

Posłowie

Mówca niewzruszony

Tekst, który właśnie przeczytaliście lub tylko przejrześliście, miał zostać wydany piętnaście lat temu: są to właściwie zapiski z prelekcji-widowiska i, jak się zdawało, w naturalny sposób powinny się one przekształcić w książkę, lecz autor pomimo swych zapewnień starał się je zachować jak najdłużej w formie maszynopisu – jako przekaz pierwotnie ustny.

Pierwszy tytuł brzmiał *Paryż/Artaud/Bali – w pięćdziesięciolecie wizji*. „Pięćdziesięciolecie”, ponieważ Nicola Savarese wymyślił swoją prelekcję w roku 1981, a więc równo pięćdziesiąt lat po Wystawie Kolonialnej, na której Artaud ujrzał Balijszyków. Przedstawił ją na Festiwalu w Santarcangelo di Romagna nocą z 10 na 11 lipca 1981 roku. Trwała cztery godziny. Teraz trwa tylko dwie, a to dzięki licznym powtórkom: odbyło się sto dwanaście przedstawień we Włoszech i za granicą¹.

Dziś, kiedy to piszę, a jest 7 kwietnia 1997 roku, Savarese występuje w Modenie w Teatrze Storchi przed około siedmiuset widzami ze swoją najnowszą prelekcją-widowiskiem: *Quo vadis? W teatrze z antycznymi Rzymianami: mimowie, aurigowie i gladiatorzy*. Tymczasem, to znaczy między pierwszą prelekcją-widowiskiem z roku 1981 a tą ostatnią z roku 1997, opublikował przewodnik bibliograficzny „po teatrach azjatyckich i teatrach wschodnich”²; z kolei *Teatro*

¹ M.in. 4 marca 1994 roku w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu (przyp. red. nauk.).

² *Teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, [introduzione di Fabrizio Cruciani,] Guide bibliografiche Garzanti, Milano 1991. Przewodnik jest podzielony na dwie części: *Bibliografia teatru w kulturze europejskiej* oraz *Bibliografia teatrów azjatyckich i teatrów wschodnich*. Savarese opracował część

*e spettacolo fra Oriente e Occidente*³ (Teatr i widowisko pomiędzy Wschodem i Zachodem) – istotny punkt odniesienia w badaniach teatralnych – gdzie na z górą pięćuset stronach ambitnie opisuje historię dwóch tysięcy lat fascynacji, które zbliżyły teatry różnych kultur; dalej *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*⁴ (Teatry rzymskie. Widowiska w starożytnym Rzymie), antologię krytyczną, która w sposób nowatorski i zdystansowany patrzy na zbyt dobrze, zdawałoby się, znany temat; i w końcu *Racconto del teatro cinese* (Opowieść o teatrze chińskim), która ukaże się w księgarniach⁵ równoległe z niniejszym tomem. Wyjątkowo bogaty edytorsko był okres między rokiem 1982 a 1997, ukazały się bowiem wówczas drukiem różne wydania i tłumaczenia napisanej wraz z Eugeniem Barbą książki *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, która zanim wyszła w swej eleganckiej i ostatecznej formie po włosku⁶, została wydana po francusku, hiszpańsku, portugalsku, angielsku, serbsko-chorwacku, pojawiła się również w odcinkach na łamach czeskosłowackiego pisma teatralnego, a także w luksusowym wydaniu japońskim w wydawnictwie Parco, specjalizującym się w książkach o sztuce: za każdym razem zmieniały się jakieś szczegóły, odejmowano lub dodawano fragmenty, doskonaląc labiryntowy i przemyślany układ ilustracji i tekstów, pochodzących z różnych krajów i czasów⁷.

drugą. W przedmowie do niej napisał: „Termin «teatry wschodnie» ma konotację raczej historyczną niż geograficzną, jest to więc termin, który może być użyty dla określenia nie tyle kultur widowisk krajów azjatyckich, ile złożonych korelacji przedstawień i doświadczeń pochodzących z teatrów azjatyckich, które wpływały [...] głęboko i sugestywnie na teatry zachodnie”. I dodaje: „Z tego punktu widzenia «teatry wschodnie» to istny mit teatrologii XX wieku [...], który mocno zaważył na nowoczesnej i współczesnej rewizji potencjału twórczego teatru” (s. 252–253).

