

KRYSTYNA MOGILNICKA  
 Uniwersytet Karola w Pradze

**TEATR JAKO GABINET LUSTER**  
**O INSPIRACJACH ANTROPOLOGICZNYCH PRZEDSTAWIENIA**  
**FARMY W JASKINI\***

*Teatr (Divadlo / The Theatre)*<sup>1</sup> — najnowsze przedstawienie praskiej grupy teatralnej Farma w Jaskini (Farma v jeskyni<sup>2</sup>) — powstało w ramach tak zwa-

Adres do korespondencji: krystyna.mogilnicka@gmail.com

\* Tekst jest częścią rozdziału pt. „The Theatre — from anthropological inspiration to theatre practice” z pracy doktorskiej przygotowywanej w Katedrze Wiedzy o Teatrze Uniwersytetu Karola w Pradze. Materiał został zebrany w toku obserwacji uczestniczącej przede wszystkim w grudniu 2008 r. (Konferencja Afro-Brazylijska) oraz podczas ostatniej fazy pracy nad przedstawieniem, a dokładniej — od września 2009 r. do premiery w lutym 2010 r., gdy autorka pracowała w studiu jako asystentka produkcji, a na koniec także jako asystentka reżysera.

<sup>1</sup> Reżyseria, koncepcja, choreografia — Viliam Dočolomanský  
 Muzyka z wykorzystaniem różnych motywów — Viliam Dočolomanský  
 Asystentki reżysera — Hana Varadinová, Krystyna Mogilnicka  
 Konsultacja ruchowa — Ioana Mona Popovici  
 Dramaturgia muzyczna — Hana Varadinová, Miriam Bayle, Viliam Dočolomanský  
 Korepetycja perkusji — Miriam Bayle  
 Dramaturgia — Jana Pilátová  
 Konsultacja dramaturgiczna — Sodja Lotker  
 Kostiumy — Barbora Erniholdová  
 Scenografia — Jana Preková  
 Światło — Pavel Kotlík  
 Produkcja — Šárka Pavelková  
 Premiera 10 lutego 2010 r., Prostor Preslová 9, Praga.

Udział biorą:  
 Roman Horák — gra aktora grającego Vaquero  
 Cécile da Costa — gra aktorkę oraz widza  
 Anna Kršiaková — gra szefa grupy teatralnej i Capitão  
 Zuzana Pavuková — gra aktorkę grającą Catherine oraz widza  
 Jun Wan Kim — gra aktora grającego wołu oraz widza  
 Patricie Poráková — gra aktorkę oraz widza  
 Hana Varadinová — gra widza  
 Róbert Nižník — gra widza  
 Vít Halška — perkusja oraz gra widza  
 Adrian Ševeček — perkusja oraz gra widza  
 Kateřina Eva Klimešová — perkusja oraz gra widza

<sup>2</sup> Nazwa grupy jest dosłownym tłumaczeniem arabskiego słowa *daimuz* — nazwy posiadłości Federica Garcíi Lorki. Grupa przebywała tam podczas swojej pierwszej ekspedycji do Andaluzji,

nego projektu afro-brazylijskiego. Farma w Jaskini to jedyny na scenie czechoskiej teatr fizyczny — to znaczy teatr, którego głównym środkiem ekspresji jest ciało aktora — który można też nazwać laboratorium teatralnym. Richard Schechner w jednym z wariantów swojego tekstu o „pięciu awangardach (albo żadnej)”<sup>3</sup> wymienia tę grupę obok Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” jako przykład awangardy poszukującej w tradycji (*traditional-seeking avant-garde*). Łatwo bowiem w sposobie pracy Farmy w Jaskini znaleźć pewne cechy wspólne charakterystyczne dla laboratoriów teatru czerpiących z antropologii: „ekspedycje”, albo inaczej „wyprawy”, czyli podróże podejmowane w celach badawczych, artystycznych, etnograficznych jako źródło inspiracji teatralnej; stopniowe odchodzenie od tekstu jako podstawy przedstawienia; nieliniarny sposób prowadzenia narracji, która w ogromnym stopniu polega na sekwencji obrazów skomponowanych (jak muzyka) z działań fizycznych i z intonacji; czy też kreowanie postaci/„typów” na bazie improwizacji. W pracy twórcy i reżysera Farmy w Jaskini, Viliama Dočolomanskiego (Słowacja) możemy znaleźć wiele cech wspólnych z pracą Włodzimierza Staniewskiego czy Eugenia Barby. Moglibyśmy też znaleźć wiele przykładów na przecinanie się losów tych trzech ośrodków teatralnych, ale jednak — biorąc pod uwagę także silny opór Dočolomanskiego przed wymienianiem go obok tych reżyserów i zaszufadkowanie jego studia do linii kontynuatorów poszukiwań teatralnych Jerzego Grotowskiego — nie należy tych wpływów przeceniać.

Od czasu powstania w 2001 roku Farma podąża własną drogą twórczą, eksploruje tematy dotyczące bardzo szczególnego typu bohatera (outsider społeczny, postać w sytuacji liminalnej) i wypracowuje oryginalne pismo teatralne (zatrzymania kadru — momenty statycznych obrazów, charakterystyczna dla aktorów Farmy technika działań fizycznych, wykorzystująca nieprzerwany tok energii wychodzącej z bioder/centrum i kierowanej ku ziemi). Jako laboratorium teatralne Farma w Jaskini dźwiga ciężar utopijnej koncepcji z lat sześćdziesiątych, wpisuje się w metafory „pływających wysp” czy „trzeciego teatru”<sup>4</sup>, to znaczy teatru jako przestrzeni poszukiwania autentyczności oraz tak zwanej organiczności ruchu, działań, akcji, wydarzeń, i jest konfrontowana przez krytyków z kontekstem poszukiwań teatralnych Grotowskiego. Jednak Dočolomanský, wypowiadając się na temat „mistrza”, wspomina o swojej nauczycielce gry na pianinie, a pytany o reżysera, którego podziwia, wymienia Pinę Bausch, a więc artystkę teatru tańca, dodając przy tym, że nie inspirował ją ona, jeśli chodzi o reżyserię.

---

odbytej w 2001 roku jako przygotowanie do pracy nad pierwszym przedstawieniem studia *Sonety ciemnej miłości* (*Sonety temné lásky*), premiera 12 maja 2002 r.

<sup>3</sup> Richard Schechner, *Five Avant-gardes... or None?*, w: *Theatre and Humanism in a World of Violence*, Ian Herbert, Kalina Stefanova (red.), XXIV Congress of the International Association of Theatre Critics, St. Klient Ohridsky University Press, Sofia 2009.

<sup>4</sup> Terminy Eugenia Barby.

## OPIS PIERWSZEJ SCENY — WPROWADZENIE W KONTEKST AFRO-BRAZYLIJSKI

*Teatr* (premiera 10 lutego 2010 r.) zaczyna się w ciszy. Publiczność siada, milknie, gasną światła. Po chwili, za zamkniętymi drzwiami, zaczynają grać bębny, słychać trąbkę, głośny śmiech, piski, pokrzykiwania — „karnawał”, ogłuszający zgiełk bawiącej się ulicy. Otwierają się drzwi i w promieniu pomarańczowego światła do pustej sali wpadają pierwsi tancerze — korowód kobiet w kolorowych, zwiewnych sukienkach prowokuje mężczyznę w mundurze, który wkracza za nimi. *Meu papagaio* (*Moja papugo*), *meu papagaio*, *Lora, Lora*<sup>5</sup> — wykrzykują kobiety, rozpoczynając pieśń po portugalsku<sup>6</sup>, która trwa do końca sceny. Sprowokowany mężczyzna wydaje z siebie ptasi odgłos, co wywołuje powszechny śmiech. Aktorzy rozbiegają się wokół sceny zbudowanej z metalowych praktykabli i podwyższonej w stosunku do podłogi sali na wysokość jednego metra, gromadzą się przy niej jak przy wielkim stole, część przeskakuje na zbudowaną z takich samych praktykabli „fałszywą” widownię znajdującą się w tylnej części podwyższonej sceny, przypominającą do złudzenia konstrukcję widowni, na której siedzą prawdziwi widzowie. Mężczyzna w mundurze strzela do swojej kompanii z trąbki, co wywołuje jeszcze bardziej ekstatyczny wybuch śmiechu (dosłownie rzecz biorąc, kompania umiera ze śmiechu!). Na podwyższonej scenie wskazują kobiety i zaczynają tańczyć/walczyć ze sobą, dołącza do nich inny mężczyzna i napierając na jedną z nich intonuje: *You are my destiny* (*Jesteś moim przeznaczeniem*). Zmusza ją do cofnięcia się, a potem wraca na skraj sceny i bierze długi metalowy pręt, z którym przedzierając się przez grupę tancerzy na scenie (wśród powszechnego rozgardiaszu słyszymy fragment deklaracji: *According to the law of Brazil... / Zgodnie z prawem Brazylii...*), dociera na miejsce, które uprzednio sobie wywalczył i zatyka pręt do dziury w podłodze sceny niczym maszt. Nastaje cisza, uczestnicy zabawy odsuwają się od tego nowego „centrum” w napięciu, muzycy zajmują swoje pozycje po lewej stronie sali, na podwyższeniu fałszywej widowni. Ciszę zaczynają przecinać ptasie odgłosy, gwizdy, nawoływanie. Jednolita do tej pory grupa dzieli się na dwie „drużyny” — nie przerywając kontaktu wzrokowego z przeciwnikiem, jedna z nich nakłada na głowy kapelusze. Teraz już nie prowokują się chaotycznie między sobą, podział został dokonany. Za chwilę pieśń się skończy, wszyscy znikną, drzwi zostaną zamknięte, a podwyższoną podłogę sceny zaleje fioletowe, przytłumione światło. Po chwili, przy werblach bębnow, odrzucając pokrywę zapadni, wyłonią się z dziury dwie postacie w kapeluszach, w wiśniowych garniturach, z łatami na kolanach: Capitão i, wyciągnięty przez niego „za

<sup>5</sup> Gatunek papugi charakteryzujący się zdolnościami naśladowniczymi.

<sup>6</sup> Pieśń, którą śpiewają — *Meu papagaio* (*modinha* — rodzaj sentymtalnej pieśni o miłości) została nagrana przez Mário de Andrade w 1938 roku w Pomba na północy Brazylii (projekt oraz nagrania muzyczne zebrane na sześciu płytach zostały nazwane: *Missão de Pesquisas Folclóricas / Misja na rzecz badań nad folklorem*).

fraki”, Vaquero, reżyser i aktor. To pierwsza scena przedstawienia, ale aby naprawdę zrozumieć, co odgrywa się przed oczami publiczności, należy cofnąć się o co najmniej dwa lata i prześledzić wydarzenia, które złożyły się na tak zwany afro-brazylijski projekt Farmy w Jaskini, czyli inspiracje antropologiczne, które zaowocowały przedstawieniem *Teatr*.

