

Magdalena Hasiuk

Ciało i maska w teatrze

Ciało i teatr

„Z natury swojej ciało ludzkie [...] jest całkowicie nieprzydatne jako materiał dla sztuki” - stwierdził w 1907 r. Edward Gordon Craig¹. Mimo takich opinii tworzywem i środkiem ekspresji teatru od wieków pozostaje człowiek. Dzieje się tak, ponieważ „fenomen teatralny jest w swej istocie fenomenem wcielenia (inkarnacji)”². Nie przez przypadek ciało człowieka³ (jego rozmaite figuracje lub zastąpienia) przywołuje się w większości definicji teatru, *implicite* lub *explicite*, jako jeden z warunków niezbędnych zaistnienia tej sztuki⁴. Coraz częściej też człowieka postrzega się jako byt wcielony stanowiący jedność. A jego ciało ujmuje się, zgodnie z ideą etnoscenologii, w wymiarach komplementarnych - cielesnych i duchowych, łączących to, co biologiczne, z tym, co symboliczne, obejmujących relację ciała i myśli⁵. Określa

¹ E. G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, WAF, Warszawa, 1985, s. 78.

² P. Chabert, *Le corps comme materiau dans la representation theatrale*, w: *Recherches poetiques*, t. 2, Klincksieck, Paris 1976, s. 299.

³ Szczególny, graniczny przypadek ciała w teatrze stanowi chór; por J. Lecoq, *Le jeu des structures portables*, w: *Le Theatre du gest*, J. Lecoq (red.), Bordas, Paris 1987, s. 112.

⁴ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świątek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław - Warszawa - Kraków 1998, s. 547.

⁵ „Le presuppose moniste de l'ethnoscenologie est le corps/pensee: il n'y a pas de corps sans pensee, ni de pensee sans corps. La forme spectaculaire est une pensee etendue dans l'espace. Le corps performatif est pensee”. J. M. Pradier, *Ethnoscenologie: la chair de l'esprit* (<http://www-artweb.univ-paris8.fr/theatre>). „Monistycznym założeniem etnologii jest ciało/myśl: nie istnieje ciało bez myślenia, nie ma także myślenia bez ciała. Forma widowiskowa jest myślą rozciągniętą w przestrzeni. Ciało performatywne jest myśleniem.

się je jako ciało/duch⁶, o którym Eugenio Barba mówi jako o aktorze-ciele⁷.

Sposób postrzegania ciała aktora zmieniał się w zależności od epok i lansowanych estetyk, nakazów danej kultury⁸, modeli teatru i stylów gry, a także panujących relacji społecznych⁹. Zmieniał się ideał ciała na scenie - od akcentowanej, spontanicznej naturalności po bliską mechanizmom precyzję w wypełnianiu rygorystycznych nakazów tradycji lub reżysera.

Sceniczne wykorzystanie ciała oscyluje obecnie między dwiema poniekąd przeciwstawnymi koncepcjami¹⁰. Według pierwszej z nich scena służy ilustracji dyskursu, który ją wyprzedza. Ciało stanowi „wspornik” dramaturgii, wykorzystywany do przedstawienia bądź komentowania wypowiedzi językowej. Aktor ma wyrazić sens psychologiczny, intelektualny, moralny sztuki, a jego ciało jedynie potęguje sens słowa. Według drugiej koncepcji, dominującej od czasu wielkiej reformy teatru, zwłaszcza w teatrach eksperymentalnych i teatrach tańca, ciało nie służy już wyrażaniu jakiegokolwiek idei czy ekspresji, ale samo w sobie stanowi komunikat autoreferencyjny¹¹. Ciało staje się elementem oryginalnym (źródłowym) i uprzywilejowanym teatru oraz generatorem nowej tematyki. Dualizm idei i ekspresji zostaje zastąpiony koncepcją ciała aktora jako autonomicznego narzędzia¹². Tak postrzegane ciało, wyzwolone z wszel-

⁶ J.-M. Pradier, dz. cyt.

