

Magdalena Hasiuk

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Wyspy skarbów i wyspy zakopanych skarbów. Samotność i osamotnienie – w pracy teatralnej twórców laboratoriów oraz osób zagrożonych wykluczeniem społecznym¹

ABSTRAKT: Tekst prezentuje doświadczenia samotności i osamotnienia w pracy teatralnej członków laboratoriów teatralnych (na przykładzie Odin Teatret) oraz osób zagrożonych wykluczeniem społecznym (na przykładzie działalności Kobiecego Ośrodka Teatralnego w Centrum Praw Kobiet w Warszawie). W pierwszej części tekstu ukazuje, w jaki sposób samotność może stać się sprzymierzeńcem artysty teatru i ważnym elementem jego metody pracy i „życia w sztuce”. W drugiej części opisuje praktykę terapeutyczno-teatralną „teatru obrzędowego”, stworzoną przez Dagnę Ślepowrońską oraz jej wpływ na proces uwalniania się z doświadczeń osamotnienia kobiet mających za sobą doświadczenia przemocy.

SŁOWA KLUCZOWE: Eugenio Barba, Odin Teatret, osamotnienie, samotność, teatr i terapia, teatr obrzędowy.

Kontakt:	Magdalena Hasiuk mahas@goz.pl
Jak cytować:	Hasiuk, M. (2014). Wyspy skarbów i wyspy zakopanych skarbów. Samotność i osamotnienie – w pracy teatralnej twórców laboratoriów oraz osób zagrożonych wykluczeniem społecznym. <i>Forum Oświatowe</i> , 1(51), 79-90. Pobrano z: http://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/80
How to cite:	Hasiuk, M. (2014). Wyspy skarbów i wyspy zakopanych skarbów. Samotność i osamotnienie – w pracy teatralnej twórców laboratoriów oraz osób zagrożonych wykluczeniem społecznym. <i>Forum Oświatowe</i> , 1(51), 79-90. Retrieved from http://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/80

MIĘDZY SAMODZIELNOŚCIĄ A SKORUPĄ ŚLIMAKA

W rozważaniach poświęconych zagadnieniu samotności wśród często zestawianych terminów, za pomocą których autorzy próbują uchwycić odmienne aspekty tego dynamicznego zjawiska, powracają określenia „samotności wymuszonej” i „samotności z wyboru” (Storr, 2010, s. 75), „samotności pozytywnej” i „negatywnej” (Osińska, 2002, s. 18, 24), „samotności” i „osamotnienia” (Osińska, 2002, s. 11). Te ostatnie słowa z krótkiej listy, w języku polskim posiadają zbliżone, ale nie tożsame, w dodatku nieostre znaczenia. Ktoś może być samotny, ale nie czuć się osamotniony. Ktoś inny przeciwnie – czuje się osamotniony, mimo że nigdy nie jest sam. Sam, samotny i osamotniony nie oznaczają tego samego (Abeln, Kner, 1993, s. 16). Samotność w słownikach bywa definiowana jako przebywanie w odosobnieniu, brak towarzystwa, rodziny, bycie samemu (Szymczak, 1998b). Osamotnienie natomiast wiąże się z opuszczeniem kogoś, pozostawieniem go samego, domyślnie bez opieki czy pomocy (Szymczak, 1998a). Podczas gdy słowo „samotność” ujmuje pewien stan, który można określić jako neutralny, „nieodłączną część ludzkiej natury i egzystencji”; „być osobą oznacza być samotnym, samodzielny” (Abeln, Kner, 1993, s. 17); osamotnienie wiąże się z pewnym podstawowym brakiem. Osamotnienie to samotność, która wymknęła się spod kontroli, zmieniająca się we własną karykaturę, wynaturzona. Nie samotność zatem stanowi problem ludzkiego życia, ale osamotnienie właśnie. To ono wywołuje wewnętrzne cierpienie, pogrążające człowieka w izolacji, w której ten coraz bardziej zasklepia się w sobie, zrywa mosty ze światem, „staje się sam dla siebie jedynym tematem życia” (Abeln, Kner 1993, s. 18). Samodzielnie zakopuje (zamurowuje) skarb, którym jest. Można powtórzyć za autorami niewielkiej i przejmującej książeczki *Poszukaj samotnego*: „Samotni dojrzewają, osamotnieni marnieją” (Abeln, Kner, 1993, s. 18).