³ 2. ed. riv. e corr., Laterza, Roma – Bari 1995 (przyp. red. nauk.).

⁴ A cura di Nicola Savarese, Roma – Bari 1992; Premio Pirandello 1994 za eseistykę teatralną; 2 ed. Roma – Bari 1996.

⁵ Bologna 1996. [Roma 1997 (przyp. red. nauk.)].

⁶ *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1997. [2^a ed. riv. e corr., red. Nicola Savarese e Carlo Spinelli, Lecce 1998; nuova ed. (e-book) Bari 2012 (przyp. red. nauk.)].

⁷ Wydanie polskie: *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. Jarosław Fret i in., red. wyd. polskiego Leszek Kolankiewicz, Wrocław 2005, zostało uzupełnione o trzy hasła (*Ćwiczenia, Eurazjatycki teatr*,

Wymieniłem te tytuły⁸, nie chciałbym bowiem, aby prelekcje-widowiska przyćmiły profil naukowy historyka widowisk czy też aby stworzyły obraz Savaresego wesołka, bo jest raczej szydercą. Przede wszystkim jednak chciałem zaznaczyć kulturowo najciekawszy aspekt jego osobowości – jego podwójne życie. Prowadząc badania i wykładając na uniwersytecie, kompletując katalog szesnastowiecznej tragedii włoskiej, niestety wydany tylko w formie publikacji do użytku wewnętrznego, w latach 1976–1981 kierował Teatrem Arcoiris, którego zresztą był współtwórcą wraz z Adrianą Molinar i gdzie pracował jako dramaturg, reżyser i aktor. Jego ostatnim przedstawieniem była *Turandot* (1980).

Pozwolę sobie na dygresję. Chciałbym opowiedzieć o Adrianie Molinar, ponieważ jej historia znakomicie ukazuje, co w tamtych czasach znaczyło zajmować się teatrem. Ma w dodatku formę bajki z happy endem, dlatego też chciałbym zatytułować tę dygresję *Dziewczyna, do której uśmiechnął się los*. Gdybyśmy nie wspomnieli o osobie, z którą Savarese założył Arcoiris, teatr tęczy, nie zrozumielibyśmy charakteru młodego wówczas badacza uniwersyteckiego, który zaczął uprawiać teatr uliczny.

Gdyby Adriana była tu jeszcze z nami, myślę, że nie obraziłaby się, słysząc, że określam ją jako „śliczną Murzyneczkę”. Wiem, że to niepoprawne, ale co zrobić, kiedy taka właśnie wówczas była: śliczna Murzyneczka z kręconymi, nigdy nieprostowanymi włosami, która przyleciała z Panamy do Rzymu. Nie obraziłaby się, bo była inteligentna, potrafiła żartować z siebie i pozwalała żartować innym – dzięki temu mogła kpić sobie z nich bezkarnie.

Była matematyczką. Skończyła studia w Panamie i dostała stypendium w Rzymie na specjalizację z rachunkowości i statystyki. Miała potem wrócić do domu i pracować w branży ubezpieczeniowej.

Organiczność), które w *Słowniku antropologii teatru* ukazały się po raz pierwszy właśnie w jego polskiej wersji (przyp. red. nauk.).

⁸ Dziś należy do nich dodać: *In scaena. Il teatro di Roma antica*, a cura di Nicola Savarese, 2007; Nicola Savarese, *Eurasian Theatre: Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, transl. by Richard Fowler, Holstebro – Malta – Wrocław 2010; Eugenio Barba, Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari 2017 (przyp. red. nauk.).

