

Śladami Trzeciego Teatru. Recepcja twórczości Teatru Laboratorio w teatrze włoskim przed 1982 rokiem a osiedlenie się Jerzego Grotowskiego w Vallicelle

Fragment rozprawy doktorskiej autorki „Sprawcza moc słowa. Etos aktora w myśli teatralnej Jerzego Grotowskiego”. Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2010–2012 jako projekt badawczy nr N N105 054338.

Przyczyny wyjazdu Jerzego Grotowskiego z Polski na początku lat osiemdziesiątych niewątpliwie stanowią złożoną kwestię. W polskiej literaturze przedmiotu podkreśla się przede wszystkim potrzebę znalezienia ustronnego miejsca, w którym Grotowski mógłby rozpocząć kolejny etap pracy, przeznaczony tylko dla nielicznych wtajemniczonych. Natomiast włoscy współpracownicy Grotowskiego z okresu Sztuki jako wehikułu wspominają przede wszystkim o wybuchu stanu wojennego, który uniemożliwił artyście dalsze prowadzenie poszukiwań w ramach Teatru Źródeł¹. Perspektywa polska nie uwzględnia zupełnie historii Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, pod którego auspicjami działało od 1985 roku Workcenter of Jerzy Grotowski. Był to ważny (jeśli nie najważniejszy) ośrodek przemian w teatrze włoskim drugiej połowy XX wieku. Z kolei perspektywa włoska zdaje się nie dostrzegać tego, że Grotowski nie uciekał przed komunistami, tylko do komunistów, czyli do tego bardzo specyficznego „jaśnie oświeconego komunizmu włoskiego”, którego serce w połowie lat siedemdziesiątych biło akurat w tych regionach Północnych Włoch, w których najchętniej goszczono Teatr Laboratorio. Obie wreszcie nie uwzględniają jednego, bardzo istotnego czynnika: wcześniejszych, osobistych kontaktów Grotowskiego z włoskim środowiskiem teatralnym i roli, jaką odegrał w tych relacjach Eugenio Barba. Grotowski mógł przecież zostać w Stanach, otaczali go tam życzliwi ludzie (na przykład Mercedes i André Gregory), tam spotkał Thomasa Richardsa, ucznia, któremu w połowie lat dziewięćdziesiątych symbolicznie powierzył swoją spuściznę, umieszczając w 1996 roku jego nazwisko obok swojego w nazwie Workcenter; tam też, mieszkając już we Włoszech, poddał się leczeniu białaczki. Mimo to nie zdecydował się nawet na opcję przewidującą pracę w trybie półrocznym: sześć miesięcy w Stanach, sześć miesięcy we Włoszech. Decyzja o osiedleniu się w Vallicelle pod Pontederą stanowiła „akt zawierzenia” jednej osobie ukształtowanej w bardzo konkretnej kulturze teatralnej – kulturze Eugenia Barby i Odin Teatret. Osobą tą był Roberto Bacci. Szukając dalekich początków drogi Grotowskiego do Pontedery, trzeba zatem cofnąć się aż do roku 1972, gdy zafascynowany twórczością Barby, początkujący reżyser Roberto Bacci założył dla niego Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale w Pontederze (dalej jako CSRT).

Emisariusz Eugenio Barba

Pierwsze pytanie, na które należy znaleźć odpowiedź sięgając do źródeł włoskich, dotyczy faktycznej recepcji twórczości Teatru Laboratorio w teatrze włoskim na początku lat sześćdziesiątych, czyli w kluczowym dla niego okresie transformacji i odnowy. Już pierwsza próba konfrontacji faktów z późniejszymi narracjami historycznymi pokazuje, że artyści,

krytycy a zwłaszcza teatrologzy dokonali post factum swoistej rehabilitacji wpływu Grotowskiego ze względu na późniejsze międzynarodowe sukcesy Teatru Laboratorium z *Księciem Niezłomnym*.

Po II wojnie światowej na włoskiej scenie dominował teatr monumentalny, z zamiłowaniem do przepychu i rozbudowanych scenografii lub realistyczny, podkreślający swoją dydaktyczną i moralizatorską misję wobec społeczeństwa. Najważniejszymi protagonistami tego okresu byli niekwestionowani mistrzowie reżyserii światowego formatu: Luchino Visconti (1906–1976) i Giorgio Strehler (1921–1997). Visconti, mimo iż światową sławę zawdzięczał przede wszystkim filmom, w teatrze uchodził za pierwszego reżysera w „nowoczesnym znaczeniu tego słowa, tzn. posiadającego wyraźną estetyczną wizję spektaklu”²; Strehler był współzałożycielem (wraz z Paolem Grassim, 1919–1981) i wieloletnim liderem pierwszego powojennego teatru miejskiego dotowanego ze środków państwowych – słynnego Piccolo Teatro w Mediolanie (1947), który przez dekady stanowił punkt odniesienia dla pozostałych scen instytucjonalnych i nadawał ton dyskusjom toczącym się na łamach najbardziej prestiżowych periodyków teatralnych³.

Ówczesni twórcy wytyczyli sobie ważne cele, które jednak świadczyły o pewnym opóźnieniu względem ogólnoswiatowych tendencji: dookreślenie nadal mało zrozumiałej funkcji reżysera oraz odnowę języka scenicznego za sprawą poszukiwania prawdy i głębokiej polemiki z tekstem odczytywanym przez pryzmat aktualnych realiów społecznych. Niezaprzeczalnym sukcesem artystów formatu Viscontiego i Strehlera było ugruntowanie pozycji i roli reżysera, niemniej jednak w drugiej połowie lat pięćdziesiątych powoli stawało się jasne, że efekty eksperymentów z odnową języka scenicznego rozczarowują, sprowadzając się wyłącznie do moralizatorskiego dydaktyzmu. Problem polegał na tym, iż mimo stałego poszerzania możliwości inscenizatorskich, podejmowane przez reżyserów polemiki z tekstem dramatycznym nie podważały jego autorytetu i prymatu w teatrze. Był to najpoważniejszy zarzut stawiany teatrowi instytucjonalnemu przez środowiska neoawangardowe lat sześćdziesiątych. Z tych samych przyczyn jednym z najważniejszych postulatów Nowego Teatru⁴ stało się zakwestionowanie prymatu słowa, rozerwanie tekstu, zniszczenie jego struktury. Pierwszymi zwiastunami nadchodzących zmian były debiuty późniejszych najwybitniejszych twórców neoawangardy: aktora i pisarza Carmela Bene (1937–2002) oraz reżyserów, aktorów, scenografów i autorów: Carla Quartucciego (ur. 1938) z Compagnia Universitaria Latino-Metronio, Claudia Remondiniego (ur. 1948) z Compagnia del Teatro Vocazionale i Maria Ricciego (ur. 1932), prekursora Teatru Obrazu (wł. *Teatro Immagine*).