W podjętych rozważaniach na jednostkowych przykładach postaram się wskazać obecność samotności i osamotnienia w pracy teatralnej. Podczas gdy w przypadku działalności twórców laboratoriów teatralnych (na podstawie historii Odin Teatret) posłużę się częściej słowem „samotność”, w przypadku działań teatralnych osób zagrożonych wykluczeniem społecznym (Kobiectwo Ośrodek Teatralny) użyję raczej terminu „osamotnienie”. Ten nieco usztywniający podział pomoże mi w zachowaniu klarowności. Jest jednak oczywiste, że w jednym i w drugim przypadku obydwa

stany wzajemnie mogą przenikać się i łączyć. Wykluczenie społeczne rozumiem za Marią Jarosz jako pojęcie przeciwstawne do społecznego uczestnictwa w szerszych społecznościach. „Oznacza ono izolację dobrowolną bądź częściej, wymuszoną uwarunkowaniami zewnętrznymi (biedą, bezrobociem, odmiennym kolorem skóry, religią, kalectwem, nieakceptowanym przez środowisko zachowaniem czy preferencjami seksualnymi)” (Jarosz, 2008, s. 10). Do wyliczonych przez Marię Jarosz pragnę dodać za Witą Szulc jeszcze uwarunkowania przez sytuację społeczną, przez różne trudne sytuacje i doświadczenia, związane z izolacją, osamotnieniem, trudnymi przeżyciami, chorobą przewlekłą, nieuleczalną, bezdomnością, zmianą kraju zamieszkania wynikającą z konieczności, a nie z wolnego wyboru (Szulc, 2011, s. 14).

SAMOTNOŚĆ W TEATRZE?

Pisać o samotności w odniesieniu do teatru wydaje się sprawą karkołomną. Teatr ze swojej definicji zakłada przecież przekroczenie samotności, wyjście ku innemu. Jest spotkaniem, które odbywa się na wielu płaszczyznach – dotyczy nie tylko kluczowego dla tej sztuki spotkania aktora i widza, ale również spotkań na próbach i podczas spektakli: aktorów z aktorami, z reżyserem; istnieje także inny rodzaj spotkania, spełniającego się tylko w związku z określonymi konwencjami scenicznymi – a mianowicie spotkanie aktora z postacią. W przypadku jednak różnych rodzajów teatrów i odmiennych estetyk poszczególne spotkania mają zupełnie inny przebieg, innym celom służą, bywają świadomie wzmacniane lub zawieszane, a wówczas często pojawia się doświadczenie samotności.

Jeśli można wskazać obszar działań teatralnych, w który niejako z definicji wpisane zostało szczególne doświadczenie samotności, przynależy on laboratoriom teatralnym. Tego typu zespoły pojawiły się w Europie na początku XX wieku i rozwinęły wraz z Wielką Reformą Teatru. Wówczas to przełamana została hegemoniczna wizja teatru podporządkowanego prawom rynku i funkcji rozrywkowo-edukacyjnej oraz pojawiło się postrzeganie tej sztuki nie tylko jako sposobu rozwoju zawodowego, ale również rozwoju osobistego jej twórców oraz katalizatora przemian społecznych. Przełom lat 50. i 60. XX wieku wiązał się z drugą falą wzrostu takich zespołów. Niektóre z nich działają do dziś, inne powstały później i utrzymują się na marginesie życia teatralnego. W ten nurt doskonale wpisuje się praca Eugenia Barby i kierowanego przez niego Odin Teatret.

WYSPA OUTSIDERA

„Często na początku drogi twórczej znajduje się rana” – to słowa Eugenia Barby (2011, s. 27) z jego najnowszej książki *Spalić dom*. Kiedy w 1964 roku Barba zakładał w Norwegii jedno z obecnie najbardziej znanych na świecie laboratoriów teatralnych – Odin Teatret, miał 28 lat i za sobą trudne doświadczenia osamotnienia i samotności. Były one na tyle istotne, że wiele lat później uczynił samotność jednym z probierzy własnej metody „życia w sztuce”. A jedną ze swoich najważniejszych książek zatytu-

łował nie inaczej jak tylko: *Teatr. Samotność. Rzemiosło. Bunt* (polskie wydanie 2003). To nie przypadek, że słowo „samotność” znajduje się na tej esencjonalnej liście słów kluczy do praktyki i teorii reżysera tuż za słowem „teatr”. Daleka od jednoznacznie biograficznych interpretacji dzieł artystycznych, w przypadku Eugenia Barby pragnę podkreślić szczególnie silny związek jego biografii i sztuki. Jakby jego życie i dzieło stanowiły dwie organicznie tożsame strony tej samej dłoni.

W 1947 roku niespełna jedenastoletni Barba stracił ojca. Noc wielogodzinnej agonii rodzica przeżywaną w małym miasteczku na południu Włoch, w której uczestniczył jako chłopak, przywoływał wielokrotnie w swoich tekstach, w kontekście tworzonych spektakli (*Dom mojego ojca*, 1974, *Mythos*, 1998), a także umieścił w zrealizowanym 65 lat później przedstawieniu, w *Chronicznym życiu* (2011). Śmierć ojca zasiała w życiu przyszłego reżysera **chroniczne** poczucie nieobecności i żalu, a także troski z powodu osamotnienia matki. Uczucie samotności pogłębiło się jeszcze bardziej, kiedy jako czternastolatek trafił do szkoły wojskowej. Miał niewielu przyjaciół, a wielokrotnie karany spędzał dużo czasu w celi o zaostrowym rygorze. To tam zapadał w autystyczną formę sprzeciwu, lekceważąc nakazy i zakazy obowiązujące w otaczającym świecie, budował sobie własny. W jego tworzeniu niezwykle ważne było inne doświadczenie związane z pobytem w szkole – udzielenie Barbie przez kapitana kompanii specjalnego pozwolenia na czytanie książek niedostępnych innym rekrutom. Doświadczenie samotnej lektury, odkrywania zakrytych przed innymi tajemnic, stało się później kluczowe dla reżyserskiej pracy twórcy Odin Teatret.