⁷ „Aktor-ciało nie jest «ciałem», którego wykonawca «używa», nie jest maszyną w sensie fizycznym. Jest miejscem, w którym spotykają się ze sobą umysł i to, co fizyczne, konkret i abstrakcja, realność i to, co wyobrażone. To połączenie osiągnięte przez aktora pozwala widzom przejść od widzialnego do niewidzialnego”. E. Barba, *Fikcja rozdwojenia*, przeł. J. Tyszka, „Opcje” 1995, nr 1-2, s. 27.

⁸ „Ciało służy zarówno ukazywaniu, jak i ukrywaniu; każda kultura posiada własne zasady ukazywania z ciała tego, co jest dozwolone”. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...*, s. 74.

⁹ J. Lecoq, *Les gestes de la vie*, w: *Le Theatre du gest*, s. 78.

¹⁰ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, s. 73.

¹¹ Pierre Chabert za jeden z preteatrów ciała uznaje teatr absurdu, w którym język materialny sceny determinuje znaczenie. Teatr absurdu łączy w sobie techniki, które fascynowały ludzi teatru XX wieku: cyrku, marionetek, niemego kina, pantomimy. P. Chabert, *Le corps comme materiau...*, s. 309-313.

¹² Już dla Adolphe'a Appii jądro teatru stanowił ruch rodzący się z ciała aktora. Żywe, działające ciało ludzkie to element stwarzający „żywą przestrzeń” i „żywy czas”. Kazimierz Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie - idee - zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław - Warszawa - Kraków 1984, s. 64-65.

kiej imitacji i psychologizmu, staje w centrum problematyki teatralnej jako materiał czystej gry. Systematycznie bada się, rozwija i ukazuje jego możliwości¹³. Antonin Artaud utożsamia takie ciało ze sceną, przestrzenią fizyczną, oryginalną i nieredukowalną i uznaje je za prawdziwy materiał kreacji teatralnej¹⁴. „Ciało ludzkie wykształcone, elastyczne, opanowane jest jedynym instrumentem, którym dysponuje aktor, aby wszystko powiedzieć”¹⁵. Grotowski idzie krok dalej, zalecając, by organizm aktora wyzbył się jakiegokolwiek oporu wobec procesu wewnętrznego, aby jego ciało „uległo jak gdyby unicestwieniu, spaleni i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych”¹⁶. Wówczas organizm aktora stanie się obszarem aktualizacji i inkarnacji mitu¹⁷. Ciało daje bowiem jedyną współcześnie istniejącą możliwość doświadczenia mitu. Jednym z podstawowych zadań ciała na scenie jest zatem objawić to, co ukryte, nadać czy użyć struktury (formy, wcielenia) temu, co jest jej pozbawione, a co jej potrzebuje do zaistnienia.

W zależności od przyjętej estetyki i stylu gry w różnych modelach teatru wybrane części ciała pełnią szczególne funkcje. I tak tragedia klasycystyczna nakazuje postawę nieruchomą, hieratyczną, a aktor posługuje się ciałem jako całością, maksymalnie ograniczając ruchy kończyn i tułowia. W przeciwieństwie do tragedii farsa odsłania elementarny język całego ciała, przywołuje jego naturalne, spontaniczne reakcje. Niekiedy ukazuje także jego funkcje fizjologiczne. Aktorzy tradycyjnych teatrów orientalnych również posługują się całym ciałem, tutaj jednak mistrzowsko i rygorystycznie podporządkowanym w najdrobniejszych detalach tradycyjnym wzorcom. Dla europejskiego mimu, podobnie jak dla Eugenia Barby¹⁸, najważniejszym elementem ciała aktora jest tułów, a po nim kończyny. M i m neutralizuje ponadto ekspresję twarzy, bo zarówno twarz, jak i ręka są - jak określał Etienne Decroux - „narzędziami kłamstwa i fanatykami gadulstwa”¹⁹. Hipertrofia twarzy połączona z gestami rąk i ramion - wyrażająca podporządkowanie ciała

¹³ P. Chabert, *Le corps comme materiau...*, s. 313.