W Rzymie oczywiście miała kontakty. Kiedy przyleciała na Fiumicino, zrobiła to, co jej poradzono: poszła do kiosku na lotnisku i powiedziała po angielsku, że musi zadzwonić. Oczekiwała, że dostanie książkę telefoniczną. Ale dali jej żeton. Zamurowało ją, obracała w palcach żłobioną monetę, zastanawiając się, co to i do czego służy. Wiele lat później wspominała swoje zmieszanie i pomysł, że ten żeton to może dyskietka ze spisem abonentów. Fiumicino w chwili dezorientacji stało się na chwilę Alphaville. W żadnej innej części świata nie istniały specjalne monety do telefonów (to dowód na to, że źle zrobione rzeczy mogą wydawać się awangardowe).

Adriana zamieszkała w pokoju przy via Tiburtina. Była niezwykle sympatyczna i sąsiedzi bardzo ją polubili. W tamtych latach – a było to w roku 1973 – nie istniała jeszcze w Rzymie ksenofobia. Adriana prowadziła życie odludne, niemal samotnicze: Tiburtina, Campo Verano, Uniwersytet, Campo Verano, Tiburtina, dom. Dużo się uczyła, prawie przez okrągły rok wiodła takie życie. Czuła się odpowiedzialna wobec matki, która umożliwiła jej studia. Pochodziła ze średniozamożnej rodziny mieszczańskiej – rodziny, jakich wiele w Ameryce Łacińskiej: matka, dzieci, a ojca wcale, nawet tego nieobecnego. I jak wiele kolorowych osób z Ameryki Łacińskiej nie miała żadnych kompleksów rasowych. A przynajmniej nie dawała tego po sobie poznać.

Żyło jej się dość dobrze, osiągała niezłe rezultaty na studiach, była jednak sama. Po kilku spokojnych i pełnych skupienia miesiącach samotność zaczęła jej ciążyć. Rozmowy międzykontynentalne były zbyt drogie. Minęło Boże Narodzenie. Zbliżał się koniec roku 1974 i Adriana nie miała gdzie spędzić sylwestra.

I tak zaczyna się szczęście „dziewczyny, do której uśmiechnął się los”: w autobusie, 30 lub 31 grudnia, spotkała drobną, bardzo ładną dziewczynę, pełną życia i inteligencji. Napotkana dziwnie mówiła po włosku – w sposób wyrafinowany, nie był to jednak ani dialekt rzymski, ani wenecki. Okazało się, że dziewczyna pochodziła z Wenecji, ale od wielu lat mieszkała w Rzymie. Zaczęły rozmawiać. Dziewczyna powiedziała jej, że studiuje w Instytucie Historii Teatru na Uniwersytecie Rzymskim i że na sylwestra zaprosiła przyjaciół – ma całe mieszkanie dla siebie. A jeśli Adriana nie ma nic lepszego, czemu nie wpadnie do niej? Nie miała nic lepszego, a nie była też typem osoby nieśmiałej i pełnej obaw. Poszła więc. I tak znalazła się wśród Skandynawów.

Sześciu Duńczyków i Norwegów, wysocy, jeden przystojniejszy od drugiego. Sześciu chłopców i dwie dziewczyny. Wyglądali nieco arystokratycznie, jak jedni z tych, co to, gdy nie znają cię wcześniej, już w pierwszych słowach dają ci odczuć – właśnie jak prawdziwi arystokraci – przychylność i pewien rodzaj zażyłości. Siedmioro aktorów i organizator tournée Odin Teatret, występującego w Rzymie ze sztuką *Min Fars Hus*⁹ (Dom mego ojca). Adriana – która nigdy nie była w teatrze – została zaproszona na spektakl. Znalazła się wśród około sześćdziesięciorga widzów, siedzących na białych ławach ustawionych z czterech stron, i tam właśnie, na tym małym sztuczny dziedzińcu, rozgorzał ogień przedstawienia zadedykowanego Dostojewskiemu, ze śpiewami pochodzącymi z głębi, z niezapomnianymi dźwiękami akordeonu i fletu. I wydawało się, że zmaterializowała się odmienna wizja życia, intymności, w której mężczyzna może być łagodny i pozornie „kobiecy”, natomiast kobieta silna i pozornie „męska”. Był to spektakl, który poruszonym i wstrząśniętym widzom zmieniał pogląd na ich osobiste możliwości.