Kolejne doświadczenie samotności wiązało się w życiu przyszłego reżysera z losem imigranta. Jako siedemnastoletni syn faszystowskiego oficera, pochodzący z włoskiej klasy średniej trafił kilka lat po drugiej wojnie światowej do Norwegii. Nie znał języka, nie miał zawodu. Dzień rozdzielenia, w którym utracił ojczysty język i zamieszkał w nieznanym kraju, ujawnił odmienny status jego osoby. Stał się „obcym, ale nie wyobcowanym” (Waśkiewicz, 2008, s. 10). Od tej pory Barba zaczął postrzegać siebie jako pływającą wyspę, obywatela samotnego kraju – żyjącego ciała, który odtąd w różnych kulturach, pozostając przybyszem, może czuć się jak u siebie w domu, pragnąc spotkać inne pływające wyspy (Barba, 2003). Ten dzień rozdzielenia, poczucia bycia „obcym z wyboru”, był dla ówczesnego młodzieńca pierwszym dniem w teatrze, choć w 1953 roku Barba nawet nie podejrzewał, że tak potoczą się jego losy.

W STRONĘ ARCHIPELAGU

Kiedy jedenaście lat później, po trzech latach współpracy w Polsce z Jerzym Grotowskim, powrócił do Oslo i jako reżyser bez dyplomu próbował znaleźć pracę w norweskich teatrach, spotkał się z odmową. Dobrze znane Barbie uczucie samotności, poczucie bycia outsiderem stały się tym razem katalizatorem poszukiwań sojuszników, towarzyszy walki. We Francji innej początkującej reżyserce Ariane Mnouchkine bardziej doświadczeni ludzie teatru dawali podobne rady, przestrzegając, że jeśli będzie chciała robić teatr w pojedynkę zginie. Samotność i odrzucenie stały się w przypadku Barby początkiem spotkania, które zaowocowało nie tylko trwającą

blisko pół wieku artystyczną przygodą, ale niesłuchanie wzbogaciło myślenie o sztuce aktorskiej i miejscu teatru we współczesnym społeczeństwie. Odrzucony przez zawodowe teatry młody reżyser odnalazł czwórkę aktorów, którzy mieli za sobą podobne doświadczenia. Podjął wysiłki, by przełamując indywidualne ograniczenia, rozpocząć nową formę życia – grupę teatralną, małą wyspę, która może oderwać się od stałego ładu, ale pozostaje żywna, wzmacniając się dzięki wykorzystywaniu swych słabości, odkrywając na nowo swoją tożsamość – poprzez odróżnienie się od innych (Barba, 2003). Od tej chwili indywidualną samotność i osamotnienie zaczął dzielić z ludźmi połączonymi wspólną historią i wspólną postawą wobec teatru i rzeczywistości. Praca w tej specyficznej pustelni, jaką stał się Odin Teatret, nie tylko nie ochroniła członków zespołu przed samotnością, ale nawet ją wzmocniła, przemieniając jednak w „samotność niesamotną” (por. Barba, 1998-1999, s. 446). Po blisko pięćdziesięciu latach wspólnej, niesłuchanie intensywnej i wyczerpującej pracy Barba w swoich tekstach zadaje wciąż to samo pytanie: „Czy poszukiwanie swojej własnej ścieżki nieodwołalnie prowadzi do samotności?” (Barba, 2003, s. 50). Dzieli się też z czytelnikami paradoksalnym poczuciem, że oto idzie sam w grupie samotnych ludzi (Barba, 2003); jak samotnik z wyboru, który porzuca teatr zamknięty w wieży z kości słoniowej, by zanurzyć się w rzeczywistości, która go ignoruje i degraduje. Wkracza na ziemię niczyją i nie wie, czy samotnie zginie na pustyni, czy też stanie się kimś, kto postępując naprzód, może nawet się zatraci, ale w końcu wytyczy szlak (Barba, 2003).

