

Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική σχολή, Ρέθυμνο

Τμήμα Φιλολογίας

Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Θεάτρου και Κινηματογράφου

Διπλωματική εργασία

Επόπτης καθηγητής: Εμμανουήλ Σειραγάκης

Jerzy Grotowski:

**Η συνέχεια της έρευνας – αγκαλιάζοντας την τεχνική και
την παράδοση**

Φοιτήτρια: Mirjana Poptešin

Περιεχόμενα:

Η πρόκληση «Γκροτόφσκι».....	3
Γιέζι Γκροτόφσκι, βιογραφικό σημείωμα.....	8
Πολωνία, το πολιτικό και το θεατρικό πανόραμα της χώρας.....	12
Γιέζι Γκροτόφσκι, (μη) θεατρικό σημειωματάριο:	
Θέατρο των παραγωγών (1959-69).....	16
<i>Η ανάπτυξη της τεχνικής του ηθοποιού</i>	19
<i>Σχέση: ηθοποιός – θεατής – χώρος</i>	24
<i>Σχέση: (ηθοποιός –)κείμενο – παράσταση</i>	28
<i>Βαδίζοντας πέραν του θεάτρου</i>	33
Παρα-Θέατρο (1970-76).....	36
Θέατρο των πηγών (1976-82).....	40
Αντικειμενικό δράμα (1983-86/92).....	42
Τέχνη ως όχημα (1986-99/-).....	46
Ο Γκροτόφσκι και οι επιρροές.....	56
<i>Ο Γκροτόφσκι, ο Μέγιερχολντ, ο Osterwa και ο Artaud</i>	59
<i>Ο Γκροτόφσκι και ο Γνωστικισμός</i>	62
<i>Ο Γκροτόφσκι και ο Gurdjieff</i>	62
<i>Ο Γκροτόφσκι, η θρησκεία και η φιλοσοφία</i>	63
<i>Ο Γκροτόφσκι και...</i>	65
Ο Γκροτόφσκι, η τελετουργία και οι επιστήμες.....	66
Ο Γκροτόφσκι, το (μη) θέατρο και η θεατρική παράδοση.....	72
<i>Ο Γκροτόφσκι, ο Στανισλάφσκι και η Μέθοδος των σωματικών δράσεων</i>	78
Επίλογος.....	84
Βιβλιογραφία.....	86

Η "πρόκληση" Γκροτόφσκι

Η βιβλιογραφία που βασίζεται στο έργο του Γιέζι Γκροτόφσκι (Jerzy Grotowski, 1933-1999), το 1980 εκτιμήθηκε σε 10000 γραπτές πηγές, το 1996 ο αριθμός αυτός πιθανότατα διπλασιάστηκε¹, με αποτέλεσμα σήμερα να έχουμε τη δυνατότητα να υποθέσουμε την ύπαρξη, τουλάχιστον, 30.000 αντικειμένων. Στις μέρες μας, η δυσκολία στην πρόσβασή τους δεν βρίσκεται μόνο στο γεγονός ότι οι πηγές αυτές είναι τόσες πολλές, διασκορπισμένες σε τουλάχιστον δύο ηπείρους, ούτε ότι για ορισμένες από τις περιόδους της δουλειάς του Γκροτόφσκι δεν υπάρχουν πολλές ή λεπτομερείς καταγραφές, αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι είναι γραμμένες σε διαφορετικές γλώσσες, χωρίς να υπάρχει ούτε μια μετάφραση, ακόμα και για μερικές από τις πηγές που το 2006 ο Ιταλός λόγιος Marco De Marinis καταγράφει ως βασικούς σταθμούς αναφοράς, για την αρχή μιας σοβαρής μελέτης στο έργο του Πολωνού σκηνοθέτη. Μελέτη, για την οποία λέει ότι μόνο τότε, πριν δεκαπέντε χρόνια, κάνει τα πρώτα της βήματα.² Η συγκεκριμένη άποψη υποστηρίζεται και από έναν άλλο Ιταλό ακαδημαϊκό, τον Antonio Attisani, ο οποίος παρατηρεί, ότι παρ' όλο που η σχετική βιβλιογραφία είναι τεράστια, στερείται από «συνεισφορές που αναλογίζονται την πολυπλοκότητα του έργου του» και συχνά περιορίζεται σε δείγματα «διανοητικής υπερβολής», που μέσα από ένα συγκεκριμένο φαινόμενο προσπαθούν να εξηγήσουν όλη την

¹ Lisa Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996, σ. xv

² Marco De Marinis, «Il teatrologo, lo spettatore e le performing arts: La sfida di Grotowski e del Workcenter di Pontedera», στο Antonio Attisani, Mario Biagini, *Opere e sentieri vol. 3 – Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Bulzoni Editore, Roma, 2008, σ. 116-117.

Πρόκειται για: **α)** Richard Schechner, Lisa Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and New York, 1997, **β)** Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski, zrodla, inspiracje, konteksty*, Slowo/obraz terytoria, Gdansk, 1998, **γ)** Εουτζένιο Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, Omma Studio, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2004, **δ)** *Grotowski postdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, μονογραφία για τον Γκροτόφσκι στην επιμέλεια του Ferdinando Taviani, στο *Teatro e Storia*, τχ. 20-21, 1998/1999, **ε)** *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, επιμέλεια των Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli σε συνεργασία με τη Renata Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001, **ζ)** *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, επιμέλεια των Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, Marina Fabbri, Renata Molinari, Titivillus Edizioni, Pisa, 2005 **η)** Antonio Attisani, *Un Teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni Medusa, Milano, 2006. Από τις αναφερόμενες, η παρούσα εργασία περιλαμβάνει μελέτη της α), γ) και η) πηγής. Μην ξεχνάμε ότι έχουμε 2020, ενώ η λίστα δημιουργήθηκε το 2006.

κοσμοθεωρία του σκηνοθέτη.³ Συνακόλουθα και η παρακάτω εργασία, η οποία αναγνωρίζει τους περιορισμούς, θα είναι μια προσπάθεια κατανόησης της τεράστιας προσφοράς του Γκροτόφσκι στο θέατρο.

Εκτός από τα προσκόμματα εύρεσης των πηγών, υπάρχουν και τα εγγενή εμπόδια για την πορεία του Γκροτόφσκι, η οποία χωρίζεται σε πέντε διαφορετικές περιόδους. Οι δυσκολίες αυτές αφορούν το γεγονός, ότι πρόκειται για έναν σκηνοθέτη παγκοσμίου φήμης, που τα τελευταία τριάντα χρόνια της ζωής του δημιουργούσε εκτός θεάτρου, αλλά πάντα μέσα από τα στοιχεία του θεάτρου, γεγονός που θα αναπτυχτεί στη συνέχεια της εργασίας, και το οποίο προκαλούσε, και μάλλον ακόμα προκαλεί, πολλές παρεξηγήσεις. Μία από αυτές είναι η δυσβασιμότητα στην πρακτική του, γεγονός που χαρακτηρίζει όλη την πορεία του, τόσο τις ιστορικές παραστάσεις στη δεκαετία του 1960, με το μέγιστο αριθμό θεατών να κυμαίνεται ανάμεσα στα σαράντα και τα εκατό μόνο άτομα⁴, μέχρι τις μεταγενέστερες περιόδους έρευνας, όταν αυτές δεν ήταν ανοιχτές στο κοινό ή είχαν ελεγχόμενη και περιορισμένη προσβασιμότητα. Όμως, για την τελευταία περίοδο της δουλειάς του, στο Κέντρο έρευνας του Γιέζι Γκροτόφσκι και Τόμας Ρίτσαρντς (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards) στην Ποντεντέρα (Pontedera) της Ιταλίας, η οποία θεωρείται η πιο δύσκολα προσβάσιμη, ο De Marinis δηλώνει, ότι δεν πρόκειται για ένα μοναστήρι, για ένα «άσραμ ερμητικά κλειστό και απομονωμένο, απρόσιτο»⁵ σε κανέναν, και ότι αυτό και άλλα ευαίσθητα θέματα που θα μπορούσαν να περιγράψουν την καλλιτεχνική πορεία του Γκροτόφσκι, ήταν αφορμή για πολλές κακοήθειες και παρανοήσεις.⁶ Επιπλέον, όπως παρατηρεί ο De Marinis, ο Γκροτόφσκι πάντα φρόντιζε σχολαστικότερα να «σβήσει τα ίχνη»

³ Antonio Attisani, «Acta Gnosis», στο «Re-Reading Grotowski», *The Drama Review*, MIT Press, Vol. 52, No.2, (Summer, 2008), <https://www.jstor.org/stable/25145515>, (2.2.2020), σ. 76-77

⁴ Marc Fumaroli, «External Order, Internal Intimacy», Interview with Grotowski, στο Richard Schechner, Lisa Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, USA and Canada, 1997, σ.112

⁵ De Marinis, «La sfida di Grotowski», στο Attisani, Biagini, *Opere e sentieri vol. 3*, σ.102

⁶ Στο ίδιο, σ. 99-102

που δεν ήθελε να κρατήσει, και ταυτοχρόνως να «διαλέξει, με μεγάλη οικονομία»,⁷ εκείνα, που θεωρούσε άξια διαφύλαξης. Παρομοίως, ο Richard Schechner, ακαδημαϊκός και αρχισυντάκτης (chief editor) του παγκοσμίως αναγνωρισμένου αμερικάνικου περιοδικού *The Drama Review*, αναφέρει χαρακτηριστικά, τη «λιονταρίσια αποφασιστικότητα» του Γκροτόφσκι για σφιχτό έλεγχο απάνω σε «τι είναι γνωστό για αυτόν, τι δημοσιεύεται υπό τη δική του εντολή τυπωθήτω, ποιος έχει πρόσβαση στην παρουσία του, στη δουλειά στην Ποντεντέρα»⁸, κτλ. Αυτό, όπως εξηγεί, συμβαίνει επειδή τα περισσότερα από τα δημοσιευμένα κείμενα είναι «για αυτόν και όχι [γραμμένα] από αυτόν», ή αποτελούν τα πρακτικά από συνεντεύξεις και ομιλίες.⁹ Στη συνέχεια υπογραμμίζει πως αυτό που χαρακτηρίζει έντονα την πορεία του σκηνοθέτη είναι η προφορική παράδοση και η έμφαση στην πρακτική φύση της έρευνας, με αποτέλεσμα ο τρόπος της δουλειάς του να «μην μπορεί να περιοριστεί στα συγγράμματα».¹⁰ Επιπρόσθετα, σχετικά με τις δυσκολίες στη μελέτη του έργου του Γιέζι Γκροτόφσκι, είναι ακόμα απαραίτητο να σημειωθούν και οι συχνές «περιπτώσεις θεατρικών σεμιναρίων και ηθοποιών που δηλώνουν ότι βασίζονται σε μια φανταστική και μη υπαρκτή "[M]έθοδο Γκροτόφσκι" ». Σε αυτούς, σύμφωνα με τον Attisani πρέπει να προσθέσουμε και άλλους τόσους αυτοαποκαλούμενους μαθητές, φύλακες, κληρονόμους και γνώστες της κληρονομιάς του.¹¹ Η συγκεκριμένη παρατήρηση έχει μεγαλύτερο βάρος, εάν λάβουμε υπόψη, ότι ο ίδιος ο σκηνοθέτης «απεχθανό[ταν] οποιαδήποτε παραπομπή στις "μεθόδους" Γκροτόφσκι, [και] αντιστεκόταν με δύναμη σε οποιαδήποτε προσπάθεια να κατηγοριοποιηθούν και να "συσκευαστούν" τα αποτελέσματα της θεατρικής έρευνας ως μια μέθοδο προς πώληση μαζί με αυτές του Στανισλάφσκι ή του

⁷ Στο ίδιο, σ.117

⁸ Richard Schechner, «Exoduction, Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ.473

⁹ Στο ίδιο, σ.472, 466

¹⁰ Στο ίδιο, σ.465, 466

¹¹ Antonio Attisani, *Un Teatro apocrifo. Il potenziale dell' arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni Medusa, Milano, 2006, σ.8

Μπρεχτ». Για την ακρίβεια, ο Γκροτόφσκι απέρριπτε «την ίδια την έννοια της "μεθόδου"... [ως κάτι το] αποχαυνωτικό», όταν αυτή υιοθετείται σαν μια καθορισμένη φόρμα από τον ηθοποιό, χωρίς να υπάρχει ταυτόχρονα και μια εσωτερική ανάγκη για έρευνα, για την οποία οι συγκεκριμένες τεχνικές κρίνονται χρήσιμες.¹²

Λαμβάνοντας υπόψη όλα όσα αναφέρθηκαν μέχρι εδώ, ο De Marinis δεν υπερβάλλει όταν μιλάει για μια πραγματική « "πρόκληση" του Γκροτόφσκι... [η οποία είναι] σχεδόν συνώνυμη με το "σκάνδαλο" και το "μυστικό" »¹³, και την οποία οι θεωρητικοί και οι ιστορικοί του θεάτρου οφείλουν να αντιμετωπίσουν και να διαλευκάνουν. Από την άλλη μεριά, τονίζει την ανάγκη για τη γεφύρωση του κενού, που υπάρχει ανάμεσα στο έργο του και την ακαδημαϊκή κοινότητα, απευθύνοντας πρόσκληση και «πρόκληση» στον Γκροτόφσκι, δηλαδή στους κληρονόμους του.¹⁴ Και εκείνοι την έδωσαν την απάντησή τους μέσω των συγγραμμάτων τους. Ο Thomas Richards και ο Mario Biagini, οι επίσημοι κληρονόμοι του έργου του Γιέζι Γκροτόφσκι, σε συνεργασία με τους ακαδημαϊκούς, έχουν κάνει πολύτιμα και αποφασιστικά βήματα για την διευκόλυνση του διαλόγου. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τα σημαντικά βιβλία που έχουν ήδη εκδοθεί¹⁵, η ανακοίνωση στην ιστοσελίδα του Κέντρου έρευνας σχετική με την προσεχή εμφάνιση του *Jerzy Grotowski's Complete Works* είναι αναμφισβήτητα ελπιδοφόρα.¹⁶

Επομένως, στην εργασία που ακολουθεί θα ασχοληθώ περισσότερο με την πρώτη και την τελευταία περίοδο της δουλειάς του Γκροτόφσκι οι οποίες, εκτός από ότι

¹² Jennifer Kumiega, «Grotowski's Laboratory Theatre», στο Edward Braun, *The Director and the Stage, From Naturalism to Grotowski*, Methuen, London, 1982, σ.193, 194

¹³ De Marinis, «La sfida di Grotowski», στο Attisani, Biagini, *Opere e sentieri vol. 3*, σ. 99

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 102, 116-118

¹⁵ Πρόκειται για: α) Antonio Attisani, Mario Biagini (eds.), *Opere e Sentieri, Volume 1-3*, Bulzoni, Rome, 2006, και β) Antonio Attisani, Mario Biagini, Lisa Wolford Wylam (eds.), *Doorways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Seagull Books, London, 2010. Στην παρούσα εργασία υπάρχουν αναφορές σε άρθρα από το α) Γ' τόμος, χάρη στην καλοσύνη του Branko Popović, PhD. Προς το παρόν στάθηκε αδύνατον να προμηθευτώ τις άλλες πηγές.

¹⁶ <https://www.theworkcenter.org/equipos/op> (22.2.2020)

αντιπροσωπεύουν τα δύο άκρα των παραστατικών τεχνών και της ερευνητικής πορείας του σκηνοθέτη, είναι και καλύτερα καταγεγραμμένες. Σεβόμενη απαραίτητα και την ανάγκη του σκηνοθέτη, για μη οριοθέτηση του έργου του ως μιας καθορισμένης μεθόδου, θα προσπαθήσω να απομονώσω εκείνα τα στοιχεία της έρευνάς του που αφορούν την εξέλιξη του επαγγέλματος του ηθοποιού, χρησιμοποιώντας τις λέξεις «μέθοδος» και «τεχνική» μονάχα για λόγους σύνταξης. Είναι επίσης στενά συνδεδεμένες με τη δουλειά του ηθοποιού στο (μη) θέατρο του Γκροτόφσκι και οι θέσεις του θεατή (ερασιτέχνη και επαγγελματία) και του σκηνοθέτη. Ως εκ τούτου, στην ουσία θα γίνει λόγος για μια ολοκληρωμένη θεατρική προσέγγιση και για τη θέση και τη σημασία της στην ιστορία του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα, όπως αυτά διαμορφώνονται μέσα από το πολύπλευρο και ακούραστο ερευνητικό πνεύμα του Πολωνού σκηνοθέτη.

Γιέζι Γκροτόφσκι, βιογραφικό σημείωμα

Ο Γιέζι Γκροτόφσκι γεννήθηκε στις 11 Αυγούστου το 1933 στο Rzeszów, μια μικρή πόλη της νοτιοανατολικής Πολωνίας κοντά στα σύνορα με τη σημερινή Ουκρανία και τη Σλοβακία. Ο πατέρας του, ο Marian Grotowski (1898-1968), ο οποίος είχε δίπλωμα δασοφυλακής και μεγάλο πάθος για ζωγραφική και γλυπτική, μετά τη γερμανική και τη σοβιετική εισβολή στην Πολωνία το 1939, κατατάχτηκε στον πολωνικό στρατό, τον οποίο συνόδευε σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, καταλήγοντας στην Αγγλία, όπου δούλεψε για το πολωνικό Υπουργείο Άμυνας, και τελικά στην Αργεντινή και στην Παραγουάη, όπου και πέθανε. Έτσι ο Γκροτόφσκι και ο τρία χρόνια μεγαλύτερος αδελφός του, ο Kazimierz (1930-2017), ο οποίος αργότερα εργάστηκε ως καθηγητής πυρηνικής φυσικής στο πανεπιστήμιο της Κρακοβίας, μεγάλωσαν μαζί με τη μητέρα τους, την Emilia Kozłowska (1897-1978). Η μητέρα τους ήταν δασκάλα, μια ανοιχτόμυαλη καθολική που γαλουχούσε την οικογένεια με πολύ ενδιαφέρον, ακόμα και με αμφιλεγόμενα βιβλία θρησκευτικού περιεχομένου, τονίζοντας ότι «καμία θρησκεία δεν έχει μονοπώλιο πάνω στην αλήθεια»¹⁷. Επίσης, ένα ακόμα στοιχείο σχετικό με τη μητέρα του Γκροτόφσκι, η οποία αναμφισβήτητα τον επηρέασε βαθύτατα, ήταν το γεγονός ότι έτρεφε μεγάλο σεβασμό για τον ινδουισμό, και θεωρούσε τον εαυτό της, υπό μια έννοια, βουδίστρια¹⁸. Η μικρή οικογένεια άλλαξε μερικές φορές τον τόπο διαμονής, για να εγκατασταθεί στην Κρακοβία το 1950. Λίγο νωρίτερα, όταν ήταν 16 χρονών, ο Γκροτόφσκι αρρώστησε πολύ σοβαρά, σε βαθμό που οι ιατροί τον είχαν «ξεγράψει». Σύμφωνα με τη Raymonde Temkine, Γαλλίδα κριτικό θεάτρου που έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην αναγνώριση του σκηνοθέτη στο εξωτερικό¹⁹, βγαίνοντας

¹⁷ Jerzy Grotowski, «Theatre of Sources» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ.253

¹⁸ Στο ίδιο.

¹⁹ Εουτζένιο Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, Omma Studio, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2004, σ. 42

μεταμορφωμένος από αυτήν την κρίσιμη εμπειρία της άμεσης αντιμετώπισης του θανάτου, ο Γκροτόφσκι οδηγήθηκε στην απόφαση να αφιερωθεί στη μελέτη και στην τέχνη.

Έτσι, γεννήθηκε η επιθυμία για τη σκηνοθεσία, αλλά θεώρησε απαραίτητο να αποκτήσει, για αρχή, γνώσεις υποκριτικής.²⁰ Ο Γκροτόφσκι από το 1951 μέχρι το 1960 πήρε και τα δύο πτυχία από την Κρατική θεατρική σχολή της Κρακοβίας (AST National Academy of Theatre Arts). Εν τω μεταξύ, ως φοιτητής του τρίτου έτους υποκριτικής, ο Γκροτόφσκι, δεδομένου του «εμμονικού» ενδιαφέροντός του για τη δουλειά του Στανισλάφσκι και έχοντας την απόλυτη υποστήριξη των καθηγητών, οργάνωσε μαζί με άλλους φοιτητές ένα ανεξάρτητο στούντιο υπό τη δική του διεύθυνση, με σκοπό τη μελέτη της Μεθόδου των σωματικών δράσεων του Στανισλάφσκι. Η έρευνα αυτή στάθηκε καθοριστική για την κατανόηση της συγκεκριμένης μεθόδου από τη μεριά του σκηνοθέτη²¹, μεθόδου που θα χαρακτηρίσει τη δουλειά του από την πρώτη μέχρι και την τελευταία περίοδο, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Έπειτα, αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές της υποκριτικής (1951-55), πέρασε τη σχολική χρόνια 1955-56 στη Μόσχα, στο Κρατικό Ινστιτούτο Λουνάτσαρσκι της τέχνης του θεάτρου (Lunacharsky Institute of Theatre Arts, GITIS). Εκεί, σπουδάζει σκηνοθεσία με τον Yuri Alexandrovich Zavadsky (1894-1977), διάσημο σκηνοθέτη και ηθοποιό του Βαχτάνγκοφ και του Στανισλάφσκι, τον οποίο ο Γκροτόφσκι θεωρούσε το «μεγάλ[ο] του δάσκαλο» και τον θυμόταν με συγκίνηση²², και ως κάποιον, από τον οποίο, διδάχτηκε τα ουσιώδη μαθήματα της «πολιτικής ηθικής»²³. Στη Μόσχα ο μελλοντικός μεγάλος σκηνοθέτης μελετούσε με λεπτομέρεια το έργο του Στανισλάφσκι και του Βαχτάνγκοφ, όπως

²⁰ Raymonde Temkine, *Grotowski*, Avon Books, New York, (πρώτη έκδοση 1968), 1972, σ. 48

²¹ Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge, London, 1995, σ. 6 και Zbigniew Osiński, «Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen», στο Mirella Schino, *Alchemists of the Stage, Theatre Laboratories in Europe*, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro – Malta – Wrocław, 2009, σ.146

²² Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 29-30

²³ *Encyclopaedia Grotowski* στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/zavadsky-yuri-alexandrovich> (22.2.2020)

και του Μέγιερχολντ, από τον οποίο επίσης επηρεάστηκε βαθύτατα.²⁴ Στη συνέχεια, η μόνιμα ευαίσθητη κατάσταση της υγείας του τον οδήγησε στην Κεντρική Ασία, στο πρώτο από τα πολυήμερα ταξίδια που θα πραγματοποιήσει κατά τη διάρκεια της ζωής του, με σκοπό την έρευνα και την άμεση επαφή με τη φιλοσοφία της Ανατολής, για την οποία έτρεφε μεγάλο ενθουσιασμό από τα παιδικά του χρόνια. Πίσω στην Πολωνία, ο Γκροτόφσκι άρχισε να σπουδάζει σκηνοθεσία και να εργάζεται στο Παλιό Εθνικό Θέατρο (National Stary Theater) και ως νέος διδάσκων στην Κρατική Θεατρική Σχολή της Κρακοβίας. Με λίγα λόγια, μέχρι το 1959 που αρχίζει η λειτουργία του θρυλικού Θεάτρου Εργαστηρίου (Teatr Laboratorium) στο Οπόλε (Opole), ο Γκροτόφσκι είχε σκηνοθετήσει πέντε θεατρικές παραγωγές, ανάμεσά τους *Οι καρέκλες* του Ιονέσκο και ο *Θεός Βάνιας* του Τσέχοφ, και μερικά θεατρικά έργα για το ραδιόφωνο²⁵. Επίσης, εκείνο το διάστημα ο νεαρός σκηνοθέτης ήταν και πολιτικά δραστήριος, παίρνοντας ενεργό «μέρος σε συναντήσεις των πολιτικών οργανώσεων της νεολαίας... [και] δημοσιεύοντας πολιτικά προσηλωμένα άρθρα». Επιπλέον, οργάνωσε και έκανε μια σειρά διαλέξεων με θέμα τη φιλοσοφία της Ανατολής.²⁶

Το 1959 ο Γκροτόφσκι και ο Ludwik Flaszen (1930), αναγνωρισμένος κριτικός θεάτρου και λογοτεχνικός σύμβουλος του Teatr Slowackiego στην Κρακοβία, αναλαμβάνουν τη διεύθυνση του Θεάτρου των 13 σειρών (Teatr 13 Rzędów) στο Οπόλε, μια μικρή πόλη βορειοδυτικά της Κρακοβίας. Τα υπόλοιπα σχετικά με το Θέατρο των 13 σειρών/Θέατρο Εργαστήριο ανήκουν στην ιστορία και θα αναλυθούν σε λεπτομέρεια αργότερα. Περίπου δέκα χρόνια μετά από την ίδρυσή του, και τη στιγμή της αποκορύφωσης της παγκόσμιας φήμης που την απέκτησε σε λιγότερο από επτά χρόνια, ο Γκροτόφσκι γύρω στο 1970 ανακοινώνει ότι δεν έχει σκοπό να κάνει άλλες παραστάσεις. Ωστόσο, η σχέση του με το

²⁴ Temkine, *Grotowski*, σ. 50

²⁵ Tadeusz Burzyński, Zbigniew Osiniński, *Grotowski's Laboratory*, Interpress Publishers, Warsaw, 1979, σ. 9

²⁶ Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, London and New York, (πρώτη έκδοση το 1985) 1987, σ. 6

θέατρο θα αποκτήσει μια καινούργια μορφή, γεγονός το οποίο θα προκαλέσει σάλο αποριών και αντιδράσεων και με το οποίο θα ασχοληθούμε σε μια από τις επόμενες ενότητες. Το Θέατρο Εργαστήριο, επίσημα, υπήρξε μέχρι το 1984, αλλά ο τρόπος λειτουργίας του άλλαξε με τα χρόνια και παράλληλα με την καλλιτεχνική εξέλιξη του Γκροτόφσκι, η οποία χωρίζεται σε πέντε ξεχωριστές περιόδους: α) Θέατρο των παραγωγών (Theatre of Productions, 1959-69), β) Παρα-Θέατρο (Para-Theatre, 1970-76), γ) Θέατρο των πηγών (Theatre of Sources, 1976-82), δ) Αντικειμενικό Δράμα (Objective Drama, 1983-86/92) και ε) Τέχνη ως όχημα (Art as Vehicle, 1986-99).

Με την εφαρμογή του στρατιωτικού νόμου το Δεκέμβρη του 1981, ο Γκροτόφσκι εγκαταλείπει την Πολωνία το Γενάρη του 1982, για να ζητήσει άσυλο και να εγκατασταθεί στις ΗΠΑ το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς. Εκεί θα παραμείνει μέχρι το 1986. Από τότε μέχρι και το θάνατό του, ο σκηνοθέτης δραστηριοποιείται σε ένα χωριουδάκι της Τοσκάνης στην Ιταλία, την Ποντεντέρα, όπου θα ιδρυθεί το Κέντρο έρευνας του Γιέζι Γκροτόφσκι (από το 1996 ο τίτλος περιλαμβάνει και το όνομα του Τόμας Ρίτσαρντς). Εκεί, αντιμετωπίζοντας καρδιολογικά προβλήματα²⁷ και τον καρκίνο με τον οποίο διαγνώστηκε το 1985²⁸, με τη ζωή του να εκτείνεται περισσότερο από τις προβλέψεις των ιατρών²⁹, και ολοκληρώνοντας την πολύχρονη διαδικασία της μετάδοσης των γνώσεων και των προσωπικών και επαγγελματικών εμπειριών στους στενότερους συνεργάτες του, ο Γιέζι Γκροτόφσκι θα αφήσει την τελευταία του πνοή στις 14 Ιανουαρίου του 1999. Οι στάχτες του, σύμφωνα με το θέλημά του, σκορπίστηκαν στο βουνό Arunachala στη νοτιοανατολική Ινδία, όπου διέμενε ο

²⁷ Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company*, Routledge, Holstebro, Malta, Wroclaw, London, NY, 2010, σ. 259

²⁸ James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, Routledge, London and New York, 2007, σ.39

²⁹ Attisani, «Acta Gnosis», στο *The Drama Review*, σ. 99

Ramana Maharshi (1879-1950), ένας Ινδός σοφός, τον οποίο ο Γκροτόφσκι πάντα «θεωρούσε τον δάσκαλό του».³⁰

Πολωνία, το πολιτικό και το θεατρικό πανόραμα της χώρας

Τη στιγμή που ο Γκροτόφσκι αρχίζει να δραστηριοποιείται επαγγελματικά το 1956 η Πολωνία, μια από τις σοσιαλιστικές χώρες του Ανατολικού Μπλόκου, που μετά το ΒΠΠ βρέθηκαν υπό την επιρροή της Σοβιετικής Ένωσης, βγαίνει από την περίοδο του σφιχτού ελέγχου των Ρώσων και απολαμβάνει, μέχρι περίπου το 1963, μια σχετική κοινωνική και πολιτιστική ελευθερία. Από εκεί και μετά, μέχρι το 1982, που ο σκηνοθέτης θα φύγει από τη χώρα, η πολιτική και η οικονομική κατάσταση δεν θα είναι καθόλου ρόδινη. Πρόκειται για μια εποχή πολλών δυσκολιών και αναταραχών που συμπίπτουν με παρόμοιες κρίσεις στην υπόλοιπη Ευρώπη προς το τέλος της δεκαετίας του 1960. Ακολουθούν συγκρούσεις ανάμεσα στο κράτος και την εκκλησία, το κύμα του αντισημιτισμού στην αλλαγή της δεκαετίας, οικονομική κρίση με τα επακόλουθά της, ο πληθωρισμός και η έλλειψη τροφίμων να θεριεύουν, προκαλώντας πολλές δυσκολίες και εργατικές και λαϊκές αναταραχές σε όλη τη δεκαετία του 1970. Η κρίση αυτή κορυφώνεται στο τέλος του 1981 με την εφαρμογή του Στρατιωτικού νόμου.