Adriana miała szczęście: weszła w świat teatru w tej bardzo szczególnej konstelacji teatralnej owych czasów, poza teatrem oficjalnym, w świat awangardy i zespołów, w których – bardziej niż nową sztukę – uprawiano się nowy sposób budowania relacji. A właściwie to nowa sztuka polegała na budowaniu relacji wewnątrz grupy, a także między grupą a przygodnymi widzami. Adriana poznała mały świat, w którym ciężko pracowano, ale gdzie każdy miał wrażenie, że może zbudować własne życie tak, jak tego pragnął.

Wielkie słowa. W rzeczywistości jednak zmiany dotyczyły małych wydarzeń, ważnych dla niej, ale mało interesujących do opowiadania. Cieszyła się wielkim powodzeniem wśród mężczyzn. Kiedy byliśmy razem z Odin Teatret w Carpignano Salentino powiedziała mi: „Mam wrażenie, że Włosi wyobrażają sobie, jak się to robi z czarną, że seks z czarną jest fajniejszy niż z białą”; ona sama nie zdawała sobie sprawy,

⁹ Odin Teatret, Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst, Holstebro (Denmark): *Min Fars Hus*, tilegnet Fjodor Dostojewskij, scenario og regi Eugenio Barba, rådgiver Peter Seeberg, kostumer og scenografi Odin Teatret, scenisk bearbejdede: Jens Christensen, Ragnar Louis Christiansen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel og Torgeir Wethal, premiere: 1972 (przyp. red. nauk.).

dlaczego miała takie powołanie (w Carpignano, latem 1975 roku, na wielkim tarasie tak zwanego „zamku”, z którego w przejrzyste poranki widać góry dalekiej wówczas Albanii, Adriana i ja pokazywaliśmy aktorom Odin, jak się fechtuje. Nicola Savarese w tym czasie uczył Torgeira Wethala techniki rytownictwa). Adriana była wówczas w stałym związku z jednym z Duńczyków, których poznała podczas nocy sylwestrowej, nie z aktorem, lecz z organizatorem tournée, który w Carpignano odkrył, że może znakomicie wykonywać numery klauna.

Adriana była wówczas aktorką, a właściwie kandydatką na nią. Jesienią 1975 roku razem z inną aktorką znalazła się na wysepce weneckiej, gdzie jedna z najważniejszych grup teatralnych w historii naszego stulecia, grupa Jerzego Grotowskiego, grała *Apocalypsis cum figuris*¹⁰. Była tam z polecenia Eugenia Barby, ponieważ знаła doskonale włoski i angielski, a także hiszpański, do jej zadań należało pomaganie osobom z grupy Grotowskiego (nikt z nich wówczas nie znał włoskiego). Wysepka była odludna. Nie było tramwaju wodnego łączącego ją z Wenecją. Aktorów i widzów transportowano na koszt Biennale, ale czyniono to raczej oszczędnie. Niełatwo było popłynąć tam i z powrotem. Adriana i jej przyjaciółka, uczennica Odin, w nocy stały na straży, a może po prostu nie miały pieniędzy na nocleg. Spały w sali, gdzie odbywały się przedstawienia. W spektaklu używano bochenka chleba, który aktor dzielił na pół, jedną z połówek rozdrabniał, zasypując okruszkami kolekę. Zwykle wieczorem na kolację Adriana i jej przyjaciółka zjadały puszkę tuńczyka z połówką bochenka chleba – tą ocalałą z przedstawienia. Razem z aktorami Grotowskiego Adriana brała także udział w ich działaniach, które w tamtych latach nazywano parateatralnymi, i dwa razy weszła w odmienny stan świadomości (moglibyśmy powiedzieć, używając wielkich słów, że weszła w trans).