Proces kreacji niemal zawsze zaczyna jakiś impuls — obraz, osoba, melodia, sytuacja, przecucie, intuicja, emocja... — który może zostać później zapomniany albo pominięty w genezie jako zbyt odległy. Wydaje się, że taką „zapomnianą” inspiracją do afro-brazylijskiego projektu Farmy w Jaskini był wykład Leszka Kolankiewicza o teatrze, który przekracza granice gatunków, wygłoszony podczas festiwalu Farma 2007. Wykład Kolankiewicza nieoczekiwanie okazał się wykładem o Brazylii. Profesor, zafascynowany tym krajem, przedstawił wizję kultury graczy i hazardzistów, społeczeństwo ulicy (wizjów i voyerów), które jest otwarte na wszelkiego rodzaju opętanie — opętanie tańcem, futbolem, miłością, *orixás* (bogowie afro-brazylijskiej religii *candomblé*)... Brazylijczycy, których cechą narodową jest wymieszanie ras, krwi i wpływów kulturowych, zawieszani pomiędzy (nieprzetłumaczalnymi na inne języki) *axé* — silną energią (żywotną i seksualną), siłą, która wypełnia/porusza przedmioty i istoty — oraz *saudade* — głęboką nostalgiczną tęsknotą za czymś kochanym, ale bezpowrotnie utraconym, jak wolność czy ziemia ojczysta — stali się żywym przykładem społeczeństwa widowiska, teatralności życia i sytuacji performatywnych. Najlepszym tego przykładem są *candomblé* i *orixás* — wierzenia i bogowie, mający swój rodowód w mitologii jorubijskiej, którzy wcielają się w tancerzy podczas transu. Tancerze, wpadając w trans, „odgrywają” *orixás* — zachowują charakterystyczne dla nich kostiumy, atrybuty, gesty, kroki, rytmy, odtwarzają opowieści, reagują na przypisane im smaki, kolory czy żywioły. Można tu dostrzec nasuwającą się metaforę między adeptem *candomblé* a aktorem, który (czerpiąc z tradycji Stanisławskiego) karmi sobą postać/charakter na scenie, ożywia ją, dając jej kostium swojego ciała oraz ekspresję swoich przeżyć psychicznych.

Dołcholomský odpowiadając na pytanie, o czym jest *Teatr*, powiedział na którymś ze spotkań z publicznością, że jego najnowsze przedstawienie jest o wolności. Łatwiej jednak odwrócić perspektywę i powiedzieć, że jest to przedstawienie o zniewoleniu; o panach i niewolnikach / widzach i aktorach. Podział, który dokonuje się w pierwszej scenie, wyznacza te właśnie role w ramach świata przedstawionego. Grupa w kapeluszach na podwyższonej podłodze będzie grać „aktorów”, grupa na fałszywej widowni założy czarne, błyszczące przepaski na oczy i będzie odgrywać „wizjów”. „Aktorzy”, wykorzystując formy zainspirowane folklorem Brazylii, utożsamiają się z niewolnikami. „Wizjowie” ukradną prawdziwej widowni spontaniczność jej reakcji i będą siłą, która domagać się będzie od „aktorów” zabawy/„igrzysk”. Pierwsza połowa spektaklu rozwija się w zawrotnym tempie w swego rodzaju spirali, powtarza ten sam układ wydarzeń: próba teatralna („Kulisy I”), przedstawienie dla

pierwszej „fałszywej” publiczności („Bumba I”) zakończone zastrzeleniem „aktorów”, kolejna próba („Kulisy II”), przedstawienie („Bumba II” i „Lingua”) zakończone zabiciem i „zmartwychwstaniem” byka. Jedna kobieta z „publiczności” zostanie wciągnięta na scenę przez rozwój wydarzeń i inicjowana na „aktorkę” („Należę do Ciebie”). Kolejna, która będzie próbowała dołączyć do zespołu „aktorów”, przyjdzie w końcu w nocy jak szpieg, zostanie odkryta przez „publiczność” i zmuszona przez obie strony („aktorów” i „widzów”) do odegrania roli „aktorki”, co zakończy się katastrofą („Rewolucja”) i wywróci porządek świata przedstawionego do góry nogami. Jedyne „aktor”, który nie „zapadnie się pod ziemię”, nie będzie w stanie grać przed czwartą z kolei „fałszywą” publicznością złożoną z „żywych” lalek, odkrywając, że sam zamienia się w lalkę (scena nazwana „Normalizacja”) i popełni samobójstwo. W ten sposób, z pominięciem w tej chwili niektórych scen, rozwija się główna historia przedstawiona w *Teatrze*. To znaczy historia grupy teatralnej, która odgrywa to samo przedstawienie dla kolejnych „fałszywych” widzów, na co jako całość narracji patrzą prawdziwi widzowie przedstawienia *Teatr*.

#### METAFORA LALEK I *THEATRUM MUNDI*

Jeszcze zanim Farma w Jaskini odbyła pierwszą ekspedycję do Brazylii, dwójka aktorów (Zuzana Pavuková i Roman Horák) pracowała nad kameralnym projektem nazywanym *Balagan*, którego głównym motywem były lalki — aktorzy jako marionetki na niewidzialnych sznurkach. To na tym etapie pojawił się rekwizyt wykorzystany później w *Teatrze* — dziecięce harmonijki w podwójnej roli: jako prymitywny instrument muzyczny i jako „przedmiot”-lalka — harmonijka, która oddycha, która może przedstawić ciężę, przyrodzenie, język (w takich rolach pojawi się jako atrybut trzech postaci granych przez „aktorów”: Cateriny, Vaquero i wołu). Motyw lalki powróci w *Teatrze* na kilku poziomach — najsilniej w jednej z ostatnich scen, nazwanej „Świat lalek”, w której czwarta z kolei „fałszywa” publiczność składać się będzie z „żywych” lalek wdzierających się w przestrzeń „sceny”, na której nie ma już grupy grającej przedstawienie. W dwóch innych scenach, nazwanych „Sen” oraz „Samobójstwo”, aktorzy będą poruszani przez pacynkę i marionetkę — bliźniaczo podobnych mężczyzn w garniturach i kapeluszach, noszących czarne przepaski na oczach (wizualnie odwołujące do przepasek noszonych przez „fałszywą” publiczność). Przepaski — ewokujące różne znaczenia: od karnawału, przez „Boga, w oczy którego nie można spojrzeć”, po „ślepą” sprawiedliwość — skonfrontują prawdziwą publiczność oglądającą przedstawienie Farmy w Jaskini z obrazem siebie samej, która patrzy. Patrzy tym bardziej, im bardziej oczy tej, która jest jej odbiciem, są zasłonięte.

To przedstawienie, tak bogate w komiczne (czy wręcz jarmarczne) elementy, jest jednocześnie najbardziej pesymistycznym z dotychczasowych dzieł Farmy w Jaskini, jeśli chodzi o pointę, ponieważ — jak zaznaczył kiedyś Dočolomanský

— do tej pory zakończenia jego przedstawień zawsze zostawiały widza z obrazem dwojga ludzi — emigrant i jego sobowtór, ten który zajął jego miejsce w społeczności (*Sclavi/Pieśń emigranta*) czy też para, w której on patrzy na ruchliwą ulicę, a ona odwraca głowę w stronę przeszłości, duchów (*Poczekalnia* dotykająca tematu Holokaustu) — każdy w innej sytuacji, ale jednak razem, tworząc dla siebie przeciwwagę, dopełniając się. W *Teatrze* zakończeniem będzie samobójstwo, samotność z marionetką, która do tego zachęca, która przyprowadza swojego „pana” nad skraj przepaści i skacze jako pierwsza, nie zostawiając mu innej drogi niż naśladownictwo.

Metafora lalek, a zwłaszcza teatru w teatrze odnosi się do jednego z najtrwalszych toposów kultury europejskiej — do koncepcji *teatrum mundi* oraz konfrontowania społeczeństwa z lustrem teatru. Aktor — komediant i błazen (a także niewolnik w antycznym Rzymie<sup>7</sup>) — porusza się po całej skali ról społecznych od żebraka do króla, wyraża komiczny tragizm kondycji człowieka, odgrywającego na scenie świata swoją małą rolę „udręczonego wytwórcy wrażeń”<sup>8</sup>, marionetki w rękach Boga/losu. Scenografka *Teatru* Jana Preková pierwotnie planowała z Dočolomanskim scenę inspirowaną Szekspirowskim teatrem *The Globe* (*Cały świat gra komedię*), gdzie widzowie staliby wokół podwyższonej na wysokość jednego metra podłogi sceny jak przy barze, trzymaliby na niej kieliszki z winem, albo siedzieliby wysoko jak na stadionie, jak „kury na grzędzie” czy ludzie w cyrku na drewnianych ławkach (dalsza inspiracja — fotografia Pierre’a Vergera przedstawiająca Brazylijczyków na widowni cyrku) — mieliby do wyboru dwie perspektywy: „króla” na tronie albo „żebraka” u stołu. W finalnej wersji publiczność siedzi na widowni otaczającej podwyższoną na wysokość jednego metra scenę, na której grają „aktorzy”, mając do wyboru, podobne jak w pierwszej wersji scenograficznego pomysłu, różne perspektywy w różnych rzędach widowni: nogi aktorów na wysokości wzroku, konfrontację twarzą w twarz albo „spojrzenie z wysoka”. Prawdziwa publiczność przedstawienia *Teatr* zwrócona jest więc w stronę pustej przestrzeni czarnej podłogi i podobnej do tej, na której siedzi, „fałszywej” widowni za nią, na której, niejako parodiując prawdziwą publiczność, przebywa „fałszywa” publiczność, grana przez aktorów.

Kolejnym pomysłem inscenizacyjnym, który nie został jednak do końca zrealizowany, była idea, by wszystko odbywało się na oczach widzów, by aktorzy schodzili ze sceny i przebierali się tuż przy niej, obserwowali akcję kolegów, przygotowując się do swojego wystąpienia — twórcy przedstawienia chcieli więc odkryć kulisy, nie ukrywać żadnej ze sztuczek charakterystycznej, w Brech-

<sup>7</sup> Rodowód europejskich aktorów „odnaleziony” w kulturze niewolniczej antycznego Rzymu był jednym z tematów wykładu Evy Stehlíkovej, zaproszonej na Konferencję Afro-Brazylijską zorganizowaną przez Farmę w Jaskini w grudniu 2008 r.