Dwoje z czworga aktorów zwerbowanych przez reżysera w 1964 roku dwa lata później wyruszyło z nim z Oslo „na wygnanie” – do Holstebro, dwudziestotysięcznego miasteczka, bez tradycji artystycznych, w zachodniej Jutlandii. Z perspektywy lat można powiedzieć, że udali się tam niczym pustelnicy na pustynię, „aby walczyć o przywrócenie światu [czytaj teatralnemu rzemiosłu] jego dawnego ładu” (por. Osińska, 1988, s. 9). Doświadczając dyskryminacji geograficznej i językowej, znaleźli się w swoistym getcie na duńskiej prowincji z dala od krytyków i publiczności, z poczuciem braku akceptacji w środowisku teatralnym. Teatr raz jeszcze w swojej historii stał się „uprzywilejowaną samotnią, która żywi i chroni pragnienie wolności” (Barba, 2003, s. 17). Od początku Barba i jego aktorzy jak pustelnicy dawnych wieków mieli świadomość tego, że „człowiek będąc całkowicie zdany na siebie, musi umieć poddać się żelaznej dyscyplinie, by się nie załamać” (Osińska, 1988, s. 9). Sytuacja zewnętrznej izolacji i osamotnienia, ale także wolności od niechcianych wpływów połączona z poczuciem braku wiedzy, doświadczenia, kompetencji i ogromnym pragnieniem oraz determinacją, aby je zdobywać, sprawiły, że zespół Barby wypracował nie tylko własny sposób pracy, w której kształtowanie rzemiosła nieodłączne było od rozwijania etyki. Stworzył także odrębną, bogatą i oryginalną tradycję (samo)kształcenia i w efekcie zainicjował powstanie własnej szkoły – Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatralnej (ISTA, 1979). Wprowadził do współczesnych badań nad sztuką aktora wiedzę, o której może pomarzyć wiele szkół teatralnych i uniwersytetów.

Przeźrenie starej farmy w Holstebro stała się dla zespołu Barba niczym pustynia dla współczesnych, świeckich pustelników (por. Osińska, 1988). Nie stanowi ona miejsca ucieczki przed rzeczywistością. Wycofanie nie oznacza obojętności wobec świata

– ale podjęcie odpowiedzialności za społeczeństwo (por. Osińska, 1988). Zespół angażuje się w działania na rzecz lokalnej społeczności. Dowodem takiej troski i wdzięczności miastu Holstebro za przyjęcie w 1966 roku artystów jest organizowany cyklicznie festiwal „Festuge” (duńskie słowo oznaczające „tydzień świętowania”). Podczas kolosalnego przedsięwzięcia członkowie Odin Teatret i zaprzyjaźnieni z zespołem artyści z całego świata oraz wszelkie lokalne stowarzyszenia, nie tylko artystyczne (od miłośników starych aut czy koni po żołnierzy, strażaków, kluby sztuk walki, dziecięce grupy taneczne i chóry seniorów) biorą udział w gigantycznym przedstawieniu trwającym wiele dni i rozgrywającym się w przestrzeni całego miasta (por. Barba, 2007, s. 220–231). Sale teatralne – biała, czerwona i czarna wyznaczają szczególny obszar, w którym dominuje szacunek dla skupienia, pragnienie dotarcia do najgłębszych pokładów pracy aktora, do głębi jego wewnętrznego środowiska, do źródeł twórczości, co w konsekwencji prowadzi, jakkolwiek by to nie zabrzmiało, do doświadczeń transcendentnych (por. Osińska, 1988). Teatr staje się modlitwą niewierzącego (Barba, 2011, s. 14).

Wieloletnia codzienna praca nad rozwijaniem rzemiosła pełna wyrzeczeń, niekiedy bez widzialnych efektów, wymagająca siły i hartu ducha często wiązała się z doświadczeniem samotności, nie tylko samotności w grupie, ale także osobistej, samotności każdego aktora i reżysera. Łagodziły ją odkrycia istnienia podobnych grup, które żyją i pracują w zbliżonych warunkach, a także odnajdywanie wspólnego gruntu łączącego pracę Odin Teatret z mistrzami oddalonymi w czasie i przestrzeni. „Można powiedzieć, że człowiek nigdy nie jest samotny, ponieważ [...] z innymi ludźmi [...] łączy go dar istnienia, dar życia, dar rozwoju...” – pisała Krystyna Osińska (2002, s. 16), odwołując się do wieloletniego doświadczenia pracy naukowej jako psychiatry.

OD „POKOJU SAMOTNOŚCI” DO SPOTKANIA Z WIDZEM

Samotność aktorów w zespole Eugenia Barby jest samotnością z wyboru, oswojoną, „bezpieczną”, niezbędną dla twórczości. Przywilej pracy w samotności mają ci wykonawcy, którzy zakończyli pierwszą dziesięcioletnią fazę treningu. Ten wstępny, najbardziej mozolny etap pracy prowadzony jest zawsze pod okiem mentora, „strażnika rygoru”, któremu adept zaufa. Aktor wykonuje wówczas bez sprzeciwu i z zaangażowaniem narzucone ćwiczenia obejmujące zasady zachowania umysłowego, fizycznego i głosowego. Dopiero w drugim etapie pracy aktor przejmuje odpowiedzialność za własny trening, wprowadza indywidualne reguły, sam wybiera program ćwiczeń, samodzielnie poszukuje stymulacji, odwołując się do własnych doświadczeń, spotkań z innymi aktorami, innych spektakli i stylów, lektur i podróży. Całymi miesiącami sam pracuje nad rozdzielaniem ruchów na mikrosekwencje i odkrywaniem uśpionego świata dźwięków. To pogłębione poznanie, którego aktor doświadcza w samotności – ujawnia świadomość jego niedoskonałości i odległość między tym, co posiada, a tym, czego pragnie. Akceptacja własnych artystycznych, ale i ludzkich braków, prowadzi nierzadko poprzez ból do zaakceptowania własnej niewystarczalności. Ostatecznie aktor otwiera się na coś, czego jeszcze nie wie, w ciszy i samotności wydobywa to, co