Popularność nowych tendencji w teatrze włoskim znacznie wzrosła w połowie lat sześćdziesiątych, osiągając punkt kulminacyjny na fali kontrkultury, w roku 1968, gdy młodzież widziała w nich symptomy ogólnoswiatowych dążeń rewolucyjnych. Do końca lat sześćdziesiątych neoawangardzie udało się rozerwać łańcuch obowiązujących dotychczas konwencji scenicznych oraz, za sprawą odrzucenia słowa, zanegować całkowicie sens i możliwość nawiązania komunikacji z widzem; szeroka gama motywów scenicznych powiększyła się o odwołania do surrealizmu i psychoanalizy, język sceniczny stał się silnie ikoniczny. Tendencje te utrzymały się mniej więcej do roku 1976 – daty, którą przyjmuje się umownie za cezurę między neoawangardą a postawangardą, głosząca hasła *morte ai padri* („śmierci ojców”) – wszystkich, bez wyjątku: od The Living Theatre i Grotowskiego, przez Barbę, Bene po Ricciego.

Artyści Nowego Teatru za swoich bezpośrednich poprzedników uznawali awangardę historyczną, przede wszystkim futurystów. W ich programie duże znaczenie odgrywała

koncepcja autoreferencjalności języka i propozycja uczynienia z niego miejsca przeprowadzania eksperymentów artystycznych. Pozostawali oni także pod dużym wpływem odkrytej w tym samym czasie spuścizny Antonina Artauda⁵ oraz współczesnych twórców zagranicznych, zwłaszcza The Living Theatre⁶ i Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego⁷. Właśnie w tym miejscu napotykamy nieścisłości między faktami, a narracją historyczną. W dniach 10–12 czerwca roku 1967 w Ivrei odbył się kongres „Ku nowemu teatrowi” (wł. *Per il nuovo teatro*)⁸, który pokazał wyraźną linię demarkacyjną pomiędzy tym, co stare i nowe, podsumowując wcześniejsze poszukiwania szerokiego ruchu artystycznego. Daniela Visone w książce *La nascita del nuovo teatro in Italia 1957–1967* (Narodziny nowego teatru we Włoszech 1957–1967), w której dokonała rekonstrukcji faktograficznej genezy Nowego Teatru⁹, wielokrotnie podkreśla znaczenie pracy Grotowskiego dla jego powstania. Przyjrzyjmy się faktom: w 1963 roku, dzięki staraniom Eugenia Barby gazeta teatralna „Sipario” opublikowała jedną z pierwszych we Włoszech, krótką informację na temat Grotowskiego¹⁰. W roku 1965 zamieściła na okładce zdjęcie Ryszarda Cieślaka w *Akropolis*, jako ilustrację do serii artykułów poświęconych „teatrowi okrucieństwa” i krótki artykuł Barby *Il teatro di Grotowski* (Teatr Grotowskiego; fragment książki *Alla ricerca del teatro perduto*)¹¹. W roku 1966 ukazał się tekst Ludwika Flaszena *L'attore e il metodo di Grotowski* (*Aktor i metoda Grotowskiego*)¹². Tym samym, jak pisze Visone, uzupełnione zostały ważne luki w drzewie genealogicznym spadkobierców Artauda¹³.

Zanim podsumuję to zestawienie, przytoczę jeszcze wypowiedź Eugenia Barby, który na początku lat sześćdziesiątych wyruszył w pełną przygód podróż po Europie, podejmując wysiłek, by rozpowszechnić pracę Grotowskiego i Teatru Laboratorium poza Polską. Na początku lat sześćdziesiątych Teatr Laboratorium stracił przychylność władz Opola, dlatego głównym celem Barby było pokazanie w Polsce, że zespół Grotowskiego jest znany za granicą¹⁴. Pierwsza wizyta Grotowskiego na Półwyspie Apenińskim we Włoszech miała miejsce w 1965 roku. W dniach 25 maja – 5 czerwca, razem z Ryszardem Cieślakiem, przebywał w Padwie, Mediolanie i Rzymie, gdzie prowadzili kursy i wykłady dotyczące „metody” Teatru Laboratorium 13 Rzędów. Wyjazd był związany z promocją książki Eugenia Barby *Alla ricerca del teatro perduto* (W poszukiwaniu zaginionego teatru)¹⁵, wydanej we Włoszech w 1965 roku przez wydawnictwo Marsilio. W *Ziemi popiołu i diamentów*, odnośnie ówczesnych okoliczności wydania i promocji *Alla ricerca del teatro perduto*, Barba zanotował:

Giampiero Bozzolato był profesorem języka włoskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Łączyły nas serdeczne więzy [...]. Kierował serią „Sarmatica” w padewskim wydawnictwie Marsilio. Zgodził się opublikować moja książkę [...]. Uzgodniliśmy, że za pieniądze pochodzące z moich praw autorskich jego wydawnictwo zaprosi Grotowskiego do Włoch i zorganizuje mu wykłady. [...] Grotowski z Ryszardem Cieślakiem zostali zaproszeni do Włoch przez Marsilio w maju 1965 roku. [...] Ta wizyta, źle zorganizowana, nie zakończyła się sukcesem. Jego nazwisko było prawie nieznanne, a nie pojawiła się żadna Raymonde Temkine, by zająć się kontaktami i wprowadzić go w środowisko artystyczne tak, by wzbudził w nim należyty oddźwięk¹⁶.

Zatem żadnych tłumów. Wręcz przeciwnie. O tym, że wizyta Grotowskiego i Cieślaka we Włoszech musiała rzeczywiście przejść niezauważenie, świadczy fakt, że Visone nie odnotowała jej w swojej książce (zresztą sama *Alla ricerca del teatro perduto* także była trudno dostępna)¹⁷. Potwierdza to także zupełnie anegdotyczny wyczyn Barby w Rzymie, w 1962 roku, podczas uroczystej prezentacji książki Lamberta Trezziniego pt. *Teatro in Polonia*

(Teatr w Polsce)¹⁸, na którą „wkręcił się” i wypomniał autorowi, „że nie ma w niej wzmianki o Grotowskim”¹⁹.