Όσον αφορά το θέατρο, έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι, στη σοσιαλιστική Πολωνία του τότε, το θέατρο ήταν στην κατηγορία της δημόσιας υπηρεσίας, άρα όλα τα θέατρα είχαν την οικονομική στήριξη των δήμων στους οποίους ανήκαν και τα εισιτήρια ήταν φθηνά. Η απόκτηση του πτυχίου της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας περιλάμβανε

³⁰ Zbignjev Ošinjski, «Igrajući glumac Ježija Grotovskog» (Ο χορεύον ηθοποιός του Γ.Γ.), *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, έτος 45, τχ.3 (Ιούλιος-Σεπτέμβρης 2009), σ. 54. Εκτός από τις πηγές που ήδη ανέφερα, στη σύνταξη της βιογραφίας χρησιμοποιήθηκαν και στοιχεία από διάφορα λήμματα του *Encyclopaedia Grotowski*, στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia> (22.2.2020)

κοπιαστική, πρακτική δουλειά.³¹ Μετά την πολιτική χαλάρωση του 1956 οι τέχνες άνθισαν. Έτσι όταν ο Eugenio Barba, ο ιδρυτής του Θεάτρου Odin (Δανία), μαθητής, υποστηρικτής και φίλος του Γκροτόφσκι, το 1961 φτάνει στη Βαρσοβία, μιλάει για την «ποικιλία και [την] ποιότητα του πολωνικού θεάτρου [η οποία] ήταν μοναδική στην Ευρώπη», σε βαθμό που ένιωθε ότι ήταν καθήκον του να κάνει τον υπόλοιπο κόσμο να το μάθει.³²

Όσο για τη θέση του Θεάτρου των 13 σειρών, σε αυτό το πολιτικό και θεατρικό περιβάλλον, ο Jan Kott, γνωστός πανεπιστημιακός και θεωρητικός, που φαίνεται με τα χρόνια να αλλάζει θετικά τη στάση του απέναντι στον συμπατριώτη του³³, εξομολογείται, κρίνοντας σύμφωνα με την κατάσταση που επικρατούσε στην Πολωνία, ότι ήταν πολύ πιο εύκολο για τον Γκροτόφσκι και την ομάδα του να αποφασίσουν να κάνουν *φτωχό* θέατρο, παρά να απαρνηθούν να το κάνουν *πολιτικό*. «Κάτω από τις συνθήκες... της πολιτικής καταπίεσης... ένας πολιτικός συμβιβασμός στο θέατρο είναι πάντα... και καλλιτεχνικός... Ο Γκροτόφσκι πήρε την ηρωική απόφαση να παραμείνει ασυμβίβαστος.» Αυτό που έκανε όμως, κάνοντας ταυτόχρονα το θέατρό του λιγότερο ευάλωτο στη λογοκρισία, ήταν να «αντικαταστήσει την πολιτική με τη μεταφυσική», τις λέξεις με τη γλώσσα του σώματος, όλα από τα οποία, μαζί με τα «"αρχέτυπα", είναι πολιτικά αβλαβή».³⁴ Επίσης, όπως αναφέρουν οι πηγές, ένα μέρος του ενδιαφέροντος του Γκροτόφσκι για το θέατρο και ειδικά για τις πρόβες, που δεν ήταν αντικείμενο ελέγχου λογοκρισίας, μπορεί να πηγάζει ακριβώς από αυτή τη σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κράτος. Συγκεκριμένα αναφέρεται, ότι ο σκηνοθέτης οδηγήθηκε στην απόφασή του να κάνει θέατρο, λόγω της ελευθερίας που του πρόσφερε, για την έρευνα, η κλειστή περίοδος προετοιμασίας μιας παράστασης.³⁵ Σχετικά με το θέμα αυτό,

³¹ Temkine, *Grotowski*, σ. 15-18

³² Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 22

³³ Lisa Wolford, «Introduction, Objective Drama 1983-86», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 290-291

³⁴ Jan Kott, «Why Should I Take Part in the Sacred Dance», στο ίδιο, σ. 134-135

³⁵ Schechner, «Exoduction» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 475

ο Μπάρμπα αναφέρει συγκεκριμένες περιστάσεις επίβλεψης της μυστικής αστυνομίας, δημιουργώντας την εντύπωση της πραγματικής τους παρουσίας πάντα και παντού.³⁶ Παρομοίως, η Stefania Gardecka, η γραμματέας του Θεάτρου το διάστημα 1966-1984, επιβεβαιώνει ότι «η απειλή του κλεισίματος ήταν πάντα στον αέρα».³⁷

Όμως, η πιο ανατριχιαστική λεπτομέρεια σχετικά με την καταπίεση του καθεστώτος είναι η μαρτυρία του Μπάρμπα ότι το 1969 ο Γκροτόφσκι του «είχε ζητήσει... λίγο δηλητήριο... [επειδή] φοβόταν πως θα τον συλλάβουν και πως αυτή η φυλάκιση και ίσως και η σωματική βία, δεν θα του επέτρεπαν να κρατήσει την αξιοπρέπειά του μέχρι τέλους».³⁸ Επομένως, δεν αποκλείεται η απόφασή του να φύγει από τη χώρα, να ήταν και αποτέλεσμα ψυχολογικής κούρασης, άσχετα από το γεγονός, ότι η καθημερινότητα σε τόσο δύσκολες συνθήκες σίγουρα δεν ήταν ευνοϊκή για την πραγματοποίηση των διεθνή ερευνητικών προγραμμάτων που εκείνα τα χρόνια διεύθυνε ο σκηνοθέτης. Επίσης, όπως παρατηρούν ο James Slowiak και ο Jairo Cuesta, συνεργάτες του, στα διαστήματα 1983-1989 και 1976-1986 ανάλογα, υπήρχε «μεγάλη ηθική διαφορά ανάμεσα στη σκηνοθεσία... κάτω από ένα καταπιεστικό καθεστώς και... [τη χρηματοδότηση του κράτους για] ένα κλειστού τύπου διεθνές εργαστήριο» το οποίο συνήθιζε να διευθύνει ο ίδιος³⁹.

Εν κατακλείδι, η αρχή της καριέρας του Γκροτόφσκι ταυτίζεται, αναπόφευκτα, με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της Πολωνίας τότε. Όσον αφορά το θέατρο, παρ' όλο που ο Μπάρμπα, όπως αναφέραμε πριν, εστιάζει με ενθουσιασμό σε αυτή την εποχή, μιλώντας για το πλούτο της πολωνικής θεατρικής σκηνής, και πιθανόν αναφέρεται αποκλειστικά στην αισθητική διάσταση του θεάτρου, αντίστοιχα, ο Φλάσεν και ο Γκροτόφσκι ήταν

³⁶ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 65, 85, 91, 112, 119-121

³⁷ Stefania Gardecka talks to Grzegorz Ziółkowski, «He Smelted Gold Out of People», στο Paul Allain, Grzegorz Ziółkowski (eds.), *Voices From Within: Grotowski's Polish Collaborators*, Polish Theatre Perspectives, London, 2015, σ. 143

³⁸ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 197

³⁹ Slowiak, Cuesta, *Jerzy Grotowski*, σ. 35

απασχολημένοι με την ηθική διάσταση και «θεωρούσαν τον εαυτό τους ως τους τελευταίους ενάρετους από τα Σόδομα, [οι οποίοι] ήθελαν να λυτρώσουν την τέχνη του θεάτρου».⁴⁰ Έτσι, σε ένα από τα χαρακτηριστικά πρώιμα κείμενα σχετικά με την καλλιτεχνική κατεύθυνση του Θεάτρου των 13 σειρών, ο Φλάσεν ορίζει το δρόμο για την επίτευξη του στόχου αυτού ως τη μελέτη της Μεγάλης Μεταρρύθμισης⁴¹ και των αντιπροσώπων της, τοποθετώντας με αυτό τον τρόπο το Θέατρό του σε σχέση με την ιστορία και την τέχνη γενικά. Στη συνέχεια, για να δώσουμε μόνο ένα παράδειγμα, περιγράφει το θέατρο σαν ανεξάρτητο από την κυριαρχία του κειμένου, και έτοιμο να «θυσιάσει το γράμμα για να διασώσει το πνεύμα»⁴². Οι συγκεκριμένες απόψεις συμφωνούν με αυτές της Jennifer Kumiega, η οποία πήρε μέρος σε μερικά παρα-θεατρικά δρώμενα στη δεκαετία του 1970. Το καλλιτεχνικό πρόγραμμα του Γκροτόφσκι ήταν «σε αντίθεση με το κύριο ρεύμα» του θεάτρου, και φανερά, εναντιωνόταν στο δεσποτισμό του σκηνοθέτη, στο ντιλεταντισμό του ηθοποιού και στο αρνητικό κλίμα που περιέλαβε το όνομα του Στανισλάφσκι, για τον οποίο, ο Γκροτόφσκι, έτρεφε μεγάλο σεβασμό.⁴³ Σε αυτά αντιτείνει ο σκηνοθέτης, με τη δική του ξακουστή πρακτική.

⁴⁰ Flaszen, *Grotowski & Company*, σ. 194

⁴¹ Η έκφραση που στην Πολωνία χρησιμοποιείται για να παραπέμψει κάποιος στην περίοδο στο τέλος του 19^{ου} και την αρχή του 20^{ου} αιώνα (Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 47 και Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 8), αυτή που συχνά ονομάζεται περίοδος της «γέννησης του σκηνοθέτη», αλλά σε σχέση με αυτήν η πολωνέζικη έκφραση φαίνεται πιο σωστή γιατί δεν αποκλείει τις εξελίξεις στη σκηνογραφία και τη δουλειά και την εκπαίδευση του ηθοποιού, παραδείγματος χάριν.

⁴² Flaszen, *Grotowski & Company*, σ. 71-73

⁴³ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 11-13

Γιέζι Γκροτόφσκι, (μη) θεατρικό σημειωματάριο

Στις ενότητες που ακολουθούν, εξετάζονται οι ξεχωριστές περιόδοι της δουλειάς του Γκροτόφσκι εντός και εκτός του θεάτρου. Η ανάλυσή τους βασίζεται σε προσωπική κρίση, με στόχο τη σημασία των στοιχείων που ερευνούν: το φαινόμενο του θεάτρου γενικά, την τεχνική του ηθοποιού, τη θέση του θεατή, το σκηνικό χώρο και το ρόλο του σκηνοθέτη. Επίσης, βασίζεται και στη διαθεσιμότητα των πηγών, στην παρακολούθηση των προτεραιοτήτων που άλλαζαν ή περνούσαν από μια περίοδο στην άλλη, σύμφωνα με το ερευνητικό πνεύμα του Πολωνού σκηνοθέτη.

Θέατρο των παραγωγών (1959-69)

Την άνοιξη του 1959 ο Φλάσεν, έλαβε πρόσκληση από τις αρχές του Οπόλε να αναλάβει τη διεύθυνση του Θεάτρου των 13 σειρών, ενός μικρού επαρχιακού οργανισμού, που είχε ιδρυθεί ένα χρόνο νωρίτερα, και το οποίο κλείστηκε με απόφαση της χρηματοοικονομικής υπηρεσίας. Θεωρώντας ότι δεν είχε τα προσόντα του διευθυντή, ο Φλάσεν πρότεινε στον Γκροτόφσκι να γίνει αυτός ο καλλιτεχνικός διευθυντής και σκηνοθέτης και ο ίδιος να αναλάβει τα καθήκοντα του λογοτεχνικού σύμβουλου.⁴⁴ Έτσι και έγινε. Οι δύο άντρες, χωρίς καν να γνωρίζονται προσωπικά μεταξύ τους, έγιναν το θρυλικό καλλιτεχνικό ζευγάρι, ένας μοναδικός συνδυασμός σε μια συμπληρωματική σχέση «καλλιτέχνη – διανοούμενου, σκηνοθέτη – θεατρικού κριτικού»⁴⁵. Όπως μαρτυρά ο

⁴⁴ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 7

⁴⁵ *Encyclopaedia Grotowski* στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/flaszyn-ludwik> (21.2.2020)

Μπάρμπα, ο Φλάσεν «έπαιξε ανεκτίμητο ρόλο ως ο "κριτικός από μέσα", ο ακατάπαυστος αμφισβητίας και ο επίμονος "δικηγόρος του διαβόλου" »⁴⁶.

Εκτός από τον Γκροτόφσκι και τον Φλάσεν, οι τρεις ηθοποιοί που θα παραμείνουν στο θίασο από την πρώτη μέρα μέχρι και τη διάλυσή του ήταν η Rena Mirecka (1934), ο Zygmund Molik (1930-2010) και ο Antoni Jahołkowski (1931-1981). Ο πυρήνας αυτός θα μεγεθυνθεί το 1961 με τον ερχομό των Zbigniew Cynkutis (1938-1987) και Ryszard Cieślak (1937-1990) και το 1964 του Stanisław Scierski (1939-1983). Επιπρόσθετα, υπήρξαν ηθοποιοί που έμειναν στο θίασο μόνο για μια ή δύο σεζόν, και άλλοι που έμειναν για αρκετά χρόνια σε αυτή την πρώτη περίοδο της λειτουργίας του Θεάτρου, όπως ο Andrzej Bielski (1934-1996, περίοδος 1960-1965), η Maja Komorowska (1937-, περίοδος 1961-1962 και 1965-1968), ο Mieczysław Janowski (1935-, περίοδος 1964-1969) και η Elizabeth Albahaca (Βενεζουέλα, 1942-, περίοδος 1965/67-1980). Όταν στα τέλη του 1962 ο Μπάρμπα έφτασε στο Οπόλε, το Θέατρο μετρούσε δεκαπέντε εργαζόμενους, μαζί με τους τεχνικούς και τους διοικητικούς υπάλληλους.⁴⁷ Σύμφωνα με μαρτυρία του Φλάσεν, οι μισθοί τους ήταν χαμηλοί και «οι ηθοποιοί που αποφάσισαν να έρθουν ήταν ή χαμένα κορμιά με λίγη πιθανότητα να βρουν δουλειά αλλού, [ή] οι αφελείς χωρίς καμία αναγνώριση, [ή] οι ριψοκίνδυνοι που απλά χρειαζόντουσαν κάποια αλλαγή στη μοίρα τους, ή [ήταν] φίλοι του Γκροτόφσκι που τον εμπιστεύονταν. Επαγγελματίες του περιθωρίου.»⁴⁸ Επομένως, κανένας τους δεν σκεφτόταν το θέατρο ως μέσω διασημότητας ή καριέρας.⁴⁹ Στον τίτλο του Θεάτρου των 13 σειρών το 1962 θα προστεθεί και η λέξη Εργαστήριο. Σύμφωνα με τον Zbigniew Osiński, Πολωνό καθηγητή και σημαντικό μελετητή του έργου του Γκροτόφσκι, εκτός από τον ερευνητικό προσανατολισμό που δήλωνε, ο τίτλος αυτός προσέφερε μεγαλύτερη

⁴⁶ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 35

⁴⁷ Στο ίδιο, σ.37

⁴⁸ Flaszyn, *Grotowski & Company*, σ. 194

⁴⁹ Andrzej Bielski talks to Teresa Błajet-Wilniewicz, «Grotowski Gave Us a Chance» στο *Voices From Within*, σ. 38

προγραμματική και καλλιτεχνική ελευθερία στο Θέατρο σε σχέση με τον προηγούμενο.⁵⁰ Όταν το 1965 το Θέατρο θα μετακομίσει στο Βρότσλαβ θα παραμείνει μόνο η ονομασία "Θέατρο Εργαστήριο", για να αλλάξει, μια ακόμη φορά, το 1966 σε Ινστιτούτο για τη μελέτη των μεθόδων υποκριτικής – Θέατρο Εργαστήριο (Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium).

Το δειλό ξεκίνημα, δεν μαρτυρούσε αυτό που έμελλε να γίνει ένα από τα μεγαλύτερα θαύματα του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα. Γεγονός που το επιβεβαιώνει είναι το ότι στην αρχή, ο Γκροτόφσκι δεν πίστευε πως η περιπέτεια στο Οπόλε θα κρατήσει περισσότερο από ένα χρόνο.⁵¹ Προφανώς όμως, καθοριστικό ρόλο για αυτή την επιτυχία διαδραμάτισαν πολλές συγκυρίες. Μια από αυτές είναι, αυτό που ο ίδιος ο σκηνοθέτης ονομάζει, «ο πυρήνας των ιδιαίτερων ανθρώπινων χαρακτηριστικών» που τρέφει την ύπαρξη μιας μεγάλης θεατρικής ομάδας⁵², όπως και η χαρισματική και εύλωτη φιγούρα του Γκροτόφσκι. Επίσης, ο Bielski αναφέρει, το θαυμασμό και την εμπιστοσύνη που ο σκηνοθέτης ξυπνούσε σε όλα τα μέλη του θιάσου, και η Komorowska και ο Cieślak ότι το βάθος των ιδεών που υπήρχε στις παραγωγές, δεν το είχαν συναντήσει πουθενά αλλού.⁵³ «Ο Γκροτόφσκι ήταν πολύ ειλικρινής μαζί μας. Ήταν πάντα πιο μπροστά από εμάς, αλλά ποτέ δεν επέβαλλε τίποτα», θα πει ο Jahołkowski.⁵⁴ Χωρίς αμφιβολία, η προσωπικότητα του Γκροτόφσκι και η επαγγελματική του στάση απέναντι σε αυτό που έκανε, όπως και ο πλούτος της πνευματικής ζωής, που αποκτούσαν οι ηθοποιοί του Θεάτρου Εργαστηρίου κοντά του, τους έκανε να αφιερωθούν τόσο πολύ στο θέατρο που, χωρίς να τους υποχρεώνει κανείς, έπαιζαν και όταν ήταν

⁵⁰ Osiński, «Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen», στο Schino, *Alchemists of the Stage* Schino, σ.142

⁵¹ Antoni Jahołkowski talks to Tadeusz Burzyński, «Curiosity and a Readiness to Search for the New» στο *Voices From Within*, σ. 96

⁵² Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 256

⁵³ Bielski, σ. 40, Maja Komorowska talks to Barbara Osterloff, «In Jerzy Grotowski's Theatre», σ. 46, Ryszard Cieślak, «The Madness of Benvolio», σ. 64 στο *Voices From Within*

⁵⁴ Jahołkowski στο *Voices From Within*, σ. 96

άρρωστοι ή με τα άκρα τους σπασμένα στο γύψο.⁵⁵ Το πόσο αφοσιωμένοι ήταν φαίνεται και από το περιστατικό που αναφέρει ο Bielski, όπου δύο βδομάδες πριν από την πρεμιέρα μιας παράστασης, ο σκηνοθέτης τους ζήτησε να διακόψουν τις ερωτικές σχέσεις με τους συντρόφους τους, επειδή η προσπάθειά τους απαιτούσε την απόλυτη συγκέντρωσή τους⁵⁶, κάτι που μπορεί να συγκριθεί μόνο με τις υπεράνθρωπες προσπάθειες των πρωταθλητών πριν από τους σημαντικούς αγώνες.

Η ανάπτυξη της τεχνικής του ηθοποιού

Στην αρχή, η ομάδα δεν ξεχώριζε από άλλες θεατρικές ομάδες όσον αφορά την καθημερινότητα της δουλειάς. Η πρώτη τους παράσταση, *Orfeusz* (1959) του Jean Cocteau, ετοιμάστηκε σε τρεις βδομάδες, με τον χρόνο της προετοιμασίας να μεγαλώνει σταδιακά, φτάνοντας σε 400 πρόβες⁵⁷ στην τελευταία θεατρική παραγωγή του Θεάτρου, το *Apocalypsis cum figuris* (1968/9). Η ανάγκη για την εύρεση των ασκήσεων, που θα βοηθούσαν τους ηθοποιούς να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της παράστασης, ήρθε με τον καιρό. Συγκεκριμένα, για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια των προβών για την παράσταση *Siakuntala* (1960) βασισμένη στο κλασικό σανσκριτικό δραματικό κείμενο του Kālidāsa, όταν παρουσιάστηκε η ανάγκη για παραπάνω δουλειά στη φωνή. Κάτι παρόμοιο συνέβη και για τις ανάγκες της παράστασης *Akropolis* (1962) του Stanisław Wyspiański όταν χρησιμοποιήθηκαν οι τεχνικές της παντομίμας και της μάσκας που δημιουργείται με τους μύες του προσώπου⁵⁸, όπως και στις πρόβες για την προηγούμενη παράσταση, τον *Kordian* (1962) του Juliusz Słowacki, που απαιτούσε μια συγκεκριμένη σωματική ανταπόκριση για την οποία έπρεπε οι ηθοποιοί να εξασκηθούν. Σύμφωνα με τον Μπάρμπα, οι ασκήσεις που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του *Akropolis* απέκτησαν μια δική τους αυτόνομη

⁵⁵ Cieślak, σ. 66, Zbigniew Cynkutis, «Notebook-Diary» στο *Voices From Within*, σ. 77

⁵⁶ Bielski, στο *Voices From Within*, σ. 40

⁵⁷ Temkine, *Grotowski*, σ. 118

⁵⁸ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 31, 40

ύπαρξη που συνεχίστηκε μετά, ανεξάρτητα από τη συγκεκριμένη παραγωγή.⁵⁹ Όμως, από πολλές απόψεις, η παραγωγή κλειδί για τη μελλοντική πορεία του Θεάτρου ήταν *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (1963) του Christopher Marlowe. Ήταν η πρώτη παραγωγή που θα προκαλούσε τη διεθνή αντίδραση⁶⁰, και κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της, ο καθημερινός ρυθμός της δουλειάς δεν περιλάμβανε μόνο πρόβες και παραστάσεις, αλλά και ξεχωριστές ώρες για εξάσκηση και προπόνηση των ηθοποιών.⁶¹ Κάθε ηθοποιός έγινε υπεύθυνος για πολύ συγκεκριμένα πεδία της προπόνησης: η Mirecka για τις πλαστικές ασκήσεις, τη σύνθεση και τις ασκήσεις προσώπου, ο Molik για τις φωνητικές και τις ασκήσεις αναπνοής, ο Jahołkowski για τις πλαστικές ασκήσεις και τις ασκήσεις για τα μάτια, ο Cynkutis για τις ρυθμικές και ο Cieślak για τις ρυθμικές και τις σωματικές ασκήσεις και για τα ακροβατικά.⁶²

Το σημαντικό στην τεχνική που αναπτύσσανε οι ηθοποιοί μαζί με το σκηνοθέτη τους, ήταν οι ασκήσεις να μην παραμείνουν απρόσωπες σε επίπεδο απλής γυμναστικής που την κάνει κανείς για να μείνει σε φόρμα. Κάνοντάς τις οι ηθοποιοί έπρεπε να «εκφράσουν κάτι προσωπικό για τον εαυτό [τους]», συνδέοντάς τις με τη ροή των προσωπικών συνειρμών και συσχετίζοντας με αυτόν τον τρόπο την τεχνική με τον αυθορμητισμό⁶³, με αποτέλεσμα οι κινήσεις τους να αποκτάνε περισσότερη ζωή. Με την καθημερινή εξάσκηση, οι ηθοποιοί αποκτούσαν όλο και περισσότερη ευαισθησία, στο να αντιλαμβάνονται με μεγαλύτερη ακρίβεια τις δικές τους ατομικές, σωματικές και εσωτερικές παρορμήσεις (impulses). Άρχισαν να αντιλαμβάνονται πρακτικά, ότι όλο τους το σώμα συμμετέχει ακόμα και στην παραμικρή κίνηση των δαχτύλων ή των ματιών. Με την προσοχή τους στραμμένη στο σώμα,

⁵⁹ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 63

⁶⁰ Στο ίδιο σ.76

⁶¹ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 69

⁶² Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ.63-64

⁶³ Υποσημειώσεις για το Schechner, «Introduction: The laboratory Theatre in New York, 1969», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 497

το κύριο όργανο έκφρασης και ζωής του ηθοποιού στη σκηνή, αποκτούσαν όλο και περισσότερη αυτοπεποίθηση αντιμετωπίζοντας και ξεπερνώντας τις «αδυναμίες και τα λάθη»⁶⁴ τους. Η προσπάθειά τους δεν στηριζόταν σε κάτι αφηρημένο, αλλά είχε «πολύ συγκεκριμένα και χειροπιαστά αποτελέσματα»⁶⁵. Ταυτόχρονα, δεν ήταν μια τεχνική ομοιόμορφη για όλους, αλλά σεβόταν την εσωτερική και τη σωματική ιδιαιτερότητα του καθένα, όπου ο βαθμός εξέλιξης του κάθε ηθοποιού ταυτίζεται με την εσωτερική του ανάγκη να εμβαθύνει τις εμπειρίες του, τις εμπειρίες που από το επίπεδο το σωματικό άρχισαν να αλληλεπιδρούν στον ψυχισμό του. Έτσι, μέσα από σωματική, ψυχολογική-ενδοσκοπική και άκρως απαιτητική δουλειά, οι ηθοποιοί άλλαζαν τους χαρακτήρες και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο.⁶⁶ Και ας μη ξεχνάμε, ότι αυτός ο τρόπος δουλειάς ξεκίνησε από την ανάγκη να ξεπεράσουν τα όριά τους, να εξαλείψουν κάθε σωματικό και πνευματικό εμπόδιο, για να μπορέσουν να σταθούν στη σκηνή με όλη τη ζωή που υπήρχε μέσα τους.

Μια από τις σημαντικότερες αρχές που ακολουθούσαν σε αυτήν την προσπάθεια να «αποκλείσουν την κάθε αντίσταση του οργανισμού [έτσι ώστε να μην υπάρχει διαφορά] ανάμεσα στην εσωτερική παρόρμηση [impulse] και την εξωτερική αντίδραση... [ήταν] η *via negativa* – όχι μια σειρά από ικανότητες, αλλά εξάλειψη των εμποδίων».⁶⁷ Η Kumiega τη συνδέει με την αρχή *wu-wei* του Ταοϊσμού, την « "αρχή της μη-δράσης"... δηλαδή ο τρόπος του σοφού που "χωρίς να προσπαθεί τίποτε, πετυχαίνει τα πάντα" »⁶⁸. Για να την εξηγήσει καλύτερα αναφέρει τα λόγια από τη μια ομιλία σταθμό του Γκροτόφσκι, τα οποία θα τα μεταφέρουμε εδώ: «Όμως αν κάποιος μαθαίνει πώς να κάνει [κάτι], δεν αποκαλύπτει τον εαυτό του· αποκαλύπτει μόνο την ικανότητα να [το] κάνει. Και αν κάποιος ψάχνει τα μέσα...

⁶⁴ Cieślak, στο *Voices From Within*, σ. 64

⁶⁵ Jahołkowski, στο *Voices From Within*, σ. 97

⁶⁶ Cieślak, σ. 68, Bielski, σ. 40, Komorowska, σ. 59 στο *Voices From Within*, και Temkine, *Grotowski*, σ.73

⁶⁷ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu (Για ένα φτωχό θέατρο)*, ICS, Beograd, 1976, σ.16

⁶⁸ Μάριος Μπέγζος, *Θρησκευτικό λεξικό, Ελληνικά γράμματα*, Αθήνα, 2000, σ. 522

δεν το κάνει για να αφοπλιστεί, αλλά να βρει καταφύγιο όπου μπορεί να αποφύγει τη δράση που θα μπορούσε να είναι η απάντηση... Στο τέλος πρέπει να απαρνηθεί τα πάντα και όχι να μάθει αλλά να ξεμάθει, όχι να ξέρει πώς να κάνει, αλλά πώς να μην κάνει και πάντα να αποδέχεται τη δράση». ⁶⁹ Σε ένα άλλο κείμενο ανεκτίμητης σημασίας για τη μελέτη του Γκροτόφσκι (*Performer*, 1988) ο σκηνοθέτης μιλάει για την *ουσία* που τον ενδιαφέρει, επειδή τίποτα μέσα σε αυτήν δεν ανήκει στην κοινωνία. Και «επειδή σχεδόν όλα όσα έχουμε [ανήκουν στην κοινωνία], η ουσία φαίνεται να είναι ένα πράγμα πολύ μικρό, αλλά είναι δικό μας.» ⁷⁰ Με λίγα λόγια, ο ηθοποιός μαθαίνει την ελευθερία, μαθαίνοντας να μην κρύβεται πίσω από την τεχνική και τους κοινωνικούς περιορισμούς, πίσω από οτιδήποτε που δεν ανήκει αποκλειστικά και μόνο στο ουσιαστικό του είναι.

Τα πρώτα ίχνη αυτής της διαδικασίας, που θα οδηγήσουν τον ηθοποιό προς αυτό το ιδανικό, στην *απόλυτη δράση* (total act) δηλαδή, αναγνωρίζονται στην παραγωγή *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (1963) και η αποκορύφωσή της στην ερμηνεία του Cieślak ως αλύγιστου πρίγκιπα στο *Książę Niezłomny* (1965) του Calderon/Slowacki. ⁷¹ Πρόκειται για τη δράση στην οποία ο ηθοποιός «αποκαλύπτει τον εαυτό του απόλυτα... θυσιά[ζεται]... υπερβαίνει όλους τους συμβατικούς φραγμούς, και η οποία περιέχει, ταυτόχρονα και τα δύο, και το *eros* και το *caritas*... Η δράση αυτή μπορεί να επιτευχθεί μόνο αν έχει βάση τη ζωή του ατόμου... Ο ηθοποιός δεν πρέπει να παίζει... δεν λέει μια ιστορία, ούτε πλάθει μια ψευδαίσθηση – είναι εδώ στο παρόν... υπερβαίνει τη φάση της μη-πληρότητας, στην οποία είμαστε καταδικασμένοι στην καθημερινή μας ζωή. Ο χωρισμός ανάμεσα στη σκέψη και το συναίσθημα, στο σώμα και τη ψυχή... εξαφανίζεται... [και] η αντίδραση που προκαλείται σε εμάς περιέχει μια παράξενη ένωση του ατομικού και του συλλογικού... [Είναι] ένα

⁶⁹ Jenna Kumiega, «Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 239. Η υποσημείωση του συγγραφέα είναι για το κείμενο του Γκροτόφσκι, *Holiday* (1970) που βρίσκεται στο ίδιο βιβλίο στις σελίδες 215-225.

⁷⁰ Jerzy Grotowski, «Performer», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 377

⁷¹ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 71, 74

ανθρώπινο φαινόμενο, [στο οποίο ο ηθοποιός] υπερβαίνει την κατάσταση του εσωτερικού του διχασμού. Δεν πρόκειται πια για την υποκριτική, αλλά για τη δράση (act)». ⁷² Όσο δύσκολος, ή ακόμα και απίθανος, να ακούγεται ο στόχος του ηθοποιού από την περιγραφή αυτή, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι ο Cieślak τον πέτυχε. Η ερμηνεία του αυτή θα παραμείνει στα χρονικά της ιστορίας του θεάτρου και ο Cieślak θα χαρακτηριστεί ένας από τους καλύτερους ηθοποιούς όλων των εποχών. Ο Γκροτόφσκι δούλεψε με τον Cieślak ξεχωριστά και ακόμα και οι ηθοποιοί του Θεάτρου σοκαρίστηκαν όταν τον είδαν για πρώτη φορά. ⁷³ Σύμφωνα με τον Μπάρμπα είναι πιθανόν και ο σκηνοθέτης να έπαθε σοκ. Πάντως, όπως το αναγνωρίζει ο ίδιος «αυτό το έργο χαρακτηρίζει την αρχή μιας νέας περιόδου... αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια έρευνας πάνω στα σύνορα του *tantra* ⁷⁴ και του θεάτρου». ⁷⁵ Επομένως, η τελευταία παράσταση του Θεάτρου Εργαστηρίου, *Apocalypsis cum figuris* (1968/1969), θα είναι αυτή στην οποία όλος ο θίασος θα προσπαθήσει για τον ίδιο σκοπό, δηλαδή, για μια συλλογική *απόλυτη δράση*. ⁷⁶

Τέλος, τα στοιχεία που θα περιέγραφαν περαιτέρω την τεχνική του ηθοποιού του Θεάτρου Εργαστηρίου γενικά είναι πάρα πολλά και, για να ολοκληρώσω την ενότητα, θα περιοριστώ σε μερικά από αυτά. Η μέθοδος της δουλειάς τους, με τα λόγια του Γκροτόφσκι, «πρέπει να παραμείνει ανοιχτή – η επιβίωσή της εξαρτάται από αυτό... [επειδή] η εσωτερική της φύση είναι τέτοια που ζητάει την ατομικότητα». Οι ηθοποιοί πρέπει να αφήσουν πίσω τους την ερώτηση «Πώς μπορώ να το κάνω αυτό;», και αντί για αυτό, να ξέρουν τι δεν πρέπει να κάνουν. Είναι βασικό, όπως είδαμε, ο ηθοποιός να αντλεί και να εμπνέεται από την

⁷² Burzyński, Osiński, *Grotowski's Laboratory*, σ. 55. Η υποσημειώσεις του συγγραφέα: α) *Laboratory in the Theatre*, A Conversation with Jerzy Grotowski, by B. Czarmiński, The Institute of Research into Acting Method, Wrocław, 1967 και β) J.Grotowski, «Theatre and Ritual», *Dialog*, 1960, τχ.8, σ. 71-73

⁷³ Bielski, σ. 42, Komorowska, σ. 55 στο *Voices From Within*

⁷⁴ Τελετουργικές τεχνικές του Ινδουισμού, που περιλαμβάνουν τη μετατροπή της ενέργειας από βιολογικό σε πνευματικό επίπεδο.

