

Izabella Łabędzka

Instytut Orientalistyki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jerzy Grotowski a chiński teatr poszukujący i tajwański teatr tańca¹

1.

Na przełomie siódmej i ósmej dekady XX wieku chiński teatr poszukujący powoli zaczął się odradzać po trwającej kilka dziesięcioleci zapaści spowodowanej bezrozumną polityką maoistowskich aparatczyków, odizolowaniem od świata i własnej tradycji teatralnej. Od momentu przejścia władzy w całych Chinach w 1949 roku komuniści systematycznie niszczyli zarówno rodzimy tradycyjny dramat muzyczny, jak i zachodnie formy teatralne określane mianem „dramatu mówionego” (*huaju*). Kolejne kampanie propagandowe, od przemówień Mao Zedonga w Yan’anie w 1942 roku poprzez antyprawicowe i antyzachodnie kampanie toczone w latach 50. aż po „rewolucję kulturalną” (1966-1976), skutecznie spychały na margines chińską inteligencję – wychowaną na tradycyjnych wzorcach oraz w duchu modernizmu – a często też eksterminowały niepokornych twórców. Takie działania uniemoż-

1 Artykuł został zaprezentowany na międzynarodowej konferencji *Chinese „One Belt One Road” in the Context of Central Europe and Balkans Intercultural Dialogue and Transfer of Knowledge* zorganizowanej przez Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 27-28 listopada 2018.

liwiały tworzenie jakiegokolwiek sztuki niepoddającej się dyktatowi lewackiej ideologii. W kolejnych dekadach niszczone fundamenty klasycznej sztuki i literatury, a także spuściznę rodzimej moderny początku XX wieku, by ostatecznie rozprawić się z nią po 1966 roku. Wtedy właśnie zakazano wystawiania klasycznych oper chińskich, a chińscy dramaturdzy i reżyserzy zostali na długi czas pozbawieni jakichkolwiek kontaktów z żywym teatrem Zachodu. Ideolodzy partyjni zamierzali stworzyć i upowszechnić tylko jeden rodzaj propagandowego teatru, o strukturze i treści prostej jak konstrukcja cepa: modelową operę rewolucyjną (*yangbanxi*), wpajającą i tym niepiśmiennym, i tym wykształconym odbiorcom jedynie miłość do partii i jej wodza. Nadszedł czas nieuchronnej dyktatury nowych „elit” – chłopów, robotników, żołnierzy. Wskutek tego maoistowskiego rewolucyjnego eksperymentu teatr chiński, podobnie jak inne sztuki, znalazł się na długi czas w aksjologicznej i estetycznej próżni.

Kiedy wreszcie krwawa rewolucja, która pochłonęła miliony ludzkich ofiar, się skończyła, z tradycyjnej i modernistycznej kultury Chin pozostało niewiele. Elity intelektualne i artystyczne zostały przetrzebione, a większość zawodowych twórców, którym udało się przetrwać czasy nieludzkiego eksperymentu, była zastraszona, nieufna i nie chciała się angażować w bardzo powoli odradzające się życie kulturalne. Obawiano się, że wkrótce represje ze strony władzy powrócą, mimo że Mao już nie żył, a jego wczorajsi poplecznicy stali się teraz zwolennikami kontrolowanej przez partię ograniczonej liberalizacji w sferze literatury i sztuki. Trochę inaczej zareagowało pokolenie młodszych, często nieprofesjonalnych, początkujących pisarzy i artystów, którzy w pierwszej fazie rewolucji kulturalnej zostali cynicznie wciągnięci w wewnętrzpartyjne rozgrywki i wykorzystani przez Mao w walce z wrogimi frakcjami, a w efekcie pozbawieni szansy zdobycia przyzwoitego wykształcenia uniwersyteckiego. Większość tego straconego pokolenia zakończyła swoją edukację na poziomie rozpolitykowanej ulicy, wśród rozwrzeszczanej ciżby, wykrzykującej prymitywne ideologiczne slogany przepojone nienawiścią i pogardą skierowaną ku swoim nauczycielom i politycznym adwersarzom. Mniejszość natomiast, w tamtym czasie dobiegająca już trzydziestki, otrząs-

nęła się z tego szaleństwa, skwapliwie wykorzystwała krótką fazę odkręcenia śruby przez partię i zaangażowała się na przełomie 1978 i 1979 roku w Ruch Demokratyczny i Wiosnę Pekińską. Ci twórcy na łamach ukazujących się wówczas poza cenzurą czasopism publikowali swoje eksperymentalne utwory, wolne od komunistycznej nowomowy i propagandowego zacięcia, głównie poezję, krótkie formy prozatorskie, krytyczne eseje i tłumaczenia zachodnich autorów. Jednym z takich czasopism, których żywot ze względu na czujność tajnej policji okazał się dość krótki, było „Dzisiaj” („Jintian/Today”) założone przez początkującego wtedy dysydenta i poetę o pseudonimie Bei Dao – Północna Wyspa (właśc. Zhao Zhenkai, ur. 1949). Z biegiem czasu duch eksperymentu dał o sobie znać także w oficjalnej prasie literacko-artystycznej, która jednak znacznie słabiej radziła sobie z usuwaniem zlogów socrealizmu. Początkowo otwieranie się na kulturę Zachodu i nawiązywanie do przerwanej tradycji chińskiego modernizmu było dosyć nieśmiałe, ale już w połowie lat 80., na fali powszechnej dyskusji o korzeniach kultury Chin, zjawisko to nabrało impetu i twórcy okresu postrewolucyjnego zaczęli prześcigać się w poszukiwaniu nowych form wyrazu, inspirowanych Wschodem i Zachodem, oraz szybko nadrabiać stracone dekady.