¹⁰ Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium we Wrocławiu: *Apocalypsis cum figuris*, cytaty z Biblii, Fiodora M. Dostojewskiego, Thomasa S. Eliota i Simone Weil, scenariusz i reż. Jerzy Grotowski, współreż. Ryszard Cieślak, asystentura Stanisław Scierski, kostiumy Waldemar Krygier; obsada: Antoni Jahołkowski (Szymon Piotr), Zygmunt Molik (Judasz), Zbigniew Cynkuttis (Łazarz), Elizabeth Albahaca lub Rena Mirecka (Maria Magdalena), Stanisław Scierski (Jan), Ryszard Cieślak (Ciemny); premiera: 1969. Występy gościnne w 1975 roku w ramach La Biennale di Venezia.

Wyszła z niego z przekonaniem, że znów los się do niej uśmiechnął i że odnalazła nowy wymiar własnej siły. A kiedy polski zespół zakończył swój pobyt we Włoszech, ona założyła w Rzymie, wraz z tym młodym profesorem, grupę teatralną Arcoiris. Nicola poznał ją podczas przedstawień *Min Fars Hus* w uniwersyteckim Teatro Ateneo. To on, Savarese, zajmował się wszelkimi kwestiami praktycznymi i organizacyjnymi dotyczącymi pobytu Odin Teatret: od pomalowania na białą desek scenicznych po relacje ze studentami i widzami. Zarówno on, jak i Adriana dużo ryzykowali, przechodząc z pozycji aktywnych obserwatorów do pozycji twórców autonomicznego zespołu teatralnego: on ryzykował badania i karierę, ona – zmarnotrawienie wysiłków, które przywiodły ją z Panamy do Europy.

Ale chociaż porzuciła pomysł pracy w branży ubezpieczeniowej, chciała wrócić do Panamy. Zawsze powtarzała, że musi wrócić. Na razie zarabiała, pracując na etacie sekretarki w Instytucie Teatralnym na Uniwersytecie.

Po założeniu własnego zespołu teatralnego w Rzymie spotkała we Włoszech grupę wenezuelską. Przyłączyła się do niej i tak rozpoczął się stopniowy powrót Adrianie do Ameryki Łacińskiej.

Stała się silną kobietą. Zrobiła specjalizację z rachunkowości i statystyki, była jednak przede wszystkim reżyserką i liderką. Nie tylko sympatyczną, ładną, energiczną dziewczyną, cieszącą się powodzeniem wśród mężczyzn, ale też reżyserką z autorytetem, który sprawiał, że ją szanowano w Ameryce Łacińskiej, liderką zespołu aktorskiego – ona, kobieta, i to kobieta kolorowa (niestety pomimo wszystko dyskryminacja zawsze istnieje).

Po pobycie w Caracas założyła zespół teatralny, który pracował na wyspie oddalonej o pół godziny lotu od stolicy Wenezueli, na słynnej wyspie Margarita, blisko pirackiej Tortugi, w archipelagu Wysp Zawietrznych w Małych Antylach. Wyspa, zamieszkała w połowie przez ludność indiańską, już pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych stała się rajem dla turystów. Tam Adriana założyła nowy zespół teatralny, anonimowy i nieznany, i nim kierowała. Pracowała przede wszystkim nad tym, aby zakorzenić się na tym terytorium. Osiągnąwszy odpowiedni etap dojrzałości, zaproponowała kontakt z innymi podobnymi grupami, tymi przez Eugenia Barbę nazwanymi Trzecim Teatrem, i nawiązała z nimi ściśle relacje. Ciężko pracowali, tak samo jak nie szczędziły trudu Odin Teatret

i zespół Grotowskiego czy inne teatry, z którymi Adriana dzieliła swe doświadczenia w Europie i Ameryce Łacińskiej.

Pewnego wiosennego dnia – była ciepła niedziela – Adriana powie-
działa wszystkim: Zróbmy sobie wakacje i ubierzmy się odświętnie.
Zawsze chodziła w dżinsach lub krótkich spodenkach. Włożyła więc
długą, kwiecistą suknię, słomkowy kapeluszyk i ruszyli nad morze.
Część z nich poszła się kąpać. Adriana położyła się na linii wody, jej
nogi były obmywane przez fale, a twarz grzała się w słońcu. Pozostali
wyszli z morza. Czas było wracać. Adriana wciąż jednak leżała na
słońcu, chcieli więc ją obudzić. Kiedy nią potrząsnęli, już nie żyła,
fale pieściły jej nogi, a słońce twarz. To było 3 maja 1987 roku. Bajka.