⁷⁵ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 107, 151

⁷⁶ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 74

προσωπική του ζωή, από τις αναμνήσεις του και τους συνειρμούς, και ταυτόχρονα να κάνει τις δράσεις του συγκεκριμένες, δημιουργώντας σχέσεις με τον «εξωτερικό κόσμο, άλλους ανθρώπους και αντικείμενα», ακόμα και αν κάνει ασκήσεις ακροβατικής. Ένα από τα βασικά στοιχεία της δουλειάς είναι η εξωτερική ησυχία, η οποία αν τηρείται αυστηρά, θα βοηθήσει στην εμφάνιση της εσωτερικής ησυχίας. Για αυτό, κατά τη διάρκεια της δουλειάς είναι καλό να αποφεύγονται «όλα τα στοιχεία της ιδιωτικής ζωής», τύπου άσχετης συζήτησης στο χώρο της δουλειάς, κουτσομπολιού και παραπόνων. Η οικονομία αυτή ισχύει και για τα θέματα της δουλειάς. Είναι πολύ καλύτερο «να συζητάμε μέσα από προτάσεις δράσεων και ζωντανών οργανισμών, και όχι μέσα από τις [λεκτικές] εξηγήσεις». Συνεπώς, αυτό το είδος αποφυγής των καθημερινών τρόπων επικοινωνίας και συμπεριφοράς, και η ετοιμότητα του ηθοποιού για ενεργή δράση σε κάθε πρόβα, θέτει απαιτήσεις για πειθαρχία και στην προσωπική τους ζωή.⁷⁷

Σχέση ηθοποιός – θεατής – χώρος

Η αρχή του *δρόμου της μη-δράσης* εφαρμόζεται και στην υπόλοιπη δουλειά της ομάδας. Όλα τα θεατρικά στοιχεία υποτάσσονται σε αυτή. Το θέατρο σταδιακά απαλλάσσεται από τα φώτα, τα σκηνικά, τα κοστούμια, το κείμενο, το μακιγιάζ, τη σκηνή, την πλατεία. Ότι βρίσκεται εκεί, είναι πραγματικά απαραίτητο. Παραδείγματος χάριν, με τον καιρό το μακιγιάζ δεν χρησιμοποιείται. Τα αντικείμενα είναι λίγα και η χρήση τους πολλαπλή. Το ίδιο συμβαίνει και με το κοστούμι, τα στοιχεία του γίνονται συνάδελφοι στη δράση.⁷⁸ Μερικές φορές τα κοστούμια λειτουργούν σαν σύμβολα και «δεν βοηθάνε τον ηθοποιό να μπει στο ρόλο του», αλλά γίνονται και αυτά ένα εμπόδιο που πρέπει να το

⁷⁷ Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 77,78, 148, 158, 173, 175

⁷⁸ Eugenio Barba, «Theatre Laboratory 13 Rzedow», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 80, 77

υπερβεί.⁷⁹ Η μη δράση και η εξάλειψη των εμποδίων κάνει και το θέατρο να γίνει φτωχό. Το μόνο που μένει (για την ώρα!) είναι η «άμεση ζωντανή σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή»⁸⁰.

Ο Γκροτόφσκι, αρχικά, βλέπει το ρόλο του σκηνοθέτη διπλό. Δεν είναι μόνο οι ηθοποιοί αυτοί που σκηνοθετούνται, αλλά και οι θεατές, και αυτό σημαντικά το καθορίζει και το σκηνικό. Μόνο στις τρεις πρώτες παραστάσεις του Θεάτρου Εργαστηρίου, *Orfeusz* (10/1959), *Kain* (1/1960) του Byron και *Misterium-buffo* (7/1960) του Mayakowsky, οι θεατές και οι ηθοποιοί είναι στις συνηθισμένες τους θέσεις. Όμως, ήδη από τη δεύτερη παράσταση, ο Γκροτόφσκι αρχίζει να πειραματίζεται. Η αυλαία δεν χρησιμοποιείται, οι ηθοποιοί επισκέπτονται την πλατεία, απευθύνουν το λόγο στους θεατές οι οποίοι θεωρούνται οι απόγονοι του Κάιν.⁸¹ Στη *Siakuntala* (12/1960) ο Γκροτόφσκι αρχίζει τη συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Jerzy Gurawski, με αποτέλεσμα οι θεατές να είναι καθισμένοι στις δύο μεριές της σκηνής και να αναλαμβάνουν τους ρόλους των αυλικών ή των ερημιτών. Στο *Dziady* (6/1961) του Adam Michiewicz η σκηνή εντελώς καταργείται. Οι θεατές, οργανωμένοι σε μικρές ομάδες, είναι σκορπισμένοι σε όλο το χώρο και οι ηθοποιοί παίζουν ανάμεσά τους, καλώντας τους να πάρουν μέρος στην τελετή. Στον *Kordian* (2/1962) οι θεατές και οι ηθοποιοί βρίσκονται στον ίδιο χώρο, σε ένα τρελοκομείο. Μια σκηνή από το έργο γίνεται ολόκληρο το σκηνικό. Οι θεατές έχουν το ρόλο των τροφίμων, και οι ηθοποιοί και των τροφίμων και των ιατρών. Στην επόμενη παράσταση, *Akropolis* (10/1962), στην οποία τα σκηνικά μαζί με τον Gurawski υπογράφει και ο Józef Szajna, καταργείται η προσπάθεια που υπήρχε στις προηγούμενες δύο για άμεση αλληλεπίδραση με τους θεατές. Εδώ οι ηθοποιοί είναι οι νεκροί και οι θεατές οι ζωντανοί, που μαρτυρούν την κατασκευή του στρατοπέδου συγκέντρωσης του Άουσβιτς. Παρ' όλο που οι μεν είναι σε απόσταση

⁷⁹ Temkine, *Grotowski*, σ. 119

⁸⁰ Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 18

⁸¹ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 23-24

αναπνοής από τους δε, επιτηδευμένα από τη μεριά του σκηνοθέτη, δεν υπάρχει καμία επαφή μεταξύ τους. Στην επόμενη παραγωγή, *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (4/1963), της οποίας το σκηνικό είναι πιο άκαμπτο από ποτέ, οι θεατές γίνονται οι καλεσμένοι στο τελευταίο δείπνο του Φάουστ, στο οποίο σερβίρονται συγκεκριμένα επεισόδια από τη ζωή του. Δύο ηθοποιοί είναι καθισμένοι μαζί με τους θεατές, οι οποίοι από καλεσμένοι γίνονται εξομολογητές. Ο Γκροτόφσκι μελετάει τις ανθρώπινες αντιδράσεις τους και, επειδή είναι προβλέψιμες, σκηνοθετεί τους ηθοποιούς του ανάλογα με αυτές.⁸² Η παράσταση *Studium o Hamlecie* (3/1964) του Σέξπιρ/Wyspiański παρουσιάζεται μονάχα 20 φορές σε μορφή ανοιχτής πρόβας σε ένα εντελώς άδειο χώρο, στον οποίο οι θεατές είναι καθισμένοι τριγύρω⁸³. Η παράσταση, με «σαφές πολιτικό υπονοούμενο», απαγορεύεται από τις αρχές.⁸⁴ Σε μια από τις πιο γνωστές παραστάσεις του Θεάτρου, *Książę Niezłomny* (4/1965), οι θεατές είναι αποκομμένοι από τους ηθοποιούς, σε ένα άκαμπτο σκηνικό, πίσω από το οποίο είναι καθισμένοι. Με αυτόν τον τρόπο αναλαμβάνουν το ρόλο των παρατηρητών των νοσοκομειακών επεμβάσεων και, αντίθετα από ότι φαίνεται, η συναισθηματική τους συμμετοχή και συμπάρασταση αυξάνεται. Η τελευταία παράσταση του Γκροτόφσκι, *Apocalypsis cum figuris* (7/1968/2/1969), εγκαταλείπει το σκηνικό εξ ολοκλήρου και ο χώρος «ορίζεται μονάχα από τις δράσεις και τις σχετικές θέσεις των ηθοποιών και των θεατών». Η παράσταση που θα παίζεται, για τα επόμενα 12 χρόνια, θα χαρακτηρίζεται σταδιακά από όλο και περισσότερους θεατές και από όλο και πιο «σωματικά και ψυχολογικά κοντινή απόσταση από τους θεατές». Με τον καιρό οι θεατές καλούνται να πάρουν ενεργό μέρος στη δράση και να «εγκαταλείψουν το ρόλο του θεατή». Έτσι, η παράσταση αυτή θα

⁸² Στο ίδιο, σ. 31-32, 36-37, 55-56, 59-61, 66-70

⁸³ Στο ίδιο, σ. 73-74

⁸⁴ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 89

παίζει διπλό ρόλο, λειτουργώντας σαν καλλιτεχνική παραγωγή και σαν «γέφυρα προς τα πειράματα του παρα-θεάτρου».⁸⁵

Είναι εμφανές ότι ο σκηνοθέτης πειραματίζεται με κάθε τρόπο, για να δημιουργήσει τις συνθήκες, στις οποίες θα μπορούσε να συμβεί η στοιχειώδης επαφή ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές. Πίσω από την προσπάθεια αυτή, κρύβεται η πεποίθηση ότι το θέατρο έχει και «θεραπευτική χρήση», τη δύναμη να αλλάξει την αντίληψη των ηθοποιών και των θεατών, μέσω της αντίληψης τη σκέψη, και μέσω της σκέψης τη ζωή. Η ακραία προσπάθεια του ηθοποιού για την απόλυτη δράση, πρέπει να λειτουργήσει σαν παράδειγμα-πρόκληση για τον θεατή και να τον κάνει να αναλογιστεί βαθιά τον εαυτό του και την προσωπικότητα του.⁸⁶ Αναμφισβήτητα, ο θεατής, που ο Γκροτόφσκι είχε στο νου του, δεν ήταν κάποιος που το θέατρο το αντιμετώπιζε ως μια ευκαιρία για διασκέδαση και χαλάρωση μετά από μια κουραστική μέρα. Ο θεατής του ήταν κάποιος με «αληθινές πνευματικές ανάγκες, [κάποιος που] δεν σταματούσε στο πρώτο στάδιο της ψυχικής [και κοινωνικής] ενσωμάτωσης». Ήταν ο ίδιος άνθρωπος στον οποίο μιλούσαν οι μεγάλοι καλλιτέχνες της ανθρωπότητας, αυτός που «κατευθύνεται προς την αναζήτηση της αλήθειας για τον εαυτό του και για την αποστολή του στη ζωή».⁸⁷

Η ιδέα αυτή, για τον Γκροτόφσκι δεν ήταν μόνο λόγια και θεωρία, και αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι στο διάστημα 1960-1962 λειτουργούσε ο Κύκλος των φίλων του Θεάτρου των 13 σειρών (Kolo Przyjaciół Teatru 13 Rzędów)⁸⁸, ο οποίος οργάνωνε τακτικές συναντήσεις, στις οποίες ο σκηνοθέτης και ο λογοτεχνικός σύμβουλος εξέφραζαν τις ιδέες τους και συζητούσαν πάνω σε διάφορα θέματα με το κοινό. Ο σκοπός αυτής της δράσης

⁸⁵ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 73-74, 79, 89, 95, 102, 105

⁸⁶ Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 170-171 και Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 145-146

⁸⁷ Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 34

⁸⁸ «Friends of the Theatre of 13 Rows/ Kolo Przyjaciół Teatru 13 Rzędów», *Encyclopedia Grotowski* στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/friends-theatre-13-rows-kolo-przyjaciol-teatru-13-rzedow> (20.2.2020)

ήταν, προφανώς, η εκπαίδευση του κοινού, όπως και η επιστράτευση των καινούργιων θεατών.⁸⁹

Σχέση (ηθοποιός –) κείμενο – παράσταση

Όπως αναφέρθηκε πριν, το Θέατρο του Γκροτόφσκι δήλωνε ανεξάρτητο από το θεατρικό κείμενο που είχε στα χέρια του ο σκηνοθέτης. Επομένως, το κείμενο πέρασε από όλα τα στάδια μεταμόρφωσης, από το να μη πειραχτεί ούτε μία λέξη (*Tragiczne dzieje doktora Fausta*), με το να συνδυαστούν διαφορετικά κείμενα του ίδιου συγγραφέα (*Misterium-buffo*)⁹⁰ ή τα ομώνυμα έργα από διαφορετικούς συγγραφείς (*Książę Niezłomny*, *Studium o Hamlecie*), μέχρι να μην υπάρχει καθόλου το κείμενο ως σημείο έναρξης (*Apocalypsis cum figuris*), αλλά να προστεθούν αποσπάσματα από διάφορους συγγραφείς μόνο όταν υπήρχε πια ακριβής ενορχήστρωση της κίνησης και του ήχου⁹¹. Για τον Γκροτόφσκι το κείμενο ήταν το «εφαλτήριο, μια πρόκληση για να απαντήσει στη χειρονομία του συγγραφέα με τη δική του τη δημιουργική δράση»⁹², και μάλιστα με την «ίδια ελευθερία με την οποία το είχ[ε] συλληφθεί»⁹³. Εξηγώντας τη στάση του απέναντι στους μεγάλους συγγραφείς του παρελθόντος, ο Γκροτόφσκι αναφέρει, ότι η δυνατή σχέση ανάμεσα στο θέατρο και το κείμενο είναι κάτι που χαρακτηρίζει το θέατρο της Δύσης, σε αντίθεση με αυτό της Ανατολής. Ακολουθώντας μια τέτοια αντίληψη της ελευθερίας στην προσέγγιση του θεατρικού κειμένου, θεωρώντας, δηλαδή, ότι η στενή σχέση κειμένου-θεάτρου μπορεί να είναι μόνο θέμα παράδοσης, ο σκηνοθέτης μπήκε σε μια ιδιαίτερη σχέση με αυτό και ξεκίνησε μια ουσιαστική συνομιλία με τους κλασικούς συγγραφείς. Προσεγγίζοντάς τους σαν τους προγόνους του, ο Γκροτόφσκι περιγράφει αυτή τη σχέση σαν «μια προσωπική

⁸⁹ Burzyński, Osiński, *Grotowski's Laboratory*, σ. 17

⁹⁰ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 26, 67

⁹¹ Donald Richie, «Asian Theatre and Grotowski», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ.155

⁹² Kumiega, «Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 236

⁹³ Temkine, *Grotowski*, σ. 68

υπόθεση» ανάμεσα σε αυτόν και αυτούς. Προσπαθούσε να μάθει το μυστικό τους για να μπορεί να αντιληφτεί και το δικό του, και να εστιάσει σε αυτή την συνομιλία στα σημερινά προβλήματα, με σκοπό να «δουλέψει, όχι για να κάνει μια συζήτηση, αλλά να μεγαλώσει το νησί της ελευθερίας που κυοφορ[ούσε]· η υποχρέωσή [του] δεν [ήταν] να κάνει πολιτικές δηλώσεις, αλλά να ανοίγει τρύπες μέσα στον τοίχο».⁹⁴ Συνεπώς, η σχέση του σκηνοθέτη με το δραματικό κείμενο γεννούσε πολλές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στο τότε και το τώρα, λόγω του ότι στην πράξη, αυτό σήμαινε πολλές συγκρούσεις που λάμβαναν χώρα μέσα στο σώμα και στη ψυχή του ηθοποιού, ως μεσολαβητή ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό κόσμο, στο ατομικό και το συλλογικό, στην ουσία του ανθρώπου και το ψέμα της κοινωνίας.

Στη συνέχεια, αν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για θέματα σταθμούς στις παραστάσεις του Γκροτόφσκι, αυτά περιστρέφονται γύρω από τη σχέση ατόμου με την κοινωνία, ατόμου που πολλές φορές ξεχώριζε λόγω του ηθικού του πιστεύω και, για αυτό το λόγο, έπρεπε να θυσιάσει για το καλό των άλλων.⁹⁵ Είναι σαφές ότι το μέτρο για την επιλογή του κειμένου για τον σκηνοθέτη ήταν «αρχέτυπα και καταστάσεις-κλειδιά για το ανθρώπινο πεπρωμένο», με αποτέλεσμα, τα περισσότερα κείμενα με τα οποία ασχολήθηκε να ήταν τα κλασσικά, και μάλιστα αυτά που ανήκουν ιστορικά στην περίοδο του πολωνικού ρομαντισμού. Ο εξτρεμισμός με τον οποίο τα προσέγγιζε «δημιουργούσε μια νέα ενσάρκωση του κειμένου», κάτι παρόμοιο με τον τρόπο που οι αρχαίοι τραγικοί ποιητές μεταμόρφωναν τους μύθους. Με αυτόν τον τρόπο «ξαναδημιουργ[ούσε]... το βίωμα ακραίων ιστορικών γεγονότων, όπως επίσης ατομικών και συλλογικών εμμονών».⁹⁶ Σε συνδυασμό με την τεχνική του ηθοποιού, που αναφέραμε πριν, αυτό σήμαινε, ότι ο ηθοποιός «προκαλούσε δημόσια τον εαυτό του και τους άλλους». Πίσω από αυτό, πίστευε ο Γκροτόφσκι, βρισκόταν η υποχρέωση του θεάτρου να «επιτίθεται... σε συλλογικά συμπλέγματα της κοινωνίας, στον

⁹⁴ Jerzy Grotowski, «Tu es le fils de quelqu'un», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 294

⁹⁵ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 54, 41

⁹⁶ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 33, 45, 46

πύρινα του συλλογικού υποσυνείδητου», όπου διαμένουν οι μύθοι και τα αρχέτυπα σαν τα στοιχειώδη σύμβολα της κοινωνίας.⁹⁷ Για αυτό τον λόγο, οι ηθοποιοί, σε μερικές από τις πρώτες του παραστάσεις, απεύθυναν «κακία και δυσάρεστο χιούμορ» προς τους θεατές (*Dziady, Siakuntala, Kain*), πρακτική που διεκόπη, λόγω του ότι «υπονόμεινε τις προσπάθειες να κατεδαφιστεί η διανοητική προδιάθεση του κοινού».⁹⁸ Αυτό που συνέχισαν να εφαρμόζουν όμως σε ένα άλλο, πιο λεπτεπίλεπτο επίπεδο, ήταν αυτό που ονομάστηκε η «διαλεκτική της αποθέωσης και του χλευασμού»⁹⁹, κάτι που αναπόφευκτα, προέκυπτε μέσα από τις αντιθέσεις ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό, την ηθική διδακτική του μύθου και τη σύγχρονη πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, «μέσω της βλασφημίας και της βεβήλωσης», οι παραστάσεις του προκαλούσαν «ψυχικά σοκ στον θεατή και στη συλλογική φαντασία».¹⁰⁰

Και εδώ ακριβώς βρίσκεται ένας ακόμη λόγος για την εξέλιξη της τεχνικής του ηθοποιού. Για να πετύχει τη διείσδυση στο κοινωνικό υποσυνείδητο, ο Γκροτόφσκι κατάλαβε ότι έπρεπε να γίνει, πρώτα, η διείσδυση στο εσωτερικό του ηθοποιού. Για να γίνει κατανοητός μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο ηθοποιός δεν μπορούσε να βασιστεί σε ένα έτοιμο λεξιλόγιο φορτισμένο με τη φιλοσοφία και τη πίστη, όπως αυτό του θεάτρου της Ανατολής, ούτε στις άναρθρες κραυγές και κινήσεις. Ο ηθοποιός έπρεπε να δημιουργήσει δικούς του «ήχους και χειρονομίες... μια γλώσσα πέρα από τις λέξεις... [που θα επέτρεπε] στο προσωπικό και το συλλογικό να ενωθούν» σε μια κοινή τελετουργική πράξη.¹⁰¹ Ο δρόμος προς μια τέτοια παρτιτούρα για τον ηθοποιό, που όπως είδαμε, έπρεπε να

⁹⁷ Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 29, 36

⁹⁸ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ.130, 131

⁹⁹ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 26

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 46. Υποσημείωση του συγγραφέα: Αυτή η μεταχείριση σκανδάλισε πολλούς θεατρικούς καλλιτέχνες... και κυρίως όλους τους κριτικούς. Η Ρέιμοντ Τέμκιν, που είχε απόλυτα πειστεί από τη δουλειά του Γκροτόφσκι, ... παραδέχεται πως «ασκούσε βία στον εαυτό της και πήγαινε πέρα από τις προκαταλήψεις που είχε κληρονομήσει από την πανεπιστημιακή της εκπαίδευση», *Γκροτόφσκι*, La Cité, Λοζάννη 1968, σελ. 87

¹⁰¹ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 130-132

ακολουθήσει με τις δικές του σωματικές και ψυχολογικές παρορμήσεις, ήταν ο αυτοσχεδιασμός, ο οποίος είχε άμεση σχέση με το κείμενο. Πώς; Μέσω της εξάλειψης « "εκείνων των μερών του κειμένου τα οποία δεν είχαν σημασία για εμάς, εκείνων... με τα οποία δεν μπορούσαμε ούτε να συμφωνήσουμε ούτε να διαφωνήσουμε... [Μόνο] ορισμένες λέξεις... λειτουργούν σε σχέση με τη δική μας την εμπειρία... Αυτό είναι μια συνάντηση, μια αντιπαράθεση... Για αυτό και ... υπάρχει η αναδιάταξη των λέξεων, των σκηνών. Οργανώνουμε το γεγονός σύμφωνα με τη λογική των δικών μας συνειρμών. Όμως τα κύρια μέρη του κειμένου – αυτά που κρατάνε το νόημα του... έργου – παραμένουν άθικτα και τους φερόμαστε με μεγάλο σεβασμό. Σε αντίθετη περίπτωση δεν θα μπορούσε να υπάρχει η συνάντηση." »¹⁰² Επομένως, έτσι και ο αυτοσχεδιασμός δεν σήμαινε το χάος, γιατί ήταν βασισμένος σε πολύ προσωπικές εμπειρίες των ηθοποιών, που προερχόντουσαν από την αντιπαράθεση με τα πολύ προσεχτικά ξεδιαλεγμένα σημεία του κειμένου. Το συγκεκριμένο παράδοξο που χαρακτηρίζει τη δουλειά του ηθοποιού, δηλαδή, την ύπαρξη της ελευθερίας που χρειάζεται μια αυστηρά δομημένη φόρμα για να σταθεί, ο Γκροτόφσκι το ονόμαζε *conjunctio oppositorum*, η σύζευξη των αντιθέτων.¹⁰³ Πάλι, όπως και στην περίπτωση της *via negativa*, φαίνεται ότι πρόκειται για μια αρχή – κλειδί στο θέατρο του Γκροτόφσκι, και όχι μόνο. Σύντομα θα δούμε, ότι ουσιαστικά και οι δύο αρχές απασχόλησαν αρκετούς αξιοσημείωτους θεατράνθρωπους, οι οποίοι, φυσικά, τις ονόμαζαν αλλιώς, σύμφωνα με τις δικές τους αναζητήσεις. Εδώ, στο θέατρο του Γκροτόφσκι, η αρχή της σύζευξης των αντιθέτων δεν περιορίζεται, βέβαια, μόνο στο στοιχείο της δουλειάς του ηθοποιού που αναφέραμε, αλλά κάνει τον κόσμο της παράστασης γεμάτο από αντικρουόμενα μέτωπα: ο εσωτερικός κόσμος του ηθοποιού με την κοινωνία, ο άνθρωπος με το μύθο, η ηθική αρχή με την παραβίασή της στη σύγχρονη πραγματικότητα.

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 132. Η υποσημείωση του συγγραφέα: J.G: «An Interview with Grotowski» by R. Schechner and T. Hoffman, *TDR*, T41, Fall, 1968, p.29-45

¹⁰³ Στο ίδιο, σ. 133, 134

Για την ώρα, ας δώσουμε προσοχή σε μια ακόμα αντίθεση, που συσχετίζεται με το χειρισμό του κειμένου. Ο Harold Clurman, σκηνοθέτης και κριτικός, σχολιάζοντας την παράσταση *Akropolis*, παρατηρεί ότι «σοβαρά και ποιητικά αποσπάσματα εκφωνούνται με τρόπο, που βάνουσα αντικρούεται και ουσιαστικά απαλείφει την αρχική τους πρόθεση».¹⁰⁴ Στην πραγματικότητα μιλάει για τον ελεύθερο χειρισμό του κειμένου, πάντα για επίτευξη κάποιου ορισμένου στόχου, αλλά χωρίς το κείμενο να ξεχωρίζει σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζονται και τα άλλα θεατρικά στοιχεία. Με λίγα λόγια, και ο λόγος γίνεται «ένα από τα σκηνικά αντικείμενα»¹⁰⁵. Συλλογισζόμενη τη μελέτη του φαινομένου της γλώσσας του Michel Foucault, η Jelena Kovačević, η οποία ήταν μέλος της ομάδας τεκμηρίωσης σε ένα από τα διεθνή προγράμματα του Κέντρου έρευνας στην Ποντεντέρα, λέει ότι «δεν βλέπουμε με τα μάτια, αλλά με τη γλώσσα· βλέπουμε εκείνο που έχουμε μάθει (μαθαίνοντας τη γλώσσα) να δούμε.» Στη συνέχεια αναφέρει την έκφραση «η μηχανή της σκέψης (the machine for thinking)» που ο Γκροτόφσκι χρησιμοποιούσε για τη γλώσσα.¹⁰⁶ Προφανώς, ο σκηνοθέτης και στην περίπτωση της γλώσσας και της εκφώνησης του θεατρικού λόγου έψαχνε τρόπους για να ακυρώσει τους αυτοματισμούς που τις διαμορφώνουν, καθώς παράγονται και γίνονται αντιληπτές. «Συχνά προμελετημένα, κατέστρεφε τη συνηθισμένη δομή του γραπτού κειμένου και δεν χρησιμοποιούσε τη λέξη σαν μεταφορέα του διανοητικού νοήματος, αλλά σαν τον ήχο καθαρό – ξόρκι, τραγούδια και κραυγές, ψιθυρίσματα και ολολυγμούς»¹⁰⁷, με αποτέλεσμα, ο θεατής να «μην καταλαβαίνει περισσότερο, πιθανόν και λιγότερα, από ότι καταλαβαίνει στη γλώσσα της όπερας»¹⁰⁸. Οι

¹⁰⁴ Harold Clurman, «Jerzy Grotowski», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 162

¹⁰⁵ Konstanty Puzyna, «A Myth Vivisected: Grotowski's *Apocalypse*», στο ίδιο, σ. 88

¹⁰⁶ Jelena Kovačević, *Pozorišna etika: Grotovski – Ričards* (Θεατρική ηθική: Γκροτόφσκι – Ρίτσαρντς) Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2013, σ. 79-80. Η υποσημείωση του συγγραφέα: Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998, στο *TDR*, τχ.43/2 (Summer, 1999), pp.11-12

¹⁰⁷ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 156

¹⁰⁸ Richie, «Asian Theatre and Grotowski», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 145

λέξεις υποβαθμίζονται και εισέρχονται στο σημείο του προ-φιλολογικού ήχου¹⁰⁹, ή μάλλον, καθαρά φωνητικού τους χαρακτήρα.

Βαδίζοντας πέραν του θεάτρου

Από το 1963 και μετά, το Θέατρο του Γκροτόφσκι, σταδιακά, αποκτάει όλο και περισσότερη παγκόσμια εκτίμηση και φήμη. Οι περιοδείες στο εξωτερικό, μαζί με τα σεμινάρια που δίνει ο σκηνοθέτης με κάποιους από τους ηθοποιούς, θα αυξάνονται μετά τις πρώτες παραστάσεις, που θα δώσουν εκεί το 1966. Αυτό αναπόφευκτα θα επηρεάσει και το ρυθμό της δουλειάς της ομάδας.

Η τελευταία παράσταση του Θεάτρου Εργαστηρίου, *Apocalypsis cum figuris*, δεν ήταν σαν τις άλλες, απλά τελευταία στη σειρά. Ήδη στην προετοιμασία της, η οποία κράτησε δυόμισι χρόνια μέχρι τις πρώτες κλειστές παρουσιάσεις τον Ιούλιο του 1968, και πάνω από τρία χρόνια μέχρι την επίσημη πρεμιέρα το Φλεβάρη του 1969, οι νέες προτεραιότητες της δουλειάς είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται. Η ομάδα άρχισε αυτοσχεδιάζοντας, με βάση το κείμενο του Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski*, ένα «επικό δραματικό ποίημα, το οποίο υπάρχει μόνο σαν μη ολοκληρωμένη χειρόγραφο εκδοχή] σε πολλαπλές παραλλαγές». Μέχρι το καλοκαίρι του 1966, αξιοποιώντας τις προσωπικές εντάσεις που υπήρχαν μέσα στην ομάδα, η δουλειά κατευθύνθηκε προς τη μελέτη των *Ευαγγελίων*, με αποτέλεσμα να παρουσιαστεί, πάλι σε μορφή κλειστών προβών, την άνοιξη του 1967.¹¹⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο κύριος παράγοντας διαμόρφωσης, σε αυτές τις αλλαγές της πορείας στην προετοιμασία της παράστασης, ήταν η αντίληψη των μελών της ομάδας ότι είχαν την τάση να επαναλαμβάνονται. Δηλαδή, οι περισσότεροι από τους αυτοσχεδιασμούς τους, οι σχέσεις και τα θέματα, περιστρέφονταν γύρω από την αναπαράσταση κάποιων επεισοδίων από τη

¹⁰⁹ Walter Kerr, «Is Grotowski Right – Did the Word Come Last», στο ίδιο, σ. 154

¹¹⁰ *Apocalypsis cum figuris*, στο *Encyclopedia Grotowski* στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/apocalypsis-cum-figuris> (20.2.2020)

μυθολογία της ιουδαϊκής και της χριστιανικής παράδοσης, που χαρακτήριζαν και μεγάλο μέρος των περασμένων τους επιτευγμάτων. Η διέξοδος βρέθηκε στην προσπάθεια διασύνδεσης του αρχαίου υλικού με τη «σύγχρονη σημασία... και τις συνέπειές» της.¹¹¹ Επίσης, έγινε και αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο δούλευε ο Γκροτόφσκι. Δεν έδινε πια οδηγίες στους ηθοποιούς, προσπαθώντας να τους βοηθήσει να ανοιχτούν, για να βρουν το δρόμο τους μέσα από τους μαιάνδρους της πνευματικής και σωματικής τους διάρθρωσης. Υποθέτω, πως το επίπεδο της τεχνικής τους δεν χρειαζόταν καν κάτι τέτοιο. Ο Φλάσεν μας μεταφέρει: «Καθόταν ήσυχα, περιμένοντας, επί ώρες ολόκληρες. Αυτή ήταν μια πολύ μεγάλη αλλαγή, γιατί προηγουμένως ήταν ένας πραγματικός δικτάτορας. Σε αυτό το σημείο, δεν υπήρχε πια θέατρο, επειδή το θέατρο σε κάποιο βαθμό απαιτεί δικτατορία, χειραγώγηση.»¹¹²

Από ότι είπαμε μέχρι τώρα, πρέπει να είναι ξεκάθαρο ότι αυτό που αναζητούσε ο Γκροτόφσκι ξεπερνούσε τα όρια του θεάτρου, γιατί είχε να κάνει με την αγνότητα των ανθρώπινων σχέσεων και την αγνότητα της ανθρώπινης έκφρασης, σωματικής, πνευματικής και λεκτικής, και τη δυνατότητα του ατόμου να υπερβεί τα δεσμά της πολιτιστικής κληρονομιάς, για να φτάσει στην ουσία του, σε κάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν μοιραία αποστολή του ανθρώπου. Στο βαθμό που μια τέτοια αναζήτηση συνδέεται με το θέατρο σαν παραγωγή παραστάσεων, σχετίζεται και το ενδιαφέρον του Γκροτόφσκι «να βρει έναν τρόπο να επαναφέρει στο θέατρο την τελετουργική του χρήση», κάτι που εκδηλώθηκε πολύ νωρίς στην πορεία του σκηνοθέτη.¹¹³ Επιπλέον, αν η «τελετουργία δεν αναπαριστά μια

¹¹¹ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 90-91. Υποσημείωση του συγγραφέα για το δεύτερο μέρος της αναφοράς σε εισαγωγικά: Flaszen, L: "Conversations with Ludwik Flaszen" (reported by Eric Forsythe): *Educational Theatre Journal* 1978, Vol. 30/3: pp 301-328

¹¹² Στο ίδιο, σ. 91. Η υποσημείωση του συγγραφέα είναι ίδια με την προηγούμενη.