<sup>8</sup> Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2008.

towski sposób pokazać magię iluzji i tajniki teatru. W końcu w przedstawieniu aktorzy nie przebijają się na oczach publiczności, ale wszystkie rekwizyty, instrumenty muzyczne i kostiumy leżą przy scenie, a częścią narracji stały się sceny nazwane „Kulisy” (albo „Szatnia”). Wszystkie te pomysły scenograficzne miały choć w części oddawać atmosferę podróży zespołu po Brazylii. Miały ewokować swego rodzaju posmak kabaretu, formy teatralnej, która wytwarza iluzję tylko częściowo, która jest „tania”, podrzędna wobec „prawdziwego”, „pełnego” teatru. Forma, w której kostiumom towarzyszą zwykle buty treningowe, a częścią scenografii są plastikowe stolki z Ikei lub stare biurowe krzesło na kółkach (konkretne przykłady z *Teatru*), odzwierciedla świat brazylijskich obrzędów religijnych i ulicznych przedstawień teatralnych (nazywanych przez Brazylijczyków tańcami dramatycznymi), którym towarzyszą plastikowe krzesła ogrodowe, a ubrani w barokowe suknie *orixás*/bogowie noszą trampki — eksperymentując z podatnością widzów na iluzję, widzenie i niedostrzeżenie jednocześnie<sup>9</sup>.

#### PIERWSZA WYPRAWA DO BRAZYLII — KONTEKST NIEWOLNICTWA

W 2008 roku Dočolomanský — pragnąc następny projekt teatralny poświęcić witalności oraz artykulacji rytmicznej zakorzenionej w konkretnej kulturze, która dla twórców przedstawienia będzie całkowicie obca, dzięki czemu będą mogli poszukiwać oni tego „uniwersalnego” pomiędzy swoją a cudzą przestrzenią kulturową — planował wraz z zespołem wyprawę na Kubę, gdzie między innymi wciąż jeszcze można dotrzeć do ceremonii kultu afro-karaibskiego z postaciami *orixás* (tak samo jak brazylijskie wywodzącymi się z mitologii jorubijskiej), kiedy przyszła propozycja wyjazdu do Brazylii na Kongres ECUM (Encontro Mundial de Artes Cênicas / Performing Arts World Meeting). Tam reżyser Farmy w Jaskini po raz pierwszy zetknął się z fotografiami Pierre’a Vergera i był to bezpośredni impuls do rozpoczęcia projektu afro-brazylijskiego. Pierwsza ekspedycja została zaplanowana przy okazji grania przez zespół przedstawienia *Sclavi* w brazylijskich miastach, Londrina i Belo Horizonte. Farma w Jaskini, jak wędrowiec w labiryncie albo jak antropolog w terenie, wzięła na siebie rolę „obcego”, który poznając nieznaną formę i fenomeny kulturowe, dociera poprzez nie do lustra, do samego siebie / opisu własnej kultury. W pierwszej ekspedycji, która trwała od 20 czerwca do 22 lipca 2008 r., wzięli udział: reżyser Viliam Dočolomanský oraz aktorzy Roman Horák (Vaquero),

<sup>9</sup> Na tej samej zasadzie i z tego samego powodu (kreowania tylko częściowej iluzji) postacie „aktorów” odgrywających przedstawienie *Bumba Meo Boi* mają tylko jeden atrybut odróżniający ich od reszty grupy ubranej w takie same wiśniowe garnitury (dokładnie rzecz biorąc, Capitão jest ubrany w marynarkę i spodnie, reszta „aktorów” jest ubrana w kamizelki na gołe ciało i spodnie): Catarina — ma założoną na spodnie żółtą, „barokową” suknię, Vaquero — wysoką, tradycyjną czapkę z różowo-srebrnymi wstążkami, wół — czerwony, dwumetrowy krawat symbolizujący język, a Capitão, którego gra kobieta, ma wąż.

Zuzana Pavuková (Catarina), Cécile da Costa (kobieta z publiczności, która zakocha się w Vaquero i doprowadzi do tego, że opuści on grupę teatralną), Anna Kršiaková (Capitão) i Patricie Poráková (kobieta z publiczności inicjowana na „aktorkę”), która pełniła także rolę tłumacza.

W Londrinie Farma po raz pierwszy miała okazję spotkać się z Augusto Omolú, aktorem Odin Teatret i wziąć od niego pierwszą lekcję tańców ori-xów, czyli tańców, które charakteryzują i wyrażają symbolicznie właściwości konkretnego boga z brazylijskich wierzeń i religii *candomblé*. W Belo Horizonte aktorzy uczestniczyli w warsztacie *samba de coco*, którą tańczyli czarni niewolnicy w *tamanco* — drewnianych sandałach na nogach (co sprawia, że nogi tancerzy *samba de coco* stają się jednym z najważniejszych/najgłośniejszych instrumentów wybijających rytm) oraz w treningu *capoeiry angola* — tradycyjnej formy w tej chwili już dobrze znanej w Europie *capoeiry*, sztuki z pogranicza tańca i sztuki walki, której rodowód również sięga czasów niewolnictwa. *Capoeira angola*, charakteryzująca się precyzyjną komunikacją między partnerami, utrzymywaniem nieprzerwanego kontaktu wzrokowego, aby nie zgubić rytmu powtarzanego w różnej intensywności podstawowego kroku (*ginga*), polega na przemiennym wytwarzaniu i uwalnianiu napięcia w ciele, na akcji i reakcji, ataku i obronie, zaskoczeniu, prowokacji, a nawet zdradzie partnera. Obie formy (*samba de coco* i *capoeira angola*) przyniosły aktorom pierwsze silne doświadczenie *roda* (kręgu), który tworzy przestrzeń gry/tańca. Obie rozpoczęły też motyw, który towarzyszył odtąd nieprzerwanie poznawaniu tanecznych (i dramatycznych) form Brazylii — motyw niewolnictwa.

W Ouro Preto, małej miejscowości znanej z kopalni złota, do których zwożeni byli czarni niewolnicy, aktorzy po raz pierwszy spotkali się z brazylijskimi perkusjami podczas święta *tambor mineiro* (dosłownie „bęben górnik”). Na bardziej intensywny warsztat z brazylijskich rytmów musieli jednak poczekać do drugiej ekspedycji, gdy w Recife spotkali się z *mestre* Chaconem z grupy Maracatu Puerto Rico. Nie tylko pochodzenie instrumentów (bębnów) czy rytmów wskazywało na tradycję afrykańską (rodowód niewolników), ale także kroki poznawanych form dały się wywieść z codzienności i doświadczenia ciała niewolnika. Na przykład krok *samba de roda* wziął się z techniki poruszania się z kajdanami na nogach, nie odrywających się niemal od ziemi podczas uderzeń stóp, których rytm przenosi się do wyższych części ciała. *Sambę de roda*, jak wskazuje nazwa, tańczy się w kręgu, a tancerze wspierani są przez resztę grupy, która aktywnie uczestniczy w ich tańcu klaszcząc i śpiewając. Kultura niewolników w *sambie de roda* objawia się poprzez ruch, który został zainspirowany fizyczną i cielesną codziennością przymusowej pracy. Folklor Brazylii w dużej mierze ma źródło w kulturze niewolników, co oznacza, że aktorzy i tancerze tych tańców dramatycznych są ich kulturowymi potomkami i spadkobiercami. Wszystkie wymieniane formy znalazły się potem w warstwie działań fizycznych przedstawienia *Teatr*. Jak mówi Doçolomanský, przedstawienie świadomie nie zachowuje jednak atrybutów etnicznych, ani muzycznych, ani ruchowych.



W Salvador da Bahia — „porcie czarnych”, do którego przywożono niewolników z Afryki — Farma w Jaskini dotarła do Fundacji Pierre’a Vergera, którego fotografie stały się swego rodzaju przewodnikiem dalszych poszukiwań, zagłębienia się w kulturę brazylijską, widzianą także oczami „obcego”. Pierre Fatumbi Verger (1902–1996), Francuz pochodzący z zamożnej rodziny, reporter wojenny, inicjowany w Afryce w jeden z tamtejszych kultów transu, w połowie życia dotarł do Brazylii i odnalazł w niej „raj”, którego poszukiwał podróżując po świecie. Verger z etnograficzną dokładnością do lat siedemdziesiątych fotografował w Brazylii ludzi przy pracy oraz ludzi w czasie wolnym (w tym wiele portretów śpiących w miejscach publicznych), a także różne formy zgromadzeń ulicznych, będących często formami artystycznymi i/lub religijnymi. Uwieczniał: cyrk; tradycyjne dla północno-wschodniej Brazylii lalki *mamulengo* oraz inne przejawy brazylijskiego teatru lalkowego; *carreras* — ludzi przenoszących ciężary na głowie<sup>10</sup>; taniec *frevó* charakterystyczny dla karnawału w Pernambuco; *capoeirę*; *carnival des travestis*, podczas którego mężczyźni przebierają się za kobiety; ceremonie pogrzebowe czarnych; *Los Aztecos* — Indian w charakterystycznych strojach; tańce opętanych w ceremoniach *candomblé* oraz walki kanarków, które w szczególnie sposób zainteresowały Farmę i obok motywu lalek stały się jednym z głównych tematów aktorskich improwizacji oraz partytur wokalnych. Kanarki, w kulturze europejskiej utożsamiane czasem ze zniewolonym artystą (baśnie Andersena), do śmierci przeciwnika walczące o tę samą samiczkę, jeszcze niedawno były powszechną rozrywką w Brazylii, w tej chwili, jak się wydaje, już martwą, w każdym razie nie odnanioną przez Farmę i znaną jej jedynie z reportażu Vergera.