Nicola Savarese poznał koniec tej bajki dopiero na początku
1991 roku.

Kiedy Adriana Molinar wróciła do Ameryki Łacińskiej, porzucając
rzymski zespół teatralny, Arcoiris przeniosło się do Sorano, małej
wioski etruskiej. Tam powstała *Turandot*, którą Savarese wyreżyse-
rował, ale także w niej zagrał. Przedstawienie zapowiadał na afiszach
i na zaproszeniach dwuwiersz z libretta Pucciniego:

*Amore chiese
E fu decapitato*

O miłość prosił,
Został stracony.

Im bardziej jesteśmy hojni – ale w rzeczywistości przemieniamy
w działanie nasze pragnienia – tym bardziej stajemy się wymagający
i wybredni, a także ryzykujemy rozgoryczenie. Rozczarowany zespołem
teatralnym, Savarese leczył się samotnością, oddał się także intensyw-
nej pracy, kończąc jedną książkę po drugiej, oraz licznym podróżom
od Japonii po Kanadę, przechodził od pisania do grania, poszukując
estuariów, w których mógłby wymieszać wody swego podwójnego
życia. A może potrójnego?

W Japonii, na uniwersytecie w Kioto, uczył przez dwa lata wło-
skiego, ale nauczył się także kilku partytur tanecznych teatru nō.
W Kanadzie, na uniwersytecie w Montrealu, prowadził kurs na temat
komedii dell'arte, wystawił także na scenie *La Femme et son ombre*
(Kobieta i jej cień) Paula Claudela na kształt zachodniego nō, w którym
motyl pozostawał w cieniu gałęzi, nawet gdy już odleciał.

Savarese nie jest typem osoby, która – niespokojnie albo bezna-
dziejnie – poszukuje własnej drogi życiowej. Szuka raczej, jak z tej
drogi zboczyć.

Kiedy na scenie klasycznych teatrów azjatyckich (albo naszego
dawnego teatru muzycznego) Księżniczka po raz pierwszy widzi Mło-
dzieńca, w którym się zakochuje, patrzy na niego ukradkiem, potem
odwraca twarz, udaje, że nic się nie stało – i wybiera inną drogę. Zba-
czać z drogi to ukryty sposób, aby wyruszyć w poszukiwaniu czegoś
albo kogoś – pod warunkiem, że to coś albo ten ktoś wydaje się przema-
nieniem. Miłość do sztuki, do trudności i niegodziwości swoich postaci
Nicola Savarese okazuje właśnie w ten sposób: zbaczając z drogi.
Profesor, który został aktorem z powodu dziwnego nadmiaru wiedzy.

Jego sposób myślenia przywodzi na myśl marsz. Zawsze się
wydaje, że nie ma tezy, nie krytykuje niewłaściwych interpretacji,
nie mówi, jaki jest jego sposób postrzegania. Może sam to przed
sobą ukrywa. Na siatce, w którą wkomponowuje niezliczoną ilość
wiadomości i wydarzeń, sam odkrywa potem zaskakujące niespój-
ności, dokonuje nieadekwatnych połączeń opartych na przeczuciach.
Gdyby były nieruchome, wykresy te tworzyłyby labirynty. Są jednak
wciąż w ruchu, a ruch ten jest ich treścią. Zdarza się to w tej książce,
która ma formę scenariusza, ale także w naukowych publikacjach
Savaresego. Jest cechą charakterystyczną struktury prelekcji-widowisk
i dramaturgii jego książek.