¹¹³ Lisa Wolford Wylam, «Living Tradition, Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards», στο *Re-Reading Grotowski, TDR*, τχ.52/2, (Summer, 2008), σ.136, 137 στο <https://www.jstor.org/stable/25145517> (2.2.2020)

ιστορία από το παρελθόν, αλλά μια ιστορία που πάντα συμβαίνει εδώ και τώρα»¹¹⁴, και ο ηθοποιός, μέσω της εσωτερικής του διαδικασίας, προσπαθεί να φτάσει σε ένα ποιοτικά υψηλότερο επίπεδο της συνείδησης, τότε και η εσωτερική διαδικασία δεν μπορεί να είναι, απλά, μια ανάδειξη ικανοτήτων, αλλά μια διαδικασία πραγματική. Περιορίζοντας την αναζήτησή του στο στοιχειώδη παράγοντα της υπόστασης της παρουσίας (presence) του ανθρώπου, ο Γκροτόφσκι, σύμφωνα με τον Φλάσεν, φτάνει στο συμπέρασμα ότι αυτό με το οποίο ασχολείται «το θέατρο δεν είναι [ούτε καν] η κυριολεκτική φύση των γεγονότων... αλλά η κυριολεκτική φύση των ανθρώπινων δράσεων.»¹¹⁵ Η Kumiega παρατηρεί, σε αυτό το σημείο ότι «[α]ν ο Γκροτόφσκι πραγματικά έψαχνε για τον ίδιο βαθμό της αυθεντικότητας με αυτό που μπορεί να βιωθεί στις αρχαίες προ-θεατρικές μορφές, τότε μάλλον η αναζήτηση μέσα στο θέατρο και την τέχνη» είχε αυτοαναιρούμενο χαρακτήρα.¹¹⁶

Τέλος, από ότι φαίνεται ο Γκροτόφσκι βρισκόταν πια και στο δρόμο της προσωπικής αυτο-αναζήτησης. Μη θέλοντας να *κρύβεται* άλλο πίσω από οτιδήποτε, ακόμα και την παράσταση ή το επάγγελμα του σκηνοθέτη, περνούσε κρίση, που χαρακτηριζόταν από την αναγνώριση της ανάγκης για μια ουσιαστική αλλαγή αλλά και από «τον φόβο μπροστά στο άγνωστο, το συναίσθημα ότι ήταν τρέλα που δεν θα είχε καλό τέλος, το να φεύγεις από την περιοχή» ενός κλασικά καθορισμένου κλάδου¹¹⁷, και συμπληρώνω, στον οποίο κιόλας είχες αποκτήσει παγκόσμια φήμη. Ο Γκροτόφσκι παραδέχεται, εκείνα τα χρόνια «αυτό που αναζητούσ[ε] στο χώρο του θεάτρου... είχε πραγματοποιηθεί» και δεν είχε ουσία να επαναλαμβάνεται. Το αληθινό του ενδιαφέρον εκείνη τη στιγμή ήταν αλλού, είχε ανάγκη για άλλους ορίζοντες, αυτούς που τον ικανοποιούσαν ως άνθρωπο. Τελειώνοντας όμως, τονίζει

¹¹⁴ Flaszén, *Grotowski & Company*, σ. 118. Η έκφραση του συγγραφέα «*hic et nunc*», μεταφράστηκε εδώ ως «εδώ και τώρα».

¹¹⁵ Στο ίδιο, σ. 118-119

¹¹⁶ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 156

¹¹⁷ Burzyński, Osiński, *Grotowski's Laboratory*, σ. 107. Υποσημείωση του συγγραφέα: Rozmowa z Grotowskim. Rozmawiał Andrzej Bonarski (A Conversation with Grotowski. By Andrzej Bonarski), *Kultura*, 1975, no. 13.

ότι, εάν δεν υπήρχε το προηγούμενο, το στάδιο στο οποίο βρισκόταν τώρα, «δεν θα είχε αναδυθεί».¹¹⁸

Όσον αφορά την ομάδα, ήταν εγκαίρως ενημερωμένη για τις αποφάσεις του σκηνοθέτη και το κάθε μέλος της έπρεπε να ζυγιάσει τα υπέρ και τα κατά, σύμφωνα με τις προσωπικές του προτιμήσεις.¹¹⁹ Αναμφισβήτητα, θα ήταν μια δύσκολη περίοδος για όλους. Τελικά, οι περισσότεροι πρόθυμα και ομαδικά βούτηξαν στο άγνωστο ξανά.

Παρα-Θέατρο (1970-76)

Το Δεκέμβρη του 1970, ο Γκροτόφσκι ανακοίνωσε δημόσια την αποχώρησή του από το θέατρο. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, αυτό σήμαινε ότι σταματούσε να κάνει άλλες θεατρικές παραγωγές, κρατώντας όμως από τον πυρήνα της θεατρικής πράξης τη στοιχειώδη επικοινωνία με τον άλλο, σαν μια «αυθεντική και αποκαλυπτική συνάντηση ανάμεσα σε ανθρώπους».¹²⁰ Μια από τις βασικές κατευθυντήριες ιδέες πίσω από τα προγράμματα, που οργανώνει το Θέατρο Εργαστήριο αυτή την περίοδο, αφορά την κατάργηση της «κλασικής διάκρισης μεταξύ ενεργού και παθητικού πολιτισμού» (active/passive culture), όπου ο ενεργός συμπεριλαμβάνει αυτούς που τον παράγουν (συγγραφείς, ζωγράφοι), και ο παθητικός αυτούς που απολαμβάνουν τα προϊόντα του πρώτου (αναγνώστες, θεατές). Έτσι, τα εγχειρήματα του Γκροτόφσκι και του Θεάτρου του αυτή την περίοδο, πρέπει να προσδιοριστούν σαν προσπάθειες για την «επέκταση του πεδίου του ενεργού πολιτισμού...

¹¹⁸ Στο ίδιο. Υποσημείωση του συγγραφέα είναι ίδια.

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ.107

¹²⁰ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 144

[έτσι ώστε] να μην είναι το προνόμιο των μικρών ομάδων» μονάχα.¹²¹ Στα δεδομένα του θεάτρου, αυτό σήμαινε την κατάργηση της διαφοράς ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές.

Αρχικά, το 1970 δημιουργήθηκε μια δεύτερη ομάδα από νέους ανθρώπους, η οποία δούλευε ξεχωριστά από την παλιά. Το 1972 μερικοί από τους παλιούς ηθοποιούς του Θεάτρου ενώθηκαν με τα νέα μέλη, που ήδη για μερικούς μήνες δραστηριοποιούνταν στο χωριό της Brzezinka κοντά στο Βρότσλαβ, όπου το Θέατρο είχε αποκτήσει ένα καινούργιο χώρο στην ύπαιθρο. Σύντομα θα υπάρξει ένας ακόμη χώρος εκεί κοντά, στο χωριό της Ostrowina. Όλο αυτό το διάστημα, οι δραστηριότητες των ομάδων ήταν κλειστού τύπου. Το 1973 γίνεται η πρώτη ανοιχτή παρα-θεατρική συνάντηση και εκεί ο Γκροτόφσκι συναντά τον Jacek Zmysłowski (1953-1982)¹²², το νεαρό με τον οποίο θα αναπτύξει μια πολύ ιδιαίτερη σχέση δασκάλου – μαθητή. Αυτή θα είναι μια από τις πιο σημαντικές τέτοιες σχέσεις που, σαν μέρος μιας πολύ προσωπικής έρευνας, χαρακτηρίζουν όλη την πορεία του Πολωνού σκηνοθέτη¹²³. Ο Zmysłowski θα παραμείνει ο στενότερός του συνεργάτης για τα επόμενα χρόνια, μέχρι τον απρόσμενο θάνατό του το 1982, γεγονός που θα επηρεάσει τον Γκροτόφσκι βαθύτατα, καθώς, μεταξύ άλλων, τον θεωρούσε και πιθανό διάδοχό του.¹²⁴

Όπως αναφέραμε, στα παρα-θεατρικά σεμινάρια δεν υπήρχαν θεατές, αλλά μόνο συμμετέχοντες, γεγονός που προκαλεί πολλές παρεξηγήσεις, ειδικά στους κύκλους των θεατρικών κριτικών και πολλών άλλων, που δεν δύνανται να κατανοήσουν και να δεχτούν την αποχώρηση του Γκροτόφσκι από τον κόσμο του θεάτρου των παραγωγών. Επομένως, οι αξιολογήσεις των δραστηριοτήτων αυτών βρίσκονται σε αναφορές των συμμετεχόντων, μεταξύ των οποίων ήταν άτομα και εντός και εκτός του θεάτρου. Με σκοπό την ανακάλυψη

¹²¹ Στο ίδιο, σ. 201-202. Η υποσημείωση του συγγραφέα: J.G: «Poszukiwania Teatru Laboratorium» (interviewer T. Burzyski): Trybuna Ludu 1976, nr 252

¹²² «Paratheatre», στο *Encyclopedia Grotowski* στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre> (25.2.2020)

¹²³ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 31

¹²⁴ Slowiak, Cuesta, *Jerzy Grotowski*, σ. 35

της προσωπικής ζωτικής «ενέργειας και αυθορμητισμού», όπως και αυθεντικότητας¹²⁵, τα μέλη του Θεάτρου, υπό την καθοδήγηση του Γκροτόφσκι, μοιράζονταν τις γνώσεις τους με τους συμμετέχοντες σε μορφή δραστηριοτήτων, οι οποίες πραγματοποιούνται στη φύση, ήταν σωματικά και ψυχικά απαιτητικές, περιείχαν πολύ απλές δράσεις, τρέξιμο, περπάτημα, τραγούδι και χορό, σε ατμοσφαιρικούς, εσωτερικούς και εξωτερικούς, χώρους. Έμφαση δινόταν στην επαφή με τα στοιχεία της φύσης και στις αισθητηριακές εντυπώσεις. Η δραστηριότητες ήταν πολύ καλά οργανωμένες, με τους συμμετέχοντες να μετράνε από μερικούς μέχρι και μερικές δεκάδες. Κατά τη διάρκεια μιας παρα-θεατρικής συνάντησης, οι παρευρισκόμενοι έπρεπε να τηρούν ορισμένους κανόνες, για να διασφαλιστεί ένα βασικό ποιοτικό επίπεδο. Αυτό θα επέτρεπε την ανάπτυξη μιας μη καθημερινής εμπειρίας, όπου η σωματική και η πνευματική ετοιμότητα, όπως και η συνείδηση των ατόμων, θα αυξανόταν. Σε σύγκριση με την τεχνική των ηθοποιών που αναπτύχθηκε την προηγούμενη περίοδο, πάλι δίνεται προτεραιότητα στην απαιτητική πρακτική και σωματική δράση, ως βασική προϋπόθεση για την αυθεντικότητα του ατόμου. Επίσης, κατά τη διάρκεια των δραστηριοτήτων, η χρήση του λόγου ήταν περιορισμένη σε απολύτως απαραίτητη, με σκοπό να επιτευχθεί η εσωτερική ησυχία μέσω της εξωτερικής. Για την ακρίβεια, πρόκειται για την αρχή, που ήταν παρούσα σε όλη την πορεία της δουλειάς του Γκροτόφσκι, λόγω του ότι βοηθούσε στην αποκωδικοποίηση της σκέψης και της συμπεριφοράς, που είναι μια από τις βασικές προϋποθέσεις στην αναζήτηση της αυθεντικότητας.¹²⁶

Τα προγράμματα, μερικά από τα οποία είναι τα *Special Project*, *Song of Myself*, *Vigil*, *Mountain Project*, *Earth Project*, *Doing*, *Tree of People*, έχουν ονομασίες που μεταφέρουν ένα μέρος της φιλοσοφίας της δουλειάς, που λάμβανε χώρα από τη Πολωνία έως την

¹²⁵ Jacek Zmysłowski talks to Tadeusz Burzyński, «On the Opposite Pole from the Mundane», στο *Voices From Within*, σ. 104

¹²⁶ Kumięga, «Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 231-247

Αυστραλία και την Αμερική. Η πιο σημαντική εκδήλωση της παρα-θεατρικής περιόδου θεωρείται *The University of Research*, που παρουσιάστηκε από τον Γκροτόφσκι και τον Μπάρμπα μέσα στο πλαίσιο του φεστιβάλ Theatre of Nations το 1975. Το συγκεκριμένο εγχείρημα, για την εποχή πολύ «καινοτόμο και φιλόδοξο...», περιελάμβανε πενήντα παραστάσεις από δεκαέξι διαφορετικές χώρες... [και άλλες] είκοσι παραστάσεις από την Πολωνία», διαλέξεις, σεμινάρια, προβολές ταινιών, παρουσιάσεις, ατομικές καλλιτεχνικές και ψυχολογικές συνεδρίες. Ανάμεσα σε αναγνωρισμένους δημιουργούς του κόσμου του θεάτρου, εκτός από τον Μπάρμπα, ήταν και ο Peter Brook, ο André Gregory, ο Joseph Chaikin, ο Luca Ronconi και πολλοί άλλοι. Πάνω από 10000 άνθρωποι πήρανε μέρος σε εκδηλώσεις. Οι μισοί από αυτούς συμμετείχαν ενεργά σε προγράμματα του Θεάτρου που είχαν διαμορφωθεί τα προηγούμενα χρόνια, τα οποία περιελάμβαναν: Acting Therapy (Molik, Mirecka, Jahołkowski), Meditation Aloud (Φλάσεν), Event (Cynkutis, Mirecka), Workshop Meeting (Sciarski), International Studio (Teo Spsychalski), Special Project (Cieslak, Albahaca, Jahołkowski, Molik, Zmysłowski). Το συγκεκριμένο εγχείρημα, εκτός από την πολιτιστική του σημασία και την επιρροή των καλλιτεχνών στην κοινωνία, ήταν σημαντικό, επίσης, βήμα του Θεάτρου του Γκροτόφσκι από την άποψη του ανοίγματος της δουλειάς προς τα έξω.¹²⁷

Τα ανεξάρτητα προγράμματα βρίσκονται πια στα χέρια των μελών του Θεάτρου. Έτσι, από το 1976 και έπειτα, ο Γκροτόφσκι αποσύρεται σταδιακά και επικεντρώνεται σε αναζητήσεις που θα τον οδηγήσουν στην επόμενη περίοδο της έρευνας, στο Θέατρο των πηγών. Σύμφωνα με τον ίδιο, τα εγχειρήματα που πραγματοποιήθηκαν την περίοδο του Παρα-Θεάτρου είχαν ορισμένα ποιοτικά αποτελέσματα και δυνατότητες, αλλά από τη στιγμή

¹²⁷ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 161-182

που ανοίχτηκαν στο ευρύ κοινό, όλα κατέληξαν, «μέχρι ένα ορισμένο βαθμό, σε μια συναισθηματική σούπα ανάμεσα σε ανθρώπους».¹²⁸

Θέατρο των πηγών (1976-82)

Καθώς ο Γκροτόφσκι έκανε τα πρώτα βήματα στην επόμενη φάση της δουλειάς του, η υπόλοιπη ομάδα προχωρούσε με τα δικά της προγράμματα, όπως αναφέρθηκε πριν, χωρίς την ενεργή επίβλεψη του Γκροτόφσκι, αλλά με τη δυνατή ηθική υποστήριξη από τη μεριά του. Όσον αφορά τη δράση της ομάδας εκείνη την περίοδο, έχει σημασία να ξεχωρίσουμε το έργο του Cieslak, *Thanatos polski*, στο οποίο πήραν μέρος και άλλα παλιά μέλη του Θεάτρου. Παρουσιάστηκε μερικές φορές το 1981 σε μορφή που συνδύαζε τα στοιχεία του παρα-θεάτρου με αυτά της κλασσικής θεατρικής παράστασης.¹²⁹

Όσο για τον Γκροτόφσκι, η πρώτη δημόσια ανακοίνωση της καινούργιας φάσης της δουλειάς του συνέβη το 1978 σε ένα διεθνές θεατρικό συμπόσιο στη Βαρσοβία.¹³⁰ Σε ένα από τα κείμενά του, ο Γκροτόφσκι μαρτυρά ότι οι ρίζες των αναζητήσεών του, αυτή την περίοδο, προέρχονται από τα παιδικά του χρόνια, και περιστρέφονται γύρω από την ερώτηση «Ποιος είμαι;». Η μέχρι τότε έρευνα για να ανακαλύψει την απάντηση ήταν προσωπική και συμπεριλάμβανε την ανάγνωση αμέτρητων βιβλίων, θρησκευτικού και μυστικιστικού περιεχομένου από διάφορες παραδόσεις, όπως και την αφοσίωση του σκηνοθέτη σε συναντήσεις με σοφούς και ιδιότροπους ανθρώπους, τους οποίους περιγράφει με τον ρώσικο

¹²⁸ Jerzy Grotowski, «From the Theatre Company to Art as Vehicle», 1993, στο Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 120. Εκτός από ορισμένα σημεία για τα οποία έχω ήδη αναφέρει τις συγκεκριμένες σελίδες από τις πηγές, στη γενική σύνταξη της ενότητας χρησιμοποιήθηκαν σκόρπια στοιχεία από: «Paratheatre», στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre> (25.2.2020) και Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 161-198

¹²⁹ «Theatre of Sources» και *Polish Thanatos: Incantations* στο *Encyclopedia Grotowski*, στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/about-encyclopedia> (23.2.2020)

¹³⁰ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 203

όρο *yorodiviy* (holy fool). Στη συγκεκριμένη περίοδο, αυτές οι προσωπικές αναζητήσεις συνδυάζονται με τη μελέτη διάφορων παραδοσιακών παραστατικών τεχνικών, που βασίζονται στον ανθρώπινο οργανισμό στη δράση, οι οποίες ταυτόχρονα έχουν μια στοιχειώδη σύνδεση με τον περιβάλλοντα χώρο και τη φύση ως πηγή ζωτικών δυνάμεων.¹³¹ Σε αντίθεση, δηλαδή, με τις προδιαθέσεις που καλλιεργούνται στο Δυτικό πολιτισμό γενικά.

Στην πράξη, αυτό σήμαινε τη συνεργασία του Γκροτόφσκι με ξένους δασκάλους, ειδικούς στις τεχνικές αυτές, όπως οι τεχνικές των Sufi δερβίσηδων, τεχνικές βουντού, τεχνικές του Zen βουδισμού και των πολεμικών τεχνών, και αυτών των ινδικών μυστικιστικών περιπλανώμενων καλλιτεχνών *Baul*. Την περίοδο αυτή, ο σκηνοθέτης θα πραγματοποιήσει πολλά ερευνητικά ταξίδια, μόνος του ή μαζί με τη διεθνή ομάδα του, από τα οποία τα πιο αξιοσημείωτα ήταν στην Αϊτή, Νιγηρία, Ινδία και Μεξικό, σε σημεία όπου οι τεχνικές αυτές εξασκούνται ακόμα ενεργά και σε άλλα που θεωρούνται ιεροί ή ενεργητικά «φορτισμένοι» τόποι. Ο σκοπός των αναζητήσεων ήταν η εύρεση των *τεχνικών των πηγών*, δηλαδή αυτών που οδηγούν στην ενεργή δράση, εμπεριέχουν το στοιχείο της επικοινωνίας με τους άλλους, και συνεισφέρουν στην αποκωδικοποίηση της αντίληψης και του σώματος. Από την άλλη μεριά, δεν επρόκειτο για προσπάθεια σύνθεσης των τεχνικών, αλλά για την εύρεση των «σημείων που προηγούνται από τις διαφορές» και που υπάρχουν σε διάφορες μορφές σε όλες τις τεχνικές που διερευνούσε.¹³² Επίσης, ο Γκροτόφσκι αναφέρει τις συνέπειες αυτής της δουλειάς στην αντίληψη του εαυτού του «ηθοποιού» και τη σημασία της αξίας του ατόμου, η οποία προηγείται από την ύπαρξη της ομάδας. Μια από τις πιο χαρακτηριστικές αρχές που ακολουθήθηκαν ήταν αυτή της *κίνησης η οποία είναι ανάπαυση* («movement which is repose»), μιας αρχής που θεωρείται στοιχειώδης σε πολλές παραδόσεις.¹³³ Τελικά, οι δραστηριότητες στις οποίες επικεντρώθηκαν εισήλθαν σε πολύ απλές και πρωταρχικές

¹³¹ Jerzy Grotowski, «Theatre of Sources», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 253-259

¹³² Στο ίδιο, σ. 258-269, 261

¹³³ Στο ίδιο, σ. 263

ενέργειες, η αποτελεσματικότητα των οποίων δοκιμάστηκε από τους ειδικούς και άλλους συμμετέχοντες, όταν από το 1981 και μετά οργανώθηκαν σεμινάρια Θεάτρου των πηγών στην Πολωνία και στην Ιταλία. Η δουλειά, στην οποία ξεχώριζε η συνεισφορά της ομάδας από την Αϊτή, περιλάμβανε διαφορετικούς παραδοσιακούς βηματισμούς, ασκήσεις που θύμιζαν γιόγκα ή το τάι τσι, εργασία πάνω σε τραγούδια και αρχαία μυητικά κείμενα, τελετουργική ζωγραφική και χορό.¹³⁴ Κάποιες ασκήσεις, οι οποίες αναπτύχθηκαν ως πρακτικά αποτελέσματα των προσπαθειών αυτής της περιόδου, όπως και της προηγούμενης, θα παραμείνουν και θα εξελιχθούν στις επόμενες φάσεις της δουλειάς του Πολωνού σκηνοθέτη.¹³⁵

Αντικειμενικό Δράμα (1983-86/92)

Η τέταρτη περίοδος της δουλειάς του σκηνοθέτη αφορά την παραμονή του στις ΗΠΑ, μετά τη φυγή του από την Πολωνία το 1982. Πριν να ζητήσει άσυλο, ο Γκροτόφσκι είχε βεβαιωθεί για την ασφάλεια όλων των συναδέλφων του από το Θέατρο και κανένας από αυτούς δεν υπέστη συνέπειες της πράξης του από το καθεστώς. Τα επόμενα χρόνια, μέχρι την επίσημη διάλυση του Θεάτρου Εργαστηρίου το 1984, όλοι τους πραγματοποιούν ανεξάρτητα προγράμματα στο εξωτερικό, και όχι στην Πολωνία, εκφράζοντας με αυτό τον τρόπο την απάρνηση της καταπιεστικής πολωνικής κυβέρνησης. Όσο για τον Γκροτόφσκι, την ακαδημαϊκή χρονιά 1982-1983 θα διδάξει στο Columbia University. Το 1983 θα δεχτεί την πρόσκληση από το University of California – Irvine, όπου θα παραμείνει μέχρι το 1986,

¹³⁴ Grotowski, «Theatre of Sources», σ. 252-270, και Ronald Grimes, «The Theatre of Sources», σ. 271-280, στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*. Για χρονολογικές λεπτομέρειες στη σύνταξη της ενότητας συμβουλευτήκα και «Theatre of Sources» στο *Encyclopedia Grotowski* στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/theatre-sources> (27.2.2020)

¹³⁵ Wolford, «Introduction, Objective Drama, 1983-86», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 286-287

διεξάγοντας το ερευνητικό πρόγραμμα του Αντικειμενικού Δράματος. Μετά την ίδρυση του Κέντρου έρευνας του Γκροτόφσκι στην Ιταλία το 1986, το πρόγραμμα θα συνεχιστεί, αλλά η ενεργή επίβλεψή του από τη μεριά του σκηνοθέτη θα περιοριστεί σε μερικές βδομάδες κάθε καλοκαίρι μέχρι το 1992¹³⁶, ενώ ο υπεύθυνος του προγράμματος στην περίοδο 1989-1992 θα είναι ο Αμερικάνος σκηνοθέτης πολωνικής καταγωγής, James Slowiak, ο οποίος είχε το ρόλο του βοηθού του Γκροτόφσκι στο διάστημα 1983-1989.¹³⁷

Είναι αναγκαία μικρή διευκρίνιση, σχετικά με την ονομασία του προγράμματος και, κατά επέκταση, της τέταρτης περιόδου της δουλειάς του Γκροτόφσκι. Σε ένα συνέδριο ο ίδιος περιγράφει τον τίτλο σαν «ουσιαστικά ανούσιο,... [αποτέλεσμα στιγμής της ανάγκης για τη] γραφειοκρατική ορολογία,... [και σαν ένα] γενικό όρο που κάλυπτε ποικίλα στοιχεία που τον ενδιέφεραν» τότε. Στη συνέχεια εκφράζει την, κάπως χιουμοριστική, προτίμησή του για την περίεργη πρόταση της Lisa Wolford Wylam, για τον καινούργιο ορισμό του προγράμματος σαν – «η δουλειά που πραγματοποιούνταν στη μεγάλη κόκκινη αποθήκη» – και συμπληρώνοντας μόνο τη φράση «όταν ο Γκροτόφσκι διέμενε στην Καλιφόρνια».¹³⁸ Επομένως, το Αντικειμενικό Δράμα, σαν όρος, δεν είναι κατάλληλος για να δημιουργήσει τη σωστή εντύπωση για το τι περιλάμβανε η έρευνα του εκείνη την περίοδο. Η Wolford Wylam, ακαδημαϊκός και συμμετέχουσα στο δεύτερο μέρος του προγράμματος και, από τότε, στενός συνεργάτης του Γκροτόφσκι και του Κέντρου έρευνας στον τομέα των εκδόσεων, γράφει, ότι το πρόγραμμα άντλησε στοιχεία από «παραδοσιακές τεχνικές και προφορική ύλη, συχνά θρησκευτικής προέλευσης, [και] στηρί[χτηκε] στη διασταύρωση της παράστασης, των μελετών της τελετουργίας και της πολιτιστικής ανθρωπολογίας»¹³⁹. Σε ένα άλλο σημείο

¹³⁶ Lisa Wolford, «Introduction, Objective Drama, 1983-86», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 283-284, 292-293

¹³⁷ Slowiak, Cuesta, *Jerzy Grotowski*, σ. ii, και «Slowiak James», *Encyclopedia Grotowski*, στο <https://grotowski.net/en/encyclopedia/slowiak-james> (25.2.2020)

¹³⁸ Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, σ.103

¹³⁹ Στο ίδιο, σ. xx

παρατηρεί, πως η έκθεση του ατόμου σε τέτοιο είδος δουλειάς, εκτός από ότι το κάνει να ξεπεράσει τα προσωπικά του όρια και να φτάσει σε ένα υψηλό επίπεδο αποδοτικότητας, κυοφορεί και την «αλλαγή που ξεπερνάει το καλλιτεχνικό/επαγγελματικό επίπεδο» και έχει επιπτώσεις στη «συνείδηση και τη συμπεριφορά σε άλλους τομείς της ζωής».¹⁴⁰ Από ό,τι φαίνεται από αυτές τις δύο περιγραφές, και όπως θα το δούμε αργότερα, σε αυτό το «σύντομο μεταβατικό διάστημα»¹⁴¹, ο Γκροτόφσκι ερχόταν όλο και πιο κοντά σε αυτό που θα τελειοποιήσει στην τελευταία φάση της δουλειάς του. Εκτός αυτού, η σημασία αυτής της περιόδου βρίσκεται και στο γεγονός ότι, μέσα στο πλαίσιο του προγράμματος, ο σκηνοθέτης θα συναντήσει τον μελλοντικό του κύριο συνεργάτη, τον Τόμας Ρίτσαρντς, με τον οποίο, στην τελευταία φάση, θα καταφέρει να εξελίξει τη «μέθοδό» του, όπως και να τη δει, πολλά χρόνια πριν πεθάνει, να μεταμορφώνεται δημιουργικά, αποκτώντας μια καινούργια και απρόσμενη ζωή.

Θα αναφέρουμε σύντομα μερικά γενικά στοιχεία της δουλειάς του σκηνοθέτη σε αυτή τη φάση, μονάχα για λόγους αντίληψης της συνέχειας της έρευνάς του, όπως το κάναμε και στις προηγούμενες δύο ενότητες. Όπως και η ορολογία, οι προτεραιότητες της κάθε περιόδου μπορεί να αλλάζουν εργαστηριακά και να μη δοκιμάζονται σε «κανονικές» παραστάσεις, αλλά αυτό που φαίνεται να υπάρχει ως κοινό, σε σχεδόν όλες τις περιόδους, είναι άξιο της προσοχής μας. Συγκεκριμένα, στην περίοδο του Αντικειμενικού Δράματος παρατηρείται η επιστροφή στην ακρίβεια και στην επάρκεια, οι οποίες χαρακτηρίζαν πολύ έντονα τη φάση του Θεάτρου των παραγωγών.¹⁴² Παρ' όλο που τα στοιχεία αυτά επανέρχονται αποφασιστικά στη φάση του Θεάτρου των πηγών, θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε ότι ούτε στο Παρα-Θέατρο δεν είχαν χαθεί, απλά δεν υπήρχαν στις σειρές του ευρέος

¹⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 111-112

¹⁴¹ Στο ίδιο, σ. 103

¹⁴² Wolford, «Introduction, Objective Drama, 1983-86», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 289

κοινού που έπαιρνε μέρος στις δραστηριότητες, όμως παρέμεναν πάντα ως χαρακτηριστικό αυτών που τις διεύθυναν. Γενικά, αρκετά στοιχεία της πρώτης περιόδου πρωταγωνιστούν πάλι, όπως η χρήση της φαντασίας και των αναμνήσεων. Έπειτα, και σε αυτή τη περίοδο μπορούμε να μιλήσουμε για την έμφαση στην πρακτική δράση ως μέσου εκμάθησης και απόκτησης της εμπειρίας, σε αντίθεση με τη «διανοητική γνώση», δηλαδή, για τη βιωματική και, ειδικά, τη σωματική δράση, η οποία φέρνει την αναγνώριση της ύπαρξης της «ενδομυϊκής (neuromuscular) νοημοσύνης». Επίσης, δεν είναι λίγες οι φορές που ο σκηνοθέτης προειδοποιεί για τον κίνδυνο του «ξέρω», τον κίνδυνο της λέξης που τη στιγμή που προφέρεται προκαλεί την αδράνεια και την άρνηση της άμεσης δράσης. Συνοψίζοντας, και σε αυτήν την περίοδο αναγνωρίζεται η σημασία της αποκωδικοποίησης της συμπεριφοράς, του σώματος και της σκέψης μέσα από σωματικά απαιτητικές ασκήσεις, πολλές από τις οποίες θα περάσουν αναπτυγμένες στην τελευταία περίοδο. Η δουλειά πάνω σε αρχαία δονητικά τραγούδια, που θα αποτελέσει το βασικό πυρήνα της έρευνας στην Ποντεντέρα, όπως και η χρήση αποσπασμάτων από γνωστικιστικές (Gnostic) πηγές, και εδώ έχει μια αξιοσημείωτη θέση.¹⁴³ Όμως, ίσως το πιο σημαντικό γεγονός της περιόδου είναι κάτι που, από ότι φαίνεται, εμφανίζεται για πρώτη φορά τόσο αποφασιστικά και δομημένα, μετά το Θέατρο των παραγωγών. Πρόκειται για το *performance structure*, μια παραστασιακή δομή, ατομική ή ομαδική, στην οποία κατά τη διάρκεια του προγράμματος στην Αμερική, αφιερώνεται αρκετός χρόνος. Αυτή η δουλειά, φτάνει στο αποκορύφωμα της, με τη μορφή της *Main Action*, μιας ομαδικής δράσης που από πολλές απόψεις δεν θεωρείται παράσταση, αλλά εμφανίζεται σαν ένα ξεχωριστό σύνολο στο τέλος του προγράμματος του Αντικειμενικού Δράματος. Ο Ρίτσαρντς ο οποίος, ως απόφοιτος του Πανεπιστημίου Yale, πήρε μέρος στο πρόγραμμα την τελευταία χρονιά¹⁴⁴, αναφέρει πως η δομή αυτή, εξ αρχής,

¹⁴³ Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, σ. 108-111, 39-41, 51

¹⁴⁴ Προηγουμένως, το 1984 είχε πάρει μέρος σε ένα σεμινάριο του Cieslak, και έπειτα, μέσα στα πλαίσια του προγράμματος του Α.Δ, πέρασε δύο βδομάδες στην Καλιφόρνια δουλεύοντας με τον Γκροτόφσκι. Πριν πάρει

αναπτύχθηκε από μια άσκηση ονόματι *Watching*, η οποία «είναι σαν ένα παιχνίδι του "ακολουθία τον αρχηγό", μεγάλης διάρκειας», σε συνδυασμό με τις ατομικές αναπαραστατικές προτάσεις βασισμένες σε ένα αρχαίο κείμενο, και έπειτα πως αναδύθηκε μέσα από το μοντάζ. Η μορφή αυτή, σύμφωνα με τον Ρίτσαρντς, δεν τελειοποιήθηκε ποτέ, αλλά υπήρξε μια τελική βερσιόν μέχρι τη λήξη του προγράμματος.¹⁴⁵

Τέχνη ως όχημα (1986-99/-)

Όταν το *Main Action*, σαν μια μορφή που δεν θεωρείται παράσταση, δεν ικανοποιούσε τους «Αμερικάνους συμμάχους» του Γκροτόφσκι, οι οποίοι ανυπομονούσαν για ένα κανονικό «προϊόν», ο σκηνοθέτης δέχτηκε την πρόταση του Roberto Bacci και της Carla Pollastrelli, των διευθυντών του Κέντρου θεατρικής έρευνας της Ποντεντέρας (Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Fondazione Pontedera Teatro) για την ίδρυση του Κέντρου έρευνάς του στην Ιταλία.¹⁴⁶ Σύμφωνα με πληροφορίες που το 1991 έδωσε ο Osiński, το Κέντρο λειτουργούσε υπό την αιγίδα του Κέντρου θεατρικής έρευνας της Ποντεντέρας (σήμερα μέρος του δικτύου των Εθνικών θεάτρων και του Θεατρικού Ιδρύματος της Τοσκάνης, Teatro Nazionale, Fondazione Teatro della Toscana), των αμερικάνικων ιδρυμάτων και με δωρεές από ιδιώτες. Συσχετισμένοι με το Κέντρο ήταν το Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Ίρβιν (Irvine) και το Διεθνές θεατρικό κέντρο του Peter Brook (Centre International de Creations Theatrales) στο Παρίσι.¹⁴⁷ Σήμερα, από ότι φαίνεται, ένα μέρος της οικονομικής συντήρησης του Κέντρου προέρχεται από σεμινάρια, εργαστήρια και παραστάσεις.