W oparciu o powyższe fakty należy zrewidować przyjęty we włoskiej teatrologii pogląd na temat faktycznego znaczenie ówczesnej działalności Grotowskiego dla Nowego Teatru. Trudno bowiem uwierzyć, że w roku 1963 i 1965 sensację wzbudziły dwa jednostronicowe teksty na łamach „Sipario”, a promocja książki i spotkania z jej głównymi bohaterami przeszły bez echa. W roku 1967, gdy aktorzy Teatru Laboratorio pokazywali w Spoleto *Księcia Niezłomnego*, główne nurty w obrębie włoskiej neoawangardy były już wytyczone. Mało tego: Barba, przebywając we Włoszech, unikał kontaktów z artystami Nowego Teatru. Na temat Carmela Bene zanotował:

[w Rzymie] ku memu zaskoczeniu dowiedziałem się o istnieniu teatru-laboratorium, prowadzonego przez aktora i reżysera Carmela Bene. Byłem zachwycony, że znalazłem we Włoszech bratnią duszę i właśnie zamierzałem złożyć mu wizytę, gdy przeczytałem, że nasikał ze sceny na jakiegoś widza (a może krytyka?). Wyobraziłem sobie, jak zareagowałyby władze w Polsce na ten typowy w dekadentckim kapitalistycznym społeczeństwie gest artysty i uznałem za rozsądne nie wiązać jego nazwiska z nazwiskiem Grotowskiego²⁰.

Dopiero późniejsze sukcesy Teatru Laboratorio z *Księciem Niezłomnym* w Paryżu, w dniach 21–25 czerwca 1966 i rok później, w samych Włoszech, podczas festiwalu w Spoleto, przyczyniły się do historycznej „rehabilitacji” wcześniejszych wzmianek o Grotowskim w prasie włoskiej. Reszty mógł dokonać Barba podczas kongresu w Ivrei, na którym przebywał z Odin Teatret, a który zakończył się niespełna dwa tygodnie wcześniej, przygotowując Grotowskiemu odpowiednie przyjęcie w Spoleto, od 2 do 8 lipca tego samego roku.

Dom mojego ojca. Roberto Bacci

Po włoskiej premierze *Księcia Niezłomnego* starania o zaproszenie Teatru Laboratorio do Włoch podjęli organizatorzy jednej z najważniejszych imprez teatralnych – Biennale Teatru w Wenecji. Przyjazd zespołu okazał się możliwy dopiero w roku 1975. Grotowski już wówczas właściwie wycofywał się po cichu z działań parateatralnych, w Wenecji zrealizowano jednak Uniwersytet Poszukiwań II i pokazano 19 przedstawień *Apocalypsis cum figuris*. Wymuszone okolicznościami zewnętrznymi (kryzysem Biennale na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na fali ruchów kontrkultury), głębokie zmiany w formule imprezy – zwłaszcza poszukiwanie nowych przestrzeni dla teatru poza tradycyjnie wykorzystywanymi gmachami instytucji kultury – szczęśliwym trafem doskonale harmonizowały z naturą działań parateatralnych.

Z dużym prawdopodobieństwem przyjąć można, że najliczniejszą grupę uczestników spotkania młodych włoskich teatrów z Grotowskim w Wenecji stanowiły tak zwane *gruppi di base*, nazywane też Trzecim Teatrem (wł. *Terzo Teatro*). Najbardziej trafnym przekładem terminu *gruppo di base* na język polski wydaje mi się sformułowanie: „podstawowa komórka teatralna”, ze względu na skojarzenie z „podstawową komórką społeczną” oraz dalekie echo „podstawowej organizacji partyjnej”²¹. Pierwsze związane jest z rozumieniem teatru jako rodziny i centrum wspólnoty lokalnej, które pojawia się w manifestie Trzeciego Teatru, wygłoszonym przez Eugenia Barbę we wrześniu 1977 roku w Belgradzie, podczas Pierwszego Międzynarodowego Spotkania Teatru Zespołów (*Teatro di gruppo*), gdzie po raz pierwszy pojawiło się sformułowanie „Trzeci Teatr”²², w opozycji do „pierwszego teatru” – instytucjonalnego, i „drugiego”, czyli neoawangardy. Drugie wydaje się uprawnione ze

względu na poparcie, jakiego ruchowi Trzeciego Teatru udzielała Komunistyczna Partia Włoch.

Trzeci Teatr był szerokim ruchem artystycznym, obejmującym całe pokolenie Włochów. Choć bardzo zróżnicowany pod względem estetycznym, był spajany etyką pracy opartą na poszukiwaniu sensu życia przez teatr i w teatrze, i inspirowany twórczością Odin Teatret Eugenia Barby. Obejmował swoim zasięgiem zespoły teatralne, powstające na Półwyspie Apenińskim mniej więcej od początku lat siedemdziesiątych, z pozaartystycznych potrzeb ludzi zawodowo nie związanych z teatrem. Wieczorami prowadzili oni „drugie życie” w teatrze amatorskim, przede wszystkim ulicznym, stanowiącym dla nich miejsce przekroczenia codzienności i narzędzie rewolucji, walki politycznej, odrodzenia kultury. Fundamentalne znaczenie dla kształtowania się świadomości tego środowiska miało przedstawienie *Min Far Hus* Barby. To w nim, *post factum*, teatry *di base* odnalazły wspólne źródło. Kolejnymi ważnymi punktami odniesienia były praca The Living Theatre i Teatru Laboratorium Grotowskiego – tym razem poznawanego pośrednio, dzięki kontaktom z Odin. Trzeci Teatr wyodrębnił się na tle neoawangardy i od połowy lat siedemdziesiątych poszedł własną ścieżką, dystansując się od głównego nurtu ruchów awangardowych i jego kontynuacji. Podczas gdy neoawangarda szukała odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób pracować w teatrze, w odpowiedzi koncentrując się przede wszystkim na odnowieniu języka scenicznego, Trzeci Teatr pytał przede wszystkim o to, czy teatr jest jeszcze potrzebny człowiekowi w społeczeństwie²³.

Krótką, trwającą około dziesięciu lat historią ruchu, była przede wszystkim historia CSRT w Pontederze, założonego w 1972 roku przy Piccolo Teatro w Pontederze dla Eugenia Barby przez początkującego reżysera Roberta Bacciego (ur. 1949) i Daria Marconciniego. Na początku lat siedemdziesiątych, amatorski zespół Piccolo Teatro szukał odpowiedzi na pytania, jak zachować witalność zdarzenia teatralnego i w jaki sposób teatr może odpowiedzieć na potrzeby człowieka i nadać sens życiu; szukał teatru takiego, jakim mógłby być i jaki istniał w wyobrazeniach członków zespołu. W roku 1972 jego członkowie udali się do Danii, do Odin Teatret, gdzie ich losy skrzyżowały się z losami Roberta Bacciego. W 1972 roku Bacci, wówczas student Uniwersytetu w Pizie, przygotowywał pracę magisterską na temat *Min Far Hus* i uczestniczył w próbach do przedstawienia. Do spotkania artystów nie doszło bezpośrednio w Holstebro. To Eugenio Barba wspomniął Marconcinemu o Baccim, prosząc o przekazanie jakichś materiałów i sugerując nawiązanie z nim współpracy. W rezultacie jeszcze w tym samym roku Marconcini zaprosił Bacciego do pracy przy kolejnym spektaklu Piccolo (*Makbet*, 1975)²⁴.