Savarese to historyk nieporozumień. Kocha spięcia, fakty, które
drwią z porządku przyjętych klasyfikacji. Jeśli weźmiemy *Teatro
e spettacolo fra Oriente e Occidente*, odkryjemy, że piękno książki
tkwi w przyjętej strukturze wielkiego katalogu, którego celem jest
zredefiniowanie pojęć. Widzimy niemal od środka, jak rozgrywa się
wielka groteskowa i umiejętnie przeprowadzona komedia akulturacji,
komedia omyłek, płodnych (nie zawsze bolesnych) nieporozumień.

Jako mówca jest sarkastyczny, niewzruszenie poważny, zarówno
w nienagannym sposobie mówienia, jak i wówczas, gdy ogranicza się
tylko do przemierzania sceny, wypełniając ją przez kilka chwil sobą,
choćby nawet nic nie robił; a także wtedy, gdy z lekkością otyłych
aktorów – lekkością, która przywodzi na myśl Olivera Hardy'ego¹¹,

¹¹ Flapa z amerykańskiego duetu komediowego Flip i Flap (przyp. red.
nauk.).

Charlesa Laughtona czy Tina Buazzellego – nakłada maskę i z zawodową dokładnością pokazuje fragmenty tańca japońskiego nō, a potem nagle zdejmuje ją, jakby mówił: „No cóż, tak tylko udawałem”.

W Modenie, w tym samym Teatro Storchi, gdzie teraz pokazuje nową prelekcję-widowisko *Quo vadis?*, 23 marca 1996 roku przedstawił za jednym zamachem cały repertuar, grając od godziny szesnastej do północy dla setki widzów. Nie pokazał ani radości z opowiadania, ani zmęczenia (po ośmiu godzinach pracy), ani też swoich prawdziwych pobudek. Między łóżkami wysuwa się, unosząc nad parterem, jednorozec z rekwizytorni, ale Savarese nie uśmiecha się nawet na jego widok.

Jednorozec stał się najgłępszym symbolem New Age: to mitologiczny złoty cekin. Klasycy też ryzykują los cekina. Anioły także. Ryzykuje także i szaleństwo, Artaud i alicypowaźna śmierć. Duch czasów cierpi z powodu cukrzycy, prelekcje-widowiska Savaresego są gestem przeciwko degradacji spowodowanej ckliwością kultury. Pierwsze trzy zebrał i nazwał je „trylogią cierpliwości”: *Paryż/Artaud/Bali; Ejsenstein o l'età dell'oro* (Eisenstein, czyli złoty wiek) na temat filmu *Que viva Mexico!*, zabranego autorowi przez sponsora – amerykańskiego socjalistycznego powieściopisarza; *Il mio divano orientale è Mishima* (Mój orientalny dywan to Mishima) o seppuku, rytualnym publicznym samobójstwie, popełnionym przez pisarza 25 listopada 1970 roku w wojskowej dzielnicy Jieitai w Tokio. Kolejne dwa mogłyby stać się dyptykiem na temat „prelekcji zdegenerowanej”, bo sam gatunek podlega dyskusji: *La danza di Salomè* (Taniec Salome) na temat zasad Antropologii Teatru oraz *L'ultima beffa di Orson* (Ostatnia drwina Orsona).

Nie znam dobrze tematu tej ostatniej. Jak na razie to tylko szkic, zagrany przedpremierowo, pokazuje już jednak punkt dojścia: znika prelekcja, pozostaje skonsternowany mówca chodzący tam i z powrotem po scenie niczym bardzo zaaferowana gospodyni, która nie potrafi podjąć decyzji, inspicjent zbierający i przesuwający notatki, hipotezy, dokumenty, podczas gdy „sprawy” Orsona rozwikłują się sugestywnie w wielkim chaosie bez komentarza na ekranie i tablicy świetlnej. Mała skrzynka ze skarbami, scenami, faktami, myślami, które każdy z nas powinien rozważyć na własny rachunek, bez nostalgicznych komentarzy.