#### RODA I TEREIRO — MOTYW CANDOMBLÉ

Dla opisanej na początku sceny otwierającej *Teatr* można znaleźć dwie inspiracje, na które powołuje się Doçolomanský — fotografię Vergera przedstawiającą pocałunek chłopca i papugi na tle morza oraz noc *roda de samba*, spędzoną przez zespół w domu 92-letniej Doñi Cabocli. *Roda de samba* to tradycyjna nazwa dla kręgu muzyków i śpiewaków *bossa nova*, której teksty wyrażające *saudade* są częścią oralnego dziedzictwa całej społeczności. Konkretną inspiracją dla sceny stał się duet staruszki i jej papugi, która śmiała się albo dołączała się do śpiewu swojej pani jako drugi głos. Doña Cabocla, zaangażowana jednocześnie w kult *caboclo* i najprawdopodobniej opiekunka jego *terreiro* (czyli przestrzeni ceremonialnej *candomblé*, brazylijskiego kultu transu), wprowadza w tej narracji o inspiracjach antropologicznych motyw rytualnego transu. *Caboclo* jako postać pojawia się w brazylijskich tańcach dramatycznych (na przykład w *Cavallo Ma-*

<sup>10</sup> *Carreregas de piano / Niosący pianino* — fotografia Luisa Saia zrobiona w 1938 roku — stała się inspiracją do treningu i niektórych scen zbiorowych grupy „aktorów”, podkreślając fakt, że jako grupa są oni „jednym ciałem”, poruszają się wspólnie, tak jakby nieśli na głowie ten sam ciężar.

*rihno*, *Bumba Meo Boi* czy *Maracatu*, które zostaną opisane później). Jest wówczas odbierany jako postać z indiańskiej mitologii, związana z fauną i florą tej ziemi. Postać ambiwalentna — jednocześnie łowca i zwierzyzna (pan i niewolnik), obrońca i diabeł. *Caboclo* w obrzędach *candomblé* jest nie *orixá*, czyli bogiem, ale istotą/przodkiem, który także ma możliwość wcielenia się w tancerza. Takie wcielenie w przypadku *caboclo* następuje „od nóg” (podczas gdy *orixás* wcielają się „od głowy”). Tancerz w transie staje się niewiarygodnie lekki, a jego ruchy są płynne i dokładne, organicznie połączone z rytmem — co jest swego rodzaju ideałem dla aktora poszukującego organiczności ruchu — różnica między „odgrywaniem” *caboclo* na potrzeby tańców dramatycznych a byciem opętanym przez *caboclo* podczas rytuału *candomblé* tkwi w jakości energii i jest rozpoznawana przez publiczność.

W Salvador da Bahia Farma w Jaskini została zaproszona na ceremonię *candomblé* do faweli (dzielnicy nędzy). Tym razem Farma była jedynym „gościem” z zewnątrz i wszyscy musieli przejść swego rodzaju inicjacyjne przygotowanie, by móc w tej ceremonii uczestniczyć<sup>11</sup>. *Orixás*, jak zostało wyżej wspomniane, przychodzą do/na tancerzy od głowy, energia przechodzi do stóp i odbija się od ziemi — wracają już jako wcielona postać. Prowadzący ceremonię wraz z pomocnikami zawiązuje opętanemu szarfę na wysokości ramienia i odprowadza tancerza do pokoju, w którym pomaga mu przebrać się w barokowe suknie będące kostiumem danego *orixá*. W ceremonii *candomblé* w faweli prowadząca obrzęd krążyła po przestrzeni, wydając z siebie głębokie, gardłowe pomruki i obejmując ludzi wpadających w trans. Opętani, już przebrani w kostiumy *orixás*, czekali na swoją kolej siedząc na przygotowanych dla nich wcześniej tronach, paląc cygara i przyciskając głowę do piersi, by utrzymać w sobie boga. Wywołani przez charakterystyczny dla danego *orixá* rytm bębna zrywali się do tańca.

Dramaturgia ceremonii wywarła na aktorach głębokie wrażenie, a motywy czekania na tronie z głową przyciśniętą do piersi wszedł do przedstawienia (scena „Wskreszenie byka”). W tej scenie kobieta z „widowni” zostaje wciągnięta „jak w transie” w przestrzeń gry, a później zostaje inicjowana przez grupę (scena „Należę do Ciebie”). „Inicjację” rozpoczyna zdjęcie z niej sukienki i ubranie jej w wiśniowy garnitur, który noszą pozostali „aktorzy” (motyw przebrania i „nowej” tożsamości wyrażonej poprzez strój). Dalej „aktorzy”, wykorzystując krok *mergulhão* (zanurzenie)<sup>12</sup>, rozpoczynają swego rodzaju taniec, polegający na wywoływaniu partnera do środka tworzonego przez nich kręgu. Całą scenę kończą szybkie obroty połączone z obejmowaniem się poszczególnych członków grupy teatralnej, przy czym obejmowanie pełni funkcję rozpoznania. Te dwie sceny należą do kulminacyjnych scen przedstawienia *Teatr*.

<sup>11</sup> Ten i wcześniejsze opisy czerpię z wywiadów przeprowadzonych z uczestnikami ekspedycji w 2010 roku.

<sup>12</sup> Krok należący do opisanego dalej w tekście *Cavallo Marinho*.

Kolankiewicz na konferencji zorganizowanej przez Farmę w grudniu 2008 r., powiedział, że *candomblé* to jeden z najczystszych i najpiękniejszych kultów transu, ponieważ społeczność czerpie zadowolenie jedynie z możliwości obserwowania swoich wcielonych bogów, nie żądając od nich niczego więcej (dla odmiany na Haiti, w kulcie *voodoo*, także wywodzącym się z mitologii jorubijskiej, opętani radzą społeczności albo rozstrzygają konflikty). Społeczność wypracowuje pewne mechanizmy bezpieczeństwa, by uniknąć pozostawienia opętanego w stanie transu albo by uniknąć postaci transu przybierającej niepożądaną formę — tak zwany „dziki trans” (w Brazylii taką „bezpieczną” formą opętania są tradycyjne sekwencje ruchów, nazwane tańce orixów, poprzez które brazylijscy bogowie przejawiają się w transie). Bezpieczeństwo przynosi inicjacja, podczas której prowadzący ceremonię poznaje członków swojego *terreiro* i jest w stanie skutecznie pożegnać *orixá* po skończonej ceremonii oraz sprowadzić dusze opętanych z powrotem do ciała. Można by w tym punkcie znów rozwinąć paralelę pomiędzy ceremonią *candomblé* a pracą teatralną (zwłaszcza w znaczeniu pracy teatralnej teatru laboratorium). W przeciwieństwie do kultów transu teatr nie był w stanie (a może nie potrzebował) wykształcić wystarczająco silnych technik albo mechanizmów powrotu aktora do swojego ja, roli społecznej, charakteru/persony... Postać Vaquero, który zostaje w przedstawieniu Farmy opuszczony przez swoją grupę, ma w sobie rys aktora porzuczonego przez swojego reżysera/szamana, pozostawionego potem w roli i poza rolę jednocześnie.

#### FREVO I BUMBA MEO BOI — KANWA PRZEDSTAWIENIA

Podczas pierwszej ekspedycji Doçolomanský do wielu miejsc docierał jedynie z Porákovą, która „gromadziła” materiał bezpośrednio w ciele, biorąc udział na przykład w warsztatach tańców orixów z „*mestre Kingiem*” Raimundem Bispo dos Santos, nauczycielem Augusto Omolú czy w warsztacie tańca *frevo* z *mestre* Gilem Silvą. *Frevo* to taniec, którego początki sięgają zakazu praktykowania *capoeiry*, wymyślony jako jej kamuflaż. Stopniowo kroki *frevo* transformowały się i inspirowały pozostałymi formami występującymi w folklorze Brazylii, jak na przykład *Maracatu*, ale także sportem, różnymi rzemiosłami, a nawet baletem. To właśnie *frevo* tańczą kobiety w pierwszej scenie *Teatru Passista*, ten który tańczy *frevo* (utożsamiany swego czasu także z *valentones* — walczącymi gangami), pomaga sobie w utrzymaniu równowagi za pomocą parasolki (którą łatwo wymienić na nóż). Tancerz *frevo*, reagując na muzykę, jest lekki, ledwo dotyka ziemi, jest jak lalka na sznurku — przenosi wagę od czubków palców do pięt, przechodząc płynnie od stanu równowagi do jej utraty i, tak samo jak w *capoeirze*, poddając ciało rytmowi napięcia i uwolnienia następujących po sobie. W takim samym rytmie (napięcie i uwolnienie) rozwija się pierwsza połowa *Teatru* — po spektaklu („Bumba”) następuje próba („Kulisy”), a po niej kolejny spektakl. W warstwie muzycznej przedstawieniom towarzyszą

bębny i żywa muzyka. Na warstwę dźwiękową prób składają się głównie intonacje głosowe i odgłos ćwiczonych kroków. Sceny oddzielają od siebie wyraźne zmiany światła: przedstawienia są jasne, wręcz jaskrawe, „estradowe”; kulisy są przytłumione, „intymne”.

Jedną z najważniejszych inspiracji, która posłużyła za kanwę przedstawienia granego przez grupę „aktorów” w *Teatrze*, stała się tradycyjna brazylijska gra *Bumba Meo Boi* (*Wstań, mój wole*). Ta gra w tradycyjnej formie może mieć od pięciu do osiemdziesięciu postaci. Cztery podstawowe figury, które niemal zawsze się pojawiają, to: Catarina, Matheus, Capitão i wół. Catarina jest ciężarną żoną Matheusa, czarnego niewolnika, który opiekuje się wołem swojego pana, Capitão. Pojawiają się w niej także: *caboclos* — indiańscy łowcy/duchy, personifikacja Miłości, kowboje, szamani, uzdrowiciele, fantastyczne zwierzęta itd. Opowieść ma niezliczoną liczbę wariacji. Główny temat dotyczy Catariny, która chce zjeść język wołu. Jej mąż, Matheus, zostaje postawiony w sytuacji, w której musi wybrać między miłością do żony a obowiązkiem wobec Capitão. Możliwa jest także wersja, w której występują tylko trzy postacie: Catarina, jej mąż i wół, który jest jego najlepszym przyjacielem. Bez względu na zmiany kluczowy dla *Bumby Meo Boi* jest fakt, że Matheus zabija wołu, który musi zostać później przywrócony do życia<sup>13</sup>. Śmierć i „zmartwychwstanie” wołu są niezmiennym elementem tej gry, dlatego wół często odbierany jest przez Brazylijczyków jako personifikacja Chrystusa (synkretyzm folkloru z religią chrześcijańską). W tej historii pojawiają się więc wszystkie grupy etniczne Brazylii: Murzyni, Indianie (reprezentowani przez figury *caboclos*) oraz biali (motywy chrześcijańskie i kolonialne). Historia między innymi dlatego nie ma żadnej formy kanonicznej, ponieważ pozwala dotknąć problemów ekonomicznych i społecznych danej społeczności (podczas konkretnej prezentacji wchodzi do niej motywy lokalne, które czynią ją też komiczną). Być może dlatego też ta właśnie gra została wybrana przez Doçolomanskiego jako główny motyw teatru w *teatrze*.