Duch odnowy nie ominął teatru i dramatu. Chińscy reżyserzy i dramaturdzy zaczęli wyjeżdżać na Zachód i do Japonii dopiero w połowie ósmej dekady (głównie dzięki zachodnim stypendiom i zaproszeniom na zagraniczne występy), a tym samym poznawać żywy teatr Zachodu, od którego tak długo byli oddzieleni żelazną kurtyną. Jednak pośrednie poznawanie owego teatru rozpoczęło się już kilka lat wcześniej, dzięki wznowieniu zawieszonych w czasie rewolucji kulturalnej profesjonalnych czasopism teatralnych, w których publikowano przekłady tekstów XX-wiecznych reformatorów zachodniego teatru oraz ich krytyczne omówienia, m.in. autorstwa Bertolta Brechta, Antonina Artauda, Wsiewołoda Meyerholda, a spośród żyjących wtedy praktyków teatru – Jerzego Grotowskiego. Jego teoretyczne teksty cieszyły się w latach 80. wielkim zainteresowaniem wśród chińskich twórców teatralnych, poszukujących nowej idei teatru redefiniującej istotę sztuki aktorskiej. Dodatkowym stimulatorem nowych poszukiwań stało się także

masowe wówczas przekładanie na język chiński nieznanym chińskim odbiorcom dramatów zachodnich autorów. Niesłychanie popularni stali się zwłaszcza absurdyści: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet. Jedną z przyczyn niebywalej kariery tych twórców w Chinach było zapewne postrzeganie ich jako sprzymierzeńców w dążeniu do skutecznego uwolnienia się od poetyki socrealistycznej, a częściowo także realistycznej i naturalistycznej, eksploatowanych do znudzenia w dopiero co minionym okresie, kiedy tendencyjnie interpretowano i przekłamywano elementy systemu Konstantego Stanisławskiego. Podczas toczonej w połowie ósmej dekady dyskusji na temat idei teatru (*xijuguan*) i jego autonomiczności przywoływano takie pojęcia, jak: umowność, stylizacja, konwencjonalność, symboliczność. Chińscy awangardziści przypomnieli sobie o syntetyczności i totalności teatru, który niekoniecznie musi być teatrem bogatym, ale którego esencją jest zawsze aktor – wszechstronny, doskonale wyszkolony fizycznie i wokalnie, a nade wszystko działający, jak pisał o nim współczesny chiński dramaturg i prozaik, późniejszy laureat literackiej Nagrody Nobla (2000), Gao Xingjian [1988: 1-7] w eseju *Środki współczesnego teatru* (*Xiandai xiju shouduan*).

Gao Xingjian był jednym z najbardziej radykalnych reformatorów chińskiego teatru nowoczesnego w okresie postrewolucyjnym. Studia w zakresie filologii romańskiej, ukończone jeszcze przed wybuchem „rewolucji kulturalnej”, znajomość zachodniej kultury i literatury oraz wiedza o klasycznym chińskim teatrze muzycznym pozwoliły mu sformułować własną koncepcję współczesnego teatru totalnego Wschodu (*wanquan xiju, quanneng xiju*), który byłby połączeniem pierwiastków tradycji wschodniej i zachodniej. Gao uważał, że początkiem teatru jest gra aktorska, która odbywa się w obecności widzów. Wytwarzające się między aktorem a widzem poczucie psychofizycznej bliskości czyni teatr sztuką wyjątkową. Ta bliskość sprawia, że między przedstawicielami obu stron powstaje szczególnie rodzaj interakcji polegającej na pokazywaniu i oglądaniu procesu gry. W tych i wielu innych sformułowaniach Gao z początku lat 80. pobrzmiewa echo słów wypowiedzianych przez Grotowskiego niemal dwie dekady wcześniej, spisanych w tomie *Ku teatrowi ubogiemu*. Nie powinno nas to

zaskakiwać, albowiem Gao zetknął się w latach 80. z tekstami Grotowskiego pochodzącymi z tomu *Towards a Poor Theatre*, wydanego na Zachodzie w 1968 roku. Chińskojęzyczna wersja *Ku teatrowi ubogiemu* (*Maixiang zhipu xiju*) ukazała się w 1984 roku nakładem specjalistycznego wydawnictwa teatralnego w Pekinie. Należy jednak dodać, że już dwa lata wcześniej na łamach „Sztuki Teatru” („Xiju Yishu”) ukazały się dwa teksty z tego tomu: *Statement of Principles* i *The Actor's Training (1959-1962)* w przekładzie na chiński. Gao najprawdopodobniej znał te eseje, albowiem powoływał się na Grotowskiego już we wczesnych tekstach teoretycznych: w wymienionych już *Środkach współczesnego teatru* i *Teatralności* (*Xijuxing*). Obie prace powstały jesienią 1982 roku, a opublikowano je wiosną 1983 roku. Pod koniec lat 80. wydano je w antologii esejów teatralnych Gao *W poszukiwaniu nowoczesnego teatru* (*Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu*). W *Środkach współczesnego teatru* chiński noblista przedstawił Grotowskiego jako jednego z wielu XX-wiecznych reformatorów teatru, którzy inspirowali się tradycjami teatralnymi Dalekiego Wschodu [Gao 1988: 2]. Wiadomo doskonale, że Grotowski nieźle znał tradycje teatralne Indii, Japonii i Chin. Poznawał je bezpośrednio, dzięki praktykom tych teatrów, i pośrednio, poprzez lektury. Chińscy twórcy teatru poszukującego i część krytyki szybko dostrzegli w Grotowskim cennego sprzymierzeńca – tego, który zmierzał w podobnym co oni kierunku, a ponadto znał i cenił operę pekińską. Dai Ping, chiński krytyk, zauważył, że to właśnie Grotowski dojrzał w operze pekińskiej przykład teatru ubogiego i w swojej praktyce teatralnej niejednokrotnie wykorzystywał pomysły pochodzące z opery pekińskiej [Dai 1985: 63-64]. Zarówno *xiqu* (tradycyjny teatr), jak i Grotowski w centrum uwagi sytuowali aktora, który nieustannie doskonalił swój artystyczny kunszt: sprawność ruchową i wokalną. Dai [1985: 65-66] dopatrywał się nawet zbieżności między niektórymi ćwiczeniami oddechowymi opracowanymi przez Grotowskiego i tymi, które od wieków znane były aktorom *jingju* (operze pekińskiej). Nie można wykluczyć, że polski reżyser zaczerpnął je od swoich chińskich przewodników po miejscowym teatrze podczas swojej wizyty w Szanghaju w 1962 roku. Doktor Ling, który w owym czasie pracował w lokalnej akademii medycznej