zazwyczaj jest ukryte (por. Osińska, 1988, s. 9). Ten sposób pracy „najstarsi” spośród aktorów Odin praktykują od ponad trzydziestu lat.

W następnym etapie pracy (po 15 latach doświadczeń) wykonawca nadal w samotności przygotowuje materiał będący rezultatem improwizacji lub interpretacji tekstów. Samodzielnie wiąże elementy w jakości dynamiczne partytury, ustawia je we wzajemnych relacjach, buduje z nich struktury łączące działania fizyczne i wokalne – tekst, przestrzeń, światło, rekwizyty i kostium.

Aktorka Iben Nagel Rasmussen używa trafnego określenia tej pracy twórczej jako „pokoju samotności”. W ten sposób powstaje pierwszy zarys sceny, którą aktor przedstawia następnie reżyserowi. Trening w tej fazie prowadzi do stworzenia indywidualnej i „alternatywnej czasoprzestrzeni”, przy czym aktor pracuje nad sekwencją bez intencji bezpośredniego wykorzystania jej w spektaklu. Codzienna praktyka wykonawcy nie sprowadza się już do repetycji określonych ćwiczeń, ale stanowi

złożone laboratorium osobistej dramaturgii »własny pokój« [niczym ewangeliczna mała izdebka – M. H.], w którym [w samotności – M. H.] każdy aktor (...) może ściągać zasadę, dającą początek nowemu przedstawieniu: może uwolnić wszystko, co w nim żywe, by wybuchło i mieszało się ze sobą bez lęku przed osądem (Barba, 2003, s. 127).

Zaprezentowanie aktorskiego materiału reżyserowi wyznacza moment przełamania dwóch samotności: z jednej strony samotnej pracy aktora, z drugiej reżysera. Praca reżysera Odin Teatret i „jego trening” także odbywa się w odosobnieniu i obejmuje przede wszystkim ogromną liczbę lektur, ale także opiera się na przemyśleniach i analizach. Samotność reżysera jest niezbędna, by czytać, pisać, notować, przekazywać, szukać, odkrywać, inspirować siebie i innych. Dlatego też reżyser wkracza w pracę przygotowany i otwarty na dialog. Spotkanie jego z aktorem, albo wieloma aktorami, którzy kolejno prezentują materiał – efekt wielomiesięcznych poszukiwań – rozpoczyna kolejną fazę pracy nad przedstawieniem. Montaż sekwencji. Praca ta toczy się już w dialogu całego zespołu. W niej też rozwija się ziarno przyszłego spotkania z widzem – efemeryczne przełamanie ludzkich samotności, by we wspólnocie doświadczyć przedstawienia.

UZDRAWIANIE OBRZĘDEM

„Na początku drogi twórczej znajduje się rana” (Barba, 2011, s. 27). Przytoczone już wcześniej słowa Barby posiadają szczególną wymowę w odniesieniu do pracy teatralnej prowadzonej w obszarach, w których teatr jest stosowany jednocześnie jako cel i narzędzie rozwoju osobistego tworzących go osób oraz katalizator przemian społecznych. Takie działania prowadzi od ponad pięciu lat w Kobięcym Ośrodku Teatralnym założonym przy Centrum Praw Kobiet w Warszawie Dagna Ślepowrońska, terapeutka, pisarka i dramaturg, wcześniej aktorka teatrów studenckich. W pracy z kobietami, które doświadczały przemocy, zbudowała własną praktykę opartą na połączeniu psy-

choterapii i twórczości teatralnej. Stworzona przez nią metoda teatru obrzędowego wpisuje się doskonale w krąg praktyk arteterapeutycznych, o których pisze m.in. Wita Szulc (por. 2011, s. 14). Ślepowrońska (2010) tak charakteryzuje swoją pracę:

Chodzi mi [...] o terapię, która jest sztuką [...] o terapię, która lecząc daje jednocześnie produkt czysto artystyczny. Z perspektywy jednostkowej rozszerza się na perspektywę społeczną. Od zmiany osobistej przechodzi do dialogu ze społecznością, zachowując jednocześnie osobisty, intymny, ale też transcendentny charakter dzieła sztuki (s. 9).