ενεργό μέρος στο Αντικειμενικό Δράμα το 1985, ο Ρίτσαρντς συμμετείχε σε ακόμα ένα σεμινάριο του σκηνοθέτη στην Ιταλία την ίδια χρονιά. (Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 9, 17, 33)

¹⁴⁵ Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 55-69

¹⁴⁶ Slowiak, Cuesta, *Jerzy Grotowski*, σ. 39

¹⁴⁷ Zbigniew Osiński, «Grotowski Blazes the Trails, From Objective Drama to Art as Vehicle» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 388-9

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990, το Κέντρο ήταν αρκετά απομονωμένο και κλειστό για τον υπόλοιπο (θεατρικό) κόσμο. Η Wolford Wylam και ο Carlo Sini, Ιταλός φιλόσοφος και ακαδημαϊκός, το αποδίδουν στη φύση της δουλειάς¹⁴⁸, η οποία, ειδικά τα πρώτα χρόνια, σίγουρα ήταν πολύ εύθραυστη. Από αυτή την άποψη, πρόκειται για την πιο κλειστή φάση της δουλειάς του Γκροτόφσκι¹⁴⁹, γεγονός το οποίο θα αλλάξει μετά το 1990 και μέχρι το θάνατο του Πολωνού σκηνοθέτη. Το Κέντρο θα ανοίξει τις πόρτες του σε επιλεγμένες θεατρικές ομάδες, συνήθως νέες και πειραματικές, με σκοπό τον καλλιτεχνικό διάλογο και την «ανταλλαγή των αρχών της τέχνης», οι οποίες έχουν αξία και στον κόσμο του Θεάτρου της αναπαράστασης και στην Τέχνη ως όχημα.¹⁵⁰ Ο Βρετανός ακαδημαϊκός Paul Allain αναφέρει ότι, μετά το θάνατο του Γκροτόφσκι, ένας σημαντικός λόγος για, ακόμα μεγαλύτερο, άνοιγμα του Κέντρου ήταν και οικονομικός, αλλά ότι η συγκεκριμένη αλλαγή, και μάλιστα προς τη θεατρική κατεύθυνση, είχε ξεκινήσει όσο ο σκηνοθέτης ήταν ακόμα εν ζωή.¹⁵¹

Από τον ερχομό του Γκροτόφσκι στην Ιταλία, μαζί με τους βοηθούς του (Τόμας Ρίτσαρντς, James Slowiak, Pablo Jimenez), το Κέντρο, κάθε ένα ή δύο χρόνια, διάλεγε άτομα που θα έπαιρναν μέρος στη δουλειά για έξι μέρες τη βδομάδα, για οχτώ και παραπάνω ώρες την ημέρα, και για το ελάχιστο διάστημα του ενός έτους, με προσωπικά έξοδα διαμονής από το 1993 και μετά. Με τις οικονομικές περικοπές που υπέστη η χρηματοδότηση του Κέντρου τότε, η μόνη ομάδα που θα παραμείνει στην Ποντεντέρα είναι αυτή του Ρίτσαρντς. Στην αρχή όμως, μέχρι το 1993, υπήρχαν δύο ξεχωριστές ερευνητικές ομάδες, μία του Ρίτσαρντς,

¹⁴⁸ Wolford Wylam, «Living Tradition», *TDR*, σ. 138 και Carlo Sini, *Poiema*, (2007) στο Attisani, Biagini, *Opere e sentieri vol. 3*, σ. 201

¹⁴⁹ Marko de Marinis, «Istraživanje rituala u radu Grotovskog» (Έρευνα της τελετουργίας στο έργο του Γκροτόφσκι), στο *Teatron*, έτος 34, τχ.146/147, (άνοιξη/καλοκαίρι) 2009, σ. 46

¹⁵⁰ Lisa Wolford, «Introduction, Art as Vehicle, 1986-», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 370

¹⁵¹ Paul Allain, «Grotowski's Ghosts», στο *Contemporary Theatre Review*, τχ.15(1), 2005, σ. 50-51

και μια άλλη της Maud Robart¹⁵², καλλιτέχνη και «ειδικής στο τραγούδι και παραδοσιακό αναπαραστατικό υλικό από την Αϊτή»¹⁵³, με την οποία ο Γκροτόφσκι συνεργαζόταν κατά διαστήματα από το 1978¹⁵⁴. Η Robart, επίσης δίδασκε στα πλαίσια του προγράμματος στην Αμερική και ήταν, χωρίς αμφιβολία, μια σημαντική πηγή των παραδοσιακών δονητικών τραγουδιών (και όχι μόνο) και του τρόπου δουλειάς με αυτά.

Εκτός από τη δουλειά που επικεντρώνεται στα δονητικά τραγούδια της παράδοσης, η οποία κρατάει την κύρια θέση στις ασχολίες του Κέντρου, στην Ποντεντέρα τελειοποιήθηκαν διάφορα στοιχεία της σωματικής προπόνησης του ηθοποιού που είχαν δημιουργηθεί νωρίτερα, με σκοπό την «ανάπτυξη... του οργανισμού σαν καναλιού μέσα από το οποίο κυκλοφορούν δυνάμεις». Ο Γκροτόφσκι θεωρούσε, ότι μια τέτοια προετοιμασία ανοίγματος του σώματος είναι απαραίτητη και πρέπει να γίνει πριν από οποιαδήποτε ασχολία με κάτι πιο εσωτερικό.¹⁵⁵ Έτσι, η σωματική προετοιμασία γίνεται βασική προϋπόθεση για την ενασχόληση με τα τραγούδια, τα οποία, σε καμία περίπτωση, δεν προσεγγίζονται μονάχα από την άποψη της μελωδίας. Το σώμα πρέπει να γίνει τόσο ευλύγιστο, εσωτερικά και εξωτερικά, έτσι ώστε να μπορεί κάτι τόσο λεπτό και εύθραυστο όσο είναι ο ήχος να περάσει, κυριολεκτικά από μέσα του, και να πάρει και την πορεία που «θέλει» αυτός. Συνεπώς, όπως και ήταν αναμενόμενο, κρίνοντας από όλες τις προηγούμενες φάσεις της έρευνας του Γκροτόφσκι, πρόκειται για πολύ ανεπτυγμένες, ακριβείς και απαιτητικές ασκήσεις, οι οποίες απευθύνονται ταυτόχρονα σε πολλά επίπεδα της παρουσίας και της αντίληψης του ηθοποιού επί σκηνής. Η θεμελιώδης αρχή, στην οποία στηρίζονται, είναι η εξάλειψη των αδυναμιών, σωματικών και πνευματικών εμποδίων, με σκοπό την απόλυτη κυριαρχία πάνω στο σώμα,

¹⁵² Wolford, «Introduction, Art as Vehicle, 1986-», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 367-368

¹⁵³ Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, σ. 65

¹⁵⁴ Osiński, «Grotowski Blazes the Trails» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 390

¹⁵⁵ Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, σ. 39, 52. Υποσημείωση του συγγραφέα: "Performer." In *Worcenter of Jerzy Grotowski*. Pontedera, Italy: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. Privately distributed pamphlet.

στο σημείο που ακυρώνεται η σκέψη και το σώμα κατευθύνεται μόνο του πια. Σε αρκετά σημεία της προπόνησης η φαντασία, η μνήμη και οι συνειρμοί παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο. Παράλληλα με την προσοχή στον εαυτό του, οι ασκήσεις είναι έτσι επινοημένες που απαιτούν από τον ηθοποιό την αδιάκοπη προσοχή στους άλλους, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα συνεχόμενο, ενεργειακό δίκτυο σωματικής και ψυχολογικής ετοιμότητας και προσοχής, το οποίο δεν αφήνει καθόλου περιθώριο για αυτοματισμούς. Συμπερασματικά, και αν υποθέσουμε ότι ένας ηθοποιός μπορεί να μην ενδιαφέρεται για την πνευματική του ανάπτυξη, τα στοιχεία της προπόνησης στα οποία έφτασε ο Γκροτόφσκι, εξελίσσοντάς τα μαζί με τους συνεργάτες του από περίοδο σε περίοδο, αντιπροσωπεύουν μια από τις πιο ανεπτυγμένες τεχνικές της σωματικής προετοιμασίας του ηθοποιού.¹⁵⁶

Με τον ερχομό τους στην Ιταλία, παράλληλα με την ομαδική δουλειά, ο Γκροτόφσκι δούλεψε ξεχωριστά με τον Ρίτσαρντς, στον οποίο είχε αναγνωρίσει το άτομο στο οποίο θα μπορούσε να μεταφέρει την «εσωτερική (inner) διάσταση της δουλειάς», με την έννοια της «μετάδοσης, όπως την αντιλαμβάνεται η παράδοση»¹⁵⁷, δηλαδή, μέσα από την πολύχρονη «μαθητεία, [που περιλαμβάνει πολλές] προσπάθειες και δοκιμές»¹⁵⁸. Όσο για το τι ακριβώς παρέλαβε ο μαθητής από το δάσκαλο, η Wolford Wylam μιλάει για τον «τρόπο της δουλειάς, και μάλιστα, της δουλειάς σε πολύ υψηλό επίπεδο της τεχνικής», και συνεχίζει τονίζοντας ότι δεν επρόκειτο για μια παθητική παραλαβή από τη μεριά του Ρίτσαρντς, αλλά για την αναγνώριση του Γκροτόφσκι ότι είχε να κάνει με έναν αληθινό «άνθρωπο της έρευνας», μέσα από τον οποίο και ο ίδιος ανακάλυψε κάτι, που δεν το ήξερε πριν.¹⁵⁹ Ανάλογα, ο Schechner αντιμετωπίζει τον Γκροτόφσκι σαν έναν παραδειγματικό εκπρόσωπο της

¹⁵⁶ Παρατηρήσεις βασισμένες στην προσωπική εμπειρία (2001-2006) στη δουλειά με τη Nhandan Chirco (Κέντρο έρευνας του Γ.Γ. και Τ.Ρ. 1994-1998), σήμερα διδάσκον στο πρόγραμμα σπουδών του Σωματικού θεάτρου στην Academia dell'Arte στην Τοσκάνη της Ιταλίας.

¹⁵⁷ Jerzy Grotowski, *Untitled Text*, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998, στο *TDR*, MIT Press, τχ. 43/ 2 (Summer, 1999), σ. 12, στο <https://www.jstor.org/stable/1146750> (4.11.2019)

¹⁵⁸ Schechner, «Exoduction», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 468

¹⁵⁹ Wolford Wylam, «Living Tradition», *TDR*, σ. 134

προφορικής παράδοσης, που σημαίνει ότι αυτό που είχε να μάθει κάποιος από τον Πολωνό σκηνοθέτη δεν ήταν μόνο οι λέξεις. Ήταν η επιτελεστικότητα του λόγου του τη στιγμή της προφοράς (και προσφοράς), σε συνδυασμό με την έμφαση στην πρακτική διάσταση της δουλειάς.¹⁶⁰ Και πράγματι, όλοι οι μελετητές του Γκροτόφσκι μιλάνε για έναν άνθρωπο με απίστευτη προφορική ευχέρεια, η οποία, μαζί με τις γνώσεις και την εμπειρία που είχε, θα ήταν πραγματικά κάτι το ξεχωριστό.

Το πρώτο διάστημα η ομαδική δουλειά στο Κέντρο «επικεντρωνόταν στα βασικά στοιχεία της θεατρικής (performing) τεχνικής»¹⁶¹. Με τον καιρό, τα τραγούδια από την Αϊτή, μαζί με άλλα τραγούδια αφρο-καραϊβικής και αφρικάνικης προέλευσης¹⁶², θεμελιώθηκαν ως πυρήνας της τελευταίας περιόδου της δουλειάς του Πολωνού σκηνοθέτη. Από τη στιγμή της ίδρυσης του Κέντρου, ο Ρίτσαρντς είχε αναλάβει την ευθύνη για αυτά.¹⁶³ Συνεχίζοντας την προσωπική έρευνα με το δάσκαλό του, ο Ρίτσαρντς από πολύ νωρίς ανέλαβε και ο ίδιος τη διεύθυνση μιας ομάδας μελών του Κέντρου, χωρίς την άμεση επίβλεψη του Γκροτόφσκι. Έτσι, προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, γεννήθηκε το *Downstairs Action*,¹⁶⁴ που είναι ένα από τα πρώτα δείγματα του τρόπου δουλειάς που ο Peter Brook, μεγάλος Άγγλος σκηνοθέτης και υποστηρικτής του Γκροτόφσκι, ονόμασε Τέχνη ως όχημα.¹⁶⁵

Στην προσπάθεια ορισμού της συγκεκριμένης διάστασης της τέχνης, θα συμβουλευτούμε τα λόγια του ίδιου του Γκροτόφσκι. «[Α]πό την άποψη των τεχνικών στοιχείων, όλα είναι σχεδόν ίδια όπως στις παραστατικές τέχνες: δουλεύουμε πάνω στο τραγούδι, στις παρορμήσεις (impulses), στις μορφές της κίνησης, εμφανίζονται ακόμα και

¹⁶⁰ Schechner, «Exoduction», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 466-468

¹⁶¹ Thomas Richards, *The Edge-Point of Performance*, Interviewer: Lisa Wolford, Documentation Series of The Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, 1997, σ. 22

¹⁶² Ο Paul Allain, αναφέρει ότι ο Ρίτσαρντς γύρω στο 2000 δούλεψε στα αρχαία κινέζικα τραγούδια με την Ang Gey Pin (Σιγκαπούρη), η οποία ήταν μέλος του Κέντρου. Στο Allain, «Grotowski's Ghosts», στο *Contemporary Theatre Review*, σ. 51

¹⁶³ Richards, *The Edge-Point of Performance*, σ. 16-17

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 23-24

¹⁶⁵ Peter Brook, «Art as Vehicle», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 384

μοτίβα κειμένου. Και όλα περιορίζονται σε αυστηρώς απαραίτητα, μέχρι να εμφανιστεί μια δομή, μια δομή τόσο ακριβής και δουλεμένη όσο και μια παράσταση: η *Δράση (Action)*.»¹⁶⁶ Ανάλογα, όσον αφορά τους εκτελεστές της *Δράσης*, της σύνθεσης που δουλεύεται από το 1994¹⁶⁷, δεν πρόκειται για ηθοποιούς, αλλά για *δράστες (doers)*. Η διαφορά ανάμεσα στη *Δράση* και μια κανονική παράσταση αφορά το μοντάζ. Ο Γκροτόφσκι εξηγεί ότι εδώ το μοντάζ είναι μέσα σε αυτούς που εκτελούν τη *Δράση*, σε αντίθεση με την παράσταση στην οποία η θέση του μοντάζ είναι «στην αντίληψη των θεατών». Για να το διευκρινίσει, αναφέρει το παράδειγμα του Cieslak στο *Książę Niezłomny*, όπου ο συγκεκριμένος ηθοποιός (όπως και οι υπόλοιποι) έφτασε στην παρτιτούρα του βασιζόμενος σε μια πολύ προσωπική του εμπειρία, κάτι που δεν είχε απολύτως καμία σχέση με αυτό που αντιλήφθηκαν οι θεατές. Από αυτήν την άποψη, η Τέχνη ως όχημα είναι «η άλλη άκρη της ίδιας αλυσίδας»,¹⁶⁸ δηλαδή, βρίσκεται ακριβώς απέναντι από την Τέχνη ως αναπαράσταση, απαιτώντας τον ίδιο βαθμό ακρίβειας και επάρκειας, αν όχι και μεγαλύτερο. Επιπροσθέτως, στη δομή της *Δράσης* είναι ενσωματωμένα και τα αποσπάσματα από το απόκρυφο *Ευαγγέλιο του Θωμά*, το οποίο ο Γκροτόφσκι έχει χρησιμοποιήσει στη δουλειά επανειλημμένα.¹⁶⁹ Ο Ρίτσαρντς εξηγεί πως αυτό που τους ενδιαφέρει στη χρήση αυτού του κειμένου είναι το νόημά του, και όχι η αφήγηση.¹⁷⁰

Η ουσία που κρύβει η Τέχνη ως όχημα, βρίσκεται στη δύναμη της τέχνης να επηρεάσει το δράστη σε οντολογικό επίπεδο, όσο απλοϊκό και αν ακούγεται αυτό. Η επίδραση αυτή, στην περίπτωση του Γκροτόφσκι, είναι παραπάνω από χειροπιαστή επειδή γίνεται μέσα από το σώμα. Ο σκηνοθέτης μαρτυρά, ότι «τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται στη *Δράση*, είναι εργαλεία για τη «δουλειά πάνω στο σώμα, την καρδιά και το κεφάλι των

¹⁶⁶ Grotowski, στο Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 122

¹⁶⁷ Κοναčević, *Pozorišna etika*, σ. 53

¹⁶⁸ Grotowski, στο Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 121-124

¹⁶⁹ Wolford Wylam, «Living Tradition», σ. 140

¹⁷⁰ Thomas Richards, *Heart of Practice*, Routledge, London and NY, 2008, σ.162

δραστών... τραγούδια, παρτιτούρες αντιδράσεων, αρχαίοι τρόποι κίνησης [και] λόγου». ¹⁷¹

Παρομοίως, ο Osiński παρατηρεί ότι ο Γκροτόφσκι αναζητούσε «παραστατικά στοιχεία», τα οποία υπήρχαν πριν να χωριστεί η τέχνη από τα «άλλα πεδία της ζωής και πριν να συμβεί ο διαχωρισμός σε καλλιτεχνικά είδη και κατηγορίες». Ο λόγιος συνεχίζει, αναφέροντας τα λόγια του σκηνοθέτη, ότι για ορισμένες «τελετουργικές και λειτουργικές τεχνικές είναι γνωστό» ότι φέρνουν πολύ συγκεκριμένα αποτελέσματα όσον αφορά την ενέργεια που παράγεται σε αυτόν που τις εκτελεί. ¹⁷² Σε μια ομιλία το 1987, ο σκηνοθέτης μιλάει για πολύ λεπτά όργανα (organon/yantra) όπως, λόγου χάριν, ο βηματισμός *yanvalou* της Αϊτής, ο οποίος χρησιμοποιείται στις τελετουργικές περιστάσεις, και συσχετίζεται άμεσα με τον εγκέφαλο των ερπετών ¹⁷³, ένα μέρος του τρισυπόστατου εγκεφάλου του ανθρώπου ¹⁷⁴. Άρα, ο Γκροτόφσκι μιλάει για πολύ συγκεκριμένα εργαλεία, τα οποία, μέσω του εγκεφάλου, συνδέονται με τις βασικές λειτουργίες του ανθρώπινου σώματος, ή, αν το αντιστρέψουμε, μέσω του σώματος επιδρούν στον εγκέφαλο ¹⁷⁵. Ο Ρίτσαρντς αναφέρει, ότι τα τραγούδια που δουλεύονται «προέρχονται από την τελετουργική παράδοση, [και] μπορούν να λειτουργήσουν σαν εργαλεία για την μετατροπή της ενέργειας» που αναφέραμε, επηρεάζοντας την αντίληψη και την παρουσία του δράστη. Τονίζει, βέβαια, ότι δεν πρόκειται

¹⁷¹ Grotowski, στο Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 119-124, 130

¹⁷² Osiński, «Grotowski Blazes the Trails» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 386-387. Η υποσημείωση του συγγραφέα: Dan Sullivan, «A Prophet of the Far Out», *Los Angeles Times*, 2 October:1,42

¹⁷³ Grotowski, «Tu es le fils de quelqu'un», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 298-301

¹⁷⁴ Ο Χρήστος Γιαπιτζάκης, Έλληνας πανεπιστημιακός, Επίκουρος Καθηγητής Νευρογενετικής στο Τμήμα Ιατρικής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, εξηγεί ότι «ο ανθρώπινος εγκέφαλος, που ρυθμίζει όλες τις νοητικές, συναισθηματικές, αισθητηριακές και κινητικές λειτουργίες, είναι το προϊόν μιας μακροχρόνιας διαδικασίας εξέλιξης που εκτυλίσσεται για εκατομμύρια χρόνια. Όλοι οι έμβιοι οργανισμοί στη Γη κατάγονται από έναν κοινό πρόγονο και όλες οι τρέχουσες βιολογικές δομές προέρχονται από την τροποποίηση ή τη βελτίωση προγονικών βιολογικών δομών. Έτσι, ο ανθρώπινος εγκέφαλος αποτελείται στην πραγματικότητα από τρεις διαφορετικούς διασυνδεδεμένους εγκεφάλους, που προέκυψαν κατά την διάρκεια της εξέλιξης: α) τον 'εγκέφαλο των ερπετών',... β) τον 'εγκέφαλο των θηλαστικών',... και γ) τον 'εγκέφαλο των πρωτεύοντων'... Ο πρωτόγονος 'εγκέφαλος των ερπετών', που αντιστοιχεί κυρίως στον υποθάλαμο, ελέγχει τα ένστικτα της επιβίωσης, της πείνας, της δίψας, της σεξουαλικής επιθυμίας κλπ.» Στο Χρήστος Γιαπιτζάκης, «Η ηθική διδασκαλία του Επίκουρου βασίζεται στην ανθρώπινη φύση σύμφωνα με την Βιολογική Ψυχολογία», 4.8.2013. Στο http://epicuros.net/new/140_H-hthikh-didaskalia-toy-Epikoyroy-basizetai-sthn-anthrwpinh-fysh-symfwna-me-thn-Biologikh-Uyxologia (29.2.2020)

¹⁷⁵ Ο De Marinis παρατηρεί ότι σε αυτό το ζήτημα ο Γκροτόφσκι σαν να προβλέπει ορισμένες πρόσφατες νευρο-βιολογικές ανακαλύψεις. Στο De Marinis, «Istraživanje rituala u radu Grotovskog», *Teatron*, σ. 53

για την κοινότοπη χρήση της λέξης, όπως όταν αναφερόμαστε στο φάσμα της «διαθέσιμης δύναμης», δηλαδή στην ποσότητα της ενέργειας, αλλά όπως όταν μιλάμε για την ποιότητά της. Ως αποτέλεσμα, φτάνουμε σε αυτό που ο Ρίτσαρντς ονομάζει *εσωτερική δράση* (inner action), ήτοι η «μετατροπή από τη μια ποιότητα της ενέργειας (τραχιά) σε μια άλλη (λεπτή)». ¹⁷⁶ Σχετικά με το θέμα αυτό, η Wolford Wylam σχολιάζει ότι, βάση της σύγκρισης με παρόμοια φαινόμενα από τις ασιατικές τεχνικές του διαλογισμού και των πολεμικών τεχνών, η αναφερόμενη μετατροπή της ποιότητας της ενέργειας μπορεί να συσχετιστεί με πολύ «συγκεκριμένες διαδικασίες, οι οποίες ενεργοποιούνται μέσω» των embodied practices ¹⁷⁷. Από την άλλη, ο Μπιατζίνι συγκρίνει τα τραγούδια υπό συζήτηση, με τα μάντρα (mantra) του ινδουισμού, τα οποία είναι γνωστό ότι επιδρούν σε ορισμένες λειτουργίες του σώματος, παρ' όλο που συνήθως προφέρονται σε ακινησία. Σε αντίθεση με αυτά όμως, η δική τους προσέγγιση περιλαμβάνει την παρακολούθηση της δονήσεως του τραγουδιού, καθώς εμφανίζεται μέσα στο σώμα, και την ανταπόκριση του σώματος, που σχηματίζεται μέσα από τις οργανικές δράσεις και αντιδράσεις στο χώρο και στη σχέση με τους άλλους. ¹⁷⁸ Έτσι, τελικά, στην Τέχνη ως όχημα, μέσα σε μια δομή σαν τη *Δράση*, αυτή η μετατροπή της ενέργειας αντιπροσωπεύει έναν κάθετο άξονα, ο οποίος αναπτύσσεται ταυτόχρονα με έναν οριζόντιο, ο οποίος είναι η παρτιτούρα των σωματικών δράσεων και των σχέσεων ανάμεσα στους δράστες. ¹⁷⁹

Όσο για τον θεατή, όπως και στο Θέατρο των παραγωγών, τουλάχιστον όσον αφορά τη *Δράση*, απαιτείται ένα είδος παρόμοιας δεκτικότητας για άνοιγμα σε κάτι άγνωστο και

¹⁷⁶ Richards, *The Edge-Point of Performance*, σ. 17-21

¹⁷⁷ Τεχνικές που υπολογίζουν το σώμα σαν μέρος της εκμάθησης. Wolford Wylam, «Living Tradition», σ. 135-136

¹⁷⁸ Mario Biagini, «Meeting at La Sapienza: Or, on the Cultivation of Onions», «Re-Reading Grotowski», *TDR*, τχ. 52/2, (Summer, 2008), σ. 165, στο www.jstor.org/stable/25145518, (3.2.2020)

¹⁷⁹ Richards, *The Edge-Point of Performance*, σ. 41

διαφορετικό.¹⁸⁰ Ταυτόχρονα, ο De Marinis παρατηρεί ότι, στην περίπτωση της *Δράσης*, ο θεατής παίρνει το ρόλο του μάρτυρα, σε αντίθεση με το θεατή συμμετέχοντα, εξηγώντας ότι, και οι δύο κατηγορίες θεατών υπάρχουν παράλληλα στο θέατρο όλου του 20^{ού} αιώνα, αλλά και στις παλιές παραστάσεις του Γκροτόφσκι. Στην περίπτωση της *Δράσης* όμως, ο θεατής είναι μάρτυρας σε κάτι που δεν έχει φτιαχτεί για αυτόν, δεν εξαρτάται από αυτόν, αλλά μπορεί να τον επηρεάσει, χάρη στο φαινόμενο της επαγωγής (induction). Δηλαδή, υπάρχει πιθανότητα ο θεατής να αντιληφθεί, με κάποιο τρόπο, κάτι από αυτό που συμβαίνει μέσα στο δράστη,¹⁸¹ λόγω του ότι πρόκειται για κάτι που συμβαίνει πραγματικά.¹⁸² Ο De Marinis τραβάει την προσοχή και σε άλλα έργα (opus) του Κέντρου έρευνας, ειδικά από τη στιγμή που, τα τελευταία σχεδόν είκοσι χρόνια, η Τέχνη ως όχημα έχει αρχίσει και χρησιμοποιείται με άλλα θεατρικά στοιχεία στην ανάπτυξη μιας παράστασης (με τη συνηθισμένη έννοια). Οι παραστάσεις αυτές, σύμφωνα με τον De Marinis, ανήκουν σε μια ενδιάμεση κατηγορία μεταξύ Τέχνης ως όχημα και του κανονικού θεάτρου, και έτσι αντιπροσωπεύουν μια πρόκληση για την ταυτότητα του θεατή, η προσοχή του οποίου πρέπει συνέχεια να μεταβάλλεται ανάμεσα σε κάτι που τον υπολογίζει και σε κάτι άλλο που απλά το μαρτυράει.¹⁸³ Απορώντας αν ο θεατής πρέπει να προσεγγίσει τη *Δράση* από αισθητική ή από ηθική άποψη, από τη στιγμή που πρόκειται για τη μορφή που γίνεται και χωρίς αυτόν, η Κοναčενιέ καταλήγει στην κλασική έννοια της καλοκαγαθίας, η οποία περιλαμβάνει και το ωραίο και το καλό. Δηλαδή, η καλλιέργεια του ίδιου του εαυτού του, δίνει στην τέχνη του δράστη τη δυνατότητα να μη περιορίζεται μονάχα στην ολοκλήρωση του έργου, αλλά να περιλαμβάνει και τη διαδικασία της παραγωγής του. Έτσι, η *Δράση*, η οποία μοιάζει περισσότερο με ποίημα, περιγράφεται σαν άμορφη, με αποτέλεσμα ο θεατής-μάρτυρας να

¹⁸⁰ Attisani, *Un Teatro apocrifo*, σ. 141

¹⁸¹ Richards, *The Edge-Point of Performance*, σ. 31-32

¹⁸² Richards, *Heart of Practice*, σ. 133

¹⁸³ De Marinis, «La sfida di Grotowski», σ. 106-116

μπορεί να βασιστεί μόνο «στη σωματική του παρουσία και τις δυνατότητες αντίληψής του», οι οποίες, ταυτόχρονα, τον περιορίζουν.¹⁸⁴

Χρειάζεται να σημειώσουμε ακόμα ότι στο Κέντρο έρευνας, το οποίο σήμερα μετράει 25 μέλη από 15 διαφορετικές χώρες¹⁸⁵, οι αναζητήσεις συνεχίζονται. Πρόκειται για μια «ζωντανή παράδοση», όπως σημειώνει η Wolford Wylam, και όχι για κάτι που πρέπει να παραμείνει ερμητικά κλειστό.¹⁸⁶ Όπως λέει ο Μπιατζίι, «η μόνη "Μέθοδος του Γκροτόφσκι"... αποτελείται από το να ψάχνεις για το δικό σου τρόπο, στη δική σου την εποχή, και με τους συναδέλφους» με τους οποίους δουλεύεις αυτή τη στιγμή.¹⁸⁷ Φαίνεται ότι ο Ρίτσαρντς και ο Μπιατζίι, βασιζόμενοι στην τέχνη που ανέπτυξαν και κατέκτησαν όσα χρόνια ζούσε ο Γκροτόφσκι, συνεχίζουν τις έρευνες, θέτοντας όλο και καινούργιες προκλήσεις στον εαυτό τους.¹⁸⁸ Άλλωστε, όση σημασία έχει η ύπαρξη του Κέντρου από την άποψη μιας εντελώς διαφορετικής διάστασης της τέχνης, η οποία είναι σε αντίθεση με το εμπορικό θέατρο, άλλη τόση έχει και το γεγονός ότι η δουλειά αυτή χρειάζεται ένα είδος αναμέτρησης με τον υπόλοιπο θεατρικό κόσμο.¹⁸⁹ Συνεπώς, εκτός από τη *Δράση*, η οποία σήμερα πια λειτουργεί περισσότερο σαν μια δομή για την εκμάθηση και την ένταξη των καινούριων ατόμων στη δουλειά¹⁹⁰, και τακτικά εκτελείται χωρίς την παρουσία των θεατών, οι διευθυντές του κέντρου σήμερα κατευθύνουν τρία διαφορετικά προγράμματα. Το ένα, *The Focused Research Team in Art as Vehicle*, συνεχίζει την έρευνα στις δυνατότητες των συγκεκριμένων τραγουδιών, σαν λεπτεπίλεπτων οργάνων που φέρνουν το άτομο «σε επαφή

¹⁸⁴ Κοναčević, *Pozorišna etika*, σ. 22, 25, 34

¹⁸⁵ <https://www.theworkcenter.org/> (20.2.2020)

¹⁸⁶ Wolford Wylam, «Living Tradition», *TDR*, σ. 138, 147. Υποσημείωση του συγγραφέα για τη σελίδα 147: Richards Thomas and Mario Biagini, "One Breath Left: considerazioni". In Attisani and Biagini, eds., *Opere e sentieri* vol. 1: 301-09, 2007 (2002), σ. 308

¹⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 143. Υποσημείωση του συγγραφέα: Mario Biagini, Personal conversation with author, Wrocław, Poland, 8 November, 2007.

¹⁸⁸ Richards, *Heart of Practice*, σ. 128

¹⁸⁹ Ježi Grotovski, «Poportni čin» (Απόλυτη δράση), στο *Scena*, χ.35, 1/2, (Ιανουάριος/Απρίλης), 1999, σ. 79. Από την ομιλία του Γκροτόφσκι στην απονομή του τίτλου *doctorat honoris causa* από το Πανεπιστήμιο του Βρότσλαβ, 11 Απριλίου 1991.