Wydaje się, że podczas pierwszej ekspedycji Farma w Jaskini spotkała się z dwoma silnymi motywami, które zostały później przetransformowane w temat i strukturę przedstawienia — idea *roda* (kręgu), który powtarza się w *roda de samba*, *samba de roda*, w *capoeirze*, *frevó*, ale także, w szczególny sposób, w *candomblé* (*roda* jako inicjowana społeczność wpadających w trans i reszty zgromadzonych, którzy potencjalnie także mogą wpaść w trans). Jest to forma, która sprawia, że widz staje się częścią społeczności, odczuwa jej siłę i nie może w niej nie uczestniczyć, jednocześnie zawiera w sobie także pierwiastek konfliktu/walki i agresji, ponieważ członek *roda* zawsze może zostać wywołany do środka kręgu, by walczyć. Rozdzielenie w pierwszej scenie *Teatru* jest stworzeniem *roda*. I do tego kręgu, dzięki „fałszywej” publiczności, włączona

<sup>13</sup> Performerzy *Bumba Meo Boi* twierdzą, że pozbawienie języka jest tożsame ze śmiercią. Dlatego w *Teatrze* „wskrzeszenie” wołu odbywa się przez włożenie mu do ust czerwonego, dwumetrowego krawatu, za który zostaje on postawiony na nogi.

zostaje także prawdziwa publiczność, widzowie spektaklu Farmy w Jaskini, którzy obserwują swoje reakcje jak w lustrze...

Kolejnym elementem, którego ambiwalencja zainspirowała Dočolomanskiego i jego zespół, jest postać *mestre* — mistrza, lidera, ale także pana (w relacji władzy). Idea *mestre* transformowała się w postać Capitão granego przez Annę Kršiakovą, kobietę przebraną za mężczyznę (wąsy), która gra rolę Capitão w historii odgrywanej przez grupę teatralną dla „falszywej” publiczności (wariant *Bumby Meo Boi*), ale także odgrywa rolę reżysera i lidera grupy „teatralnej” po rozdzieleniu na aktorów i publiczność. *Mestre/Capitão*, angażując się emocjonalnie i pragnąc głębszej/miłosnej relacji ze swoim aktorem, Vaquero, w decydującym momencie (gdy miłość Vaquera zostaje jej/jemu odebrana przez kobietę z publiczności), obcina język sobie (zamiast wołu) i opuszcza Vaquero wraz z resztą grupy teatralnej, znikając w zapadni w scenie, z której wcześniej wszyscy „aktorzy” się wyłonili.

#### TIME KILLING ACTIVITY A KONTEKST LABORATORIUM

Jeszcze w czasie obu ekspedycji projekt planowanego przedstawienia nosił nazwę *Time Killing Activity* (*Działanie dla zabicia czasu*) jako metafora określająca *Teatr* i jako refleksja tego, jak ludzie reagują na zawód aktora i zajmowanie się w życiu teatrem. Jednocześnie pobrzmiewa w tej nazwie *killing activity* („zabójcza aktywność”) — ciężka praca czy wręcz krańcowe poświęcenie. A etos ciężkiej pracy w połączeniu z poświęceniem ewokuje kontekst teatru laboratorium. Tytuł *Działanie dla zabicia czasu/Teatr* wskazuje więc poniekąd na paralelę niewolnika–pana/mistrza, aktora–reżysera, w której obie strony („aktorzy” i „falszywi” widzowie) są zniewoleni przez większą społeczność/prawdę publiczną w kontekście wypełniania swoich ról w tej sytuacji performatywnej (granie teatru). W przedstawieniu jest scena nazwana „Karmienie”, w której grupa „aktorów” zachowujących się jak ptaki (dziobanie, podlatywanie do góry) zostaje posypana przez kobietę z „falszywej” publiczności złotym konfetti (ewokującym pieniądze, świecidełka, jedzenie, ale też karnawał). Zwraca się ona do „aktorów” potrząsających głowami jak ptaki: *Do you like it? (Podoba wam się?)*. A potem do prawdziwej publiczności: *You see, they like it. (Widzicie, podoba im się to)*. *You need to give them money, but only a little bit (Musicie dać im pieniądze, ale tylko odrobinę)*. W dalszej części sceny, wywołując Brechtowski efekt obcości, ucieknie ona przed agresją „aktorów”, przedstawiając ich prawdziwymi imionami prawdziwej publiczności: *This is Zuzana — she’s just an actress / To jest Zuzana — ona jest tylko aktorką* (Zuzana Pavuková, grająca Caterinę); *This is Wanny — he’s just an actor / To jest Wanny — on jest tylko aktorem* (Jun Wan Kim, grający wołu); *This is... The Theatre / To jest... Teatr*. Potem poderwie „aktorów” do lotu (scena nazywana „Pręty”), wykrzykując *Theatre! Halleluia! Theatre makes you free! (Teatr! Alleluja! Teatr cię uwolni!)*. Podczas tej sceny „aktorzy” z metalowych prętów zbudują dla siebie klatkę

(ale też rezerwat — w innym możliwym odczytaniu metaforycznego znaczenia konstrukcji).

Tytuł *Działanie dla zabicia czasu* niesie ze sobą ironiczne nawiązanie do pracy w laboratorium teatralnym (ciężka praca) oraz daje wgląd w dużo bardziej poważną kwestię poświęcenia, które sprowadziło na laboratoria miano klasztorów (a czasem sekt). Można powiedzieć, że laboratoria jako idea i praktyka (najczęściej łączona z Grotowskim) były eksperymentalne zwłaszcza w tym punkcie, w którym aktorzy byli „prowadzeni” przez reżysera poza granice społeczeństwa, kultury (czy nawet etyki), dającej człowiekowi poczucie bezpieczeństwa. Działanie Grotowskiego pozwalało złamać akceptowane reguły kultury — w poszukiwaniu organiczności u aktora grającego postać (okres teatralny); w odbieraniu przyrody i świata w sposób animalny (okres parateatralny); w poszukiwaniu kontaktu z duchowością poprzez ciało, z wykorzystaniem technik z różnych części świata (okres Teatru Źródeł); przez poszukiwanie osobistej techniki na wyrażenie organiczności zachowania i wewnętrznej duchowości (okres Dramatu Obiektywnego); aż do organicznej ekspresji człowieka jako siebie w akcji/nie grającego żadnej roli (okres sztuki jako wehikułu). To stworzyło swego rodzaju warunki, w jakich aktorzy, jako jednostki i jako grupa teatralna, są w stanie doświadczać przeżyć parareligijnych. Techniki rozwinięte w Teatrze Laboratorium nie oferowały bezpiecznej drogi wyjścia z tego stanu (być może dlatego okres parateatralny był tak kontrowersyjny dla krytyków i części uczestników, a przez Grotowskiego został uznany za niepowodzenie). Utopijne poszukiwanie „całościowości” człowieka było/jest ryzykowne, zwłaszcza dlatego że (podobnie jak w doświadczeniu „dzikiego transu”) trudno sprowadzić człowieka z powrotem w kulturę, konwencje, schematy i klisze zachowań społecznych. Laboratoria teatralne, przesuając granicę między teatrem a rzeczywistością, w pewnym sensie sprawiły także, że aktor stał się bardziej żywy/przebudzony/świadomy jako istota ludzka na scenie niż w tak zwanym normalnym życiu. W tym sensie przedstawienie stało się rytuałem podobnym do transu i przeżyć duchowych, co sprawiło, że dla aktorów i reżysera, zanurzonych całkowicie w proces laboratoryjny, życie mogło zacząć okazywać się mniej realne czy prawdziwe niż stan gry, prób i odgrywania przedstawienia. Farma w Jaskini, pracując nad projektem afro-brazylijskim w pewnym sensie skonfrontowała się sama ze sobą jako teatr laboratorium, w którym granice przesunięte są w stronę nieznanego, niekontrolowanego i niebezpiecznego terytorium. W toku pracy nad przedstawieniem aktorzy, eksplorując siebie psychicznie, emocjonalnie, fizycznie i duchowo podczas kreowania ról, odzwierciedlili siebie samych w ramach laboratorium, zostali złapani w lustro w lustrze, grę we grze, sytuację wykraczającą poza nich samych (silniejszą niż oni) podczas grania samych siebie (wskazuje na to chociażby wielość granych „ról” podczas przedstawienia *Teatr* — aktor Farmy w Jaskini występujący pod swoim własnym imieniem i grający aktora grającego postać z *Bumby Meo Boi*).

TAŃCE ORIXÓW I TAŃCE DRAMATYCZNE (*CAVALLO MARIHNO*)

Wspomniana już Konferencja Afro-Brazylijska odbyła się tuż przed planowaną drugą ekspedycją i miała strukturę podobną do ISTA (Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru założonej i kierowanej przez Eugenia Barbę), to znaczy — dużo większy nacisk został położony na kontekst praktyczny niż teoretyczny. Poza wykładami i spotkaniami najważniejszym elementem „konferencji” był warsztat tańców orixów (i rytmów) poprowadzony przez Augusto Omolú i Clebera da Paixão. Każdy *orixá* ma własny rytm (a także towarzyszące mu hymny) oraz sekwencje ruchów, które czasem bywają niemal ilustracyjnie związane z jego charakterem — na przykład Xango (wojownik, pan nieba) rzuca piorunami; Oxumare (tęcza, spirala, hermafrodytyczny bóg zmian) nieustannie porusza kręgosłupem jak wąż, otwierając i zamykając dłonie nad głową, symbolizując otwierający się kaptur kobry. Oxossi (łowca) jest pół człowiekiem, pół koniem. Od pasa w dół jego ciało trzyma rytm biegnącego konia, podczas gdy górna część ciała tancerza jest uważna, rozgląda się na boki, gotowa wystrzelić z łuku. W *Teatrze* pojawia się niemal pełna sekwencja tańca *orixá* o imieniu Omolú — który jest tak brzydki, że zawsze ma zakrytą twarz. To jest *orixá*, który porusza się pomiędzy ziemią a niebem (życiem i śmiercią), wskazując na nie palcem. Zwraca uwagę na zmysły — oczy (uwważaj na to, co widzisz), uszy (uwważaj na to, co słyszysz), usta (uwważaj na to, co mówisz) i głowę (uwważaj na to, co myślisz). Niesie kosz pełen kwiatów i wyrzuca je nad siebie. Sekwencja ruchów tego *orixá* w przedstawieniu Farmy budzi wołu z *Bumba Meo Boi* do życia, jego tańiec wciąga też kobietę z publiczności na scenę. Gest innego *orixá* — Oxum (bogini piękności), której sekwencja ruchu jest symetryczna, rozgrywa się w linii horyzontalnej, a gesty powtarzają się do prawej i lewej strony — wykonuje Vaquero, podczas pierwszego przedstawienia („Bumba I”), gdy zostaje wywołany przez „publiczność”. Vaquero jak Oxum rzuca wtedy spojrzenia do lusterka.