Terapeutka nawiązując do struktury obrzędów przejścia obecnych w wielu kulturach, w procesie uzdrawiania sytuacji adeptek wyróżniła trzy fazy: wyłączenia – polegającego na wyjściu z roli ofiary przemocy (tak się dzieje w momencie przystąpienia do pracy), oczekiwania – obejmującego psychoterapię i włączenia – podczas którego panie „wracają” do społeczeństwa na nowych prawach. Tę ostatnią fazę stanowi spektakl. Rozszerzenie praktyki terapeutycznej o doświadczenia teatralne okazało się w pewnym momencie koniecznością. Przedstawienie utrwała bowiem zmianę statusu osoby krzywdzonej, a jednocześnie pomaga systemowi społecznemu przyjąć tę przemianę. Często bowiem „życie”, „system” nie są gotowe na zaakceptowanie ludzkiego uzdrowienia (por. Ślepowrońska, 2010). Jednocześnie praca twórcza z reguły przynosi nieoczekiwane uzupełnienie terapii. „Proces artystyczny pozwala odkryć to, co do tej pory było zakryte” (Ślepowrońska, 2010, s. 58). A praca nad spektaklem staje się tą częścią terapii, w której panie wyzwalają się z ról pacjentek.

Przedstawienie obrzędowe stanowi rytuał. Adeptki na scenie publicznie przeciwstawiają się uosobieniom krzywdzących je sił, nie grają, ale „czynią” (Jerzy Grotowski) – toczą rzeczywistość, choć metaforycznie przedstawioną walkę (symbolizowaną często przez odrzucenie masek lub kukieł). W rzeczywistości scenicznej, ale i w rzeczywistości społecznej ulegają transformacji (podkreślonej przez maskę, kostium, rekwizyty), z osób doświadczających przemocy stają się od niej wolne. „Przyjęcie swojej historii przy kilkudziesięciu czy kilkuset widzach nadaje jej wymiar aktu prawnego, autentycznej zmiany statusu społecznego, ale – oczywiście – ma to sens, jeśli wcześniej nastąpiło ono w zaciszu gabinetu terapeutycznego czy sali terapii grupowej” – komentuje Ślepowrońska (2010, s. 55). Obrzęd stwarza adeptkom szansę, by po doświadczeniu wewnętrznej przemiany podczas terapii, uczyniły z niej akt społeczny (por. Ślepowrońska, 2010). Takie działanie staje się świętem, spotkaniem i rodzajem interwencji społecznej. Pozwala też przekroczyć uczestniczkom obrzędu krąg osamotnienia.

ŚCIEŻKA PRZEJŚCIA

To niemal reguła, że osoby doświadczające przemocy cierpią z powodu dotkliwego osamotnienia. Całymi latami, a niekiedy przez całe życie, pozostawały sam na sam ze swoim bólem (por. Abeln, Kner, 1993), doświadczwały osamotnienia w rodzinach

pochodzenia, związkach, żyły bez wsparcia wobec doświadczania przemocy, często skrupulatnie ją skrywając. „W rodzinach przemocowych jest silna zмова milczenia, udawania, że nic się nie dzieje wobec siebie nawzajem i przed innymi. Czynnikiem powodującym osamotnienie jest też wstyd. Zazwyczaj wstydi się ofiara” – komentuje terapeutka (jeśli nie podano innego źródła wypowiedzi Dagny Ślepowońskiej przytaczam na podstawie własnej korespondencji z reżyserką). Doświadczenia osamotnienia i izolacji, podobnie jak sama przemoc, są niezależnie od wykształcenia, statusu materialnego, pozycji społecznej i zawodowej. Duża grupa adeptek Kobiecego Ośrodka Teatralnego już w dzieciństwie doświadczała przemocy ze strony najbliższych – rodziców, dziadków. „Wiele pań to »matki swoich matek« pojawia się, więc [często w pracy – M. H.] samotność dziecka. Brak oparcia” – podkreśla Ślepowońska. Samotność dziecka jest jeszcze bardziej dotkliwa w wypadku przemocy seksualnej, o ile dziecko szuka pomocy, często jest pomawiane o kłamstwo.