nad emisją głosu, a także współpracował z miejscowymi aktorami tradycyjnego teatru, miał przekazać wyniki swoich badań właśnie Grotowskiemu. Chociaż do końca nie wiadomo, czy dr Ling był postacią realną, to jednak warto zwrócić uwagę, że wspominał go sam Grotowski – to właśnie dr Ling miał mu przekazać tajniki wiedzy o krtani [Grotowski 1968: 152-153]. Zdobyta w Chinach wiedza została przezeń spożytkowana przy opracowaniu ćwiczeń opisanych we fragmentach *The Actor's Training (1959-1962)*.

Gao widział w Grotowskim podwójnego sprzymierzeńca w walce o nowy teatr: wolny, swobodny, oddziałujący na wyobraźnię i skłaniający do intelektualnej refleksji. Z jednej bowiem strony Grotowski nakierowywał uwagę na tradycyjny teatr chiński jako niewyczerpane źródło inspiracji, a z drugiej definiował istotę teatru bazującego na doskonałej technice ruchowej i głosowej, ograniczaniu i dyscyplinowaniu środków wyrazu oraz wysokiej etyce pracy. Jednakże w późniejszych latach Gao, zmierzając do urzeczywistnienia idei teatru totalnego, którego apogeum była inscenizacja – najpierw w Teatrze Narodowym w Tajpej (2002), a później w operze w Marsylii (2005) – napisanego przezeń dramatu *Śnieg w sierpniu*² (*Bayuexue*), nie do końca był świadomy krytyki teatru totalnego. To właśnie w ramach tej krytyki Grotowski w latach 60. nazwał ów teatr postacią kleptomanii, żerowania na innych formach sztuki, gubieniem autonomicznej osobowości. „Wszystko to jest fałszywe” – twierdził Grotowski [1990: 12-13] w eseju *Ku teatrowi ubogiemu*.

Kiedy jednak Gao pisał o teatrze jako sztuce wolnej i swobodnej, znowu zbliżał się do teorii i praktyki Grotowskiego. Uważał bowiem, że nośnikiem tej wolności jest aktor, który w swobodny sposób, siłą swego mistrzowskiego rzemiosła i dzięki improwatorskim umiejętnościom, wypełnia pustą, nieograniczoną przestrzeń sceny znaczeniem, a do swojej wyobraźniowej gry wciąga widza [Gao 1990: 192]. Idealna wydawała mu się naga scena, redukująca dekoracje do niezbędnego minimum, na której nieliczne rekwizyty ożywiane grą aktora dookreślały przestrzeń i czas. Wzorem był dla niego teatr tradycyjny w Chinach, gdyż rekwizyt zawsze

2. Dramat dotyczył szóstego patriarchy buddyzmu chan, Hui Nenga.

był w nim jednym ze sposobów aktywizowania wyobraźni widza [Gao 1996: 188]. Gao, podobnie jak Grotowski, był przekonany, że teatr może być pozbawiony dekoracji, kostiumów, oświetlenia i wizualnych efektów, ale musi ukazywać działanie aktora, bo to właśnie dla niego widz pojawia się w teatrze. Co więcej, teatr nie potrzebuje nawet sceny, albowiem wystarczy mu jedynie miejsce spotkania z widzem, twarzą w twarz [Gao 1988: 7]. W didaskaliach do swoich wczesnych sztuk³, w których inspiracja ideami Grotowskiego jest wyraźnie wyczuwalna, Gao dokładnie opisywał tego rodzaju oszczędne dekoracje, symboliczne rekwizyty i celowo zredukowany dystans między aktorem a widzem. W 1986 roku zrecenzował chiński przekład *Ku teatrowi ubogiemu* (przeł. Dai Ping, *Maixiang zhipu xiju*). Przyznał wówczas, że podczas współpracy z Lin Zhaohua, reżyserem średniego pokolenia, przy inscenizacji swoich przedemigracyjnych dramatów obaj inspirowali się twórczością Grotowskiego [Gao 1988: 79]. W eseju *Ku teatrowi ubogiemu* zaprezentował polskiego reżysera jako ucznia Stanisławskiego, który zbuntował się nie tyle przeciw mistrzowi, ile przeciw jego późniejszym naśladowcom, spłaszczającym i wypaczającym jego myśl. Metodę rygorystycznych ćwiczeń aktorskich Grotowskiego Gao uważał nie tylko za sposób doskonalenia technik gry, lecz także pokonywania wewnętrznych blokad. Umożliwiała to wynoszenie sztuki aktorskiej na wyższy poziom. W ten sposób aktor sytuował się w centralnym miejscu teatralnego dzieła i wykazywał drugorzędność wszelkich efektów teatralnych. W konsekwencji teatr odzyskiwał utraconą magiczną teatralność, czyli swoje pierwotne oblicze [Gao 1988: 75].