¹⁹⁰ Allain, «Grotowski's Ghosts», στο *Contemporary Theatre Review*, σ. 50-51

με τις ενδότες πηγές του», και αναζητά τις δυνατότητες των συγκεκριμένων δράσεων να επηρεάσουν την πληρότητα της αντίληψης στην καθημερινή ζωή. Το *Open Program*, που διευθύνει ο Μπιατζίνι, εξερευνά τις διασυνδέσεις ανάμεσα στη θεατρική δουλειά και την κοινότητα, με άτομα που δεν έχουν απαραίτητως σχέση με το θέατρο γενικά. Με αυτόν τον τρόπο η έρευνα που εξελίσσεται μέσα στο Κέντρο, και αφορά την αύξηση της αντίληψης, έρχεται σε επαφή με την ευρύτερη κοινωνία, «ξεπερνώντας τα κοινωνικά, τα πολιτικά και τα πολιτιστικά εμπόδια». Το πρόγραμμα *Workcenter Studio in Residence* αποτελεί μια τρίτη ομάδα που, τα τελευταία χρόνια, λειτουργεί εντός του Κέντρου έρευνας. Και τα τρία προγράμματα σήμερα πια περιλαμβάνουν κανονικές παραστάσεις, οι οποίες όμως, από ότι φαίνεται, πάντα ενσωματώνουν και τα στοιχεία της Τέχνης ως όχημα. Η διαφάνεια και η παρουσία του Κέντρου, μέσα από όλες αυτές τις δραστηριότητες, φαίνεται να είναι πιο μεγάλη από ποτέ.¹⁹¹ Επομένως, ο Ρίτσαρντς τονίζει τη σημασία της προσφοράς της δουλειάς σε νέους ανθρώπους, παρατηρώντας ότι με αυτόν τον τρόπο υποκινείται και ο ίδιος να κάνει το επόμενο βήμα στην έρευνά του.¹⁹²

¹⁹¹ <https://www.theworkcenter.org/> (22.2.2020)

¹⁹² Richards, *Heart of Practice*, σ. 168

Ο Γκροτόφσκι και οι επιρροές

Ένας από τους τρόπους κατανόησης και μελέτης του έργου ενός δημιουργού, είναι πάντα και η αναζήτηση των πιθανών επιρροών που δέχτηκε κατά τη διάρκεια της καριέρας του. Στην περίπτωση του Γκροτόφσκι η κατάσταση είναι λίγο περίπλοκη, από την άποψη της πληθώρας των επιρροών, αλλά και όσον αφορά το βαθμό στον οποίο επηρεάστηκε από κάθε μία από αυτές.

Αναφερόμενος στα εμπόδια που ακόμα καθιστούν τη μελέτη της πορείας του Γκροτόφσκι προβληματική, ο De Marinis αναφέρει δύο «ψευδοπροβλήματα», το δεύτερο από τα οποία μας αφορά άμεσα εδώ. Πρόκειται για την ανάγκη υπερβολικά «αναλυτικής εξακρίβωσης των διανοητικών, πνευματικών και τεχνικών πηγών της έρευνας του Γκροτόφσκι», με σκοπό τη «διαπίστωση κάποιας ορισμένης προτεραιότητας ή για να ανακαλυφτεί η αποφασιστική, η αναπότρεπτη επιρροή». Έτσι ο De Marinis εκφράζει ένα είδος αμηχανίας μπροστά σε δηλώσεις τύπου «τίποτα δεν μπορούμε να καταλάβουμε για τον Γκροτόφσκι, εάν δεν λάβουμε υπόψη το Χ ή το Ψ», ακόμα και όταν πρόκειται για αναμφισβήτητες επιρροές. Στη συνέχεια, εξηγεί τη στάση του με τη γνώμη ότι πρόκειται για δεδομένα που δεν είναι τόσο σημαντικά για την «κατανόηση του τρόπου λειτουργίας και του σκοπού της δουλειάς του» όσο για την κατανόηση της προσωπικότητάς του, λόγω του ότι σχεδόν από τις αρχές της καριέρας του ο σκηνοθέτης κλίνει προς τις διαδικασίες που εμπειρικά έχουν «αναδειχτεί ως αποτελεσματικές... ανεξάρτητα από το σύστημα του πιστεύω, και των πολιτιστικών και ιδεολογικών αξιών». Συγκεκριμένα, οι εμπειρίες που τον ενδιαφέρουν είναι αυτές με τις οποίες μπορεί να «αποφευχθεί (προσοχή! χωρίς να ακυρωθεί) το mind-structure (δηλαδή, "η δομή που εμφανίστηκε ως αποτέλεσμα της εκπαίδευσης") και όλα αυτά για να ξαναμπεί στο παιχνίδι εκείνο που από πάντα ονόμαζε "πρωταρχική

πνευματική δομή" »¹⁹³. Προφανώς, η επίτευξη ενός τόσο υψηλού στόχου όχι μόνο δικαιολογεί τα μέσα, αλλά καθιστά την έρευνα εντελώς ανοιχτή σε επιρροές από διάφορους τομείς, από την ψυχολογία, τη φιλοσοφία, την ανθρωπολογία, μέχρι και την ανατομία, την νευρολογία, και τη θεολογία, παραδείγματος χάριν.

Από την άλλη μεριά, βέβαια, όλη η ιδέα του *πρωταρχικού* μπορεί να θεωρηθεί προβληματική, όπως και η έννοια των όρων «της "αλήθειας", του "αρχαίου", του "αντικειμενικού", και του "παραδοσιακού" »¹⁹⁴, όρων που στην κοσμοθεωρία του Γκροτόφσκι παίζουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Ας φωτίσουμε όμως λίγο το πεδίο, αναφέροντας τη δήλωση του ίδιου ότι «η ανθρώπινη φύση είναι ίδια παντού παρά την πολιτιστική διάκριση των ανθρώπων. Ένας κοινωνιολόγος ίσως θα νόμιζε, ότι αυτή η θεωρία για την ανθρώπινη φύση είναι μια εντελώς οπισθοδρομική άποψη, αλλά το να την απορρίψουμε ολοκληρωτικά εμένα θα μου φαινόταν ρατσιστικό... Όταν μιλάμε για τις πηγές, θα μπορούσαμε μάλλον να πούμε: ο άνθρωπος προηγείται από τη διαφορά.»¹⁹⁵ Όσο απλοϊκό μπορεί να ακουστεί ένα τέτοιο ζήτημα, άλλο τόσο είναι σημαντικό το δικαίωμα να τεθεί, και στην περίπτωση του Γκροτόφσκι ακόμα περισσότερο, καθώς ολόκληρη η έρευνά του στηρίζεται ακριβώς εκεί. Άλλωστε, η σημασία των σωστών ερωτήσεων, ας είναι και απλοϊκές, είναι κάτι που μια πραγματική έρευνα δεν πρέπει να στερηθεί, γιατί πάντα υπάρχει η πιθανότητα των καινούργιων ανακαλύψεων και απαντήσεων όταν «μελετάμε προσεχτικά τα γνωστά φαινόμενα με μια νέα ματιά»¹⁹⁶. Η ορθότητα του συγκεκριμένου ζητήματος φαίνεται να αποκτά πιο σταθερή βάση εάν λάβουμε υπόψη τη γνώμη του Attisani ότι η

¹⁹³ Marko de Marinis, «Istraživanje rituala u radu Grotovskog», στο *Teatron*, σ. 46. Οι υποσημειώσεις του συγγραφέα είναι οι εξής: α) J.Grotowski στο *Tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, επιμέλεια Luisa Tinti, «Biblioteca Teatrale», 2000, σ. 148 και β) Στο ίδιο: «Η πρωταρχική δομή» πρέπει να κατανοηθεί ως «φυλογενετική, κληρονομική, δομή, θα μπορούσαμε να πούμε: «εκείνο που είναι τόσο πρωταρχικό που κάθε παιδί γεννιέται με αυτό»».

¹⁹⁴ Schechner, «Exoduction» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 492

¹⁹⁵ Osiński, «Grotowski Blazes the Trails» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 398. Υποσημείωση του συγγραφέα: Jerzy Grotowski, "Teatr Zrodol", *Zeszyty Literackie* 5, no. 19: 102-15, 1987, σ. 108.

¹⁹⁶ Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 21

στάση του Γκροτόφσκι χαρακτηρίζεται από την «άρνηση της σχετικότητας, σε αυτήν την περίπτωση, των επικρατέστερων απόψεων της πολιτιστικής ανθρωπολογίας, ειδικά εκείνης της αμερικάνικης ανάμεσα στις δεκαετίες του 1930 και του 1960, η οποία υποτιμούσε και λογόκρινε, εν ονόματι της πολιτιστικής διάστασης και των μεταβλητών της, το *πρωτότυπο*, που πάει να πει "εκείνο που προηγείται από τις διαφορές" »¹⁹⁷. Ο ίδιος παρατηρεί, επίσης, την εμφάνιση μιας τάσης σε παγκόσμιο επίπεδο για την «εναλλακτική στο διχασμό ανάμεσα στην παραδοσιακή θρησκευτικότητα και τον υλισμό», και τη συνδέει με τον Γκροτόφσκι από την άποψη ότι τρέφει, σύμφωνα με τα λόγια της Halina Filipowicz, μια « "εύθραυστη ελπίδα ότι η ζωή του ανθρώπου δεν είναι άνευ σημασίας σε αυτό το απέραντο σύμπαν που μας περιβάλλει", η ελπίδα που ήταν στη βάση της φαινομενολογίας της έρευνάς του»¹⁹⁸. Παρομοίως, ο Schechner εστιάζει στην ανάλογη αντίσταση του σκηνοθέτη στην απαίτηση της εποχής «για την πολιτιστική ιδιαιτερότητα, στην άρνηση [δηλαδή] των "καθολικών" ανθρώπινων πολιτιστικών χαρακτηριστικών». Στη συνέχεια περιγράφει την έρευνα του Γκροτόφσκι σαν την προσπάθεια να «ξεχωρίσει ανάμεσα στις πρακτικές από διαφορετικούς πολιτισμούς αυτό που είναι παρόμοιο μεταξύ τους... [πιστεύοντας ότι] οι παραστατικές πρακτικές οι οποίες έχουν επιβιώσει μέσα από το χρόνο κουβαλάνε ή, για την ακρίβεια, είναι "βαθιές" ή "αρχαίες" ανθρώπινες διαπολιτισμικές αλήθειες... [που έπειτα] "συναντάνε" αυτό που είναι το πιο ενδόμυχο και προσωπικό σε κάθε ατομικό καλλιτέχνη».¹⁹⁹

Λαμβάνοντας υπόψη όλα όσα ειπώθηκαν μέχρι εδώ μόνο για το συγκεκριμένο παράδειγμα της ιδέας της καθολικής ανθρώπινης αλήθειας, το οποίο είναι ένα από πολλά στοιχειώδη χαρακτηριστικά της κοσμοθεωρίας του Πολωνού σκηνοθέτη, είναι φανερό ότι η

¹⁹⁷ Attisani, *Un Teatro apocrifo*, σ. 25. Η φράση που ο συγγραφέας βάζει σε εισαγωγικά δεν έχει υποσημείωση, αλλά είναι μια συνηθισμένη φράση του σκηνοθέτη.

¹⁹⁸ Στο ίδιο σ. 24. Η υποσημείωση του συγγραφέα είναι: Cfr. H. Filipowicz, "Dov'è Grotowski?", ora in *Essere un uomo totale – Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a c. di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2005, pp. 141-147:145.

¹⁹⁹ Schechner, «Exoduction» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 492

κοσμοθεωρία αυτή διαμορφώθηκε μέσα από αμέτρητες πηγές και είναι σχεδόν αδύνατο να αναλυθεί οριστικά. Στην ουσία η φιλοσοφία του Γκροτόφσκι αντιπροσωπεύει ένα μοναδικό μείγμα από επιρροές, αλλά πάνω από όλα, είναι αποτέλεσμα της πράξης και των πρακτικών ερευνών που ο σκηνοθέτης πραγματοποιούσε σε όλη του τη ζωή. Εννοείται, ότι μερικές από τις επιδράσεις που υπέστη ο Γκροτόφσκι είναι πιο σημαντικές από κάποιες άλλες. Όμως, ίσως είναι καλύτερα να αναφέρουμε ορισμένες πηγές, και σαν επιρροές, αλλά περισσότερο, ως σημεία αλληλοεπικάλυψης με τις αναζητήσεις του Γκροτόφσκι. Με μία μόνο εξαίρεση, την επιρροή του Στανισλάφσκι, που θα παρουσιαστεί στην επόμενη ενότητα.

Ο Γκροτόφσκι, ο Μέγιερχολντ, ο Osterwa και ο Artaud

Καθώς σπούδαζε στη Μόσχα, ο Γκροτόφσκι γνώρισε τη δουλειά του Μέγιερχολντ, και, όπως δηλώνει και ο ίδιος, από αυτόν έμαθε την τέχνη της σκηνοθεσίας, ενώ από τον Στανισλάφσκι έμαθε να δουλεύει με τους ηθοποιούς.²⁰⁰ Αυτό αφορούσε, πάνω από όλα, την ελευθερία με την οποία ο Μέγιερχολντ χειριζόταν το κείμενο, όπως και την αντίληψη ότι «το ανέβασμα ενός έργου είναι η απάντηση στο έργο».²⁰¹ Επίσης, αφορούσε την ελευθερία στο μοντάζ των σκηνών. Όπως είχαμε αναφέρει, οι σκηνοθεσίες της πρώτης περιόδου του Γκροτόφσκι, χαρακτηρίζονται από την αντιπαράθεση των θεμάτων ενός έργου σε σχέση με τη σύγχρονη εποχή και με την προσωπικότητα των ηθοποιών. Το στοιχείο του γροτέσκου, τόσο χαρακτηριστικό για τη σκηνοθεσία του Μέγιερχολντ, ήταν επίσης παρόν.²⁰² Όσον αφορά το σώμα, είναι πολύ πιθανό ο Στανισλάφσκι να επηρεάστηκε από τη βιομηχανική του Μέγιερχολντ στην ανάπτυξη της Μεθόδου των σωματικών δράσεων²⁰³, για την οποία θα γίνει λόγος αργότερα. Ο Γκροτόφσκι, πάντως, παρατηρεί ότι, στην περίπτωση των δύο

²⁰⁰ Slowiak, Cuesta, *Jerzy Grotowski*, σ. 6

²⁰¹ Temkine, *Grotowski*, σ. 50, 145

²⁰² Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre, Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*, Routledge, London and NY, 2016, σ. 187

²⁰³ Schechner, «Exoduction» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ 475

Ρώσων σκηνοθετών, πρόκειται για δύο συμπληρωματικές μεθόδους²⁰⁴, και στη δική του τη μέθοδο έχουν ενταχτεί στοιχεία και από τις δύο.²⁰⁵ Επίσης, οι δυο προσεγγίσεις διασταυρώνονται σε πολλά σημεία της αντίληψης για την κίνηση του σώματος όπως, ότι η κίνηση υπάρχει στο εσωτερικό του ακόμα και όταν ο ηθοποιός δεν κινείται.²⁰⁶ Το γεγονός ότι και ο Μέγιερχολντ αντλούσε θεατρικά στοιχεία από διάφορες παραδόσεις και από την επιστήμη, για να δημιουργήσει μια δική του μέθοδο, όπως και ο Γκροτόφσκι, είναι ακόμη ένα σημείο στο οποίο τα χαρακτηριστικά των δύο ιδιοφυϊών διασταυρώνονται.

Ένας άλλος σκηνοθέτης, ο οποίος μαζί με το θέατρό του επηρέασε τον Γκροτόφσκι, ήταν και ο Juliusz Osterwa, ο σκηνοθέτης του Θεάτρου Reduta, του πρώτου πειραματικού θεάτρου της Πολωνίας που λειτούργησε στο μεσοπόλεμο. Ο Osterwa, ο οποίος «θεωρούσε το θέατρο σαν μέσο για τη λύτρωση», ασκούσε ένα είδος θεατρικού ασκητισμού.²⁰⁷ Αυτό που χαρακτήριζε τη λειτουργία του θεάτρου αυτού ήταν η αφοσίωση στην έρευνα, στη μοναστηριακή πειθαρχία και στην άμεση σχέση με τους θεατές. Ο Osiński αναφέρει ότι, όταν ιδρύθηκε, το Θέατρο Εργαστήριο πήρε το σήμα του από το Θέατρο Reduta, ως ένδειξη της σημασίας που η παράδοση του θεάτρου αυτού είχε για τον Γκροτόφσκι.²⁰⁸

Όσο για τον Antonin Artaud, παρ' όλες τις ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσα σε αυτόν και τον Γκροτόφσκι, αυτές πρέπει να είναι αποτέλεσμα της πρακτικής μελέτης και των ιδανικών που κατεύθυναν τις αναζητήσεις και των δύο θεατρικών ανθρώπων. Συγκεκριμένα, και οι δύο είχαν βάλει σκοπό να «απελευθερώσουν τον άνθρωπο [και το θέατρο] από όλους

²⁰⁴ Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 142

²⁰⁵ Στο ίδιο, σ.15 και Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 58

²⁰⁶ Grotowski, «Tu es le fils de quelqu'un», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 303

²⁰⁷ Temkine, *Grotowski*, σ. 81

²⁰⁸ Zbigniew Osiński, «Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre», στο «Re-Reading Grotowski», *TDR*, τχ. 52/ 2, (Summer), 2008, σ. 52-74

τους αυτοματισμούς και να του δώσουν πίσω την "αληθινή ελευθερία" »²⁰⁹ του. Όμως, ο Μπάρμπα δηλώνει, ότι μέχρι το 1963 ο Πολωνός σκηνοθέτης δεν είχε ακούσει καν για τον Artaud.²¹⁰ Αρκετά χρόνια αργότερα, ο Γκροτόφσκι θα τον αποκαλέσει «προφήτη» και οραματιστή, ο οποίος, όμως, «δεν έχει αφήσει κάποια συγκεκριμένη τεχνική», παρ' όλο που, κατά τη γνώμη του, οι ιδέες του ισχύουν. Παραδειγματικά, μια από αυτές, που αναμφισβήτητα συμπίπτει και με τη θεατρική πρακτική του Γκροτόφσκι, και συγκεκριμένα με αυτό που στην πρώτη περίοδο ήταν η *απόλυτη δράση*, αφορά τους ηθοποιούς, οι οποίοι «πρέπει να είναι σαν τους μάρτυρες που μας κάνουν νοήματα από την πυρά στην οποία καίγονται ζωντανοί».²¹¹ Τέλος, η Temkine παρατηρεί, ότι οι θεωρίες του Artaud έχουν πολλές ομοιότητες με αυτές του Stanisław Witkiewicz, Πολωνού συγγραφέα και φιλόσοφου, και ο ίδιος ο Γκροτόφσκι παραδέχεται ότι επηρεάστηκε από τον συμπατριώτη του. Συγκεκριμένα, εκτιμούσε πολύ την ιδέα του, ότι «το θέατρο μπορεί να είναι μια θρησκεία χωρίς» τη θρησκευτική πίστη.²¹²

Ο Γκροτόφσκι και ο Γνωστικισμός

Αναφερόμενος στη σχέση του έργου του Γκροτόφσκι με τη Γνώσις και το Γνωστικισμό, ο Attisani δηλώνει ότι το νήμα τους διαπερνά ένα μεγάλο μέρος της ιστορίας του θεάτρου γενικά.²¹³ Σε ένα παλιότερο σύγγραμμά του, ορίζει ότι το «θέατρο μπορεί να κατανοηθεί σαν *έρευνα*, ένας τρόπος δουλειάς, ούτε λογικός, ούτε παράλογος, αλλά μάλλον "υπερ-λογικός", που παράγει νέες ερωτήσεις, νέες απαντήσεις, και ξανά νέες ερωτήσεις, σε μια κυκλική κίνηση των ενεργειών, που εκδηλώνεται δημιουργικά στην εξέλιξη του σκηνοικού λόγου. Και έτσι (το θέατρο μπορεί να θεωρηθεί) ως Γνώσις, μια αναζήτηση της

²⁰⁹ Marco De Marinis, «Rifare il corpo : lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento», στο *Teatro e Storia*, έτος 12, τχ. 19, 1997, σ. 161

²¹⁰ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ.62

²¹¹ Grotowski, *Ka siromasnom pozorištu*, σ. 67, 70, 73

²¹² Temkine, *Grotowski*, σ. 144-145

²¹³ Attisani, «Acta Gnosis», *TDR*, σ. 76

σωτηρίας μέσω της γνώσης και της εμπειρίας».²¹⁴ Αναγνωρίζει τα γνωστικά ίχνη και στην αναζήτηση της ατομικής σωματικής δημιουργίας και της δράσης. Ένα άλλο σημείο σύγκρισης με το έργο του Γκροτόφσκι είναι η έμφαση της ατομικής δράσης σαν δρόμου για τη σωτηρία σε αυτή τη ζωή. Επίσης, αναφέρεται στο ότι η Γνωστική παράδοση υπάρχει πολύ έντονα στην Πολωνία. Ο Attisani μιλάει και για επιρροές της Γνώσις στις «δραματολογικές επιλογές» του σκηνοθέτη και στην αναζήτησή του για την αλήθεια μέσα στη δράση των ηθοποιών.²¹⁵ Όσο για τον σκηνοθέτη, έχει δηλώσει ότι η Γνώσις αντιπροσωπεύει μόνο ένα «σύστημα ανάμεσα σε πολλά»²¹⁶, επιβεβαιώνοντας έτσι την προτίμησή του για οτιδήποτε του χρησιμεύει στις αναζητήσεις του, χωρίς να ακολουθεί τυφλά και δογματικά κανένα συγκεκριμένο σύστημα.

Ο Γκροτόφσκι και ο Gurdjieff

Σε μια συνέντευξη σχετική με τη διδασκαλία του George Ivanovich Gurdjieff, μυστικιστή και πνευματικού δασκάλου, ο Γκροτόφσκι δηλώνει ότι δεν έχει σημασία από ποιά πηγή προέρχεται κάτι, αλλά αν λειτουργεί. Αναγνωρίζει, ότι η διδασκαλία του Gurdjieff, με την έμφαση στη «μεταμόρφωση της κατάστασης του ατόμου» που περιλαμβάνει τη μετατροπή της αντίληψης, έχει πολλά κοινά σημεία με τις εξελίξεις της δουλειάς του στην τελευταία περίοδο.²¹⁷ Η έμφαση του Γκροτόφσκι στην αντικειμενικότητα της τελετουργίας και των καλλιτεχνικών στοιχείων που μπορούν να έχουν μια πολύ συγκεκριμένη ψυχοσωματική επίδραση στον άνθρωπο, μπορεί να συσχετιστεί με αυτό που ο

²¹⁴ Στο ίδιο, σ. 78-79. Υποσημείωση του συγγραφέα: Antonio Attisani, *Breve storia del teatro*, Milan, BCM, 1989.

²¹⁵ Στο ίδιο, σ. 75-106

²¹⁶ Leszek Kolankiewicz, στο Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 42. Υποσημείωση του συγγραφέα: Jerzy Grotowski, *Grotowski powtórzone* (Grotowski Repeated), ed. by Stanisław Rosiek, (Gdańsk: slowo/obraz terytoria, 2009), version C, p.77. [Μεταγραφή από μια ομιλία του Γκροτόφσκι στο Γκντάνσκ το 1981]

²¹⁷ Jerzy Grotowski, «A Kind of Volcano», στο Bruno De Panafieu (texts compiled by), *Gurdjieff, Essays and Reflections on the Man and His Teaching*, Jacob Needleman, George Baker, Continuum, London, NY, 1996, σ. 89

πνευματικός δάσκαλος ονόμαζε «αντικειμενική τέχνη».²¹⁸ Ως άλλα κοινά σημεία τους θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την έμφαση στην πράξη, σε αντίθεση με τη θεωρία, και την ανάγκη να «κατανοήσει [κάτι], όχι για να το εκφράσει λεκτικά, [αλλά να το] κατανοήσει για να μπορέσει να δράσει».²¹⁹ Και ο Γκροτόφσκι και ο Gurdjieff είχαν ως βάση των τεχνικών τους το ενεργό σώμα, και ο Μπάρμπα δηλώνει ότι ορισμένα στοιχεία από τους χορούς του Gurdjieff ενσωματώθηκαν στην προπόνηση.²²⁰ Τέλος, και οι δύο άνδρες, οι οποίοι, πάνω από όλα, ανήκαν στην προφορική παράδοση, αντλούσαν περιεχόμενο από πολλές πηγές, χωρίζοντας τα στοιχεία από τις ρίζες τους, για να δημιουργήσουν ένα καινούργιο αποτελεσματικό σύστημα.²²¹

Ο Γκροτόφσκι, η θρησκεία και η φιλοσοφία

Μέσω της μητέρας του, ο Γκροτόφσκι από πολύ μικρός, έτρεφε πολύ μεγάλο ενδιαφέρον για τον ινδουισμό, το οποίο με τα χρόνια περιέλαβε και άλλες θρησκείες της Ανατολής, όπως τον ταοϊσμό και το βουδισμό. Υπάρχει πληροφορία ότι εντυπωσιάστηκε από το βιβλίο του Paul Brunton, *A Search in Secret India* από τα παιδικά του χρόνια. Εκεί έμαθε για τον Ramana Maharshi, έναν ασκητή από την Ινδία, για τον οποίο έτρεφε μεγάλο θαυμασμό. Ο Γκροτόφσκι έδινε σε όλους με όσους δούλευε, να διαβάσουν το κεφάλαιο του βιβλίου που μιλούσε για τον Maharshi, μας πληροφορεί ο Μπάρμπα.²²² Επίσης, σε ένα από τα πολυάριθμα ταξίδια του στην Ινδία, όπου το ενδιαφέρον του στρεφόταν περισσότερο γύρω από την πνευματική παρά τη θεατρική παράδοση της χώρας, ο σκηνοθέτης είχε συναντήσει τη «Mirra Alfassa, τη γνωστή Μητέρα».²²³ Γενικά, η σχέση του Γκροτόφσκι,

²¹⁸ Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, σ. 113

²¹⁹ Grotowski, «A Kind of Volcano», στο De Panafieu, *Gurdjieff*, σ. 98

²²⁰ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 56

²²¹ Grotowski, «A Kind of Volcano», στο De Panafieu, *Gurdjieff*, σ. 87-106

²²² Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 192

²²³ Maria Krzysztof Byrski, «Grotowski and the Indian tradition», στο *Indian Theatre Journal*, τχ. 1/1, 2017, σ. 19-20

ειδικά με την ινδική θρησκευτική παράδοση ξεχωρίζει, και το επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης ζήτησε οι στάχτες του να σκορπιστούν στο βουνό Arunachala, όπου ο Maharshi ασκήτεψε.²²⁴

Περισσότερο ενδιαφέρον όμως, έχουν μερικές ιδέες της ανατολικής φιλοσοφίας και θρησκείας, οι οποίες φαίνεται να έχουν επηρεάσει άμεσα την τεχνική του σκηνοθέτη. Μια από αυτές είναι το *sunyata*, η «μη δυαδικότητα μέσα στην οποία το αντικείμενο δε διαφέρει από το υποκείμενο», την οποία ο Μπάρμπα, που είναι και ο ίδιος γνώστης της ινδικής φιλοσοφίας, συνδέει με την αρχή της *via negativa*. Παρομοίως, στην ινδική φιλοσοφία βρίσκονται και άλλα στοιχεία που εμφανίζονται στην πορεία του Γκροτόφσκι, όπως η «οργανικότητα... η ταυτόχρονη παρουσία των αντιθέσεων... [και] η παράσταση που αρνείται να δώσει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας»²²⁵, η «ταύτιση του Brahman (ο απόλυτος οικουμενικός εαυτός) με το Atman (ο ατομικός εαυτός)»²²⁶, η έμφαση στην πράξη και στο δρόμο, σε αντίθεση με το σκοπό.²²⁷ Ένα άλλο φαινόμενο σημαντικό στην πορεία του Γκροτόφσκι, και ειδικά για της εξελίξεις της έρευνας πάνω σε αρχαία δονητικά τραγούδια, είναι η ινδική παράδοση των Baul, που υπάρχει ακόμα στη Βεγγάλη, η παράδοση των περιπλανώμενων καλλιτεχνών, οι οποίοι ταξιδεύουν από χωριό σε χωριό, λέγοντας αρχαία τραγούδια. Περνάνε μεγάλα χρονικά διαστήματα απομονωμένοι με τους δασκάλους τους, μα έπειτα βγαίνουν στον έξω κόσμο. Τα τραγούδια που λένε τους χρησιμεύουν για να δουλέψουν πάνω στον εαυτό τους, ώστε, μέχρι να ξαναπάνε στο δάσκαλό τους, αυτή η δουλειά να συνεχίζεται.²²⁸ Επιπροσθέτως, ο Schechner αναφέρει ομοιότητες στην προσέγγιση του Γκροτόφσκι με τα τάγματα των Sufi ντερβίσηδων και, ειδικά, με το

²²⁴ Catharine Christof, *Rethinking Religion in the Theatre of Grotowski*, e-book, Routledge, London and NY, 2017, σ. 29

²²⁵ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 55, 61

²²⁶ Schechner, «Exoduction» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 467

²²⁷ Μπέγζος, *Θρησκευτικό λεξικό*, σ. 521-523

²²⁸ Richards, *The Edge-Point of Performance*, σ. 60-62

χασιδισμό (ιουδαϊκή θρησκευτική κίνηση), για τον οποίο δεν υπάρχει αμφιβολία ότι επηρέασε τον σκηνοθέτη λόγω του ότι διάβαζε τη φιλοσοφία του Martin Buber²²⁹ και ο χασιδισμός είχε πολλές επιρροές στην Ανατολική Ευρώπη.²³⁰ Επίσης, όσο για τον Buber, η φιλοσοφία του, η οποία βασίζεται σε δύο διπλές βασικές λέξεις, Εγώ-Εσύ και Εγώ-Αυτό, έχει επηρεάσει τον σκηνοθέτη όσον αφορά την άμεση πνευματική σχέση ανάμεσα σε δύο ανθρώπους, και ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο.

Ο Γκροτόφσκι και...

Τελειώνοντας, θα αναφέρουμε, με συντομία, μερικές τεχνικές και άλλα στοιχεία που αναγνωρίζονται στο έργο του Γκροτόφσκι, μονάχα για λόγους κατανόησης του φάσματος των φαινομένων με τα οποία συσχετίζεται ή από τα οποία αντλούσε ο σκηνοθέτης για να χαράξει την πορεία του. Αναφέρονται ακόμα: γιόγκα, σαμανισμός, πολεμικές τέχνες του ζεν βουδισμού, Carlos Castaneda, New Age κινήματα, counterculture της Αμερικής, ρυθμική του Emile Jacques-Dalcroze, Vakhtangov, Edward Gordon Craig, Francois Delsarte, θέατρο Noh, Kathakali, όπερα του Πεκίνου, παντομίμα, Charles Dullin.²³¹ Και το πιο αξιοσημείωτο είναι, ότι είναι άκρως απίθανο η λίστα να τελειώνει εδώ.