To prelekcje-widowiska także i dlatego, że są multimedialne. Savarese bezwstydnie używa napisów świetlnych, wzmacniaczy,

symultanicznych projekcji fragmentów filmowych, wideo i slajdów, muzyki i zarejestrowanych głosów. W *Quo vadis?* korzysta jednocześnie z trzech ekranów (to prelekcja-superprodukcja). Miksowanie obrazu i dźwięku często jest dziwne, niekonsekwentne i objawione. Poetyckie. A on w tym czasie mówi lub gra na żywo. Niekiedy czytają lub grają jego współpracownicy. Multimedia są używane w sposób sarkastyczny, niemal wyzwalający.

Sarkazm przeciwko czemu? Albo przeciw komu?

Gatunku prelekcji-widowiska nie wymyślił oczywiście Savarese. On go wskrzesił. Przesunął akcent z mówcy na widza, ze szkicu na drybling, z montażu jako skutecznego środka retorycznego i moralizatorskiego na montaż-mieszankę, który wywołuje w głowie widzów rodzaj niezależnej reakcji chemicznej. Ostrze jego polemiki nie jest zwrócone przeciw ignorancji, ale przeciwko wykładowi. Robi to wszystko, aby zniszczyć wykłady. Nie aby powiedzieć innym coś cennego, lecz aby pobudzić tych, co patrzą i słuchają, do dostrzeżenia tego, co jest dalej. „Nie da się kogoś wyuczyć” – powtarzał Eisenstein swoim uczniom filmowym. „Można się tylko samemu czegoś nauczyć”. A sami uczyliśmy się – błędząc. Reszta jest ogólnie znana.

Zresztą Savarese nie lubi mowy uporządkowanej. Bawi się nagromadzeniem obrazów, podobieństw i nieładu po to, aby jak oś była postrzegana nie jako wartość sprawdzona, ale jako wyjątek i różnica, skandal i potknięcie. Kontekst do niego nic nie wyjaśnia, pomaga jednak dostrzec to, co się z niego wyróżnia. W ten sposób Savarese gromadzi warstwy i sterty informacji oraz uściśleń, różowe i złociste chmury – tylko i wyłącznie po to, aby dać widzowi doświadczenie samotnych szczytów, które wznoszą się na tle pustego nieba. Na przykład końcowe sekwencje *Męczeństwa Joanny d'Arc* Dreyera, które bezdźwięcznie wyświetlane są, dosłownie *en passant*, w *Paryż/Artaud/Bali*, pośród obrazów i slajdów z tego samego okresu, podczas gdy rozbrzmiewają piękne nuty *J'ai deux amours* Joséphine Baker, a mówca sypie wiadomościami z czasów, gdy w Paryżu spotykali się Anaïs Nin, Henry Miller i Antonin Artaud, kiedy na Wystawie Kolonialnej grali, pośród stu innych imprez egzotycznych, Balijszczy – owe sekwencje *Męczeństwa Joanny d'Arc* rzadko dane jest nam widzieć tak jak tu, w ich niemal nieznośnej poetyckości. W tych samych latach Cocteau odbywał podróż dookoła świata w osiemdziesiąt dni, a Charlie Chaplin na transatlantyku opowiadał mu, że chce zrobić

Pasję Chrystusa w lokalach na tyłach dansingu. Kościoły nazbyt szybko zapominają, że sacrum jest obsceniczne. Dlatego też, tak jak szkoły, zabijają ducha ckliwością.

W swojej trzeciej prelekcji-widowisku Savarese przeplata dokładny kronikarski opis wydarzeń z samobójstwa Mishimy z opowieściami o samobójstwach zakochanych w klasycznym teatrze japońskim; nie wyjaśnia – nie chce wyjaśniać – sensu zestawienia, poza bliżej niesprecyzowaną reminiscencją. Ale jeśli sens tego nie jest dla nas jasny, to tylko dlatego, że nie chcemy dostrzec zaskakującego bluźnierstwa, które steruje jego gorzkim wywodem: używa krwi i tragedii prawdziwej historii Mishimy jako dobrego i prostego wprowadzenia do teatru kabuki. „Jak wam się podoba” – zdaje się stwierdzać mówca, nie ujawniając się ani nawet nie uśmiechając sarkastycznie.

Rzym, 7 kwietnia 1997 roku