¹⁴ Tamże, 299-301.

¹⁵ Wypowiedź Barraulta cyt. za: J. Perret, *Entretien avec Jean-Louis Barrault*, w: *Le Theatre du gest*, s. 70.

¹⁶ J. Grotowski, *Teksty z lat 1965 - 69*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1999, s. 9.

¹⁷ P. Chabert, *Le corps comme materiau...*, s. 317.

¹⁸ „W tułowiu, w kręgosłupie znajdują się korzenie wszystkich impulsów dynamicznych”. E. Barba, *Une amulette faite de memoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur*, „Degres” 1999, nr 97-99, a2.

¹⁹ E. Decroux, *O sztuce mimu*, przeł. J. Litwiniuk, PIW, Warszawa 1967, s. 146.

(i związanego z nim języka) psychologii - dominuje w teatrze realistycznym i naturalistycznym²⁰.

W tradycji zachodniej wielu aktorów posługuje się na scenie przede wszystkim twarzą i głosem, nie wykorzystując reszty ciała²¹. Obroną przed taką praktyką są powszechnie stosowane w zespołach eksperymentalnych, laboratoriach i szkołach teatralnych ćwiczenia, podczas których zakrywa się aktorom twarz i zabrania się mówić²². Nadmierne korzystanie z twarzy w teatrze, nie tylko wiąże się z często stosowaną konwencją teatru psychologicznego, ale także wynika zarówno z hierarchizacji ciała przejętej przez sztukę z życia społecznego, jak i z „naturalnego symbolizmu ludzkiego ciała”²³. Twarz, najważniejsza część głowy²⁴, symbolizuje manifestację ducha i pozostaje w opozycji do reszty ciała, stanowiącego manifestację materii. Twarz porównuje się do wszechświata i mikrokosmosu, sięgając do symboliki jedyne, doskonałości, boskości i słońca²⁵. Twarz jest nie tylko uprzywilejowanym miejscem objawiania intymności i indywidualizmu, ale także obszarem wypowiedzenia słowa i lokalizacji narządów zmysłu. A jej „nagość” czyni z niej najlepszą legitymację człowieka i najważniejszą część zarówno jego osobistego, jak i „społecznego zwierciadła”. „Żywej twarzy nie można oglądać jako «rzeczy w sobie» niezależnej od obserwatora. Twarz zawsze odbija patrzącego. Patrząc na kogoś, widzimy jednocześnie swoje odbicie [...], każda więc twarz ma coś z aspektu sędziowskiego”²⁶.

Antropologiczny aspekt maski

„Mapa geograficzna osoby znajduje się na jej twarzy. Za pomocą maski usuwa się ją, a jednocześnie rozciąga na całe ciało. W ten sposób

²⁰ P. Chabert, *Le corps comme materiau...*, s. 304.

²¹ Peter Brook mówi o takich aktorach, że „potrafią grać jedynie od «ramion wzwyż»”. P. Brook, *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, przeł. I. Libucha, M. Orski, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1997, s. 30.

²² Praktyki takie stosowano powszechnie w Theatre du Vieux Colombier i w innych zespołach francuskich wyrastających z tej tradycji, m.in. w Międzynarodowej Szkole Teatru Jacquesa Lecoqa.

²³ J.-M. Pradier, dz. cyt.

²⁴ „Ludzie teatru mówią często, że aktor musi myśleć całym ciałem, nie tylko głową, ale i stopami, i że to myślenie jest wiedzą-w-działaniu”. E. Barba, *Cicha wiedza: dziedzictwo i spustoszenie*, przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia” 2000, nr 35, s. 74.

²⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Rober Laffont/Jupiter, Paris 1992, s. 943.