Wychodzenie z osamotnienia następuje dwutorowo – podczas terapii indywidualnej i grupowej (obydwa rodzaje stanowią autorski *bricolage* metod stosowanych przez Ślepowońską i jej koterapeutki) oraz podczas pracy teatralnej. Poczucie bezpieczeństwa i akceptacji są kluczowe w obu obszarach pracy. A umiejętność doświadczania radości, mimo bardzo trudnych przeżyć, stymuluje proces przemiany. Przełamaniem osamotnienia jest szczególnie związek z terapeutką oparty na kontrakcie określającym wspólne zasady i cele. Terapeutka jak życzliwa i uważna sojuszniczka towarzyszy wewnętrznej podróży pacjentek w nieznaną, w drogę do odkrywania nieświadomych motywów swego działania, automatycznie realizowanych scenariuszy. Jest tą, która jest obecna, podczas odkrywania przez adeptki „skarbów – własnych zasobów, nowych rozwiązań, nowej egzystencji i dojrzałości” (Ślepowońska, 2010, s. 16). Podczas psychoterapii grupowej panie przekonują się, że w swoim osamotnieniu nie są jedyne, nie tylko dlatego, że towarzyszy im terapeutka, ale także spotykają inne kobiety, które mają za sobą podobne historie. Pojawia się wspólnota. Z jednej strony słabnie poczucie piętna, że oto dana osoba jest jedyną doświadczoną przez los, z drugiej wzmacnia się sprzeciw wobec sytuacji przemocy. W grupie łatwiej też się jej przeciwstawić, stymulując się wzajemnie. Ważne jest, że praca w grupie opiera się na pewnej izolacji od „życia”. W języku wielu terapeutów i pacjentów odgraniczenie „grupy” od „życia”, zwraca uwagę na fakt, że terapia odbywa się poza życiem, w specjalnie wydzielonym z „życia” miejscu i czasie. Członkowie grupy mają zakaz widywania się poza terminami spotkań i zakaz przenoszenia relacji z grupy do życia, a także nakaz bezwzględnej dyskrecji dotyczącej tego, co dzieje się na spotkaniach. Pojawia się świadome oddzielenie i ochrona samotności grupy, w której dominuje równość wszystkich osób. Jest to „samotność z wyboru”, niezbędna, żeby wspólna praca mogła być owocna, bezpieczna i twórcza.

Kolejnym etapem po przebytej terapii jest wieńcząca ją praca teatralna. Jej siła polega na zespołowości. Próby dodatkowo cementują grupę. Ważna pod tym względem jest nie tylko praca nad działaniami, ale także nad kostiumami, scenografią, maskami, lalkami, które w teatrze Ślepowońskiej pełnią ważną funkcję. Silne więzi dominujące w tej fazie przygotowań sprawiają, że adeptki po przejściu terapii często uwalniają się

od osamotnienia. Jednak nadal bardzo się go boją. Niejednokrotnie neutralne sygnały traktują jako przejaw odrzucenia. A odrzucenie oznacza gigantyczną samotność. Bywa, że tak bardzo chcą nasycić się „bliskością, że grozi im realne odrzucenie. To wszystko znajduje wyraz w spektaklach” – podsumowuje Ślepowońska.

W pracy w Kobięcym Ośrodku Teatralnym istnieje także inna samotność – reżyserki, tutaj jednocześnie reżyserki-dramaturga. Jest to dobra samotność, potrzebna², by ze wszelkich narracji pojawiających się podczas sesji (z wypowiedzi pań, tematów, obrazów, skojarzeń) mógł powstać scenariusz. Ślepowońska nie komponuje teatru dokumentalnego czy reporterskiego, ale zapisuje metaforyczne obrazy, dzięki którym można dobitnie opowiedzieć o aktach przemocy, nie epatując brutalnością. Ważne, by kobiety „czyniące” mogły zdystansować się do nich, a widzowie mogli doświadczyć emocji.

Jakkolwiek bolesne treści są przekazywane, jakkolwiek widza chcemy edukować i uwrażliwiać, ma się on przede wszystkim dobrze bawić – podkreśla Ślepowońska – W przeciwnym razie głównym atutem spektaklu będzie to, że grają go »ofiary przemocy« (czy w inny sposób naznaczone osoby), przez co wepchniemy adeptów w role, z których właśnie ich wyciągamy (Ślepowońska, 2010, s. 53).

Reżyserka przynosząc grupie scenariusz także dzieli się z nią swoją samotnością, odkrywa swoją wrażliwość, wystawia się na ocenę.

Więź zadzierzgnięta w zespole podczas terapii cementuje się i rozwija w pracy teatralnej. Sprawia, że w kulminacyjnym momencie obrzędu na nowo odbudowana dzięki niemu wspólnota rozszerza się na publiczność. Spotkanie z innym, z widzem-świadkiem doświadczającym i współobecnym jest niezbędne, by pojawił się nowy obraz życia odrodzonego i oczyszczonego. „Życie znaczący spotykać. Bez spotkań nie ma stawania się człowiekiem” – podkreślają cytowani już Abeln i Kner (1993, s. 29). Efemeryczna społeczność świadków obrzędu przejścia staje się symbolicznym i bardzo konkretnym zarazem zaczątkiem budowania wspólnoty osób uwolnionych od doświadczeń przemocy. Sztuka teatru w kontakcie z widzami-świadkami wyzwala adepty od izolacji i wprowadza je w inny wymiar.