Po konferencji Jan Ferslev, kolejny aktor Odin Teatret, zaproszony, by podzielić się z uczestnikami konferencji swoją wiedzą o *bossa novach*, przekazał Farmie film dokumentalny o formie zwanej *Cavallo Marinho* (*Konik morski*), która stała się jednym z głównych form badanych podczas drugiej ekspedycji, trwającej od 18 grudnia 2008 do 22 stycznia 2009 r. Viliam Dočolomanský, Anna Kršiaková, Zuzana Pavuková i Roman Horák podróżowali wówczas do Olindy, Recife, Ciudad de Tabajara, Nazare de Mata Norte, Condado, Arcoverde i Tacaratu. Tacaratu, małą wioskę plemienia Pancararu, chcieli odnaleźć ze względu na jedną z pieśni, która zaintrygowała ich wśród niemal trzystu nagrań etnograficznych zebranych w 1938 roku przez Mário de Andrade. *Cavallo Marinho* jest tańcem dramatycznym, jest grą (*brinkadeir*) tradycyjnie odgrywaną przez mężczyzn od zachodu do wschodu słońca w okresie Świąt Bożego Narodzenia. Gra trwa więc osiem albo dziewięć godzin i jest połączona ze świętowaniem dnia Trzech Króli. Może się w niej pojawić aż 94 postaci, włączając w to policjantów, tułaczy, byłych niewolników, klaunów, *caboclos* itd. *Cavallo Marinho* odgrywana

jest bezpośrednio na ulicy przez około 15–20 aktorów. Pięciu muzyków siedzi na ławce (*banco*), a widzowie tworzą wokół nich krąg wyznaczający przestrzeń gry. Fabuła jest taka, że Capitão Marinho, właściciel młyna na plantacji trzciny cukrowej, chce zorganizować uroczystość uświetniającą święto Trzech Króli i w związku z tym kupuje postacie do przedstawienia od bohatera zwanego Ambrosio. Pierwszą sceną jest dialog między Capitão a Ambrosio, podczas której ten drugi prezentuje/odgrywa postacie, które może zaoferować. Przedstawia charakterystyczne dla nich kroki (*trupes*) i zachowania. Wiele z tych kroków zostało potem włączonych do scen przedstawienia Farmy (sceny nazwane „Bumba”). Po transakcji Capitão Marinho udaje się w podróż.

Jedne z pierwszych słów przedstawienia Farmy w Jaskini to: *I go far far away (Odchodzę daleko, daleko)*<sup>14</sup>, a wypowiada je Anna Kršiaková — Capitão. Druga scena, gdy Capitão powtarza ze swoim aktorem jego partię, nie jest zrozumiała do czasu, gdy na „fałszywą” widownię wejdzie „fałszywa” publiczność i tupaniem wywoła z dziury w podłodze podwyższonej sceny kolejnych „aktorów”, ubranych w takie same wiśniowe garnitury. Wtedy dopiero sytuacja się wyjaśni, Capitão odwróci się w stronę prawdziwej publiczności i zacznie: *Welcome everyone, our show begins that's great that you are here and fill you glasses with whiskey and ice. Nobody can stay alone this night. Do you hear me everyone? Everybody has fun?* (Witajcie wszyscy, nasze przedstawienie zaczyna i to cudownie, że tutaj jesteście, napełnijcie swoje szklanki whiskey i lodem. Nikt nie może zostać tej nocy sam. Czy wszyscy mnie słyszycie? Czy każdy dobrze się bawi?)<sup>15</sup>. Po tym powitaniu mężczyzna w mundurze zawoła: *Vaquero!*, ten przedstawi się publiczności, wykonując charakterystyczne dla swojej postaci gesty i kroki. Potem na środek sceny wybiegnie wół (układając ręce nad głową na kształt rogów), chwyci metalowy pręt i zacznie straszyć nim pozostałych aktorów oraz publiczność. Działania aktorów Farmy w Jaskini w przedstawieniu *Teatr* odpowiadają logice przedstawień w brazylijskim *Cavallo Marinho*. Później mężczyzna w mundurze zawoła: *Capitão!*, więc wyjdzie on na środek mówiąc: *Sou Capitão, obrigado, sou Capitão. And this is my favourite ox (Jestem Capitão, dziękuję, jestem Capitão. A to jest mój ulubiony wół)*. Capitão obrazi „fałszywą” publiczność, kierując w jej stronę jeden z tekstów pierwotnie należących do świata przedstawionego/gry granej przez „aktorów” (*This is an ox, not horse, you stupid! / To jest wół, nie koń, ty głupcze/wy głupcy!*), co wywoła jej złość. Całej scenie towarzyszy mocny rytm bębnów i jest ona pełna agresji w gestach „fałszywej” publiczności oraz w napięciu, jakie towarzyszy akcjom „aktorów”. Prawdziwa publiczność zorientuje się w tymczasem, że to, na co patrzyła wcześniej, było próbą, ponieważ Capitão i Vaquero wykonują

<sup>14</sup> Pierwsze słowa, które padają, są absurdalne i początkowo niezrozumiałe dla publiczności — Capitão mówi do Vaquera: *My favourite ox (Mój ulubiony wół)*.

<sup>15</sup> Melodia tej wypowiedzi została przez aktorkę stworzona na bazie sposobu mówienia koreańskiej szamanki nagranej przez Farmę podczas wizyty w Korei Południowej i jest specjalnie wypowiedzana ze złym („koreańskim”) akcentem.



teraz dokładnie te same ruchy, które ćwiczyli w scenie poprzedniej, gdy „nikt na nich nie patrzył”. Capitão mówi: *I'll give you my favorite ox, because you are the most responsible to take care of him. I'll go far, far away (Dam ci mojego ulubionego wołu, ponieważ jesteś najbardziej odpowiedzialny, by się nim zająć. Odejdę daleko, daleko)*. „Aktorzy” zacierając agresywnie w stronę prawdziwej publiczności wyciągają kapelusze, jakby prosili o pieniądze. W tym momencie mężczyzna w mundurze strzeli im w plecy (ratując poniekąd prawdziwą publiczność przed agresywnym atakiem „aktorów”). Scena się kończy. „Aktorzy” leżą martwi na scenie. „Falszywa” publiczność, nagle rozluźniona, odchodzi, prowadząc towarzyskie rozmowy, nieporuszona tym, co się przed chwilą wydarzyło.

W tradycyjnej, brazylijskiej wersji *Cavallo Marinho* Capitão na czas swojej nieobecności pieczę nad organizacją przedstawienia powierza dwóm klaunom (Matheusowi i Sebastião). Są to jedyne postacie, które pozostają na scenie przez cały czas trwania przedstawienia, usiłując się ukryć, uciec oraz wymigać od zadania. Mają twarze pomalowane na czarno — są figurami komicznymi, które Doçolomanký skojarzył z rzymskim komediopisarzem, Plautem<sup>16</sup>. Każdy przybywający charakter zostaje najpierw zaanonsowany przez muzyków. Gra toczy się dzięki wprowadzaniu nowych postaci. W pewnym momencie przybywają także policjanci, by aresztować obu klaunów, co wywraca porządek ceremonii. W końcu wraca (na koniu) Capitão wraz z towarzyszącymi mu postaciami nazwanymi Galanteria (noszą oni charakterystyczne wysokie czapki z błyszczącymi wstążkami — Vaquero w *Teatrze* w takiej czapce gra swoją rolę w *Bumba Meo Boi*). Podczas wjazdu Capitão muzycy zaczynają śpiewać pieśni o Jezusie (jedna z pieśni z tradycyjnego, brazylijskiego repertuaru weszła do przedstawienia Farmy i towarzyszy „zmartwychwstaniu” wołu). Tymczasem klauni zabijają wołu Capitão. Uzdrowiciele i szamani starają się przywrócić go do życia, co im się w końcu udaje. Znowu pojawia się więc nawiązanie do chrześcijaństwa, w którym (podobnie jak w europejskim, jezuickim karnawale „odwróconego porządku”) figurę Chrystusa zastępuje zwierzę.

Nietrudno zauważyć, ile wspólnego mają ze sobą gry *Cavallo Marinho* oraz *Bumba Meo Boi*, które stanowiły bezpośrednią inspirację przy tworzeniu fabuły *Teatru*. Jedną z różnic polega na tym, że *Bumbę Meo Boi* gra się wiele razy, przechodząc od domu do domu (jak europejscy kolędnicy). *Cavallo Marinho* jest także bezpośrednio związany tylko z jedną grupą społeczną — z niewolnikami pracujących na plantacji trzciny cukrowej (i tradycyjnie odgrywany nie przez grupę teatralną, ale przez konkretną rodzinę z danej społeczności, która od tych niewolników się wywodzi). Charakterystyczna postawa ciała, którą przyjmują aktorzy *Cavallo Marinho* — lekko zgięte ciało, poruszające się nieznacznie z prawa do lewa (jak trzcina na wietrze), górna część rozluźniona,

<sup>16</sup> Wspomniany już wykład Evy Stehlikovej podczas Konferencji Afro-Brazylijskiej dotyczył także komedii Plautowskich i odnalezionego w nich toposu chytrego niewolnika, który sprytem (a czasem także mądrością) utrzymuje się w łaskach pana, wymigując się jednocześnie od pracy czy wysiłku.

ręce luźno zwieszono i nie poruszające się, jeżeli dana postać nie ma przypisanych sobie charakterystycznych dla niej gestów — jest postawą pracującego przy ścinaniu trzciny. Każdy krok, określający daną postać, ma swoją nazwę: „koza”, „ścinanie trzciny”, „wspinanie się na górę” itd. Początek gry, czyli kupowanie postaci przez Capitão, także odnosi się do rzeczywistości kultury niewolników — sprzedawanych na targu, zachwalanych (jak zwierzęta) i prezentowanych potencjalnym kupcom. Kilka obscenicznych gestów, którymi klauni *Cavallo Marinho* zabawiają publiczność, weszło do partytury aktorskiej Zuzany Pavukovej, reagującej jako kobieta z „falszywej” publiczności na pojawienie się na scenie postaci Vaquero, wywołanej przez mężczyznę w mundurze („Bumba I”).