Przyjaźń Bacciego z Barbą zaowocowała długoletnią i bliską współpracą obydwu zespołów i miała duże znaczenie dla pozycji CSRT w obrębie Trzeciego Teatru. Sam Piccolo Teatro nigdy nie stanowił ważnego punktu odniesienia dla innych grup. To kontakty z Barbą – a w konsekwencji także i z Grotowskim – uczyniły z założonego przy nim CSRT bardzo ważny – jeśli nie najważniejszy – ośrodek poszukiwań grup identyfikujących się z Trzecim Teatrem. Potrzeba doskonalenia własnego warsztatu, która kazała aktorom jechać aż do Danii, okazała się dużo bardziej powszechna, niż można było się tego spodziewać, dlatego celem CSRT (przynajmniej w latach siedemdziesiątych) było umożliwienie jak najszerzej liczbie artystów-amatorów rozwijania, doskonalenia i profesjonalizacji ich warsztatu.

Na początku lat osiemdziesiątych, z przyczyn finansowych, CSRT weszło w konflikt z Eugeniem Barbą, co spotkało się z niezrozumieniem ze strony artystów Piccolo. Jego członkowie już wcześniej przestali brać udział w stażach i seminariach prowadzonych przez

CSRT, aż w konsekwencji, na początku lat osiemdziesiątych, drogi obu instytucji zupełnie się rozeszły. Jednocześnie wyczerpywał się zapał twórczy Piccolo Teatro. W latach 1981–1986, w trakcie pracy nad trylogią, na którą złożyły się *Wiśniowy sad*, *Zeitnot* i *La grande sera*, ujawniły się w pełni konflikty na linii reżyser – aktorzy. Przyczyną była przede wszystkim odczuwana przez aktorów potrzeba otwarcia na doświadczenia z zewnątrz, przekroczenia tego, czym był Trzeci Teatr i w pewnym sensie zapomnienia własnej przeszłości. Wymownym tego dowodem było komentowane w lokalnej prasie sięgnięcie po teksty dramatyczne, co oznaczało zerwanie z dotychczasowym stylem pracy grup spod znaku teatrów *di base*. Roberto Bacci był osamotniony w swoich decyzjach, które nie oznaczały utrzymania dotychczasowego status quo, jednak podążały w kierunku na tyle niesprecyzowanym, że aktorom trudno było je podzielać. W efekcie tych wszystkich wydarzeń Piccolo Teatro dokonał samorozwiązania po włoskiej premierze *La grande sera*, w 1986 roku.

W tak zwanym międzyczasie Roberto Bacci nawiązał współpracę z grupą osób związanych z parateatrem i Teatrem Źródeł „Il Porto” z Volterry, która także rozwiązana została mniej więcej w tym samym okresie. Z „Il Porto” do Pontedery przyjechali François Kahn, Stefano Vercelli i Laura Colombo. Nie byli aktorami, ale bardzo szybko znaleźli wspólny język z reżyserem, rozpoczynającym właśnie nowy etap pracy, która wyraźnie łączyła poszukiwania teatralne z duchowymi. Niedługo później do zespołu dołączyli technik świateł Pierre Houben oraz aktorki, które współpracowały wcześniej z Piccolo: Silvia i Luisa Pasello – ukształtowane przez Ryszarda Cieślaka²⁵. Tak powstała Compagnia Laboratorio. Pierwszą wspólną premierą nowej grupy było *Laggiù Soffia* (1985) na podstawie *Moby Dicka*, kolejnymi: *In carne ed ossa* (1990), *Era* (1988), *Fratelli dei cani*, *Il cielo per terra*, *Nostos* (1996). Warto wspomnieć, że wszystkie spektakle grane były dla bardzo niewielkiej liczby osób (poniżej dziesięciu). Compagnia została rozwiązana w 1994 roku.

Należy podkreślić, że przed rokiem 1982 wiele inicjatyw CSRT w sposób bezpośredni, bądź pośredni wiązało się z praktyką prowadzoną przez Grotowskiego w ramach Teatru Źródeł a także z działaniami pozostałych członków Teatru Laboratorio. W dniach 20 października – 9 grudnia 1975 roku CSRT zorganizowało przeznaczony dla 25 uczestników staż Reny Mireckiej i Antoniego Jahołkowskiego pt. „Podróż przez spotkanie”. We wrześniu 1977 zorganizowano seminarium „I maestri orientali” (Mistrzowie Orientu), z udziałem gości z Japonii, Indii i Bali. W październiku i listopadzie tego roku odbyły się kolejne sesje Odin Teatret i Bread and Puppet. Także w październiku rozpoczęło się tournée zespołu prezentującego indyjskie *kathakali*, które potrwało do marca 1978 roku. Jego zakończenie zbiegło się w czasie z seminarium Augusta Boala (marzec 1978). W tym samym okresie odbyło się seminarium poświęcone tańcowi Odissi i pokazy The Living Theatre. W lutym 1979 w Pontederze gościł Teatr Laboratorio (staż Zygmunta Molika, „Drzewo ludzi”, cztery pokazy *Apocalypsis cum figuris*). Interesującym wydarzeniem było zorganizowane w kwietniu tego samego roku seminarium z udziałem czterdziestu liturgistów i teatrologów: „La presenza e il fare: rapporti tra liturgia e teatro” (Obecność i czynienie: wzajemne stosunki liturgii i teatru). We wrześniu 1979 roku powołany został Istituto di Ricerche Antropologiche e Archeologiche sullo Spettacolo (Instytutu Badań Antropologicznych i Archeologicznych Sztuk Widowiskowych) pod dyrekcją Ferruccio Marottiego. W okresie od listopada 1979 do marca 1980 odbył się na terenie całych Włoch przegląd 100 filmów antropologicznych. Z kolei w styczniu i lutym 1980 CSRT zrealizowało „Projekt Witkiewicz”, kierowany przez Carłą Pollastrelli. Natomiast w maju i lipcu tego samego roku odbyło się kolejne seminarium poświęcone Bali. Rok później, w maju, odbył się międzynarodowy kongres „Musica, possessione, spettacolo” (Muzyka, opętanie, spektakl).