²⁶ A. Kępiński, *Twarz i ręka*, „Teksty” 1977, nr 2, s. 12.

twarz [...] ma 180 cm"²⁷. W niektórych tradycjach przebieranie rytualne ma boskie pochodzenie²⁸. W innych, np. w wielu mitach afrykańskich, o początku masek mówi się ustanawiając opozycję między światem kobiet i mężczyzn²⁹. Maska stanowi czynnik cywilizacyjny, odebrana kobiecie, matce, naturze, w rękach mężczyzny zmienia się w obiekt kultury.

Maski z drewna, tkanin, stali, papieru, kości słoniowej, z gliny, ze skóry występują na pięciu kontynentach. W tych nielicznych kulturach, którym są nieznane, ich funkcje przejmują tatuaże i rysunki na skórze. Noszone przez człowieka³⁰, zakrywają twarz, jej część lub głowę. Mogą też umieszczone na specjalnych narzutach, okrywać całe ciało. Pod ich wpływem noszący je ulegają całkowitej wewnętrznej transformacji, która polega na ukryciu lub ograniczeniu indywidualnej tożsamości oraz ucieleśnieniu innej postaci, obrazu grupy lub wydarzenia. Pomagają im w tym towarzyszące każdej masce ściśle określone kostiumy, tańce, śpiewy i rytm, charakterystyczne dla danego obrzędu i społeczności, dla której są znane, zrozumiałe i czytelne.

Maski, bez względu na to, z jakiej kultury pochodzą, podobnie jak inne przedmioty rytualne, należą do wspólnoty, klanu, plemienia i nie sposób oddzielić ich od mitów, które je spłodziły. Próbować zrozumieć maskę to usiłować wejść w świat innych cywilizacji³¹. Maska podobnie jak rytuał, którego jest częścią, staje się jakby soczewką skupiającą wiedzę o danym społeczeństwie.

Zrodziła się prawdopodobnie z chęci myśliwego, by upodobnić się do zwierzęcia, na które polował. Rytuały polowania zmieniły się z czasem

²⁷ Wypowiedź Barraulta cyt. za.: J. Perret, *Entretien avec Jean-Louis Barrault*, s. 71.

²⁸ Zgodnie z mitologią aztecką to bogowie popełniający samobójstwo, żeby żywić słońce, pozostawiali ludziom swoje płaszcze, skóry, pióra i biżuterię, aby ci mogli się przebierać.

²⁹ Kobiety odkryły maski w naturze, ale nie potrafiły się nimi posługiwać i ostatecznie to mężczyźni je wymyślają lub ukradli kobietom. Z opozycją kobieta-mężczyzna wiąże się aspekt seksualny masek, ich powszechnie uznawana moc zapładniająca i przynosząca urodzaj. Paradoksalnie niemal wszystkie ceremonie z maskami zarezerwowane były dla mężczyzn, gdyż spojrzenie kobiety na maskę mogło spowodować niepłodność na nią i na całą wspólnotę. Zob. J. T. Maertens, *Le masque primitif et la sexualité*, w: *Le Masque. Du rite au theatre*, O. Aslan, D. Bablet (red.), Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1985, s. 36-37.

³⁰ Przeznaczeniem maski jest, by ją nosić. Jednak istnieją i takie (często wielometrowe), które ustawia się w domostwach na specjalnych miejscach. Takie maski występują np. w Nowej Gwinei.

³¹ O. Aslan, *Introduction*, w: *Le Masque*, s. 14.

w ceremonie uzdrawiające³², w których maski odgrywały znaczącą rolę. Dopiero później pojawiło się pragnienie przywołania dzięki masce innego człowieka - zmarłego, przodka, bohatera - boga czy demona. Maski w wielu kulturach ucieleśniają przodków totemicznych. Łącząc elementy ludzkie i zwierzęce, monstrialne i groteskowe, umożliwiają wkroczenie mocy groźnych i chimerycznych oraz przekroczenie granic w wyrażeniu niepoznanego. Dzięki nim człowiek staje wobec nicości i śmierci. Maski jako „pojemnik” rzeczywistości metafizycznej umożliwiają kontakt ze światem nadnaturalnym. Pełnią funkcje mediatorów, „baterii” boskiej energii. Kanalizują siły, które przez nie oddziałują, regulując przepływ energii duchowych w kosmosie.