Zamiarem Gao nie było oczywiście przeszczepianie idei Grotowskiego na chiński grunt. Artysta stał na stanowisku prymatu własnej kultury i tradycji, ale uważał, że poszukiwania polskiego reżysera mogą stanowić skuteczny bodziec twórczy dla chińskiego współczesnego teatru, zniszczonego przez komunistyczną ideo-

3 Chodzi o następujące dramaty z lat 1983-1986: *Sygnal alarmowy* (*Juedui xin hao*), *Przystanek* (*Chezhan*), *Dziki człowiek* (*Yeren*), *Drugi brzeg* (*Bi'an*). Gao Xingjian napisał je, zanim wyemigrował z Chin w 1987 roku – najpierw do Niemiec, a później do Francji.

logię. Podobnie rozumował Grotowski, którego teatry Wschodu fascynowały perfekcyjnym rzemiosłem, zachwycaly pięknem i wysoką etyką pracy tamtejszych aktorów. Jednak i on doskonale wiedział, że tych technik nie da się przenieść na grunt zachodni. Wolał więc spoglądać na ów teatr z chłodnym dystansem, dostrzegać jego odmienność i w ten sposób osiągać lepsze rozumienie własnej tradycji [Osiński 1980: 307-308]. Chińscy reżyserzy teatru eksperymentalnego i krytycy oraz historycy teatru również zdawali sobie sprawę, że idee Grotowskiego i rodzimy teatr muzyczny należały do zupełnie innych porządków estetycznych. Linia podziału przebiegała między typowym dla tradycyjnego teatru podejściem impresjonistycznym i lirycznym (*xieyi*) a charakterystycznym dla teatru ubogiego Grotowskiego nastawieniem realistycznym i naukowym (*xieshi*) – jak to ujął Dai [1985: 68].

Mimo wszystko pojęcie teatru ubogiego zrobiło w latach 80. XX wieku zawrotną karierę w Chinach kontynentalnych. Chętnie posługiwano się nim, by nazwać wszelkie formy teatralne cechujące się eksperymentalnym podejściem do gry aktorskiej, fabuły, postaci, przestrzeni scenicznej. Oprócz Gao Xingjiana i Lin Zhaohua do konceptów Grotowskiego wielokrotnie sięgali inni inscenizatorzy. Wprawdzie William Huizhu Sun, pisząc eksperymentalny dramat *Pan B wiszący na ścianie* (*Lao Bi gua zai qiangshang*), sugerował się sztukami Luigi Pirandella – zwłaszcza jeśli chodzi o burzenie iluzji scenicznej, wchodzenie aktorów w role i wychodzenie z nich, dystansowanie się wobec akcji scenicznej i postaci – ale już tacy reżyserzy, jak Gong Xiaodong i Wang Xiaoying, przygotowujący w 1984 roku inscenizację tej sztuki dla szanghajskiego Młodzieżowego Teatru Artystycznego, podczas prób starali się ćwiczyć z aktorami w stylu teatru ubogiego. Wprowadzali stylizowane konwencje gestyczne rodem z *jingju*, uprościli dekoracje, oświetlenie, kostiumy, a nade wszystko wyszli poza mury teatru instytucjonalnego: grali w stołówkach, salach gimnastycznych i innych przestrzeniach nieteatralnych, gdzie nic nie oddzielało aktora od widza [Sun, Fei 1986: 86-87].

Natomiast Mou Sen, radykalny awangardzista tamtych czasów, dostrzegł w Grotowskim twórcę unikatowego teatru, którego aktor potrafił, dzięki rygorystycznej dyscyplinie pracy, przełamać

wewnętrzne blokady psychiczne i bariery fizyczne oraz porozumieć się z widzami. Wprawdzie Mou Sen stawiał sobie podobne cele, zmierzające do odnowy sztuki teatru, ale sama technika ćwiczeń wydawała mu się niewystarczająca. Teatr współczesny mógł odnowić bowiem tylko ten, kto sam wprawdzie przeszedł odnowę. Aktorski profesjonalizm wydawał się Mou Senowi czymś drugorzędnym [Salter 1996: 221]. Artyście chodziło o znacznie więcej – jak sam twierdził – o przemianę świata poprzez przemianę człowieka. Najwyraźniej nigdy nie poznał głębiej istoty poszukiwań Grotowskiego, zwłaszcza w okresie postteatralnym.

Recepcja myśli teatralnej Grotowskiego w Chinach końca XX wieku była dość powierzchowna, wybiórcza i tendencyjna, ograniczona do odbioru jego idei z lat 60. Chyba jedynie Gao dostrzegał wtedy u Grotowskiego zamiysł przywrócenia teatrowi wymiaru rytualnego, religijnego. Podczas takiego rytualnego performansu wytwarzała się wyjątkowa wspólnota współuczestniczących: aktorów i widzów, tak ceniona przez Gao i zarazem tak bardzo potrzebna chińskiemu teatrowi końca XX wieku. Reżyser zauważał przy tym, że samodoskonalenie się aktora w tym teatrze dokonywało się nie tylko w sferze psychofizycznej, lecz także moralnej. Był w równym stopniu zafascynowany sprawnością rzemieślniczą performerów co ich umiejętnością komunikowania się z publicznością [Gao 1988: 248-249]. Jednakże „święty aktor” Grotowskiego nie wpłynął na ideę aktorstwa Gao. Chińskiemu dramaturgowi bliższy był ideał aktorstwa chłodnego, zdystansowanego, bazującego na samoobserwacji, a w rezultacie bardziej krytycznego. Pozostali przedstawiciele chińskiej awangardy schyłku XX wieku przeważnie nie znali późniejszej działalności Grotowskiego, a mozolne zgłębianie istoty sztuki aktorskiej w niemalże alchemicznym laboratorium teatru w obliczu gwałtownych przemian natury społecznej, ekonomicznej i kulturowej nie za bardzo ich interesowało. Po tiananmeńskiej masakrze w czerwcu 1989 roku komuniści zrobili wszystko, co możliwe, by skierować zainteresowanie chińskiego społeczeństwa ku obszarom innym niż kultura elitarna, dociekliwa, skłaniająca do myślenia. Krwawa łaźnia urządzona młodym buntownikom na placu Niebiańskiego Pokoju po raz kolejny zastraszyła intelektualne i artystyczne elity,

a po 1990 roku zaczął się gwałtownie nasilać proces komercjalizacji sztuki. Definitywnie skończyła się dekada dyskusji i myślenia. Zaczęły się czasy pogoni za materialnym zyskiem, duchowej atrofii i moralnego indyferentyzmu.