²²⁹ Schechner, «Exoduction» στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 484

²³⁰ Μπέγζος, *Θρησκευτικό λεξικό*, σ. 562

²³¹ Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 15, Christof, *Rethinking Religion*, σ.180 και Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 59-60

Ο Γκροτόφσκι, η τελετουργία και οι επιστήμες

Ένα από τα κλειδιά των φάσεων της δουλειάς του Πολωνού σκηνοθέτη, την οποία όμως αναφέραμε ελάχιστα μέχρι τώρα, είναι η σχέση της δουλειάς του με την τελετουργία. Αναφερόμενος στην Τέχνη ως όχημα και στη διαδικασία που εκτελείται μέσα στο δράστη σαν το κέντρο του μοντάζ, ο σκηνοθέτης προσθέτει ότι αυτό είναι κάτι που «υπήρχε παλιά, στα αρχαία Μυστήρια,... [όταν η] διατήρηση/μετάδοση της ιερής γνώσης γινόταν με τα παραστατικά μέσα». Επίσης, ως εναλλακτική ονομασία του φαινομένου της Τέχνης ως όχημα, προτείνει και το « "[Α]ντικειμενικότητα της τελετουργίας" ή οι "Τελετουργικές τέχνες" », επειδή αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η άμεση, αντικειμενική επιρροή της «τελετουργικής πρακτικής... στην αντίληψη και στην [ψυχοσωματική] κατάσταση του ατόμου που την εκτελεί».²³²

Εφ' όσον εξετάσουμε τις παραστάσεις του Γκροτόφσκι από την πρώτη περίοδο, αναδεικνύεται έντονα, η παρουσία των συμβόλων και των ήχων από τις «καθολικές και άλλες λιτανείες και τελετουργίες», στο σημείο που η τέχνη του μπορεί να χαρακτηριστεί ως «τελετουργική... [και] μάλιστα, θρησκευτική». Μέσα από την απόλυτη ησυχία, που απαιτούσε στις παραστάσεις του, ο σκηνοθέτης δημιουργούσε τις συνθήκες για τις οποίες πίστευε ότι είναι απαραίτητες για την κάθαρση, τον εξαγνισμό και την απολύτρωση του θεατή.²³³ Η έξοδός του πέρα από τα σύνορα του θεάτρου, σήμαινε και την αλλαγή στην αντίληψη του χώρου και του χρόνου της δράσης, από το φανταστικό τότε και εκεί, στο πραγματικό εδώ και τώρα. Αυτομάτως, ο ηθοποιός δεν έπρεπε πια να παριστάνει κάποιον άλλο, αλλά απλά να είναι ο εαυτός του. Η συγκεκριμένη μεταβολή είχε ήδη ξεκινήσει στην πρώτη περίοδο, με την τεχνική που είχε για σκοπό να αντλήσει νοήματα και σύμβολα

²³² Grotowski, στο Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 120, 122 και Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, σ. 115-116

²³³ Clurman, «Jerzy Grotowski», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 164

επεξεργασμένα στο βαθύτατο είναι του ηθοποιού. Επομένως, από το 1970 και μετά μπορούμε να πούμε ότι η αντίληψη του Γκροτόφσκι για το θέατρο εισέρχεται σε μια δική του παραλλαγή του κανόνα των τριών ενοτήτων – της δράσης, του χρόνου και του χώρου – η οποία μπορεί να οριστεί σαν *δράση στο εδώ και τώρα*. Οι σχέσεις ανάμεσα σε αυτόν τον ορισμό και τις προσωπικές του αναζητήσεις για αυτογνωσία, είναι προφανείς. Στη συνέχεια, καταλήγει στο συμπέρασμα, ότι ο μόνος τρόπος για να δώσει την απάντηση στην αιώνια/ατομική ερώτηση, «Ποιος είμαι;» βρίσκεται στη δράση, στην οποία ξεχνάμε τον εαυτό μας. Ο σκηνοθέτης παραδέχεται, ότι το μόνο που ήξερε στο τέλος της δεκαετίας του 1960 ήταν ότι η δράση αυτή «δεν μπορούσε να είναι η τελετουργία, ...επειδή έπρεπε να είναι [κάτι] πιο απλό από την τελετουργία». Έτσι αρχίζει να ψάχνει για αυτό το κάτι που είναι πιο απλό, για αυτό το *κάτι που προηγείται από τις διαφορές*, και επειδή προηγείται «είναι πάντα παρόν». Για να βρει αυτή τη δράση στο εδώ και τώρα, ο άνθρωπος πρέπει να ξεχάσει το στόχο που τον κάνει απλά να το «σκέφτεται συνέχεια, έτσι ώστε να μη αντιλαμβάνεται τίποτα,... [και να βρίσκεται] είτε πίσω, είτε μπροστά από τον εαυτό του, αλλά ποτέ εκεί» που πραγματικά είναι. Άρα, η πρώτη δράση είναι η *μη-δράση*, και το «πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει είναι [μόνο] αυτό που είναι απαραίτητο». Μέσα από τα πειράματα του Παρα-Θεάτρου και τις αναζητήσεις του Θεάτρου των πηγών, ο Γκροτόφσκι ψάχνει για το «σημείο, το οποίο έχει ονομαστεί "ταπεινότητα", τη στιγμή στην οποία [ο άνθρωπος] απλά υφίσταται... αποδέχεται την απόδειξη της ύπαρξής του, και μαζί με αυτήν, αποδέχεται το παρόν, και μαζί με το παρόν, αποδέχεται τον άλλο, και μαζί με τον άλλο αποδέχεται τον εαυτό του, επειδή ξεχνάει τον εαυτό του». Ο Γκροτόφσκι πιστεύει ότι αυτή την κατάσταση αναζητούσαν οι άνθρωποι μέσα από τις αρχαίες τελετουργίες, και ορίζει τον ηθοποιό (actor) με την παλιά έννοια της λέξης, σαν τον «ενεργό άνθρωπο» (active individual), ο οποίος να μεν είναι «πιο δραστήριος από τους άλλους, [και τους] προσελκύει να συμμετάσχουν, να παρέμβουν ενεργά, αλλά», χωρίς να υποκρίνεται, και στην ουσία, παίζοντας «λιγότερα από

ότι στην καθημερινή ζωή».²³⁴ Συμπερασματικά, η δουλειά πάνω στον εαυτό του ηθοποιού του Γκροτόφσκι, όχι μόνο έχει σχέση με το θέατρο και με το ρόλο του θεάτρου στην κοινωνία, αλλά ο ηθοποιός αυτός αντιπροσωπεύει ένα ιδανικό, που φτάνει πολύ πιο πέρα από την αναπαράσταση ενός χαρακτήρα και το ζήτημα της προσποίησης επί σκηνής γενικά.

Για να εξετάσουμε το φαινόμενο της τελετουργίας στο έργο του Γκροτόφσκι από μια πιο θεωρητική άποψη, θα συμβουλευτούμε την ανάλυση του De Marinis. Όσον αφορά τη λέξη «τελετουργία», ο τελευταίος αναγνωρίζει την παρουσία της από την αρχή μέχρι και το τέλος της καριέρας του Γκροτόφσκι, προτείνοντας ότι η πορεία του θα μπορούσε να οριστεί σαν μια «διαδρομή από την τελετουργία στην τελετουργία».²³⁵ Τι ακριβώς εννοεί;

Όπως θα το δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια της εργασίας, ο De Marinis τοποθετεί τον Γκροτόφσκι στην ιστορία του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, από την άποψη των πιο ριζικών πειραμάτων, που είχαν για σκοπό την επανεξέταση του «διανοητικό-πνευματικού ρόλου» του, πίσω από τα οποία ήταν η ανάγκη να ξεπεραστεί η μη πληρότητα της καθημερινής ζωής. Ο σκηνοθέτης ξεκινάει την καριέρα του με την ιδέα να φτιάξει, μέσω της τελετουργικής φύσης του θεάτρου, μια «ερασιτεχνική αντικατάσταση της θρησκευτικής τελετουργίας». Προσπαθεί να το κάνει με τη χρήση του χλευασμού και του γκροτέσκου, φέρνοντας τους ηθοποιούς και τους θεατές πιο κοντά, και με την εφεύρεση μιας άκρως τεχνητής, συμβολικής, σκηνικής γλώσσας. Όμως, με την παράσταση *Książę Niezłomny* και το ιστορικό κατόρθωμα του Cieslak στο ρόλο του αλύγιστου πρίγκιπα, ο Γκροτόφσκι αντιλαμβάνεται ότι η «πρόσβαση σε μια μη καθημερινή διάσταση εξαρτάται ολοκληρωτικά από τον ηθοποιό».

²³⁴ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 223-236. Τα αποσπάσματα σε εισαγωγικά αντιστοιχούν στις σελίδες 223, 228, 225-226, 226, 228, 236, 236. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο του βιβλίου της Kumiega περιλαμβάνει αποσπάσματα από: α) συνέντευξη του Γκροτόφσκι από το 1975 με τον Andrzej Bonarski, «Ziarno», *Kultura*, Warsaw, 1979, β) εισαγωγή του Γκροτόφσκι σε συνέδριο στο Kościuszko Foundation, New York, 1978, «Działanie jest dosłowne», στο *Dialog* 1979, No.9, σ. 95-101, γ) εισαγωγή του Γκροτόφσκι σε συνέδριο στο IPI, Warsaw, 1978, «Wędrowanie za Tearem, Źródło», στο *Dialog*, 1979, No.11, σ. 94-103, δ) ομιλία του Γκροτόφσκι στο New York University, Toronto, 1980, ε) ομιλία στο πολωνικό ραδιόφωνο το 1979, «Pogadanka o teatrze dla młodzieży szkolnej», στο *Dialog*, 1980, No.2, σ. 132-137.

²³⁵ De Marinis, «Istraživanje rituala u radu Grotovskog», *Teatron*, σ. 42

Με αυτόν τον τρόπο, με την πραγματοποίηση της *απόλυτης δράσης*, στην οποία ο ηθοποιός «ξεπερ[νάει] την κατάσταση του [ανθρώπινου] διχασμού,... ανανεώνεται η τελετουργία... χάρη στην [ενεργή] δράση, και όχι χάρη στην πίστη». Σε αυτό το σημείο, η πρώτη και η τελευταία περίοδος της δουλειάς του σκηνοθέτη συναντιούνται, επειδή το ίδιο ισχύει και για τη *Δράση*. Επομένως, ο σκοπός των αναζητήσεων του Γκροτόφσκι δεν ήταν ποτέ να μιμηθεί μια τελετουργική πράξη, αλλά να φτάσει στη δράση που θα αντιστοιχούσε απόλυτα σε όλα τα στοιχεία της τελετουργίας, τα οποία αφορούσαν τη δυνατότητα άμεσης επιρροής στη ψυχοσωματική κατάσταση των συμμετεχόντων.²³⁶ Για την ακρίβεια, ισχύει αυτό που λέει και ο ίδιος ότι, όσο καιρό έφτιαχνε παραστάσεις μιλούσε σαν κάποιος που φτιάχνει τελετουργίες, ενώ μετά, όταν μελετούσε το φαινόμενο της τελετουργίας, το προσέγγιζε σαν θεατρικός σκηνοθέτης, και όχι σαν εθνολόγος²³⁷.

Αναφερόμενος στην κρίση, η οποία παρατηρείται σχετικά με την τελετουργική προέλευση του θεάτρου, και χαρακτηρίζεται από τις απόψεις, όπως αυτές του Jean-Marie Pradier και του Marcel Mauss, ότι η «δραματοποίηση προηγείται από την τελετουργ[ία]», ο De Marinis εξηγεί ότι για τον Γκροτόφσκι η «τελετουργία... είναι... μια δράση ακριβής, αποτελεσματική, [και] αντικειμενική..., η οποία, χάρη στην αντίληψη και τη συνείδηση που διευρύνονται, ... φέρνει το δράστη... σε μια κατάσταση ψυχοσωματικής πληρότητας». Υπογραμμίζοντας ότι αυτή η ιδέα της τελετουργίας μπορεί να μη συμφωνεί με αυτές των ανθρωπολόγων και των ιστορικών της θρησκείας, ο De Marinis τελειώνει την ανάλυσή του τοποθετώντας τον σκηνοθέτη στα πλαίσια μη «ανθρωποκεντρικού ουμανισμού... [και της] "βιοσοφίας"», στην οποία κάθε άνθρωπος θεωρείται μέρος ενός «δικτύου που τον συνδέει με την πραγματικότητα σαν σύνολο». Τέλος, αναγνωρίζει τη σημασία της έρευνας του

²³⁶ Στο ίδιο, σ. 40-59. Τα αποσπάσματα σε εισαγωγικά αντιστοιχούν στις σελίδες 47-48, 49, 50, 50-51.

²³⁷ Žorž Bani, «Pozorište je oblast života» (Το θέατρο είναι ένα πεδίο της ζωής), στο *Teatron*, έτος 34, τχ.146/147, (άνοιξη/καλοκαίρι) 2009, σ. 24-25

Γκροτόφσκι, όχι μονάχα για τον κόσμο του θεάτρου, αλλά και για τις σύγχρονες φιλοσοφικές και ανθρωπολογικές πρακτικές.²³⁸

Η λεπτομερής αναφορά της ανάλυσης του Ιταλού λόγιου, το τελικό συμπέρασμα της οποίας βρίσκεται σε συμφωνία με την ανάλογη γνώμη της Wolford Wylam σχετικά με την περίοδο της δουλειάς του σκηνοθέτη στην Αμερική, είχε σκοπό την αναγνώριση των πιθανών δυνατοτήτων μιας πιο συστηματικής έρευνας του έργου του, που θα γινόταν στη διασταύρωση διάφορων επιστημών. Κάτι παρόμοιο προτείνει και η Κοναčενιό, τονίζοντας ότι η δουλειά του Κέντρου έρευνας σήμερα αφορά περισσότερο την ηθική παρά την αισθητική διάσταση,²³⁹ με αποτέλεσμα το έργο του σκηνοθέτη να ξεπερνάει τα όρια της θεωρίας του θεάτρου. Ανάλογα, και η Catharine Christof στο βιβλίο της τονίζει τη σημασία του έργου του σκηνοθέτη για τη θεωρία της θρησκείας.²⁴⁰

Λαμβάνοντας υπόψη την πιθανότητα της μελέτης του έργου του Γκροτόφσκι στη διασταύρωση των επιστημών, δεν πρέπει να αγνοηθεί και η πολύχρονη προσπάθεια του Μπάρμπα μέσα στα πλαίσια της Θεατρικής Ανθρωπολογίας, ενός ξεχωριστού πεδίου έρευνας, που ο ίδιος εδραίωσε το 1979. Πρόκειται για τη «μελέτη της συμπεριφοράς του ανθρώπου όταν χρησιμοποιεί τη σωματική και τη ψυχική του παρουσία στην οργανωμένη κατάσταση μιας παράστασης, και σύμφωνα με αρχές που διαφέρουν από αυτές που χρησιμοποιεί στην καθημερινή ζωή»²⁴¹. Φαίνεται ότι ο Γκροτόφσκι, είχε παρόμοιες ανησυχίες με αυτές του Μπάρμπα.²⁴² Για να είμαστε ακριβείς, το 1997 στο College de France δημιουργήθηκε μια έδρα ειδικά για τον Γκροτόφσκι στον τομέα της Θεατρικής

²³⁸ De Marinis, «Istraživanje rituala u radu Grotovskog», *Teatron*, σ. 40-59. Τα αποσπάσματα σε εισαγωγικά προέρχονται από τις σελίδες 51, 53, 58-59.

²³⁹ Κοναčενιό, *Pozorišna etika*, σ. 105

²⁴⁰ Christof, *Rethinking Religion in the Theatre of Grotowski*, σ. 312

²⁴¹ Eugenio Barba, Nicola Savareze, *A Dictionary of Theatre Anthropology, The Secret Art of the Performer*, Routledge, London, 1991, σ. 5

²⁴² De Marinis, «Istraživanje rituala u radu Grotovskog», *Teatron*, σ. 43, 54

Ανθρωπολογίας²⁴³. Επομένως, μια παράλληλη εξέταση μόνο των επιτευγμάτων του Πολωνού και του Ιταλού σκηνοθέτη, ήδη παρουσιάζει την προοπτική δημιουργίας μιας παγκόσμια εφαρμόσιμης επιστημονικής βάσης για τη μελέτη της τέχνης του ηθοποιού.

Συνοψίζοντας, στα πλαίσια των διεπιστημονικών ερευνών διακρίνονται οι δυνατότητες μιας άκρως ενδιαφέρουσας έρευνας της δουλειάς του Γκροτόφσκι, όπως θα ήταν, παραδείγματος χάριν, η διασταύρωση με τη νευρο-επιστήμη. Επομένως, στην περίπτωση της εξέτασης του έργου του Πολωνού σκηνοθέτη, δεν πρόκειται μονάχα για την αξιολόγηση μιας έρευνας στα περιθώρια του χώρου και τη σπουδαιότητά της για την αντίληψη και την πρακτική του θεάτρου γενικά, αλλά για την πιθανότητα των ανακαλύψεων που θα είχαν αξία και για τα επιτεύγματα άλλων επιστημών, όπως και αυτών που θα ήταν της αμοιβαίας σημασίας.

²⁴³ Christof, *Rethinking Religion in the Theatre of Grotowski*, σ. 89

Ο Γκροτόφσκι, το (μη) θέατρο και η θεατρική παράδοση

Για να κατανοήσουμε τη θέση του Γκροτόφσκι στην ιστορία του θεάτρου, θα αξιοποιήσουμε, κατ' αρχήν, την αρχή της *via negativa* και θα προσεγγίσουμε το θέμα από τις αρνητικές απόψεις που ακολούθησαν την πορεία του. Μια από τις πιο συνηθισμένες, είναι η απουσία της παραγωγής, υπό τη συνηθισμένη έννοια της λέξης. Από αυτήν την άποψη, μόνο η πρώτη, από τις πέντε περιόδους που αναφέραμε πριν, ανήκει στην κατηγορία του θεάτρου που δεν ξεχωρίζει από τη θεατρική παράσταση. Οι υπόλοιπες περίοδοι διακρίνονται από την απόλυτη απουσία οποιασδήποτε μορφής θεατρικής παράστασης υπό την κλασική έννοια, με την τέταρτη και την πέμπτη περίοδο να εμφανίζουν μια πολύ συγκεκριμένη σύνθεση/δράση, η οποία από πολλές απόψεις δεν μπορεί να προσεγγιστεί σαν κανονική θεατρική παράσταση, και μόνο κατά την πέμπτη και τελευταία περίοδο οι δράσεις αυτές να συνδυάζονται με άλλα, περισσότερο θεατρικά στοιχεία, μέσα σε δομή, που δραματολογικά συγγενεύει με κανονική παράσταση.

Προφανώς, είναι δύσκολο να περιγραφτεί και να κατανοηθεί μια *μη* παράσταση, τόσο δύσκολο, όσο και να καταλάβει κανείς τη σημασία της έρευνας του Πολωνού σκηνοθέτη για το θέατρο γενικά, μετά τη στιγμή της απόφασής του να αποσυρθεί από αυτό. Εννοείται ότι τότε, γύρω στο 1970, στην αποκορύφωση του παγκόσμιου ενθουσιασμού για τη δουλειά του, η απόφαση αυτή προκάλεσε πληθώρα αντιδράσεων. Φυσικά, υπήρχαν εκείνοι, που επί πολλά χρόνια έλπιζαν και περίμεναν καινούργιες παραστάσεις, οι άλλοι που προσπαθούσαν να διακρίνουν τη μορφή ή τη λογική της παράστασης στις μεταγενέστερες δραστηριότητές του, όπως και εκείνοι, που είχαν διαγράψει και αυτόν και τη δουλειά του, σαν να μην είχαν πια καμία σχέση με το θέατρο. Επομένως, παρ' όλο που όλοι αυτοί μαζί είχαν μερίδιο ευθύνης για την έλλειψη κατανόησης της μετα-θεατρικής πορείας του Γκροτόφσκι και τη δημιουργία

πολλών παρεξηγήσεων, το κείμενο του Charles Marowitz²⁴⁴, κριτικού θεάτρου, σκηνοθέτη και συγγραφέα, είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας εντελώς αρνητικής στάσης απέναντι στο μετα-θεατρικό Γκροτόφσκι. Γραμμένο το 1988, περιλαμβάνει πάρα πολλά από τα θέματα σταθμούς αυτής της αρνητικής υποδοχής του σκηνοθέτη. Πρόκειται για θέματα που κυκλοφορούσαν και ακόμα κυκλοφορούν στο χώρο του θεάτρου, και αφορούν τα επιτεύγματα της έρευνας, στην οποία ο Γκροτόφσκι αφιέρωσε ολόκληρη τη ζωή του, και το βαθμό στον οποίο τα επιτεύγματα αυτά θα ήταν χρήσιμα στη θεατρική πράξη. Η κριτική του Marowitz χρήζει προσοχής, καθώς οι προβληματισμοί που θέτει δε στέκουν υπό το φως της ανάλυσης που μέχρι τώρα έχει αναπτυχθεί, και θα αναπτυχθεί στη συνέχεια της εργασίας. Θα μας βοηθήσουν όμως να κατανοήσουμε καλύτερα τη διαφορά ανάμεσα, και την ομοιότητα με, το πριν και το μετά το θέατρο στην περίπτωση του Γκροτόφσκι.

Κατ' αρχάς, οι αντιρρήσεις του Marowitz αφορούν τη δυσκολία αποδοχής της ορολογίας και του λόγου του Γκροτόφσκι. Παραδείγματος χάριν, αδυνατεί να καταλάβει τι εννοεί με τη λέξη «τελετουργία», όπως και γιατί ασχολείται μαζί της. Το ίδιο συμβαίνει και με τη λέξη «ουσία», άρα εκεί ο συγγραφέας βγάζει συμπέρασμα, πως επρόκειτο απλά για «σημασιολογικές παραλλαγές μεταμφιεσμένες σε πρωτότυπες ιδέες»²⁴⁵. Στην απόφαση να μην σκηνοθετεί άλλα θεατρικά έργα, ο Marowitz φαίνεται να βλέπει κάποιον που περιφρονεί τους μεγάλους κλασικούς συγγραφείς. Η επιμονή του σκηνοθέτη για το υψηλότερο επίπεδο των δεξιοτήτων του ηθοποιού κρίνεται ανούσια, από τη στιγμή που ο δεύτερος δεν έχει την ευκαιρία να εφαρμόσει τις ικανότητες αυτές στην προετοιμασία ενός συγκεκριμένου ρόλου. Αποκλείει ακόμα και τη σύγκριση με το μοναστήρι, περιγράφοντας τη δουλειά του Γκροτόφσκι σαν ένα «ιδιωτικό εργαστήριο για την πνευματική τελειοποίηση των ολίγων»²⁴⁶.

²⁴⁴ Charles Marowitz, «Grotowski in Irvine, Breaking the Silence», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 350-355

²⁴⁵ Στο ίδιο σ. 352

²⁴⁶ Στο ίδιο σ. 352

Ενοχλείται από το γεγονός, ότι η έρευνα του Γκροτόφσκι και τα αποτελέσματά της δεν μπορούν να οριστούν ή να περιγραφτούν ξεκάθαρα, πόσο μάλλον να κατασκευαστούν οριστικά σαν μια έτοιμη συνταγή. Παρατηρεί, ότι η ουσιαστική του προσφορά στο θέατρο μπορεί να περιοριστεί στα δέκα χρόνια της ενεργής παρουσίας του στο χώρο, ενώ οι συνέπειες και ο αντίλαλός της έχουν προκαλέσει μύριες ανούσιες απομιμήσεις και στερεότυπα. Ασκεί έντονη κριτική στον τρόπο που ο σκηνοθέτης επιβάλλεται στο ακροατήριο και στους συμμετέχοντες ενός σεμιναρίου, υποστηρίζοντας πως δεν επιτρέπει την ανάπτυξη μιας καρποφόρας συζήτησης στις ομιλίες του, και τρέφει τον εγωισμό του, νομίζοντας ότι όλοι, ανεξαιρέτως, θα ήθελαν να ξαναγυρίσει στη σκηνή. Μετά από πολλά, ο Marowitz ολοκληρώνει την κριτική του, δηλώνοντας ότι σε όλα αυτά διακρίνεται «ίδια η αντίθεση της τέχνης», κάτι που θα μπορούσε να αναγνωριστεί σαν «αισθητικός φασισμός»²⁴⁷.

Οι παρατηρήσεις του κριτικού, αντιπροσωπευτικές της ομάδας που δεν καταλάβαινε τι έκανε ο Γκροτόφσκι και γιατί υπήρχε τόση ανάγκη για επανεξέταση των στοιχείων, που πάνω κάτω ήταν δεδομένα, υποτιμούν τον Πολωνό σκηνοθέτη και τη σημασία του για τον κόσμο του θεάτρου. Θα αναδείξουμε επομένως τις απόψεις που υποστηρίζουν ότι όλη η πορεία του Γκροτόφσκι μπορεί να θεωρηθεί σαν μια λογική συνέχεια της ιστορίας του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα, από την πρώτη περίοδο κιόλας, όταν η θέση του ήταν ξεκάθαρη, με την έννοια της ύπαρξης ενός θεάτρου με σκηνοθέτη, ηθοποιούς και παραστάσεις που παρουσιάζονταν στο κοινό, μέχρι και την τελευταία όπου, όπως είδαμε, επανεμφανίζεται η παράσταση εμπλουτισμένη με ένα ουσιώδες παραπάνω στοιχείο.

Για άλλη μια φορά, θα βασιστούμε στην ανάλυση του Marco De Marinis, ο οποίος απλά και λογικά τοποθετεί, ακόμα και τον μετά-θεατρικό Γκροτόφσκι στην ιστορία του

²⁴⁷ Στο ίδιο σ. 355

θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, ακολουθώντας τους στόχους και τις τεχνικές των μεγάλων δασκάλων του θεάτρου του αιώνα αυτού. Αναφερόμενος στην αποχώρηση του σκηνοθέτη από το θέατρο, ο λόγιος παρατηρεί ότι ένας μεγάλος αριθμός κριτικών και θεατρολόγων εξέλαβαν την κίνησή του αυτή σαν μια «επίθεση στην προσωπικότητά τους», λόγω του ότι τα πειράματά του που περιείχαν θεατρικά στοιχεία, αλλά δεν ήταν ακριβώς ή καθόλου θέατρο, τους ανάγκασαν να επανεξετάσουν «όχι μονάχα τις μεθόδους ... αλλά και την ίδια την ταυτότητα του επαγγέλματός τους»²⁴⁸. Το ίδιο ισχύει και για τη θέση του θεατή, αλλά φυσικά σε άλλη κλίμακα. Μέχρι την περίοδο της Τέχνης ως όχημα, ο Γκροτόφσκι είχε κάνει τον θεατή να «ξανασκεφτεί ριζικά τον τρόπο του να είναι θεατής, τη φύση και την ουσία της εμπειρίας του», φαινόμενο το οποίο συνδέεται άμεσα με την ιστορία του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, αιώνα στον οποίο οι επαναστάσεις των ανθρώπων του θεάτρου «έχουν αλλάξει βαθύτατα, ενδεχομένως μη αναστρέψιμα, τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε, κάνουμε και σκεφτόμαστε το θέατρο»²⁴⁹.

Ο λόγιος συνεχίζει λέγοντας ότι η επανάσταση του θεάτρου του προηγούμενου αιώνα «δεν ήταν αποκλειστικά και, ούτε καν, κυρίως αισθητική», αλλά αφορούσε ουσιαστικά τον περιορισμό της καθαρά διασκεδαστικής του διάστασης, για να εδραιωθεί ένα καινούργιο πλαίσιο με το οποίο το θέατρο θα μπορούσε να δώσει απαντήσεις σε «ηθικά, παιδαγωγικά, πολιτικά, διανοητικά, πνευματικά, θεραπευτικά» και άλλα ζητήματα.²⁵⁰ Στη βάση αυτής της καινούργιας θεατρικής δυνατότητας βρίσκεται η δουλειά πάνω στον εαυτό του ηθοποιού, στην προσωπικότητά του δηλαδή, και μέσα από αυτόν, του θεατή, όπως και η δουλειά με τις σωματικές δράσεις, το σώμα γενικά, την κίνηση και το σώμα εν κινήσει, που από το τέλος του 19^{ου} αιώνα ξαναανακαλύπτεται και εμβαθύνεται. Ο De Marinis, αναφέρει ονόματα εντός και εκτός του θεάτρου, τα ονόματα του François Delsarte, του Antonin Artaud, του

²⁴⁸ De Marinis, «La sfida di Grotowski», στο Attisani, Biagini, *Opere e sentieri vol. 3*, σ. 99-100

²⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 102-103

²⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 104

Στανισλάφσκι, του Μέγιερχολντ, του Jacques Copeau, του Émile Jaques-Dalcroze, του Rudolf Laban, του Etienne Decroux, της Pina Bausch, του Rudolf Steiner, του George Ivanovich Gurdjieff και του Moshé Feldenkrais, όλοι από τους οποίους, (και με αναμφισβήτητες ή απίθανες επιρροές μεταξύ τους, μάλιστα), έχουν συγκεκριμένα κοινά ενδιαφέροντα που διασταυρώνονται στο ανθρώπινο σώμα και τις δυνατότητές του.²⁵¹ Αυτό που τους ενώνει είναι η αναζήτηση της «σωματικής δράσης... συνειδητοποιημένης, εκούσιας και πραγματικής»²⁵². Ο De Marinis αναφέρει επίσης τα λόγια του Μπάρμπα, ο οποίος μιλάει για το θέατρο του περασμένου αιώνα, το οποίο «σε ορισμένες ακραίες περιπτώσεις [γίνεται] μια πρακτική που έχει λόγο ύπαρξης που πραγματοποιείται πέρα από την προσποίηση της σκηνής». Ο Μπάρμπα καταλήγει, ρωτώντας, «[μ]ε ποιο τρόπο αυτό που συμβαίνει στη σκηνή μπορεί να μεταμορφωθεί σε πραγματική δράση, σε αυθεντική εμπειρία, σε όργανο κοινωνικής συνείδησης, σε διαδικασία δημιουργίας ενός νέου ανθρώπου, σε μια πράξη μαγική που αφορά την πραγματικότητα η οποία είναι αντίστοιχη με αυτή της ζωής; Ποτέ στην ιστορία οι ηθοποιοί δεν είχαν ξανακάνει παρόμοιες ερωτήσεις.»²⁵³ Το ίδιο σκεπτικό ηχεί και μέσα στα λόγια του Μπρουκ, καθώς συλλογίζεται το *ιερό θέατρο* (το οποίο αντιπροσωπεύεται και από το, τότε, Θέατρο του Γκροτόφσκι) και το θέατρο του Antonin Artaud, όταν φτάνει στο συμπέρασμα ότι, σε αντίθεση με την καθημερινή ζωή, στο θέατρο υπάρχει η «δυνατότητα της ανακάλυψης μιας άλλης, πιο σημαντικής πραγματικότητας»²⁵⁴. Συνεπώς, για να γίνει ο ηθοποιός, μέσα από το σώμα του, το όργανο μιας τέτοιας σύνθετης αναζήτησης, όλοι οι μεγάλοι άνθρωποι, που αναφέραμε πριν, συμφωνούν σε δύο πράγματα: την ανάγκη για την πειθαρχία, την τεχνική και την ακρίβεια από τη μια μεριά, και για την αυθεντική, την οργανική και την αυθόρμητη σωματική παρουσία από την άλλη. Στην

²⁵¹ De Marinis, «Rifare il corpo», στο *Teatro e Storia*, σ. 161-182

²⁵² Στο ίδιο, σ. 165

²⁵³ De Marinis, «La sfida di Grotowski», στο Attisani, Biagini, *Opere e sentieri vol. 3*, σ. 103. Η υποσημείωση για τα λόγια του Μπάρμπα είναι: Eugenio Barba, «L'essenza del teatro», *Teatro e Storia*, τχ. 23, 2001, σ. 7-25

²⁵⁴ Piter Bruk, *Prazan prostor (Ο Άδειος χώρος)*, Lapis, Beograd, 1995, σ.59

επίτευξη αυτού του στόχου όλοι οι μεγάλοι δάσκαλοι, ονομάζοντάς το ο κάθε ένας διαφορετικά, τονίζουν τη σημασία της *αποσύνθεσης* του σώματος για να *ανασυντεθεί*. Αυτό που κατά τον Στανισλάφσκι, (τον οποίο «συχνά λανθασμένα τον θυμόμαστε, ακόμα και σήμερα, σαν τον πρωταθλητή του ψυχολογικού ρεαλισμού»), ονομάζεται «δεύτερη φύση».²⁵⁵ Προφανώς, πρόκειται ακριβώς για στοιχεία που στη δουλειά του τονίζει και ο ίδιος ο Γκροτόφσκι, όπως η αντίθεση ανάμεσα στην πειθαρχία και τον αυθορμητισμό ή την ανάγκη να ελευθερωθεί ο ηθοποιός από τα δεσμά της κοινωνίας σε σωματικό και πνευματικό επίπεδο, από τα στερεότυπα του σώματος και του πνεύματος που στέκονται εμπόδιο στην *απόλυτη δράση*, στην *κίνηση η οποία είναι ανάπαυση* ή στην *εσωτερική δράση*.