Maski stosowano, bądź nadal sieje stosuje, podczas rytów religijnych od animizmu i szamanizmu po buddyzm tybetański (np. podczas obrzędu *camu*³³), m.in. w kulcie przodków i zmarłych, rytualnych inicjacjach, rytuałach pogrzebowych i rytuałach płodności, podczas karnawału, rytów agrarnych i obrzędów wojennych. Używanie masek porównywano niekiedy z praktyką mistyków, określając maskę jako „nieruchomą ekstazę”³⁴.

Zadaniem masek jest odnawianie, odmładzanie, wskrzeszanie natury i społeczeństwa³⁵. Maski konkretyzują hierarchiczny układ porządku plemiennego, uosabiają historię grupy, jej wartości i tradycje. Dlatego też „stanowią prawdziwą więź społeczną”³⁶. Nie można pominąć także ich funkcji pedagogicznych. Podczas specjalnych rytów z maskami przekazuje się zarówno dorastającym, jak i dojrzałym mężczyznom zasady zachowania indywidualnego i społecznego oraz reguły życia we wspólnocie³⁷. Za pośrednictwem maski sfrustrowana jednostka może powrócić do utraconych stadiów rozwoju. Jednocześnie dzięki masce wspólnota potrafi przybliżyć jednostkę do osiągnięcia harmonii, uwalniając od wspomnień z podróży ku nieświadomości³⁸.

³² Sądono, że zwierzę, żeby się zemścić, zsyłało na myśliwych choroby. Zob. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 615.

³³ W. Forman, B. Rinczen, *Lamajskie maski taneczne. Cam Erlika w Mongolii*, przeł. A. Latusek, PIW, Warszawa 1967, s. 53-106.

³⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 617.

³⁵ R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973, s. 395.

³⁶ Tamże, s. 397.

³⁷ J. Guiart, *Masques*, w: *Encyclopadia universalis*, Encyclopadia universalis editeur, Paris 1988, t. 2, s. 848.

³⁸ Zob. J. T. Maertens, *Le masque primitif et la sexualite*, w: *Le Masque. Du rite au theatre*, s. 34.

Morfologia każdej maski, taniec, który wykonuje, towarzyszące śpiewy, jej miejsce wśród innych masek przywołują postać lub wydarzenie mityczne. Umożliwiają powtórzenie gestów bóstw, duchów i herosów, zjednując w ten sposób dobroczynne siły, sprowadzając na wspólnotę błogosławieństwo i dostatek. „Każda ceremonia z maskami jest spełniającą się kosmogonią, która odnawia czas i przestrzeń: chroniąc dzięki temu człowieka i wartości, których jest depozytariuszem, przed szkodami, dotykającymi każdej rzeczy istniejącej w czasie. Są to prawdziwe spektakle katartyczne, podczas których człowiek traci świadomość swojego miejsca we wszechświecie. Widzi swoje życie i śmierć wpisane w dramat wspólnoty, który nadaje im sens”³⁹. Projektowanie na maskę lęków pozwala wspólnocie uwolnić się od nich, dokonać egzorcyzmów. Maski ukazując działanie sił destrukcyjnych, ujawniając aspekty demoniczne, powodują ich zniknięcie. W wielu kulturach zakończenie rytuału oznacza zniknięcie masek, które często się niszczy, usuwając w ten sposób złe moce przejęte przez nie podczas ceremonii. Istnieją również maski przechowywane przez pokolenia w świątyniach lub specjalnie do tego celu wyznaczonych miejscach. Bywają one zarówno narzędziami, jak i obiektami kultu. Postrzega się je zarówno jako wota, jak i jako przyjmujących ofiary.

Maski bez względu na to, z jakiej kultury pochodzą, noszą w sobie wszystkie niebezpieczeństwa i przywileje przebierania się oraz trawestacji. Chronią noszących je, a jednocześnie potrafią być dla nich niebezpieczne. Jeśli chce się dzięki masce uchwycić nieznane siły, można zostać przez nie opętanym. Maski nierozzerwalnie wiążą się z wiedzą i władzą, otacza je sekret połączony z *sacrum*⁴⁰.