2.

Niedokończony w kontynentalnych Chinach „projekt” wnikliwego wsłuchania się w głos Grotowskiego doczekał się w ósmej dekadzie XX wieku kontynuacji na Tajwanie. Jednakże jest to – z wielu powodów – zupełnie inna historia recepcji myśli Grotowskiego. O ile w Chinach praktycy teatru poszukującego mogli obcować jedynie z wczesnymi tekstami Grotowskiego poświęconymi teatrowi ubogiemu, które stały się dla nich rodzajem odtrutki na maoistowską propagandę, o tyle na Tajwanie kontakt z polskim reformatorem teatru przybrał formę bardziej bezpośrednią. Dzięki swojemu wyjątkowemu statusowi politycznemu i sojuszowi ze Stanami Zjednoczonymi Tajwańczycy mogli wówczas swobodnie wyjeżdżać na stypendia naukowe i praktyki do USA i tam uczestniczyć w warsztatach prowadzonych przez Grotowskiego na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine w ramach projektu *Dramat Obiektywny*, ogłoszonego w 1983 roku. Tak właśnie było w przypadku Liu Jingmin (Liu Ruoyu, ur. 1956) – czołowej postaci tajwańskiego teatru nowoczesnego przełomu XX i XXI wieku.

Liu, urodzona na Tajwanie w chińskiej rodzinie przybyłej na wyspę wraz z uciekającymi z kontynentu przed komunistami żołnierzami Chiang Kai-sheka, ukończyła Wydział Aktorski tajpejskiego Uniwersytetu Kultury i rozpoczęła pracę w miejscowym eksperymentalnym teatrze lat 80. Lanling Jufang (Warsztat Teatralny Lanling). W 1982 roku udała się do Stanów Zjednoczonych, by kontynuować tam studia aktorskie, a po uzyskaniu dyplomu dwa lata później wzięła udział w warsztatach prowadzonych przez Grotowskiego w Irvine. Celem projektu *Dramat Obiektywny* było – krótko rzecz ujmując – wyjęcie niektórych elementów performatywnych tańców, pieśni, inkantacji i struktur językowych ze starożytnych rytuałów dawnych kultur i wnikliwe ich zbadanie. W tym międzynarodowym przedsięwzięciu Grotowskiemu pomagali czterej

asystenci techniczni, z których trzech było Azjatami z Korei, Bali i Tajwanu. Tajwańczykiem w tej grupie był Chen Weicheng – tancerz tajwańskiego zespołu tańca nowoczesnego, biegły również w technikach tradycyjnego tańca i gimnastyki chińskiej oraz zachodniego baletu – który w późniejszych latach odegrał istotną rolę w propagowaniu na Tajwanie ćwiczeń opracowanych przez Grotowskiego i jego polskich współpracowników, m.in. poprzez prowadzenie szkoleń dla aktorów i tancerzy tańca współczesnego⁴. Uczestnicy projektu studiowali archaiczne rytuały w powiązaniu z ich tradycjami kulturowymi, odsłaniając w trakcie wspólnej pracy coraz głębsze ich warstwy z myślą o dotarciu do podstawowych technik performatywnych [*Ścisły program badawczy...* 2000: 404-405]. Podczas codziennych, a najczęściej conocnych, ćwiczeń badano takie kwestie, jak zachowanie czujności podczas ruchu czy też wzajemne relacje zachodzące między przestrzenią a ruchem. Czyniono to podczas szybkiego i powolnego chodzenia za dnia i nocą w zróżnicowanym terenie, prowadząc jednocześnie obserwację zewnętrzną (otoczenia) i wewnętrzną (własnej psychiki i doznań)⁵. Ćwiczenia te pozostawiły trwałe ślady w edukacji aktorskiej Liu, która postanowiła później przenieść je na grunt tajwański, by poddać je istotnej modyfikacji. Uświadomiła sobie, że wewnętrzna obserwacja, uważność, skupienie i czujność stanowią podstawy praktyki taoistycznej i buddyzmu medytacyjnego *chan* (*zen*), a także sztuk walki czy nawet treningu aktorskiego w tradycyjnym teatrze chińskim, w którym koncentracja i wewnętrzny wgląd przesądzają o mistrzostwie techniki.

Rozwijane latami przez Grotowskiego i jego współpracowników ćwiczenia fizyczne dla aktorów miały wiele źródeł zarówno zachodnich, jak i wschodnich: czerpały z systemu Stanislawskiego, biomechaniki Meyerholda, systemu Delsarte'a oraz indyjskiego teatru *kathakali*, opery pekińskiej i japońskiego teatru *nō*, a także *hatha yogi*. Ponadto, prawdopodobnie w latach 70. XX wieku, Gro-

4 Chen Weicheng prowadził treningi, np. dla tancerzy słynnego Wugou Wudao Juchang / Legend Lin Dance Theatre założonego w 1995 roku przez Lin Lizhen.