#### OBRACAJĄCE SIĘ LUSTRO — INTERPRETACJA STRUKTURY

Dočolomanský pierwotnie zainteresowany był formami karnawałowymi, perwersją, odwróconym porządkiem w bachtinowskim tego słowa rozumieniu, czasem i formą, w których społeczność może wyrównać rachunki, żebrak jest królem, a król żebrakiem nie odbierającym od swoich poddanych należnej czci, wyśmiewanym i pomiatanym. Zastanawiając się nad karnawałem Dočolomanský zadał sobie pytanie, czy możliwy jest karnawał w teatrze, który przecież sam z siebie stanowi swego rodzaju formę karnawałową (antropologiczny model Turnera-Schechnera pozwalający ująć przedstawienie teatralne jako przestrzeń rozwiązywania konfliktów w przestrzeni społecznej). Czy aktor, który splunie na reżysera/mistrza/ojca, wywoła katastrofę? (W pierwszej scenie między Capitão a Vaquero to Capitão spluwa w kapelusz swojego aktora zanim założy mu go na głowę). Czy zabicie *mestre*/reżysera/szefa grupy (tak jak rolę społeczną *mestre*/pana definiuje nieustanny strach przed śmiercią z rąk jego niewolnika) kończy grę? Czy w teatrze, w przestrzeni społecznej utopii, możliwa jest katastrofa?

Dočolomanský, zastanawiając się nad brazylijskim słowem *brincadeir*, które oznacza grać, bawić się, także w znaczeniu bawienia się zabawkami, i którym określa się takie przedstawienia jak *Cavallo Marinho* czy *Bumba Meo Boi*, odnalazł typ gry, jaki chciał stworzyć dla publiczności (*Teatr*), w którym „granie” oznacza przede wszystkim „granie dla siebie”. Aktorzy *Cavallo Marinho* grają dla siebie, żyją historią, którą odgrywiają, w czasie terażniejszym, nie są bynajmniej jedynie „aktorami”/postaciami grającymi dla publiczności. Stąd pochodzi pomysł na to, by podzielić aktorów na dwie „drużyny” — na „aktorów” i na „falszywą” publiczność, kiedy prawdziwa publiczność (jako ci, którzy siedzą wewnątrz kręgu/*roda*) może obserwować szczegóły akcji tylko częściowo. Tę formę dramatyczną można by nazwać przemieszczającym albo obracającym się lustrem. *Teatr*, w ramach tego „obrotowego lustra” składałby się z takich komponentów:

- grupa teatralna — aktorzy grający „grupę teatralną”;
- aktorzy — aktorzy grający „falszywą” publiczność;

— widzowie — widownia jako voyerzy, podglądacze, niewidoczny element, traktowany jak lustro przez grupę teatralną na próbie;

— widownia — widownia jako widownia, oglądająca „falszywą” publiczność, grającą dla niej, odbijającą jak w lustrze ich samych w roli widowni;

— publiczność (albo publiczni gracze) — widownia obserwująca jednocześnie „grupę teatralną” i „falszywą” publiczność, mająca pełny wgląd w całość przedstawienia, co zamienia ich w aktywne graczy, uczestników interakcji, kręgu/*roda*.

Struktura wewnętrznej historii jest grą w grze, podczas której „grupa teatralna” gra dla „falszywej” publiczności i odbywa próby przed prawdziwą publicznością. Widzowie stają się voyerami dla aktorów grających grupę teatralną w sytuacji próby. Prawdziwa publiczność jest też widownią dla „falszywej” publiczności, która gra dla niej jako dla publiczności w teatrze. Widzowie, odnajdując się w tej skondensowanej i zmieniającej się rzeczywistości, zaczynają być publicznymi graczami, którzy są jednocześnie voyerami (widzami) i widownią dla wszystkich aktorów grających w przedstawieniu, co zamienia ich w publiczność, współuczestniczącą w teatrze/*Teatrze* jako w sytuacji performatywnej.

Gabinet luster, albo właśnie „obrotowe lustro”, stawia „przed lustrem” wiele grup naraz. Widownię stawia w roli widza, voyera i uczestnika *roda*. Aktorzy, którzy grają sami przed sobą i dla siebie nawzajem, jako „falszywa” publiczność wcielają się w swoich wrogów/panów, którzy oceniają i zmuszają do gry „aktorów”. „Aktorzy” grają dla „falszywej” publiczności oraz dla prawdziwej, traktując je jako lustro albo jako przeciwnika w *roda* (utrzymując wzrokowy kontakt to z „falszywą”, to z prawdziwą publicznością). *Roda*, jak doskonała iluzja, kreuje sytuację teatru jako paralelnej rzeczywistości, która jest rzeczywista i iluzyjna jednocześnie. W strukturze „obrotowego lustra” granica między graczem a obserwatorem łamie się na wiele różnych sposobów, tak samo jak bezustannie zmieniają się role i typy interakcji. Rola aktora (jako tego, który wykonuje akcję) zmienia się i kreuje tę skomplikowaną strukturę. Odbiorca (jako ten, który jest odpowiedzialny za odbiór całościowej akcji) kreuje wzajemne oddziaływanie i dopełnia strukturę. Niektórzy z „aktorów” przekroczą granicę i dołączą do „falszywej” publiczności, która obserwuje przedstawienie, w którym grali. Albo na odwrót — aktorzy odgrywający „falszywą” publiczność dołączą do „aktorów”, choć nie zostanie to zarejestrowane przez narrację przedstawienia. Prawdziwi widzowie pozostaną zaś zaangażowani w „falszywą” publiczność, która gra także dla pozostałych aktorów. „Falszywa” publiczność jest lustrem dla publiczności prawdziwej, która w tym samym momencie znajdzie się w sytuacji, w której będzie graczem publicznym „obserwującym” i świadomym wszystkich tych czterech gier naraz — tej, którą gra grupa teatralna; tej, którą gra „falszywa” publiczność; tej, którą grają obie grupy naraz (przedstawienie *Teatr*), oraz ich własną grę jako uczestników sytuacji performatywnej, dopełniającej krąg/*roda*. Co więcej, w niektórych scenach prawdziwa widownia

zostaje zdefiniowana jako konwencjonalna publiczność, którą odziera się ze złudzeń przedstawiając aktorów po nazwiskach.

### TRANSFORMACJA MOTYWÓW

W *Cavallo Marinho* wielu aktorów może grać wiele postaci naraz, a także dwóch aktorów może grać tę samą postać jednocześnie. W *Teatrze* niektórzy aktorzy grają jednocześnie widzów i członków grupy, bezustannie przekraczając tę granicę. Z powodu kontuzji oraz różnych okoliczności życiowych przedstawienie także nieustannie ewoluuje — niektórzy aktorzy odchodzą, dochodzą nowi, dwie role łączą się w jedną albo jedna rola rozpada się na więcej aktorów — ciągle zachowując przy tym tę samą dynamikę i strukturę. Także scena się zmienia. Podłoga zbudowana z prostokątów może być większa albo mniejsza (nie wspominając o tym, że może być zupełnie przeorganizowana, jeśli chodzi o system dziur i zapadnię), ponieważ została wymyślona jako „puzzle” i dopasowuje się do przestrzeni, w zależności od woli reżysera.

*Roda* w *Teatrze* nie oznacza jedynie bezpośredniego kontaktu wzrokowego albo bezpośrednich ataków słownych (co znane jest widzom od czasów eksperymentów teatralnych z lat sześćdziesiątych). W przedstawieniu *Farmy w Jaskini roda* powstaje od zewnątrz, gdy „falszywa publiczność” dopełnia tę prawdziwą i wspólnie tworzą krąg złożony z widzów, reagujących podobnie (śmiechem, znudzeniem, szeptami itd.) na przedstawienie, które wspólnie oglądają. Ale *roda* jest budowana także od wewnątrz, gdy grupa „aktorów” przenosi na publiczność energię ataku, kroków i gestów mających swoją genezę w sztukach walki (*capoeira* czy *frevo*). Publiczność, mając świadomość konwencji teatru, nie może zareagować na te prowokacje, chociaż wyczuwa ładunek agresji, jaki zostaje w jej stronę skierowany (reakcje widzów i krytyków na przedstawienie).

Geneza gry *Cavallo Marinho* pochodzi z czasów niewolnictwa i — jak twierdzą Brazylijczycy, którzy ją grają — została wymyślona jako rozrywka dla żony właściciela plantacji trzciny. W oryginalnej wersji pojawia się komiczna postać, która nosi maskę konia i jest „nienasycona”. Na pytania, czy zjadłaby własną matkę albo czy zjadłaby widza lub miasto, odpowiada tylko jednym słowem — *todoooo*, czyli wszystko, co w pewnym sensie odzwierciedla nienasycenie Capitão (postaci, ale także właściciela plantacji, na której pracują niewolnicy). *Cavallo Marinho* jest grane przez rodziny i w rodzinach oraz jest nauczane i przekazywane jako rodzinna tradycja. Nowi aktorzy uczą się od starszych (na zasadzie *mestre*), a każdy, jak w tradycji oralnej, dodaje i odejmuje coś z danej postaci, przystosowując ją do własnego temperamentu i możliwości fizycznych.

W rodzinach odgrywających *Cavallo Marinho* gra się także *Marakatu Rural*. Geneza słowa *marakatu* sięga czasów niewolnictwa, gdy panowie określali nim jakikolwiek przejaw tańca czy śpiewu grupy niewolników. Jest to odrębny od *Cavallo Marinho* taniec należący jak do zespołu gier uświetniających okres Bożego Narodzenia. *Marakatu Rural* zostało zainspirowane przez kulturę indiańską,

albo raczej przez to, jak czarni niewolnicy odbierali Indian — drugą (czy też pierwszą, biorąc pod uwagę chronologię) grupę zniewoloną przez białych kolonizatorów. Indianie rzadko pracowali jako niewolnicy — umierali albo uciekali do lasów, co wywoływało w czarnych dwuznaczny podziw. Głównymi postaciami *Maracatu Rural* są *caboclos* rozdzieleni na dwie, walczące ze sobą grupy. Performerzy mają twarze pomalowane na czerwono, czarne okulary przeciwsłoneczne i wielkie dzwony przyćwieczone do plecaków, z którymi poruszają się w charakterystyczny sposób, tak by wydawać odgłos w jednym rytmie. Kiedyś w wysokich czapkach *caboclos* ukrywali noże i posługiwali się nimi w walce. Teraz walka ogranicza się do walki słownej. W ciągu czterech dni odgrywania *Maracatu Rural caboclos* mają w ustach białe goździki (*cravos*), które są kwiatem charakterystycznym dla brazylijskich obrzędów pogrzebowych.