Maski w teatrach tradycyjnych

Maski, od wieków wykorzystywane w sztukach widowiskowych, przybierają różnorodne formy, znaczenia i funkcje. Umożliwiają przede wszystkim przemianę tożsamości wykonawców, stanowiąc niekiedy najbardziej istotny element przedstawienia. Istnieją jako emblemat teatru. Określają precyzyjną postać lub typ, są instrumentami gry. Jako narzędzie kształcenia aktorów pełnią też funkcję pedagogiczną. Obecne są w teatrze greckim i rzymskim oraz komedii delfarte, powszechnie stosuje się je

³⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 616.

⁴⁰ A. Dupuis, *Le masques en Afrique*, w: *Encyclopadia universalis*, t. 2, s. 849.

w tradycyjnych teatrach Wschodu, gdzie bywają zastępowane makiżem, pełniącym podobne funkcje.

Jako przedmiot kultu lub sztuki maska była w Japonii rekwizytem niemal obowiązkowym w spektaklach rytualnych oraz w świeckich przedstawieniach teatralnych aż do XVII w., kiedy to teatr kabuki porzucił ją na rzecz makiżu. Początkowo maski stanowiły przedmiot sakralny. Wraz z teatrem no przekształciły się w dzieło sztuki o walorach estetycznych, zachowując jedynie pewne aspekty pierwotnej magii. Zanim pojawiły się w teatrze no, maski występowały (podobnie jak w Korei) w tańcach, pochodzących prawdopodobnie z rytów szamańskich, a także w rozwijającym się od 550 r. gigaku (duże maski ludzi, zwierząt i demonów) oraz w o pięćdziesiąt lat młodszym bugaku (maski mniejsze i bardziej stylizowane). Obie grupy masek różniły się ze względu na kształty i ekspresję twarzy.

Maska no stanowi nie tylko dzieło sztuki rzeźbiarskiej, ale przede wszystkim symbol aktora i jako ów symbol jest szczególnie chroniona i przekazywana przez pokolenia. Zazwyczaj tylko protagonista shite występuje w masce. Jego gra, podobnie jak innych wykonawców, jest poetycka i symboliczna. No stroni od realizmu. Już samo noszenie maski nie zasłaniającej całej twarzy opiera się na konwencji. Zadaniem aktora, który przygotowuje się do zawodu latami, łącząc naukę rzemiosła z rozwojem duchowym, jest nadanie masce wyrazu, ożywienie jej.

Maski określają typ bohatera (boga, ducha bohaterów poległych na wojnie, szaleńca, kobietę lub demona), ukazują istotę postaci, jej wewnętrzny stan, pasję, której doświadcza, lęk przed śmiercią. Te należące zarówno do bogów, jak i do zjaw mają rysy głęboko ludzkie. Fantastyczne są jedynie maski demonów.

W teatrze no, podobnie jak w balijskim topeng i indyjskim kathakali, kluczowe dla długiej metamorfozy aktora jest nałożenie maski (lub korony). Wykonawca przeistacza się w tym momencie w narzędzie sił, które w nim odżywają. Jego rysy deformują się, a ciało ulega transformacji. Aktor, człowiek nie tylko traci tożsamość, ale jakby znika. Od tej pory to maska, a nie ukryty za nią wykonawca, uczestniczy w widowisku⁴¹. Ponadto w topeng i w ceremoniach koreańskich długiemu przebieraniu aktora towarzyszą ofiary, przywołanie pamięci przodków, modlitwy o pomoc w widowisku i o pokój dla aktorów i widzów⁴².

⁴¹ J. Fassola, *Le theatre masque „Topeng” de Bali*, w: *Le Masque*, s. 92.

⁴² G. Martzel, *Fetes rituelles et danses masquées de l'ancien Japon*, w: *Le Masque*, s. 76.