5 Dokładny opis tych ćwiczeń można znaleźć w dzienniku uczestnika warsztatów, Philipa Jr. Winterbottoma [2000].

towski zapoznał się z pismami ormiańskiego filozofa i mistyka Georgija I. Gurdżijewa, które zawierają wiele elementów dotyczących psychofizycznego doskonalenia, zaczerpniętych z myśli środkowowschodnich i dalekowschodnich filozofów. Wiadomo z późniejszych wspomnień Liu, zawartych w *Trzydziestu sześciu lekcjach Liu Ruoyu o przedstawianiu* (*Liu Ruyi de sanshiliutang biaoayanke*), że Grotowski zaprezentował osobę i nauczanie Gurdżijewa swoim kalifornijskim uczniom w latach 1984-1985. Jesienią 1985 roku Liu i jej partner Chen Weicheng powrócili na Tajwan, gdzie Liu niemal natychmiast zaangażowała się we współpracę ze studentami Wydziału Aktorskiego Tajpejskiego Państwowego Instytutu Sztuki (Taibei Guoli Yishu Xueyuan). Prowadziła z nimi ćwiczenia fizyczne i wokalne, bazujące na tych zaproponowanych przez Grotowskiego w Irvine. W duchu nauczania Grotowskiego przeprowadziła niedługo po powrocie projekt terenowy *Medea na górze* (*Medea zai shanshang*), będący pierwszą tak radykalną na Tajwanie próbą wyjścia poza salę ćwiczeń i zwiastujący nowy rodzaj kontaktu z otwartą przestrzenią i widzami zachęcany do udziału w akcji⁶. Projekt ten zapowiadał też nowe, bardziej „ekologiczne” obcowanie z naturą, które stało się znakiem firmowym powołanego nieco później przez Liu zespołu.

Nie w pełni usatysfakcjonowana swoją współpracą z adeptami sztuki teatru Liu udała się w 1987 roku do Włoch z zamiarem podjęcia dalszej współpracy z Grotowskim. Jednakże reżyser krytycznie wypowiedział się o jej wyalienowaniu z rodzimej kultury i zawieszeniu gdzieś między Wschodem a Zachodem, a to zmobilizowało ją do porzucenia myśli o pozostaniu w Europie i powrocie na Tajwan. W 1988 roku Liu powołała własny zespół teatralny, który nazwała You Juchang (dosł. ‘Teatr Aktora Doskonałego’). W następnych dekadach artyści zdobyli międzynarodową sławę jako U-Theatre. Niedługo po założeniu, ok. 1990 roku, zespół zaczął coraz głębiej sięgać do źródeł chińskiej filozofii, a zwłaszcza idei jedności człowieka i natury (*tianwen heyi*). Rezultatem tego było zbudowanie własnego teatru plenerowego i miejsca prób na Laoquanshan

6 Szczegółowy opis tego projektu zamieszczony jest w dysertacji doktorskiej Zhong Mingde, *The Little Theatre Movement of Taiwan (1980-1989)*. In *Search of Alternative Aesthetics and Politics* [Zhong 1992: 198-205].

(Górze Starego Źródła) w pobliżu Tajpej. Zakorzenie w tym stabilnym miejscu nie przeszkodziło Youren (dosł. 'ludzie teatru You') odwołać się w następnych latach do buddyjskiej tradycji pielgrzymowania zarówno w przestrzeni geograficznej, jak i wewnątrz siebie, a także w głąb lokalnej tradycji kulturowej. Pielgrzymowanie Youren, chociaż pozbawione stricte religijnych przyczyn, zachowało istotę buddyjskiego wędrowania moralnego. W latach 90. członkowie zespołu wielokrotnie podejmowali wędrówki, których celem było: ćwiczenie koncentracji, uspokojenie umysłu, rozwinięcie świadomości przestrzeni, trenowanie wytrzymałości oraz osiągnięcie większej sprawności fizycznej w efekcie długotrwałych ćwiczeń w otwartej przestrzeni. W 1991 roku wzięli udział w dorocznej pielgrzymce z figurą bogini Mazu z Baishatun do Beigang i z powrotem. Pielgrzymka, charakteryzująca się nieprzewidywalnością trasy, koniecznością włożenia wysiłku fizycznego w jej przebycie w upale lub deszczu oraz wyjątkową atmosferą, w której religijność mieszała się z gwarem wiejskich zgromadzeń, była zarówno ćwiczeniem wytrzymałości psychofizycznej, jak i doświadczeniem wspólnotowości [Quintero 2002: 139]. Pięć lat później Youren przewędrowali jeszcze kilkaset kilometrów z Parku Narodowego Kending do Tajpej, dokonując „barteru” widowisk, tańców i śpiewów z mijanymi po drodze mieszkańcami tajwańskich miejscowości. Wreszcie pod koniec dziewiątej dekady przemierzali aborygeńskie obszary wschodniego Tajwanu z zamiarem poznania lokalnej kultury i społeczności. Wydaje się, że niemalą rolę w przyjęciu tego rodzaju nomadycznej postawy odegrało zetknięcie się Liu z nauczaniem Grotowskiego. W kolejnych latach Youren pielgrzymowali w sensie dosłownym i metaforycznym przez różne tradycje teatralne, filozoficzne i duchowe Indii, Chin kontynentalnych, Tajwanu, Japonii. Studiowali lokalne widowiska ludowe: dramat muzyczny (*gezaixi*), teatr lalek (*budaixi*), chodzenie na szczydach, sztuki walki, taniec Ośmiu Generałów (*bajajiang*), chińskie maski teatru egzorcystycznego (*Anshun dixi*, *nuotangxi*) i maski japońskie. Przyświecały im ambicje nie muzealne, ale jak najbardziej praktyczne. Chcieli czerpać z dawnych tradycji, by stworzyć nowoczesny teatr dla współczesnego widza. Sięganie do przeszłości miało też wymiar głębszy, filozoficzno-religijny,

pozwalalo im przywrócić utraconą wspólnotę człowieka i natury, człowieka i Boga, aktora i widza [Quintero 2000: 118].