W *Teatrze* przez pierwszą połowę przedstawienia śledzimy rozwój szczególnego „romansu” między Capitão a Vaquero, który mu się poddaje, ale także opiera. Drugą próbę, którą Capitão i Vaquero odbywają w „samotności”, przerywają oklaski kobiety, która została po odejściu „fałszywej” publiczności i pragnie dołączyć do zespołu. Zostaje ona odrzucona przez „aktorów” i wraca nocą po scenie nazwanej „Sen”. Budzi Vaquero, który zaczyna prezentować jej swoją rolę (*Sou grande Vaquero / Jestem wielkim Vaquero*). Wkrótce Vaquero jak koń biega wokół wydającej polecenia kobiety, która zajmuje w jego sercu miejsce Capitão. Dlatego też Vaquero jest jedynym „aktorem” nie znikającym w czeluściach jamy, w której znikają „aktorzy” wynosząc zranionego Capitão (scena „Rewolucja”). Vaquero wskakuje do dziury za swoim Capitão, ale znajduje w niej jedynie piasek, pustynię. Wtedy kobieta, przez którą przegapił moment odejścia swojej grupy, wychodzi na środek sceny, niosąc naręczę białych goździków. Na środku rozrzuca je w upojeniu i rozpoczyna się scena nazwana „Ślub”, podczas której opowiada ona prawdziwej publiczności, o tym jak poszła kiedyś na przedstawienie, zakochała się w Vaquero i właśnie wita wszystkich obecnych na swoim ślubie z tym sławnym aktorem (wywołując tym samym efekt obcości, ponieważ zwraca się bezpośrednio do widzów). Gdy pochyla się, by go pocałować (pocałunek jako pojednanie aktor/widz, niewolnik/pan), na „fałszywej” widowni za sceną po raz ostatni pojawia się „fałszywa” publiczność z takimi samymi białymi goździkami w ustach, które wypływa tuż po pocałunku i zaczyna zachowywać się jak lalki („Świat lalek”).

#### MARACATU NAÇÃO I MOTYW HISTORYCZNY

*Maracatu Nação* – ostatnia wielka forma dramatyczna, która była przedmiotem badań scenicznych Farmy w Jaskini podczas ekspedycji w Brazylii — została zainspirowana przez białych, a dokładniej przez portugalski dwór królewski. Forma ta rozwinęła się po tym, jak zabronione zostało praktykowanie *candomblé*, w związku z czym czarni niewolnicy zaczęli tańczyć tańce orixów podczas uroczystości ulicznych, ukrywając w ten sposób wyznawanie afrykańskich bo-

gów. Ważniejsze niż to, co na zewnątrz, było to, co odgrywa się w środku performerów, co ewokowało Dołolomanskiemu temat teatru. Dla tej formy charakterystyczne są tylko trzy postacie — król, królowa oraz kobieta, która niesie lalkę — *calunga*, ubraną tak samo jak królowa, mającą perukę z włosów kobiety, która odgrywa postać królowej. Według niektórych performerów *Maracatu Nação*, *calunga* symbolizuje królową, która zakazała niewolnictwa, według innych jej geneza sięga afrykańskich rytuałów plemiennych. *Maracatu Nação* praktykuje się w ramach poszczególnych *terreiro*, co oznacza, że dane *terreiro* (które tradycyjnie należy do jednej rodziny) tańczy taniec tego *orixá*, któremu jest poświęcone. Różnica między tańcem *orixá* a transem, podczas którego dany *orixá* manifestuje się w ciele tancerza — znowu — leży jedynie w jakości energii, w lekkości ruchów tancerza w transie, której tancerze *Maracatu Nação* nie są w stanie uzyskać, a nawet się o to nie starają. Można powiedzieć, że tak jak tancerze uliczni nigdy nie zyskają lekkości opętanych, tak też aktorzy Farmy w Jaskini (w której w tej chwili pracują Europejczycy i Azjaci) także nigdy nie osiągną jakości wykonania własnych tańców narodowych przez Brazylijczyków. Co nie zmienia faktu, że formy te (dostosowane do charakteru oraz możliwości fizycznych aktorów) zostaną pokazane, co więcej, być może po raz pierwszy znajdą się w swojej bliskości (brazylijscy performerzy jednego tańca niekoniecznie wiedzą cokolwiek o innym, nie mówiąc o *candomblé*, która jako religia ma całkowicie odrębny status).

*Maracatu Nação* towarzyszą te same bębny, co bębny przywołujące *orixá* w *candomblé* (atabak) — te bębny (obok innych zwanych alfaja) zostały wykorzystane, by stworzyć (często z rytmów charakterystycznych dla danych *orixás*) oprawę muzyczną przedstawienia Farmy w Jaskini. Bębny, dzwony i muszle (trzech muzyków) towarzyszą przedstawieniu do sceny „Świata lalek”. Gdy „fałszywa” publiczność zajmie miejsce „aktorów” na scenie, muzycy odejdą, a tłem stanie się muzyka odtwarzana mechanicznie (sample), a rytm przedstawienia znacząco zwolni. Ostatnie sceny („Normalizacja”, „Samobójstwo”) upływają przy dźwiękach kompozycji Miriam Bayle (która wraz z Dołolomanskim jest autorką całej muzycznej aranżacji przedstawienia), nazywanej *Wind Therapy* (*Terapia wiatrem*).

Głęboko ukrytą inspiracją dla zachowań „fałszywej” publiczności jest historia Brazylii — transformacja ustroju od monarchii kolonialnej przez Cesarstwo Brazylii i dyktaturę do demokracji („Świat lalek”), co tłumaczy różne zachowania „fałszywej” publiczności wobec „aktorów” (zastrzelenie, ucieczka po „wskrzeszeniu” byka, zmuszenie do gry, wtargnięcie na scenę jako „żywe” lalki). Symbolicznie dotyka też problemu *desaparecidos* — tych, którzy zniknęli (zostali porwani i zabici przez policję), a przez instytucje państwowe zostali uznani za zaginionych. W scenie „Rewolucji”, gdy znika zespół teatralny, „fałszywa” publiczność wykrzykuje hasło polityczne znane z historii Brazylii: *Ame ou deixe* (*Kochaj albo odejdz*). *Bumba Meo Boi*, jak twierdzą jej performerzy, zawsze była grą, która miała pokazać panom siłę niewolników. W *Teatrze Bumba Meo*

*Boi* przynosi paralełę — Farma gra samą siebie jako laboratorium teatralne. Publiczność przedstawienia śledzi historię zespołu teatralnego i postaci Vaquero, ale zdaje sobie sprawę z tego, że jest to przedstawienie autotematyczne, dotykające problemu hermetyczności teatru laboratorium, pozycji aktora w grupie, reżysera w roli *mestre* itd.

Ostatnim motywem, który pojawia się w przedstawieniu i który chciałabym przywołać, a który zakończył drugą ekspedycję Farmy w Brazylii, jest pieśń, a właściwie *toada* (forma na granicy śpiewu i mowy) nazwana *Chamada de Aricury* (*Wołanie z Aricury*), która znalazła się na nagraniach Mário de Andrade zebranych jako *Missão de Pesquisas Folclóricas* (*Misja na rzecz badań nad folklorem*) w 1938 roku<sup>17</sup>. W pieśni plemienia Pancararu powtarzają się słowa: *Ai que bonito, d'aonde vem? Venho do mundo, do mundo eu venho. Mestre bonito, d'aonde vem? Venho do mundo, do mundo eu venho.* (*Jakie to piękne, skąd to pochodzi? Pochodzę ze świata, ze świata pochodzę. Piękny mistrzu, skąd idziesz? Idę ze świata, ze świata idę*). W przedstawieniu towarzyszy ona lirycznej scenie nazwanej „Sen”, w której jedną z aktorek porusza jej pacynka — mężczyzna w garniturze, kapeluszu i czarnej błyszczącej masce — ciągnie on ją za włosy, za język, uderza w brzuch, kopie w rękę, ona go łapie podstępnie za nogę, albo zagradza mu drogę. Ta sama pacynka głaszczce aktorkę, a ona poddaje się jej zabiegom, pozwalając, by lalka spacerowała po jej piersiach, „wchodziła butami” na twarz. Ich relacja jest relacją władzy, ale też relacją miłości (stąd też perwersji). Na tej samej zasadzie skonstruowana jest scena „Samobójstwa” (na tej samej zasadzie działa też relacja między Capitão a Vaquero). Samemu na pustej scenie, Vaquero marionetka zastępuje Capitão. W chwili skoku w przepaść (w dziurę, z której wynurzyli się i w której zniknęli „aktorzy”) zza półotwartych drzwi sali wlewa się pomarańczowe światło oraz słychać podobny jak na początku zgiełk, bębny oraz głos: *Welcome everyone, our show begins that's great that you are here and fill you glasses with whiskey and ice. Nobody can stay alone this night. Do you hear me everyone? Everybody has fun?* (*Witajcie wszyscy, nasze przedstawienie zaczyna się i to cudownie, że tutaj jesteście, napełnijcie swoje szklanki whiskey i lodem. Nikt nie może zostać tej nocy sam. Czy wszyscy mnie słyszycie? Czy każdy dobrze się bawi?*). A potem zapada ciemność.

#### THE THEATRE AS A HALL OF MIRRORS: ON THE ANTHROPOLOGICAL INSPIRATION OF THE FARMA V JESKYNI PERFORMANCE

#### Summary

The article presents the Czech laboratory-theatre Farma v jeskyni (Farm in the Cave) and its last performance, entitled *The Theatre*. It simultaneously addresses the anthro-

<sup>17</sup> Farma w Jaskini pracowała między innymi nad tymi pieśniami podczas warsztatu pieśni wibracyjnych z Maud Robart (współpracowniczką Jerzego Grotowskiego z okresu sztuki jako wehikułu), który odbył się w Pradze w kwietniu 2009 r.

pological inspirations influencing the form and subject of the performance: particularly two expeditions to Brazil during which the group came in contact with Afro-Brazilian culture, its theatrical forms, dance and musical motifs. Through a description of certain scenes of the play, the set design, the props and the stage action, the author shows these inspirations within the closed material of the artistic work. She considers the transposed significance of the utilised motifs, the function of the theatre in theatre, the role of the spectator and the actor-slave parallel.

#### Key words/słowa kluczowe

Czech theatre; laboratory-theatre / teatr laboratorium; the theatre in theatre / teatr w teatrze; theatre anthropology / antropologia teatru; Afro-Brazilian culture / kultura afro-brazylijska; Brazilian dramatic dance / brazylijskie tańce dramatyczne; *candomblé*