Maski mają szczególne znaczenie na Bali. Wykonuje się je, podobnie jak w Japonii, z drzewa, które tutaj uznawane jest za symbol życia, mediacji i płodności świata. Rzeźbiarz pełni rolę demiurga przekładającego język bogów na materię. Na zakończenie swojej pracy wewnątrz maski umieszcza znaki ezoteryczne mające nadać energię i życie poszczególnym organom aktora: oczom, ustom, nosowi. Każda maska, której najmniejszy element czy motyw dekoracyjny określa tradycja, wyraża charakter postaci wybranej spośród trzech kategorii - herosów, potworów i klaunów. Tradycyjna klasyfikacja typów ludzkich (podobnie jak np. w starożytnej Grecji) opiera się na gromadzonej przez pokolenia wiedzy na temat esencji człowieka. Prawdziwego znaczenia nabiera maska dopiero wobec innych masek. Powinna przy tym maksymalnie odróżniać się od tej, która uosabia siły przeciwne.

Maski o ustalonych rysach w większości teatrów, zarówno chińskich, wietnamskich, jak i indyjskich, występują rzadko. W Wietnamie spotykamy je w postaci pełnych masek lub półmasek w popularnych tańcach, których bohaterami są zwierzęta. Pojedyncze maski określają wybrane postaci (m.in. demony i Budę). W Chinach stosuje się je dla kilku ról niemych. Również w Indiach maski nie są zbyt popularne. Występują w widowiskach chhau w Biharze i w Bengalu oraz w krishnattam (u niektórych postaci). W wielu indyjskich teatrach tańca maski noszą pomniejszych postaci (np. zwierzęta). Tak jest też w kathakali. Zazwyczaj maski są zastępowane ściśle skodyfikowanymi makijażami. Ich skonwencjonalizowane kolory i formy mają znaczenie symboliczne i określają charakter. W kathakali wiążą się z psychologią postaci, wydobywają jej cechy wewnętrzne, stan i uczucia. Czynią grę aktorów bardziej skuteczną. Wyrafinowanemu makijażowi odpowiadają określone ruchy, gesty i zachowania oraz śpiew. W teatrach chińskich i wietnamskich makijaż oddziałuje także na głos i śmiech aktora, który ulega jakby zamaskowaniu (w kathakali określone onomatopeje przysługują tylko ustalonym typom postaci)⁴³.

Dzięki grze emocji, poruszającej niemal każdy mięsień twarzy, aktor kathakali bezustannie czyni ze swego oblicza zmienne maski. Artysta i wykorzystywane przezeń środki są nierozdzielne: ruchy ciała wiążą się ze skodyfikowanym kostiumem, poruszenia twarzy z makijażem, dla którego twarz aktora staje się jakby strukturą. Każda emocja musi być ukazana z wystarczającą siłą, by przekroczyć barierę intensywnego ma-

⁴³ T. Van Khe, Ch. Shui Cheng, *Masques et visages peints dans le theatre chinois et le theatre vietnamien*, w: *Le Masque*, s. 87.

kijażu. Pomaga w tym ciało wykonawcy, wzmacniające ekspresję twarzy.

Teatry wietnamskie, chińskie i indyjskie, niezwykle precyzyjne i oparte na konwencji, nie chcą odzwierciedlać rzeczywistości, ale stworzyć świat wyobraźni, niecodzienny, nieznan. Makijaż odczłowiecza artystę, pozbawia go wyglądu ludzkiego, dzięki czemu może on stwarzać przed oczyma widzów świat bogów i demonów, legendarnych królów i mistycznych herosów⁴⁴.