Oczywiście tak szeroko zakrojone działania nie byłyby możliwe bez finansowania ze strony władz. W latach siedemdziesiątych Trzeci Teatr otrzymał wsparcie ze strony Komunistycznej Partii Włoch (PCI). Miało ono w głównej mierze charakter polityczny, co przekładało się jednak bezpośrednio na możliwości pozyskiwania funduszy i dofinansowań: przejmowanie władzy przez PCI w radach miejskich i regionalnych w latach siedemdziesiątych pozwoliło między innymi na kształtowanie świadomej polityki kulturalnej i ustabilizowanie na dość wysokim poziomie dotacji dla instytucji kultury. Zainteresowanie komunistów teatrami *di base* wzrosło po śmierci Luchina Viscontiego (1976) – „twarzy kultury” PCI. W tym okresie partia udzielała poparcia inicjatywom teatrów *di base*, jako „ludziom pracującym teatru” (wł. *operatore teatrale*), zwłaszcza na poziomie lokalnym. W szeregach PCI było też wiele osób działających aktywnie na polu kultury – nie tylko artystów, także animatorów kultury, a doroczne festyny i wiece z okazji święta zjednoczenia Włoch (wł. *fiesta dell'Unità*), odbywające się też w bardzo małych miejscowościach, uświetniali nierzadko artyści międzynarodowej sławy. W przypadku Pontedery, poza osobistą przynależnością Roberta Bacciego do PCI, ważnym czynnikiem zjednującym przychylność władz lewicy były animozje polityczne. Jak pisze Schino, trochę na przekór lokalnym działaczom Chrześcijańskiej Demokracji, PCI zaczęła udzielać poparcia „oddolnym ruchom” w środowisku teatralnym, zwłaszcza pozainstytucjonalnym, takim jak CSRT²⁶.

Europa jak wielka ojczyzna

W okresie od sierpnia do października 1981 odbyła się w Volterze (Toskania) najdłuższa w historii i najbardziej kosztowna sesja ISTA – International School of Theatre Anthropology powołanej przez Eugenia Barbę w 1980 roku. ISTA było nową formułą spotkania artystów teatru, która zastąpiła wcześniejsze międzynarodowe i włoskie spotkania teatrów *di base*. Według Mirelli Schino około roku 1979 Barba najwyraźniej musiał stracić zainteresowanie Trzecim Teatrem i spotkaniami we własnym gronie²⁷, ponieważ „w odpowiedzi na propozycję zorganizowania kolejnego z nich, powołał [w 1980 roku] ISTA – International School of Theatre Anthropology”, otwartą na różne doświadczenia teatralne, także z obiegu instytucjonalnego²⁸.

Po włoskiej sesji ISTA doszło do wspomnianego już konfliktu między Barbą a CSRT w Pontederze w kwestiach finansowych²⁹. W ten sposób symbolicznie potwierdziła się pewna tendencja widoczna w CSRT, które coraz bardziej rezygnowało z roli „skrzyżowania dróg” i przystani Trzeciego Teatru. Dokładną cezurę między okresem Trzeciego Teatru a nowymi projektami CSRT widać w sezonie 1982/1983, czyli w roku rozpoczęcia przez CSRT samodzielnej produkcji teatralnej. Poprzedził ją przeprowadzony między październikiem 1980 a czerwcem 1982 projekt „Herezja teatru: Stanisławski” przeznaczony dla ośmiorga aktorów³⁰. Jego tematem były źródła teatru zachodniego: słowo, gest i etyka pracy. Stanowił on próbę odnalezienia się w nowej rzeczywistości teatralnej „po Trzecim Teatrze”, przy czym jego uczestnicy wyraźnie kontestowali jego doświadczenie, przede wszystkim w kwestii treningu aktorskiego³¹.

Od stycznia do czerwca 1982 Jerzy Grotowski realizował w Pontederze sesję Teatru Źródeł, a w marcu tego samego roku odbyły się seminaria z aktorami Teatru Laboratorium. Poza wspomnianym Ryszardem Cieślakiem obecna była Rena Mirecka. W roku 1982 rozpoczął też działalność Università Itinerante del Teatro (Wędrowny uniwersytet teatru), którego pomysłodawcą był Ferdinando Taviani. W maju 1983 odbyła się z kolei premiera spektaklu *Aleph* w reżyserii Ryszarda Cieślaka z udziałem Jairo Cuesta, Rolfa Frey'a, Zbigniewa Kozłowskiego, Simony Morini, Luisy Pasello, Mariki Rother, Enrique'a Santiago. W roku

1984 zorganizowano seminarium „Arte dello spettatore” (Sztuka widza), a we wrześniu Pontedera gościła projekt „Beckett direct Beckett” (włoskie tournée San Quentin Drama Workshop, pokaz *Czekając na Godota*, *Końcówki* i *Ostatniej taśmy Krappa* w reżyserii Becketta). W kwietniu 1985 roku odbyły się dwa spotkania robocze dla czterdzieściora reżyserów prowadzone przez Richarda Schechnera.

Od roku 1984 CSRT zaczęło prowadzić negocjacje z przebywającym już wówczas na emigracji w Stanach Zjednoczonych Grotowskim na temat otwarcia w Pontederze jego europejskiej siedziby. 12 sierpnia 1982 roku Grotowski opuścił Polskę i udał się do Włoch, następnie na Haiti i w końcu do Stanów Zjednoczonych³². Decyzję odnośnie pozostania za granicą podjął najprawdopodobniej we Włoszech, w roku 1982. Przebywał najpierw w Volterze i w Pontederze, kierując Teatrem Źródeł (16 lutego – 10 marca), a następnie związał się z Uniwersytetem w Rzymie (15 lutego oraz od 22 marca do 15 czerwca), gdzie wygłosił cykl wykładów podsumowujących prace prowadzone w ramach Teatru Źródeł. W momencie wprowadzenia w Polsce stanu wojennego Grotowski pracował z międzynarodową ekipą realizującą ten właśnie program.

Od 1982 roku Grotowski pracował w Stanach Zjednoczonych. Najpierw jako *visiting professor* na Columbia University, gdzie prowadził badania nad Dramatem Obiektywnym. Następnie, od roku 1983 do 1986, kontynuował je w School of Fine Arts University of California w Irvine. W Stanach spotkał swojego kluczowego współpracownika w okresie kolejnym – Sztuki jako wehikułu – Thomasa Richardsa. Do Włoch wrócił jesienią 1984 roku. W grudniu tego samego roku Roberto Bacci i Carla Pollastrelli prowadzili z nim rozmowy na temat możliwości utworzenia w Pontederze europejskiego centrum jego prac. Na początku planowano utrzymanie dwóch ośrodków – jednego w Stanach Zjednoczonych, drugiego we Włoszech, jednak koszty ekonomiczne i organizacyjne takiego przedsięwzięcia przeważały szalę na korzyść Włoch. Ale nie tylko. Grotowski w mowie „pozornie zależnej”, w relacji spisanej ręką Mirelli Schino, podał jeszcze inne powody: bliskość odczuwaną z atmosferą teatralną Pontedery i środowiskiem związanych z nią badaczy:

Polska – mówi Grotowski – to ojczyzna. Europa jest jak duża ojczyzna. Wygląda na to, że Grotowski też czasami tęskni, przynajmniej za kulturą. Ameryka była daleka, inna; Kalifornia tym bardziej. [...] Grotowski opowiada, że w teatrze z Pontedery zainteresowało go przede wszystkim myślenie o Europie jako o dużej ojczyźnie. A sam teatr? Zdaje się, że i tak, i nie. Oczywiście – mówi – środowisko Pontedery tętniło życiem teatralnym, rzecz charakterystyczna dla całego ówczesnego teatru włoskiego (rzecz jasna alternatywnego). Chyba jeszcze większe znaczenie miało dla niego „środowisko” w szerszym tego słowa znaczeniu. Grotowski przez dłuższą chwilę opowiada o grupie profesorów (Tavianim i innych) związanych wówczas z Pontederą, którzy niespodziewanie okazali się mu bardzo bliscy. Rozmowa z Nandem [Tavianim] – dodaje (i powtarza to później raz jeszcze, niemal tymi samymi słowami) zawsze przypomina trochę rozmowy z wielkim intelektualistą z mojej ojczyzny, jednym z wielkich polskich uczonych, [Konstantym] Puzyną. Dzisiaj ów krąg intelektualistów nieco uległ zmianie – dodaje – jednak wówczas był wyraźnie obecny i był dobrze widoczny. Towarzyszył Pontederze³³.

Jeszcze ważniejszy był osobisty stosunek Grotowskiego do Roberta Bacciego i CSRT:

Grotowski – wielki arystokrata o nieco barokowych manierach. Wilczy wzrok i delikatny uśmiech w stylu Greta Garbo. Do tego stopnia panował nad sytuacją, że wydawało mi się, iż bardziej niż słowami, samym sposobem odnoszenia się do Roberta Bacciego przekazywał mi

kwintesencję swojej relacji z Pontederą, czyli szacunek. Widać było też oczywiście wdzięczność za dalekowzroczność CSRT w momencie zapraszania go do Włoch. Było też jednak coś bardziej osobistego: potrafili i chcieli zatroszczyć się o jego nie zawsze dobre zdrowie – mówi. Zgodzili się bez dyskusji na postawiony przez niego warunek o pracy w odosobnieniu, ponieważ jak nikt (nawet wysoko rozwinięta kultura amerykańska, mimo że Amerykanie byli tak otwarci) intuicyjnie rozumieli, że jest ono nieodzowne. CSRT przystało na niego, chociaż tylko Carla Pollastrelli dokładnie wiedziała, o co chodzi. W zachowaniu Grotowskiego widać przede wszystkim szacunek wobec osoby, która przyjęła na swoje barki ciężar i wagę nieznanego³⁴.

Osiedlając się w Pontederze, Grotowski szukał przede wszystkim warunków do pracy, w których nikt nie będzie zadawał zbędnych pytań, nawet jeśli by robił to w sposób jak najbardziej życzliwy. Potwierdza to także relacja Carli Pollastrelli³⁵, która wspomina, że właściwie CSRT, zapraszając Grotowskiego do Włoch, nie do końca wiedziało, jaki charakter będą miały prowadzone przez niego prace. Nie miało to jednak większego znaczenia. W Pontederze było to możliwe dzięki osobistemu zaangażowaniu Roberta Bacciego, wychowanego w etyce pracy Eugenia Barby. Pod tym względem przyjazd do Pontedery był jak spotkanie z członkami rodziny i powrót do czasów Opola, kiedy artystę otaczał – jak sam wspominał w przytoczonym właśnie cytacie – „krąg intelektualistów”. Mniej więcej w tym samym okresie Grotowski udzielił wywiadu, w którym powiedział, że to właściwie nie on wybrał Włochy, tylko one wybrały jego:

Z pewnego punktu widzenia to Włochy wybrały mnie, z innego to ja wybrałem Włochy. Od lat pozostawałem w pewnych relacjach teatralnych związanych ze stażami, znajomościami, środowiskami kulturalnymi tego kraju; tu jest bardzo żywy pewien poziom myśli teatralnej. Włochy były idealne dla mojego typu badań³⁶.

Potwierdzając tym samym znaczenie czynnika osobistych znajomości i przyjaźni oraz środowiska teatralnego.

Przy dokładniejszym oglądzie sytuacji widać także, że zaproszenie do Włoch wcale nie musiało być aż tak kuszące, jak mogło się wydawać po pierwszej wizji lokalnej w Vallicelle. Jest to kolejna kwestia związana z Pontederą, gdzie na wspomniane wcześniej trudności na linii Piccolo Teatro – CSRT nakładały się kwestie organizacyjne i finansowe. CSRT nie było teatrem repertuarowym, a co za tym idzie tylko w ograniczonym stopniu mogło korzystać z subwencji państwowych, które po zamknięciu Piccolo Teatro zostały znacznie zmniejszone. Działalność Workcenter, mimo że częściowo dotowana także ze źródeł zagranicznych, pochłaniała połowę budżetu CSRT. Wymusiło to reorganizację systemu produkcji przedstawień i innych wydarzeń, który z takim wysiłkiem dopiero co wypracowano po rozwiązaniu Piccolo Teatro. Mimo że lata osiemdziesiąte w teatrze włoskim były okresem dobrobytu finansowego (z czego Grotowski zdawał sobie sprawę), zmiany w zasadach finansowania instytucji kultury bardzo niekorzystnie odbiły się na budżecie CSRT. Chociaż CSRT należało do kategorii otrzymującej jedno z niższych subwencji, jednak przynależność do niej miała bardzo duże plusy, ponieważ oznaczała, że nie musiało tłumaczyć się przed państwem z braku efektów pracy (czyli publicznych pokazów). Prawdopodobnie także ten ostatni czynnik przeważał szalę na korzyść Włoch. Co nie zmienia faktu, że pod względem finansowym zaproszenie Grotowskiego oznaczało dla Bacciego rezygnację z części prowadzonych dotychczas działań. Jednak ważniejsze było dla niego tchnięcie nowego ducha w swoje osobiste poszukiwania i w pracę całego CSRT³⁷.

Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski w Vallicelle pod Pontederą rozpoczęło działalność w roku 1985, mimo że sam artysta na stałe przeniósł się do Pontedery dopiero rok później. W dokumencie programowym, przedstawionym we Florencji w 1985 roku, zamieszczono informację, że Workcenter zostało utworzone z inicjatywy CSRT przy wsparciu Uniwersytetu Kalifornijskiego, we współpracy z Centre International de Créations Théâtrales Petera Brooka. Ze Stanów Zjednoczonych przyjechało z Grotowskim do Włoch trzech asystentów: Pablo Jiménez, James Słowiak i Thomas Richards. Pierwszy opuści Pontederę w roku 1989, drugi – rok wcześniej. Ostatni – stanie się kluczowym współpracownikiem Grotowskiego na jego finalnym etapie poszukiwań, co sprawi, że w 1996 roku Workcenter of Jerzy Grotowski zmieni nazwę na Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Wkrótce po rozpoczęciu działalności Workcenter, do jego zespołu dołączyli Mario Biagini, który po śmierci Grotowskiego wspólnie z Thomasem Richardsem kieruje Workcenter, oraz Piotr Borowski (w Workcenter do 1993).