Poznawszy tak różnorodne tradycje, Liu zaczęła stawiać fundamentalne pytania dotyczące istoty teatru, roli aktora i jego ciała, a zwłaszcza jego ograniczeń i sposobów ich przezwyciężenia. Interesowało ją generalnie ciało dalekowschodnie, ale także cielesność specyficznie chińska i tajwańska, również ta ludowa. W toku swych wieloletnich dociekań Liu doszła do przekonania, że wyróżnikiem azjatyckiej praktyki teatralnej jest myślenie ciałem, natomiast praktyka zachodnia wychodzi od spekulacji czysto teoretycznych [Liu 1996: 62]. Wzorem praktykujących taoistów i buddystów ciało aktora musiało najpierw uwolnić się od wszelkich blokad i uwarunkowań, poddać się swoistym rygorom fizycznym i moralnym, zostać wybawione ze swej „mięsności” (*routi*), by w efekcie stać się prześwieconym i promieniującym [Liu 1992]. Pracując nad dokonaniem takiej właśnie metamorfozy cielesnej, Youren zaczęli na przełomie ósmej i dziewiątej dekady sięgać już nie do ćwiczeń Grotowskiego, ale do własnej tradycji: ćwiczyli *taiji daoyin* (tajwańską odmianę *taijiquan*) oraz techniki oddechowo-ruchowe *longmen qigong*, prowadzące do unormowania oddechu, uwolnienia ciała od wszystkiego, co je blokowało i krępowało, oraz do umiejętnego kierowania przepływem wewnętrznej energii (*qi*). Założenia te bliższe były taoistycznemu konceptowi „działania bez działania” (*wei wu wei*), czyli działania bez wymuszania czegokolwiek, zgodnego z porządkiem naturalnym. Praktykowanie *taijiquan* okazało się zaskakująco pomocne także przy wykonywaniu ćwiczeń opracowanych przez Grotowskiego, co wcześniej sprawiało Liu wiele trudności i prowadziło do marnotrawienia cennej energii.

Wielkoformatowe spektakle Liu Jingmin i Huang Zhiwena (instruktora gry na bębnach i głównego aktora), powstałe już po przekształceniu się ich zespołu na początku lat 90. w formację grających na świętych bębnach (Youren Shengu), od *Sluchając oceanu* (*Ting hai zhi xin*, 1997) poczynając poprzez *Dmuchawcowy miecz* (*Pugongying zhi jian*, 2003), a na *Poza czasem* (*Shijian zhi wai*, 2017) kończąc, zamieniły się w formę ruchowej, dźwiękowej i wizualnej medytacji. Wszystkie zostały skomponowane z uwzględnieniem dynamiki przepływu energii wewnętrznej i zewnętrznej, prze-

mienności faz dynamicznych i statycznych, dialektyki działania i niedziałania, w którym jednak zawsze tkwi zarodek działania, co tak fascynowało Grotowskiego⁷. Te sztuki i wiele innych kontemplacyjnych widowisk Youren Shengu, powstałych w międzyczasie, odzwierciedlały poszukiwanie siły motywującej ciało, rozumianej jako ta, z której wyłania się sama forma widowiska, język komunikacji i znaczenie. Komponując swoje zenistyczne w duchu spektakle, członkowie zespołu oddawali się regularnym praktykom medytacyjnym i koncentracyjnym. Posługiwali się stylizowanymi gestami zaczerpniętymi ze sztuk walki i tradycyjnego teatru chińskiego, wirującymi tańcami sufich, oryginalnymi dźwiękami dawnych instrumentów, głosami i dźwiękami wydawanymi przez aktorów, inkantacjami buddyjskimi, zróżnicowaną rytmicznie grą na bębnach, tworząc w ten sposób poetyckie symfonie niezwyklej obrazów, brzmień i gestów.

Żelazna dyscyplina pracy Youren, prostota ich życia, rytmizacja oddechu, usunięcie przyczyn mentalnego rozproszenia – wszystko to prowadziło ostatecznie do reintegracji osobowości artystów i przekształcenia ich w ludzi lepiej rozumiejących swe rzemiosło i otaczający świat. Poprzez poznanie własnej tradycji kulturowej, uważną obserwację otoczenia, badanie i poszerzanie możliwości fizycznych i duchowych aktora Youren udało się po niemal trzech dekadach osiągnąć wysoki poziom teatralnego rzemiosła i duchową doskonałość, niwelujące niestabilność i fragmentację współczesnego życia. Liu po „porzuceniu” swego mistrza – jak to sama określiła w *Trzydziestu sześciu lekcjach Liu Ryuoyu o przedstawianiu* – zbliżyła się do istoty nauczania Grotowskiego jak nigdy dotąd. Podobnie jak on wykroczyła daleko poza sferę stricte teatralną i zaczęła stawiać sobie i swoim uczniom pytania dotyczące istoty ludzkiej egzystencji.