Για να ανακεφαλαιώσουμε, φτάνουμε στο σημείο, που η θέση του Γκροτόφσκι γίνεται μέρος ενός ευρύτερου δικτύου φαινομένων που χαρακτηρίζουν την ιστορία του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα, επειδή όλα τα στοιχεία που μόλις αναφέραμε ενώνονται στο φαινόμενο του θεατρικού εργαστηρίου, ως τόπου στον οποίο το θέατρο αναδημιουργείται και αυτοαναλύεται.²⁵⁶ Η ιδέα του εργαστηρίου, η οποία εδραιώνεται με τα στούντιο του Στανισλάφσκι, και ριζώνει με αυτά του Μέγιερχολντ, του Βαχτάνγκοφ, και του Κοπώ, λόγου χάριν, κυριολεκτικά ανανεώνεται με τον Γκροτόφσκι. Οι αλλαγές που γίνανε με τους μεγάλους Ρώσους θεατρικούς σκηνοθέτες στην αρχή του προηγούμενου αιώνα, είχαν «ξεχαστεί» μέσα σε ιστορικούς αναβρασμούς της Ευρωπαϊκής ηπείρου. Ταυτόχρονα όμως, η συγκεκριμένη παράδοση είχε παραμείνει ζωντανή στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, σε αντίθεση με αυτές της Δυτικής. Έτσι, οι ιδέες της Μεγάλης Μεταρρύθμισης του θεάτρου, μόνο με τον Γκροτόφσκι, και σύντομα και με τον Μπάρμπα, επανακυκλοφόρησαν

²⁵⁵ Marco De Marinis, «Rifare il corpo», στο *Teatro e Storia*, σ. 166-173, οι αναφορές στον Στανισλάφσκι σ. 167, 173

²⁵⁶ Nando (Ferdinando) Tavianini, «Enclave», στο Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 162

αποφασιστικά σε όλη την Ευρώπη.²⁵⁷ Στο επίκεντρο αυτής της παράδοσης βρισκόταν ο ηθοποιός και οι «ηθικές-πνευματικές (άρα, και πολιτικές) επιδράσεις της τεχνικής δουλειάς του... πάνω στον εαυτό του».²⁵⁸ Ο Γκροτόφσκι φαίνεται να είναι το πιο ουσιαστικό παράδειγμα πραγματοποίησης της συγκεκριμένης ιδέας. Μέσα από την πρακτική του Πολωνού σκηνοθέτη, ξαναέρχονται στο προσκήνιο οι κατευθυντήριες ιδέες όπως «το ιδανικό του ηθοποιού-καλλιτέχνη, και όχι μονάχα ερμηνευτή»²⁵⁹· το θέατρο-«σπίτι των ηθοποιών, όπου οι θεατές δεν είναι πια αφέντες, αλλά καλεσμένοι»²⁶⁰· ο σκηνοθέτης-δάσκαλος και πνευματικός ηγέτης²⁶¹· το θέατρο σαν το μέρος στο οποίο η «προετοιμασία της παράστασης δεν είναι η μόνη δραστηριότητα που γίνεται»²⁶²· το θέατρο σαν πράξη που επαναστατεί και αντιστέκεται «σε όλα τα καθιερωμένα πρότυπα»²⁶³.

Σε αυτό το σημείο φτάνουμε, ίσως, στο μεγαλύτερο κατόρθωμα του Γκροτόφσκι, ο οποίος, σύμφωνα με τον De Marinis, μπορεί να θεωρηθεί ως «κληρονόμος και συνεχιστής μιας ολόκληρης παράδοσης του 20^{ου} αιώνα, [δηλαδή] της έρευνας πάνω στις σωματικές δράσεις ως δράσεις πραγματικές»²⁶⁴.

²⁵⁷ Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 79-81. Η Schino αναφέρει τα λόγια του Μπρουκ, ο οποίος μαρτυράει ότι στην αρχή της καριέρας του, δηλαδή στο τέλος του ΒΠΠ, στην Αγγλία το όνομα του Στανισλάφσκι δεν σήμαινε σχεδόν απολύτως τίποτα. (Peter Brook, *With Grotowski. Theatre is Just a Form*, The Grotowski Institute, Wrocław, 2009, pp.64-65)

²⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 24, De Marinis στο ίδιο, σ. 65, 68

²⁵⁹ Attisani, *Un Teatro apocrifo*, σ. 37

²⁶⁰ Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 29

²⁶¹ Στο ίδιο, Franco Ruffini, «Stanislavski's Extremism», σ. 103-104 και (τα στοιχεία της πηγής στην υποσημείωση του συγγραφέα) Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comuni teatrali nel Novecento*, pp. 55-56, σ. 211

²⁶² Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 8

²⁶³ Στο ίδιο, (τα στοιχεία της πηγής στην υποσημείωση του συγγραφέα) Raquel Carrió, "Irradiations in Latin America", στο συνέδριο *Why a Theatre Laboratory*, Aarhus, 5 October 2004, σ. 193

²⁶⁴ De Marinis, «Rifare il corpo», στο *Teatro e Storia*, σ. 180

Ο Γκροτόφσκι, ο Στανισλάφσκι και η Μέθοδος των σωματικών δράσεων

Ο Στανισλάφσκι δεν συζητήθηκε στην ενότητα με τις υπόλοιπες επιρροές, γιατί δεν πρόκειται για μια «άμεση» επιρροή μόνο, αλλά για καμπή στη συνέχεια του έργου του μεγάλου Ρώσου σκηνοθέτη από τη μεριά του Πολωνού. Οι ομοιότητες που υπάρχουν μεταξύ τους είναι τόσες πολλές, που θα μπορούσαν να γίνουν θέμα μιας ξεχωριστής εργασίας. Η σύγκριση των αρχών στις οποίες βασίζονται, αφήνει την εντύπωση της κυριολεκτικής εφαρμογής της διδασκαλίας του Στανισλάφσκι από τον Γκροτόφσκι, γεγονός το οποίο τον έκανε να προχωρήσει πέρα από εκεί όπου σταμάτησε ο πρώτος.

Ο Πολωνός σκηνοθέτης «μεγάλωσ[ε] στο σύστημα του Στανισλάφσκι» και, όπως παραδέχεται, ως φοιτητής είχε εμμονή με το Ρώσο σκηνοθέτη.²⁶⁵ Κατά τη διάρκεια των σπουδών του έγινε υπεύθυνος μιας ομάδας φοιτητών με την οποία μελετούσε τη Μέθοδο των σωματικών δράσεων, το τελευταίο επίτευγμα ολόκληρης της έρευνας του Στανισλάφσκι, και ήταν εκεί που την έμαθε.²⁶⁶ Έπειτα, όπως αναφέραμε πριν, σπούδασε στη Μόσχα με έναν από τους ηθοποιούς του Στανισλάφσκι και του Βαχτάνγκοφ. Συνεπώς, οι ηθικές αρχές που εφαρμόζε ο Γκροτόφσκι στη δουλειά του είναι ίδιες με αυτές του Στανισλάφσκι. Λόγου χάριν, ο ηθοποιός έπρεπε να αφήσει την καθημερινότητά του έξω από το θέατρο, και να σέβεται την ιερότητα του χώρου όπου γίνεται η πρόβα και η παράσταση²⁶⁷. Η επιρροή του Ρώσου σκηνοθέτη δεν σταματάει, βέβαια, εδώ. Όλη η ουσία της θεατρικής γνώσης του Γκροτόφσκι βασίστηκε στις αρχές του Στανισλάφσκι,²⁶⁸ και, επομένως, ήταν παρούσα σε όλη την καριέρα του.

²⁶⁵ Jerzy Grotowski, «Reply to Stanislavsky» (*TDR*, 1988), στο *Re-Reading Grotowski*, *TDR*, τχ. 52/2, (Summer, 2008), σ. 31-32, στο www.jstor.org/stable/25145512, (11.11.2019)

²⁶⁶ Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 6

²⁶⁷ Flaszen, *Grotowski & Company*, σ. 175 και Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Γκόννης, Αθήνα, 1962, σ. 273-289

²⁶⁸ Grotowski, «Reply to Stanislavsky», *TDR*, σ. 32

Συνεπώς, οι δύο σκηνοθέτες συμφωνούν απόλυτα ότι η δουλειά του ηθοποιού είναι, «πρώτα από όλα, η δουλειά πάνω στον εαυτό του»²⁶⁹, σαν να πρόκειται για ένα «πνευματικό τάγμα»²⁷⁰, του οποίου η ασκητική βασίζεται στην «οργανική σχέση ανάμεσα στο σώμα και τη ψυχή»²⁷¹. Σχετικά με τις ασκήσεις, ο Γκροτόφσκι αναφέρει, ότι τις χρησιμοποίησε για την εξάλειψη των «αντιστάσεων, των εμποδίων και των ατομικών και των επαγγελματικών στερεοτυπιών»²⁷², γεγονός που ίσως, στη δουλειά του, πήρε ακραίες διαστάσεις, αλλά ήταν παρόν και στην πρακτική του Ρώσου σκηνοθέτη, ο οποίος έλεγε ότι «όλα όσα εμποδίζουν [το δημιουργικό υποσυνείδητο] χρειάζεται να απομακρυνθούν»²⁷³, και ότι «όλα όσα βαραίνουν... την εκφραστικότητα του φυσικού μας μηχανισμού... [πρέπει να γίνουν] ευαίσθητα στην παραμικρή μεταστροφή,... που γίνεται στην εσωτερική μας ζωή»²⁷⁴. Επίσης, είναι απαραίτητο, ο ηθοποιός να μάθει από την αρχή όλες τις λειτουργίες του οργανισμού του, με σκοπό να «περπατάει και [να] μιλάει διαφορετικά – [ακόμα και] καλύτερα [και] φυσικότερα από ότι στη ζωή».²⁷⁵ Πρόκειται για το φαινόμενο, που ονόμαζε η «δεύτερη φύση» του ηθοποιού.²⁷⁶ Σύμφωνα με το Στανισλάφσκι, πίσω από τη μάσκα του ήρωα «κρύβεται το άτομο ηθοποιός,...[ο οποίος πρέπει] να ξεγυμνώσει την ψυχή του ως την τελευταία, μυστική λεπτομέρεια... [και] να ζει στη Σκηνή... σύμφωνα με τους φυσικούς νόμους».²⁷⁷ Ακριβώς όπως αναφέρθηκε για τον Γκροτόφσκι νωρίτερα, και ο Στανισλάφσκι μιλάει για «κανάλια μέσα από τα οποία η ενέργεια του ηθοποιού μπορεί να κυκλοφορεί» ελεύθερα.²⁷⁸ Όσο για τους θεατές, ο Ρώσος σκηνοθέτης συμβουλεύει τους ηθοποιούς του να τους ξεχάσουν, για να

²⁶⁹ Schechner, «Exoduction», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 474

²⁷⁰ Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, σ. 4

²⁷¹ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi (Η δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του)*, Α' τόμος, Cekade, Zagreb, 1989, σ. 250

²⁷² Grotowski, «Reply to Stanislavsky», *TDR*, σ. 35

²⁷³ Stanislavski, *Rad glumca na sebi*, σ. 323,126,137

²⁷⁴ Στανισλάφσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, σ. 302

²⁷⁵ Stanislavski, *Rad glumca na sebi*, σ. 130

²⁷⁶ McCaw, *Bakhtin and Theatre*, σ. 110

²⁷⁷ Στανισλάφσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, σ. 37, 317

²⁷⁸ Vasili Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, Methuen, London, 2001, σ. 56

έχουν την προσοχή τους στις παραμικρές τους δράσεις.²⁷⁹ Από όλα τα παραπάνω, οι ομοιότητες ανάμεσα στους δύο σκηνοθέτες φαίνονται ξεκάθαρα. Αναδύεται ακόμα και η εντύπωση, ότι ο Πολωνός σκηνοθέτης πήρε τα λόγια του Ρώσου κατά γράμμα, πειραματιζόμενος με την ακραία και ακριβή εφαρμογή τους, με αποτέλεσμα να αντιληφθεί αυτό που υπάρχει πέρα από τις αρχές του Στανισλάφσκι.

Ο Γκροτόφσκι ανέπτυξε τη Μέθοδο των σωματικών δράσεων, η οποία ανήκει στην τελευταία περίοδο των αναζητήσεων του Στανισλάφσκι. Αυτές, όπως και στην περίπτωση του Γκροτόφσκι, δεν σταματούσαν ποτέ, και από αυτήν την άποψη η συγκεκριμένη μέθοδος αντιπροσωπεύει «το αποτέλεσμα της δουλειάς όλης του της ζωής»²⁸⁰. Ο Ρίτσαρντς μαρτυρεί την εφαρμογή της Μεθόδου στην αρχή της συνεργασίας του με τον Γκροτόφσκι, αλλά από τα φαινόμενα που συνεχίζει να περιγράφει στη συνέχεια, είναι ξεκάθαρο ότι η Μέθοδος αυτή είναι ένα από τα θεμέλια της τεχνικής που ανέπτυξε με το δάσκαλό του. Ο Osiński αναφέρει, ότι κατά τη διάρκεια των σπουδών του, ο Γκροτόφσκι είχε σαν τον οδηγό το βιβλίο του Τοπορκον, το οποίο θεωρείται η πιο σημαντική πηγή για τη δουλειά του Στανισλάφσκι της τελευταίας περιόδου.²⁸¹ Ο Ρίτσαρντς τονίζει ότι ο Γκροτόφσκι ανέπτυξε τις « "σωματικές δράσεις" από το σημείο στο οποίο σταμάτησε ο Στανισλάφσκι». Η συγκεκριμένη μέθοδος αντιπροσωπεύει την προσπάθεια του Ρώσου σκηνοθέτη να συνεισφέρει στην αληθινή παρουσία του ηθοποιού πάνω στη σκηνή, κάνοντας τις δράσεις συγκεκριμένες και ακριβείς στην παραμικρή λεπτομέρεια, λόγω του ότι αντιλήφθηκε πως τα συναισθήματα δεν είναι αυτά στα οποία ο ηθοποιός μπορεί να βασιστεί.²⁸² Αντίθετα, «με την αληθινή εκτέλεση των σωματικών δράσεων και ακολουθώντας τη λογική τους... [ο ηθοποιός] μπορεί να φτάσει

²⁷⁹ Stanislavski, *Rad glumca na sebi*, σ. 166

²⁸⁰ Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 4. Υποσημείωση του συγγραφέα: Cited by Sonia Moore, *The Stanislavski System*. New York: Penguin Books, 1984 (1960), p.10

²⁸¹ Πρόκειται για το βιβλίο *Stanislavski in Rehearsal*. Στο Zbigniew Osiński, «Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen», στο Schino, *Alchemists of the Stage*, σ. 146

²⁸² Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 93, 61. Υποσημείωση του συγγραφέα: Vasily O. Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, New York: Theatre Arts Books, 1979, p.173

στα πιο περίπλοκα συναισθήματα και εμπειρίες».²⁸³ Ο Στανισλάφσκι εξηγεί, ότι κάθε αντιληπτή δράση έχει και τον εσωτερικό της αντίκτυπο που προηγείται, και «σπρώχνει σε εξωτερική δραστηριότητα»²⁸⁴, κάτι που ταυτίζεται με τη σημασία που ο Γκροτόφσκι δίνει στις εσωτερικές παρορμήσεις (impulses). Επίσης, μια βασική αρχή που τονίζουν και οι δύο σκηνοθέτες είναι ότι η σωματική δράση πρέπει οπωσδήποτε να κατευθύνεται προς ένα σκοπό και να γίνεται για κάποιον, έτσι ώστε να μην εκτελείται περίπου και γενικά.²⁸⁵ Επιπροσθέτως, και οι δύο συμφωνούν ότι δεν γίνεται να υπάρχει αυθεντικότητα, αλήθεια, και φυσικότητα στην παρουσία του ηθοποιού, εάν δεν υπάρχει και ένα αυστηρά δομημένο πλαίσιο,²⁸⁶ στο οποίο ο ηθοποιός δεν πρέπει να παίζει τίποτα, απλά να είναι.²⁸⁷ Όσο για το κείμενο, στην τελευταία περίοδο της έρευνας, ο Στανισλάφσκι τόνιζε, ότι οι σωματικές δράσεις προηγούνται οποιασδήποτε χρήσης του κειμένου,²⁸⁸ κάτι που, όπως είδαμε, για τον Γκροτόφσκι ήταν ένας από τους κανόνες.

Όσο για τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσά τους, και αυτές επίσης αποτελούν τη λογική συνέχεια της εφαρμογής των ίδιων μεθόδων με διαφορετικό σκοπό. Ο Στανισλάφσκι επικεντρωνόταν στη χρήση της Μεθόδου για τη δημιουργία του χαρακτήρα, που σήμαινε ότι υπήρχε ένα είδος ταύτισης²⁸⁹ με το ρόλο. Ο Γκροτόφσκι δεν κατεύθυνε τη δράση προς ένα τέτοιο, εξωτερικό, σκοπό, αλλά πετύχαινε την εμφάνιση του χαρακτήρα στην αντίληψη του θεατή με τη χρήση του μοντάζ. Οι σωματικές δράσεις υπήρχαν, αλλά ήταν το μέσο για να ανακαλύψει ο ηθοποιός μια πρωταρχική και «αρχαία σωματική ύπαρξη»²⁹⁰, μέσα από τη

²⁸³ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, σ. 52

²⁸⁴ Στανισλάφσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, σ. 58

²⁸⁵ Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 67, 81, Stanislavski, *Rad glumca na sebi*, σ. 53, 263, και Στανισλάφσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, σ. 57, 303-304

²⁸⁶ Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 82 και Grotowski, «Reply to Stanislavsky», *TDR*, σ. 36-37

²⁸⁷ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, σ. 87

²⁸⁸ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, σ. 20, 51, 60

²⁸⁹ McCaw, *Bakhtin and Theatre*, σ. 199

²⁹⁰ Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 65, 77-78

σύγκρουση²⁹¹ με τον χαρακτήρα (όσο ακόμα υπήρχε), δίνοντας ταυτόχρονα στο θεατή την επιθυμητή εντύπωση. Επομένως, για τον Στανισλάφσκι το θέατρο ήταν σκοπός, ενώ για τον Γκροτόφσκι «υπάρχει μονάχα η [δ]ράση»²⁹². Ο Γκροτόφσκι αναφέρει, ότι ο Ρώσος σκηνοθέτης αναζητούσε τις καθημερινές δράσεις, ενώ για τον ίδιο οι δράσεις αυτές ήταν κάτι, πίσω από το οποίο, ο άνθρωπος προσπαθεί να κρυφτεί.²⁹³ Από άποψη αισθητικής, οι δύο σκηνοθέτες διαφέρουν απόλυτα. Ταυτόχρονα, ο Γκροτόφσκι αναγνωρίζει το μεγαλείο του Στανισλάφσκι στην εκπαίδευση του ηθοποιού, στην έμφαση σε αυτήν την εκπαίδευση, στο ακούραστο, ερευνητικό του πνεύμα, όπως και στα κατάλληλα ερωτήματα που έθετε.²⁹⁴

Οι ομοιότητες ανάμεσα στις τεχνικές των δύο σκηνοθετών είναι τόσες πολλές, που ο Γκροτόφσκι δηλώνει: «Εγώ απλά συνέχισα την έρευνά του»²⁹⁵. Ακόμα και ο τρόπος που εκφράζανε τη δυσπιστία μπροστά σε μια μη οργανική δράση, ήταν ίδιος.²⁹⁶ Ο Πολωνός σκηνοθέτης ακολούθησε τις συμβουλές του Στανισλάφσκι, φτάνοντας στα άκρα τις αρχές του.²⁹⁷ Αυτό επίσης, μπορεί να συσχετιστεί με τη συμπεριφορά του Ρώσου σκηνοθέτη στην προετοιμασία της τελευταίας του παράστασης πριν πεθάνει, όταν είχε πει στους ηθοποιούς ότι δεν ενδιαφέρεται πια για τη δημιουργία της παράστασης, αλλά να τους μεταφέρει τις γνώσεις του.²⁹⁸ Όπως παρατηρεί η Temkine, ο Στανισλάφσκι έφτασε «στα πρόθυρα του υποσυνείδητου» και αυτό που έμεινε να κάνει ο Γκροτόφσκι, ήταν να τα περάσει.²⁹⁹

²⁹¹ McCaw, *Bakhtin and Theatre*, σ. 199

²⁹² Grotowski, «Reply to Stanislavsky», *TDR*, σ. 37

²⁹³ Jerzy Grotowski, «Holiday (Swieto). The Day That is Holy», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 219

²⁹⁴ Grotowski, «Reply to Stanislavsky», *TDR*, σ. 31-39

²⁹⁵ Grotowski, στο Richards, *At Work with Grotowski*, σ. 105

²⁹⁶ Πχ. «Δεν το πιστεύω» (Κ.Σ./Γ.Γ.), «[You] already knew what, where and how things would happen.» (Κ.Σ.)/«This is not being born, it is already ready.» (Γ.Γ.), στο Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, σ. 23, 36, και στο Jahołkowski και Komorowska στο *Voices From Within*, σ. 57, 97

²⁹⁷ Temkine, *Grotowski*, σ. 137

²⁹⁸ Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, σ. 104, 108

²⁹⁹ Temkine, *Grotowski*, σ. 141

Συμπερασματικά, η πορεία του σκηνοθέτη μπορεί να ενταχτεί τόσο στη γενική ιστορία του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα, όσο και στην ιστορία της εκπαίδευσης του ηθοποιού. Ο ίδιος αναφέρει, αν «η νέα γενιά προχωρήσει ένα πέμπτο μπροστά σε σχέση με την προηγούμενη..., χωρίς να ξεχάσει ή να καταστρέψει τις ανακαλύψεις της», τότε η παράδοση συνεχίζει να είναι ζωντανή.³⁰⁰ Ακολουθώντας αυτό που προηγείται από τις διαφορές, σε μια διαδικασία αποστάγματος³⁰¹, ο Γκροτόφσκι αναζητούσε όλο και πιο απλά και ουσιαστικά στοιχεία, περιορίζοντας τον ηθοποιό στον άνθρωπο, το κείμενο στο τραγούδι και το δράμα στη δράση, κάνοντας έτσι το αποφασιστικό βήμα στη συνέχεια της θεατρικής παράδοσης.

³⁰⁰ Grotowski, *Untitled Text, TDR*, σ.12

³⁰¹ Schechner, «Exoduction», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 494

Επίλογος

Στην επίσημη πρόταση του προγράμματος του Αντικειμενικού Δράματος στο Ίδρυμα Rockefeller, ο «Γκροτόφσκι εκφράζει την ανησυχία ότι η αρχαία χρήση της τέχνης, ως συνεκτικής και σταθεροποιητικής δύναμης μέσα στον πολιτισμό, υπονομεύεται με την όλο και πιο αυξανόμενη εξάρτηση από τις σύγχρονες τεχνολογικές μεθόδους στη μετάδοση των παραστατικών τεχνικών..., [οι οποίες] έχουν αντικαταστήσει την παραδοσιακή μετάδοση της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω της προφορικής διαπροσωπικής μεταβίβασης... Συνεπώς, πολλές από τις αρχαίες παραστατικές/τελετουργικές πρακτικές... πεθαίνουν ή διαστρεβλώνονται... Στερημένη, αυτών των παραδοσιακών πηγών της γνώσης, η σύγχρονη παράσταση μπορεί να εκφράσει το σύγχρονο πνεύμα, αλλά όχι... τις παραδοσιακές, έμφυτες ύψιστες αξίες». Με αυτόν τον τρόπο η τέχνη δεν χρησιμεύει σαν μια «συνεκτική δύναμη που εκφράζει τις κοινές ανθρώπινες ανάγκες για τις αξίες, την ταυτότητα και τη συνέχεια».³⁰²

Πιστεύω ότι ο παραπάνω συλλογισμός εκφράζει ακριβώς εκείνο που βρίσκεται στην ουσία ολόκληρης της αναζήτησης του σκηνοθέτη. Οι προσπάθειές του, από τον τρόπο της χρήσης των πηγών, με τις οποίες ασχολήθηκε ή τις οποίες συμβουλευτήκε, μέχρι και τον τρόπο της ανάπτυξης της τεχνικής, είχαν στόχο την εξέλιξη, όχι μόνο της προσωπικότητας του δράστη/ηθοποιού, αλλά και της τεχνικής του και των δυνατοτήτων των θεατρικών στοιχείων γενικά, πάντα έχοντας ως βάση τις πιο ανεπτυγμένες ιδέες και τα κατορθώματα της θεατρικής, φιλοσοφικής και τελετουργικής παγκόσμιας παράδοσης. Ως αποτέλεσμα, ο Γκροτόφσκι, κατά τη διάρκεια της πορείας που ακολούθησε, «άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο ο πολιτισμός μας αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό»³⁰³, μέσω «μια[ς] δημιουργική[ς]

³⁰² Wolford, «Introduction, Objective Drama, 1983-86», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 284-285

³⁰³ Ferdinando Taviani, «In Memory of Ryszard Cieslak», στο Schechner, Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, σ. 193

διαδικασία[ς], η οποία ξεδιπλώνεται μέσα από μια καλλιτεχνική, πολιτική και πνευματική συμπεριφορά»³⁰⁴.

Τέλος, η παράδοση στην οποία στηρίχτηκε, γέννησε μια καινούργια που δεν σταμάτησε με το θάνατό του. Το Κέντρο στην Ποντεντέρα φυλάει και αναπτύσσει τον τελευταίο καρπό της πορείας του. «Ο τρόπος της ζωής είναι ο δρόμος προς τη ζωή», θα γράψει ο Μπρουκ, αναφερόμενος στη δουλειά του Γκροτόφσκι, τονίζοντας ότι αυτό *πρέπει να ακουστεί σαν «θρησκευτικό σύνθημα»*.³⁰⁵ Το έργο του Γκροτόφσκι ανήκει πια στην ιστορία του θεάτρου, εκπληρώνοντας, το λιγότερο, δύο από τους πιο υψηλά ονειρευμένους στόχους – τον ηθοποιό, σαν έναν πραγματικά συνειδητοποιημένο άνθρωπο, και τη συνέχεια της έρευνας, από εκεί όπου σταμάτησε ο ίδιος, σαν μιας μη οριστικοποιημένης και ανοιχτής δομής.

Ο Μπάρμπα λέει ότι « "το μόνο πράγμα που μπορεί να μεταδοθεί είναι η πορεία που κάποιος ακολούθησε" ». ³⁰⁶ Με αυτό κατά νου, και με την ελπίδα ότι έχω καταφέρει να δημιουργήσω τουλάχιστον μια βασική εικόνα για την πορεία του Γκροτόφσκι, θα ολοκληρώσω την παρούσα εργασία με την ακόλουθη σκέψη: Ο Γκροτόφσκι αφιέρωσε τη ζωή του στη διεύδυση του ατόμου που λέγεται ηθοποιός, κάτω από τα στρώματα της προσωπικότητάς του, για να μπορεί ο ηθοποιός να ζήσει την αλήθεια, εκεί, στο σανίδι... *Εκεί να ζήσει την αληθινή ζωή, τη ζωή που θα συνεπαίρνει και τον θεατή, έχοντας μόνο μια ευθύνη. Είναι η δουλειά του να ξέρει ακριβώς τι κάνει ανά πάσα στιγμή, αλλά μέσα σε αυτό τον περιορισμό, στην πειθαρχία του *ξέρω*, να μην *ξέρει*, να είναι ελεύθερος.*

³⁰⁴ Μπάρμπα, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, σ. 38

³⁰⁵ Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, σ. 13

³⁰⁶ Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, σ. xxii. Υποσημείωση του συγγραφέα: Beyond the Floating Islands, Paj Publications, NY, 1986, σ. 17

Βιβλιογραφία:

1. Allain, Paul, Ziólkowski, Grzegorz (επιμέλεια), *Voices From Within: Grotowski's Polish Collaborators*, Polish Theatre Perspectives, London, 2015
2. Attisani, Antonio, *Un Teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni Medusa, Milano, 2006
3. Attisani, Antonio, Biagini, Mario (επιμέλεια), *Opere e sentieri vol. 3 – Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Bulzoni Editore, Roma, 2008
4. Μπάρμπα, Εουτζένιο, *Η Γη της στάχτης και των διαμαντιών*, Omma Studio, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2004
5. Barba, Eugenio, Savareze, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology, The Secret Art of the Performer*, Routledge, London, 1991
6. Μπέγζος, Μάριος, *Θρησκευτικό λεξικό, Ελληνικά γράμματα*, Αθήνα, 2000
7. Braun, Edward, *The Director and the Stage, From Naturalism to Grotowski*, Methuen, London, 1982
8. Bruk, Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995
9. Burzyński, Tadeusz, Osiński, Zbigniew, *Grotowski's Laboratory*, Interpress Publishers, Warsaw, 1979
10. Christof, Catharine, *Rethinking Religion in the Theatre of Grotowski*, e-book, Routledge, London and NY, 2017
11. De Panafieu, Bruno (texts compiled by), *Gurdjieff, Essays and Reflections on the Man and His Teaching*, Jacob Needleman, George Baker, Continuum, London, NY, 1996
12. Flaszen, Ludwik, *Grotowski & Company*, Routledge, Holstebro, Malta, Wroclaw, London, NY, 2010
13. Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976
14. Kovačević, Jelena, *Pozorišna etika: Grotovski – Ričards*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2013
15. Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, London and New York, (1985) 1987
16. McCaw, Dick, *Bakhtin and Theatre, Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*, Routledge, London and NY, 2016
17. Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge, London, 1995

18. Richards, Thomas, *Heart of Practice*, Routledge, London and NY, 2008
19. Richards, Thomas, *The Edge-Point of Performance*, Interviewer: Lisa Wolford, Documentation Series of The Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, 1997
20. Schechner, Richard, Wolford, Lisa, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, USA and Canada, 1997
21. Schino, Mirella, *Alchemists of the Stage, Theatre Laboratories in Europe*, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro – Malta – Wrocław, 2009
22. Slowiak, James, Cuesta, Jairo, *Jerzy Grotowski*, Routledge, London and New York, 2007
23. Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi*, Cekade, Zagreb, 1989
24. Στανισλάβσκι, Κωνσταντίν, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Γκόνης, Αθήνα, 1962
25. Temkine, Raymonde, *Grotowski*, Avon Books, New York, (1968), 1972
26. Toporkov, Vasili, *Stanislavski in Rehearsal*, Methuen, London, 2001
27. Wolford, Lisa, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996

Άρθρα και περιοδικά:

28. Allain, Paul, «Grotowski's Ghosts», στο *Contemporary Theatre Review*, τχ.15(1), 2005, σ. 46-58
29. De Marinis, Marco, «Rifare il corpo : lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento», στο *Teatro e Storia*, έτος 12, τχ. 19, 1997, σ. 161-182
30. Γιαπιτζάκης, Χρήστος, «Η ηθική διδασκαλία του Επίκουρου βασίζεται στην ανθρώπινη φύση σύμφωνα με την Βιολογική Ψυχολογία», 4.8.2013. Στο http://epicuros.net/new/140_H-hthikh-didaskalia-toy-Epikoyroy-basizetai-sthn-anthrwpinh-fysh-symfwna-me-thn-Biologikh-Uyxologia (29.2.2020)
31. Grotowski, Jerzy, *Untitled Text*, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998, στο *TDR*, MIT Press, τχ. 43/ 2 (Summer, 1999), σ. 11-12, στο <https://www.jstor.org/stable/1146750> (4.11.2019)
32. Grotovski, Ježi, «Potpuni čin», στο *Scena, časopis za pozorišnu umetnost*, έτος 35, τχ.1/2, (Ιανουάριος/Απρίλης), 1999, σ. 74-79

33. Krzysztof Byrski, Maria, «Grotowski and the Indian tradition», *Indian Theatre Journal*, τχ. 1/1, 2017, σ. 19-27
34. Ošinjski, Zbignjev, «Igrajući glumac Ježija Grotovskog», *Scena, časopis za pozorišnu umetnost*, έτος 45, τχ.3 (Ιούλιος-Σεπτέμβρης), 2009, σ. 47-55
35. *Teatron, časopis za pozorišnu umetnost*, «Misterija Grotovski», έτος 34, τχ.146/147, (άννοιξη/καλοκαίρι), 2009
36. *TDR*, «Re-Reading Grotowski», The Mit Press, τχ. 52/2, (Summer, 2008) στο www.jstor.org/stable/

Ιστοσελίδες:

37. *Encyclopaedia Grotowski*, στο <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia>
38. The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards στο <https://www.theworkcenter.org/>