Początek prac Workcenter of Jerzego Grotowski we Włoszech wyznaczają dwa wydarzenia. Pierwsze to sesje robocze w Botinaccio, w Toskanii, 12 czerwca – 12 sierpnia 1985, prowadzone przez Grotowskiego i asystentów pracujących z nim wcześniej w Kalifornii: I Wayana Lendrę i Du Yee Changą. Drugie to zorganizowane 15 lipca 1985 roku w Gabinetto Vieusseux we Florencji spotkanie prezentujące cele i program Workcenter³⁸. Proces tworzenia nowego ośrodka można było uznać za ukończony, gdy jesienią 1986 Grotowski na stałe przeniósł się do Włoch.

1. Zob. Carla Pollastrelli: *Z Wrocławia do Pontedery. Mistrz na wychodźstwie*, z języka włoskiego przełożyła Katarzyna Woźniak, „Performer” 2012 nr 5.

2. Zob. Monika Gurgul: *Historia teatru i dramatu włoskiego. Tom II. Od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 281.

3. Giorgio Strehler, podobnie jak wielu innych „starych mistrzów”, zasłynął z niewybrednych ataków na Trzeci Teatr: porównywał twórczość Artauda, Grotowskiego i Barby do terroryzmu „Czerwonych Brygad”, jednoznacznie ją potępiał, oskarżając o zaściankowość i pogardę okazywaną wobec teatru instytucjonalnego i neoawangardy. Zob. Mirella Schino: *Il crocevia di Pontedera. Storie e voci di una generazione teatrale 1974–1995*, Bulzoni, Roma 1996, s. 73.

4. W zależności od źródła, mamy do czynienia z kilkoma różnymi określeniami obejmującymi zjawiska sceny włoskiej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: Nowy Teatr, teatr eksperymentalny, teatr awangardowy, teatr poszukujący, inny teatr. W dalszej części tekstu będą się nimi posługiwała zamiennie.

5. Zob. Lorenzo Mango: *L'invenzione del nuovo*, [w:] Daniela Visone: *La nascita del nuovo teatro in Italia 1957–1967*, Titivillus, Corazzano (Piza) 2010, s. 9–14. Pierwszy przekład włoski zbioru pism Artauda *Teatr i jego sobowtór* ukazał się w 1964 roku nakładem turyńskiego wydawnictwa Einaudi.

6. Zob. np. Marco de Marinis: *Il nuovo teatro 1947–1970*, Bompiani, Milano 1987 oraz Daniela Visone: *La nascita del nuovo teatro in Italia 1957–1967*, Corazzano (Pisa) 2010, s. 25–30.

[7.](#) The Living Theater po raz pierwszy przyjechał do Włoch w roku 1965, na przełomowe dla teatru włoskiego Biennale Teatru w Wenecji i od tego momentu często gościł na Półwyspie Apenińskim.

[8.](#) W kongresie udział wzięli m.in. Carmelo Bene, Franco Quadri, Carlo Quartucci, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Leo De Berardinis, Roberto Lerici. Punktem wyjścia do dyskusji artystów, teatrologów i krytyków był tekst zaproponowany uprzednio przez Giuseppe Bartoucciego, Edoarda Fadiniego i Ettore Capriola: *Gli Elementi di discussione* (Punkty do dyskusji). Daniela Visone podsumowuje, że z dzisiejszego punktu widzenia kongres można uznać za kamień milowy w historii włoskiego teatru powojennego, gdy tymczasem w roku 1967 jego uczestnikom wydawał się raczej zmarnowaną szansą, ponieważ dyskusje nie wykroczyły poza wcześniejsze komentarze i postulaty.

[9.](#) Zob. Daniela Visone: *La nascita del nuovo teatro in Italia*.

[10.](#) „Sipario” sierpień 1963 nr 208–209. W numerze zamieszczono teksty krytyków: Jana Kotta, Jana Błońskiego, Konstantego Puzyny, Adama Tarna, Edwarda Csató, Marii Czanerle, Jana Kłosowicza, Tadeusza Kudlińskiego, Wojciecha Natansona, Andrzeja Wirtha, Andrzeja Wróblewskiego, reżyserów: Erwina Axera, Krystyny Skuszanki. Lidii Zamkow-Słomczyńskiej, scenografów: Józefa Szajny, Zenobiusza Strzeleckiego, Jana Kosińskiego, Krystyny Zachwatowicz, wybrane fragmenty Witkacego, sztuki Tadeusza Różewicza i Jerzego Broszkiewicza, dwie ankiety Eugenia Barby na temat reżyserii i scenografii, napisany pod pseudonimem Gösta Marcus tekst Barby o Henryku Tomaszewskim (w 1963, pod tym samym pseudonimem, Barba opublikował także tekst na temat Grotowskiego w „Nuovi scenari”, tygodniku młodych komunistów) oraz tekst poświęcony Jerzemu Grotowskiemu, napisany przez przyjaciela Barby, francuskiego grafika Rolanda Grünberga. Zob. Eugenio Barba: *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, z języka włoskiego przełożyła Monika Gurgul, redakcja przekładu Anna Górka, redakcja merytoryczna Zbigniew Osiński, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001, s. 18, 85.

[11.](#) „Sipario” sierpień – wrzesień 1965 nr 232–233, s. 50.

[12.](#) „Sipario” kwiecień 1966 nr 240, s. 19.

[13.](#) Zob. Daniela Vinsone: *La nascita del nuovo teatro in Italia*, s. 61.

[14.](#) Zob. Eugenio Barba: *Ziemia popiołu i diamentów*, s. 18.

[15.](#) Eugenio Barba: *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio Editore, Padova 1965.

[16.](#) Eugenio Barba: *Ziemia popiołu i diamentów*, s. 120–121. Raymonde Temkine, francuska krytyk teatralna, wraz z mężem, Valentinem, byli zagorzałymi stronnikami Grotowskiego. W 1966 roku Raymonde organizowała pierwsze francuskie tournée Teatru Laboratorium. W roku 1968 wydała książkę *Grotowski* (Lozanna 1968). Zmarła w 2010 roku.

[17.](#) Zob. Mirella Schino: *Il crocevia di Pontedera*, s. 32.