Zasługi Liu w upowszechnianiu idei Grotowskiego na Tajwanie są niekwestionowane. Jej śladem podążyli wkrótce inni tajwańscy

7 Więcej o zainteresowaniu Jerzego Grotowskiego energią w ujęciu filozofii i praktyki teatralnej Dalekiego Wschodu pisałam w książce *Cud ucieleśnionych metamorfóz. Tajwański teatr tańca i ruchu* [Łabędzka 2020 (zob. zwłaszcza rozdział *Energia czyli obecność: You Juchang – Teatr Aktora Doskonałego*)].

praktycy, krytycy i historycy nowoczesnego teatru. W ostatnim trzydziestoleciu ukazało się tam wiele prac naukowych i popularnonaukowych poświęconych polskiemu reżyserowi. Grotowski stał się patronem tajwańskiego teatru poszukującego i awangardowego po 1987 roku, wytyczającym młodym aktorom, tancerzom i reżyserom nowe szlaki poszukiwań. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że pośrednio sprowokował niezwykle ważną debatę, dotyczącą idei ciała dalekowschodniego (*dongfang shentiguan*), toczoną na przełomie lat 80. i 90. w tajwańskich kręgach teatralnych. W rezultacie tej dyskusji uformował się określony typ zespołów teatralnych przypominających laboratoria. W nich po dziś dzień zgłębia się tajniki aktorskiego/tanecznego rzemiosła, czerpie z rodzimej tradycji widowiskowej i filozoficznej bez oglądania się na zachodnie nowinki oraz dokonuje alchemicznej transformacji artysty teatru w performerę, którego działanie wpływa na oblicze dzisiejszego świata i człowieka, przypominając niestrudzenie o prymacie ducha nad materią.

Bibliografia

- Dai Ping (1985), *Pinkun xiju ji qi yu xiqu zhi bijiao* [Teatr ubogi a chiński teatr tradycyjny], „Xiju Yishu”, nr 4, s. 61-68.
- Gao Xingjian (1988), *Dui yizhong xiandai xiju de zhuyi* [W poszukiwaniu nowoczesnego teatru], Zhongguo Xiju Chubanshe, Beijing.
- Gao Xingjian (1990), *Playwright's Preface*, przeł. Bruno Roubicek, „Asian Theatre Journal”, t. 7, nr 2, s. 192-193.
- Gao Xingjian (1996), *Meiyou zhuyi* [Bez-izmów], Cosmos Books Ltd, Xianggang.
- Grotowski Jerzy (1968), *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro.
- Grotowski Jerzy (1990), *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, „Wiedza o kulturze”, Wrocław.
- Liu Jingmin (1992), *Zhongguoren de shenti yu xiju xin xingtai de tansuo – fang Liu Jingmin tan You Juchang* [Chińskie ciało i poszukiwanie nowej formy teatru – rozmowa z Liu Jingmin o You Juchang], „Minzhong Ribao”, 30 listopada.
- Liu Jingmin (1996), *Taiwan juchang meiyou shenti?* [Tajwański teatr nie posiada ciała?], „Biaoyan Yishu”, nr 5, s. 61-64.

- Łabędzka Izabella (2008), *Gao Xingjian's Idea of Theatre. From the Word to the Image*, Brill Academic Publishers, Leiden–Boston.
- Łabędzka Izabella (2020), *Cud ucieleśnionych metamorfoz. Tajwański teatr tańca i ruchu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Osiński Zbigniew (1980), *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa.
- Quintero Craig Anthony (2000), *Performing Culture / Cultural Performances: The Little Theatre Movement of Taiwan*, Evanston, Northwestern University, [rozprawa doktorska].
- Quintero Craig Anthony (2002), *Pilgrimage as a Pedagogical Practice in Contemporary Taiwanese Theatre. U-Theatre and the Baishatun Ma-tsu Pilgrimage*, „The Drama Review”, t. 173, s. 131-148.
- Ruoyu Liu (2018), *Liu Ruoyu de sanshiliutang biaoyanke* [Trzydzieści sześć lekcji Liu Ruoyu o przedstawianiu], Tianxia Wenhua Shufang, Taipei.
- Salter Denis (1996), *China's Theatre of Dissent: A Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang*, „Asian Theatre Journal”, t. 13, nr 2, s. 218-228.
- Sun William Huizhu, Fei Faye Chunfang (1986), „The Old B Hanging on the Wall” in the Changing Chinese Theatre, „The Drama Review”, t. 112, nr 4, s. 84-105.
- Ścisły program badawczy „Dramat Obiektywny” prowadzony przez Jerzego Grotowskiego. Prospekt (2000), przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny”, t. 193-194, z. 1-4, s. 403-416.
- Winterbottom Philip Jr. (2000), *Dziennik (wybór)*, przeł. Olga A. Marcinkiewicz, Grzegorz Janikowski, „Pamiętnik Teatralny”, t. 193-194, z. 1-4, s. 461-515.
- Zhong Mingde (1992), *The Little Theatre Movement in Taiwan (1980-1989). In Search of Alternative Aesthetics and Politics*, New York, New York University, [rozprawa doktorska].

Izabella Łabędzka

Jerzy Grotowski and the Chinese Searching Theatre and the Taiwanese Dance Theatre

This paper is devoted to the reception of Jerzy Grotowski's ideas of theatre and actors' training system in China and Taiwan at the end of the twentieth century. The author analyses the scope of Grotowski's influence on Chinese and Taiwanese theatre reformers, stage directors and actors/dancers at a specific moment of deep social, cultural and political transformations in Asia. She also tries to determine the main reasons for Grotowski's popularity in mainland China and Taiwan in the 80s and 90s.

Keywords: Jerzy Grotowski; Gao Xingjian; Liu Jingmin; Chinese searching theatre; Taiwanese dance theatre.

Izabella Łabędzka – teatrolog, sinolog i komparatysta, w latach 1986-2020 związana z Uniwersytetem Warszawskim, Uniwersytetem Jagiellońskim i Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wielokrotna visiting profesor w ramach stypendiów i grantów DAAD na uniwersytetach niemieckich, Institute of Advanced Studies in Humanities and Social Sciences (Holandia), Center for Chinese Studies (Tajwan), Komitetu Badań Naukowych i Narodowego Centrum Nauki (Polska). W ostatnich latach opublikowała m.in. monografie poświęcone chińskiemu i tajwańskiemu teatrowi współczesnemu: *Gao Xingjian's Idea of Theatre. From the Word to the Image* (2008) oraz *Cud ucieleśnionych metamorfoz. Tajwański teatr tańca i ruchu* (2020).