NAD SADZAWKĄ

Eugenio Barba już wiele lat temu zwrócił uwagę na pewien fenomen. W różnych krajach świata, zwłaszcza wśród młodego pokolenia, zaczęto przypisywać kontaktowi z teatrem nowe znaczenie. W miejsce potrzeby oglądania, coraz częściej pojawiła się potrzeba tworzenia, a wraz z nią tkania nowych relacji łączących aktora i widza. Dziś coraz częściej można doświadczyć teatru jako ekspresji małych grup, które przedstawiając potrzeby, konflikty i doświadczenia będące udziałem nielicznych, dają znać społeczeństwu o swoim istnieniu i tworzą sieć relacji. Teatr staje się obszarem intymnych spotkań jednostki z jednostką, odmiennego z odmiennym. „Miejsce tradycyj-

nych treści teatru zajmują nie nowe treści, ale nowe relacje” (Barba, 2003, s. 224). We współczesnych czasach globalizacji, technicyzacji, ogromnego tempa życia i jeszcze większego wyizolowania, teatr pozostaje wciąż, a może bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, przede wszystkim przestrzenią spotkania człowieka z człowiekiem, relacji, która potrafi uwolnić, nie tylko od osamotnienia. Spotkanie takie dziś, podobnie jak wcześniej wydaje się jednak nieproste. A na Chrystusowe pytanie skierowane do sparaliżowanego nad sadzawką Betseda: „Czy chcesz stać się zdrowym?” wielu może odpowiedzieć jak ewangeliczny chromy: „Panie, nie mam człowieka, aby mnie wprowadził do sadzaki” (J 5, 7; „Pismo Święte Nowego Testamentu”, oprac. 1984; por. Abeln i Kner, 1993, s. 20).

BIBLIOGRAFIA

- Abeln, R., Kner, A. (1993). *Poszukaj samotnego. O dramacie osamotnienia i jego przewycięzaniu* (M. Muryn, A. Ciuła, Tłum.). Kraków: Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów.
- Barba, E. (1998-1999). Lettera a Jerzy Grotowski. *Teatro e Storia*, 20-21, 445-446. Pobrane z: http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/SCAN2266_000.pdf
- Barba, E. (2003). *Teatr: samotność, rzemiosło, bunt* (G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Drożdźiel, Tłum.). Warszawa: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytet Warszawski.
- Barba, E. (2007). *Canoe z papieru: traktat o Antropologii Teatru* (L. Kolankiewicz, D. Wiergowska-Janke, Tłum.). Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Barba, E. (2011). *Spalić dom: rodowód reżysera* (A. Górka, Tłum.). Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Jarosz, M. (2008). *Wstęp. Obszary wykluczenia w Polsce*. W: M. Jarosz (Red.), *Wykluczeni: wymiar społeczny, materialny, etniczny* (s. 7-17). Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Osińska, K. (1988). *Pustelnicy dziś: samotność z wyboru ludzi świeckich*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Osińska, K. (2002). *Doświadczenie samotności*. W: A. Matusiak (Red.), *Samotność chciana i niechciana* (s. 11-28). Kraków: ESPE.
- Pismo Święte Nowego Testamentu*. (oprac. 1984). Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Opole: Wydawnictwo Św. Krzyża.
- Storr, A. (2010). *Samotność: powrót do jaźni* (J. Prokopiuk, P. J. Sieradzan, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Szulc, W. (2011). *Arteterapia: narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*. Warszawa: Difin.
- Szymczak, M. (Red.). (1998a). *Słownik języka polskiego* (Tom 2). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szymczak, M. (Red.). (1998b). *Słownik języka polskiego* (Tom 3). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Ślepowońska, D. (2010). *Teatr psychoterapii. O praktykowaniu teatru obrzędowego*. Warszawa: Centrum Praw Kobiet.
- Waśkiewicz, A. (2008). *Obcy z wyboru: studium filozofii społecznej*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

**TREASURE ISLANDS AND THE ISLANDS OF BURIED TREASURES.
LONELINESS AND ISOLATION – IN THE THEATRICAL WORK OF THE
FOUNDERS OF LABORATORIES AS WELL AS SOCIALLY EXCLUDED PEOPLE**

ABSTRACT: The text presents the state of loneliness and isolation experienced in their theatrical work by the members of theatre laboratories (based on the case of the Odin Theatre) and socially excluded people (for example, those taking part in the activities of the theatre operating at the Women's Rights Centre in Warsaw). In the first part it shows how loneliness can ally itself with the dramatic artist to become an important element of his or her work method and »life in art«. The second part of the paper deals with the original practice of the therapeutic and »ritual theatre« set up by Dagna Ślepowońska and its influence on women who have been victims of violence in their liberation from the feeling of isolation.

KEYWORDS: Eugenio Barba, isolation, loneliness, Odin Teatret, ritual theatre, theatre and therapy.



-
1. Badania, których wynikiem jest prezentowany tekst zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/00382.
 2. Ślepowońska podkreśla, że czasem trudniej jest z samotnością terapeuty. Jedynie superwizje pomocne byłyby w tym względzie, by zintegrować ogromny przepływ, informacji, uczuć, emocji pojawiających się podczas pracy, z którymi terapeuta nie może w innych okolicznościach się podzielić.