[18.](#) Lamberto Trezzini: *Teatro in Polonia*, Cappelli Editore, Bologna 1962.

19. Zob. Eugenio Barba: *Ziemia popiołu i diamentów*, s. 84.

20. Eugenio Barba: *Ziemia popiołu i diamentów*, s. 84. Dobre stosunki utrzymywał natomiast z Frankiem Quadrim, w latach 1962–1969 redaktorem naczelnym „Sipario”, poczytnego miesięcznika teatralnego. Redakcja pisma od początku wspierała odnowę sceny włoskiej, przede wszystkim zachęcając badaczy i krytyków do podejmowania merytorycznej dyskusji nad następującymi zmianami.

21. W tekście *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu* Grotowski zapisał następujące słowa: „Gdy mówię o zespole teatralnym to mam na myśli jakąkolwiek długofalową pracę jednej grupy. Nie jest to związane w żaden szczególny sposób z koncepcjami awangardy. Chodzi o podstawową bazę teatru zawodowego naszego wieku” (Jerzy Grotowski: *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, [w:] Thomas Richards: *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. Wprowadzenie oraz esej „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu” Jerzego Grotowskiego*, przełożyli Magda Złotowska i Andrzej Wojtasik, Homini, Kraków 2003, s. 151). Trudno oprzeć się wrażeniu, że mówiąc o „zespolu teatralnym” Grotowski wyraźnie nawiązywał do fenomenu teatrów *di base*. Bardzo prawdopodobne też, że spotkanie z tak dużą liczbą aktorów nieprofesjonalnych, którzy doskonalić swój warsztat, szukali precyzji i żywego doświadczenia przekraczającego codzienność, musiało rozbudzić jego niespełnione marzenia o parateatrze.

22. Zob. Eugenio Barba: *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, podał do druku Lluís Masgrau, przełożyli Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel, przekład zredagowali Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2003, s. 207–209.

23. Zob. Mirella Schino: *Il crocevia di Pontedera*, s. 22–43.

24. Zob. tamże.

25. Zob. Mirella Schino: [Problemy proroków](#), z języka włoskiego przełożyła Katarzyna Woźniak, „Performer” 2012 nr 5.

26. Zob. Mirella Schino: *Il crocevia di Pontedera*, s. 75–79.

27. Pierwsze, wspomniane już spotkanie Trzeciego Teatru, odbyło się w Belgradzie, podczas Teatru Narodów (brał w nim udział także Grotowski). Kolejnym, tym razem na poziomie narodowym (z udziałem grup z Ameryki Południowej), był Pierwszy Narodowy Kongres Teatrów *di Base* w Casciana Terme (k. Pontedery) w dniach 18–20 marca 1977 roku. Trzecie dobyło się w Teatro Tascabile w Bergamo, w dniach 28 sierpnia – 7 września 1977 roku pod nazwą Międzynarodowe Atelier Teatru Zespołów. W tym samym czasie włoscy artyści wzięli udział w zorganizowanym na szczeblu narodowym *Festival dell’Unità* [Festiwalu Zjednoczenia], który odbywał się w Modenie, 4 września 1977. Bergamo było ostatnim wspólnym, dużym spotkaniem Trzeciego Teatru we Włoszech. Innym dorocznym świętem teatrów *di base* był od 1978 roku festiwal w Santarcangelo pod dyktando artystyczną Roberta Bacciego. W tym samym roku odbyło się w Peru międzynarodowe spotkanie Trzeciego Teatru. Kolejne – i ostatnie, w Madrycie, w dniach 29 października – 4 listopada 1979 roku.

28. Zob. Mirella Schino: *Il crocevia di Pontedera*, s. 327–328.

[29.](#) Zob. tamże, s. 101–103.

[30.](#) Seminaria i warsztaty w ramach projektu prowadzili m.in.: aktorka Marisa Fabbri i Jerzy Stuhr (asystent Ingmar Lindh), którzy kierowali przygotowaniem etiud – odpowiednio: *La morsa* na podstawie Luigiego Pirandella i *Intorno a Dostoevskij*; Ryszard Cieślak (w ramach Teatru Źródła, zob. dalej), Aldo Sisillo (analiza rytmu i muzyki w teatrze), Athos Perrone (szkoła szermierki), Mario Matteoli (taniec), Maurizio Buscarino (percepcja wzrokowa). Zob. tamże, s. 349.

[31.](#) Roberto Bacci wspomina, że o ile przyjęcie treningu jako stałego elementu pracy aktorów wyznaczyło początek nowego rozdziału w historii Piccolo Teatro w latach siedemdziesiątych, o tyle na początku lat osiemdziesiątych, rezygnacja z niego była symbolicznym początkiem końca Piccolo. Zob. tamże, s. 125–130.

[32.](#) Dyskusja i polemiki wokół daty przyjazdu Grotowskiego do Stanów Zjednoczonych, zob. Leszek Kolankiewicz: *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, „Pamiętnik Teatralny” 2000 z. 1–4, s. 37–116.

[33.](#) Mirella Schino: *Problemy proroków*.

[34.](#) Tamże.

[35.](#) Zob. Carla Pollastrelli: [Z Wrocławia do Pontedery](#).

[36.](#) *Jerzy Grotowski. Spojrzenie z Workcenter* [rozmawiał Franco Quadri], przełożyła Anna Górka, [w:] Jerzy Grotowski: *Teksty zebrane*, redakcja: Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa 2012, s. 897.

[37.](#) Zob. Mirella Schino: *Problemy proroków*. Grotowski stał się „sercem Pontedery”, dostępnym na wyciągnięcie ręki nie tylko dla najbliższych współpracowników: Bacci ze wzruszeniem wspomina, jak jego aktorki, Luisa i Silvia Pasello, zapraszały Grotowskiego na kolację, żeby zapytać o radę, a Stefano Vercelli i Francois Kahn chodzili do Grotowskiego porozmawiać o swoich projektach.

[38.](#) Wystąpienie Grotowskiego opublikowane zostało później pod tytułem *Tu es le fils de quelqu'un/Tu sei figlio di qualcuno*, opracowanie Renata Molinari, przejrzone przez autora, „Linea d’ombra”, nr 17, grudzień 1986, s. 27–30. W wersji ostatecznej: *Tu es le fils de quelqu’un*, [w:] Antonio Attisani, Mario Biagini (red.), *Opere e sentieri. Tom II: Jerzy Grotowski. Testi 1969–1998*. Wstępem opatrzył Antonio Attisani, Rizzoli, Roma 2007, s. 65–81. Przekład polski Ludwika Flaszena opublikowały „Didaskalia. Gazeta teatralna”, październik 2000 nr 39, s. 11–15.; jego wersję zmienioną i poprawioną opublikowano w tomie Jerzy Grotowski: *Teksty zebrane*, s. 799–811.