Maski typowe były także dla teatrów starożytnej Grecji i Rzymu. Na ich określenie w Grecji używano terminu *prosopon*, oznaczającego jednocześnie: „twarz”, „oblicze”, „maskę” i „osobę dramatu”⁴⁵. Najbardziej podstawową i pierwotną funkcją maski greckiej była jednocząca (z przodkiem, bóstwem) przemiana albo jeszcze pierwotniejsze przemieniające zjednoczenie, istotne zaś funkcje poboczne to ukrywanie i straszenie⁴⁶. Już cywilizacje minojska i mykeńska znały maski rytualne, pogrzebowe, wotywno i teatralne. Te ostatnie posiadały w Grecji, podobnie jak na Wschodzie, znaczną moc magiczną, a po przedstawieniach ofiarowano je bogu. Spośród masek kultowych najbardziej rozpowszechnione były maski Gorgony, Artemidy i Dionizosa. Maska teatralna była elementem tradycyjnym łączącym teatr z kultem tego bóstwa⁴⁷. „Zadaniem greckiego pisarza i aktora nie była kreacja wymyślonych istot, lecz przywoływanie postaci z przeszłości. Trafnie [...] opisywał funkcję maski w tragedii greckiej Walter F. Otto: «Cała wspaniałość tego, co minione, staje się dojmująco bliska, jednocześnie gubiąc się w nieskończoności. Wielkość i godność tych, którzy odeszli, przenika zamaskowanego. Jest on sobą, a jednocześnie innym. Został [...] natchniony tajemnicą szalonego bóstwa oraz duchem dwoistości istnienia, który żyje w masce i którego ostatnim potomkiem jest aktor»”⁴⁸. Główne zadanie maski w teatrze greckim sprowadzało się do ustanowienia rzeczywistego zdarzenia, przedstawienia nowej osoby dramatu. Nie istniało żadne obowiązujące wyobrażenie występujących w dramatach bohaterów. To

⁴⁴ K. Renik, *Kathakali sztuka indyjskiego teatru*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 1994, s. 86.

⁴⁵ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 243.

⁴⁶ K. Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3-4, s. 142.

⁴⁷ M. Kocur, dz. cyt., s. 240.

⁴⁸ W. F. Otto, *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt/M. 1933, s. 194; cyt. za K. Kerényi, *Człowiek i maska*, s. 142.

maska stawała się postacią. Dopiero z czasem wyodrębniły się oddzielne typy. W katalogu pochodzącym z II w. znajdujemy 76 kategorii. Maski pomagały radykalnie odseparować choreutów od aktorów i dzięki nim ci ostatni mogli kreować kilka różnych ról. „Niezwykle silne musiało być działanie masek na widownię. Ukrywając i przemieniając osobowość aktora same pozostawały niezmiennie, zaprzeczając fundamentalnej dla teatralnej narracji idei czasu. Niezmienny wymiar czasu «zapisany» w masce stawał się tłem dla powołania czasu świata przedstawienia, w którym dopuszczano skróty, przyspieszania, cofnięcia i wyprzedzenia”⁴⁹.

Wielka Reforma Teatru - powrót do maski

Geneza i motywy powrotu do maski (od początku wykraczającego poza rekonstrukcję czy nawiązanie) w teatrze europejskim początku XX w. były złożone. Wiązały się zarówno ze zmianą świadomości ciała ludzkiego pod wpływem rozwoju ćwiczeń fizycznych i sportu, z przemianami w sztukach: w tańcu (działalność Isadory Duncan, Loie Fuller, Sady Yacco, Jacquesa Dalcroze'a, Sergiusza Diagilewa), malarstwie i rzeźbie (prace Augusta Rodina i Ferdinanda Hodlera), jak i z narodzinami kina. Odkrycie sztuki prymitywnej stało się jednym z katalizatorów rewolucji estetycznej przełomu XIX i XX w., odciskającej piętno na całych prądach i poszczególnych artystach od kubizmu, futuryzmu, dadaizmu po Chirico i Miró. Jednym z wyznaczników tej rewolucji stało się zniesienie prymatu twarzy, transformacja relacji twarz-reszta ciała i rozbitcie tego ostatniego na elementy ściśle podporządkowane formie. Przemiany w sztukach pięknych promieniowały na inne dziedziny: muzykę, literaturę i teatr.

Ponowne wkroczenie maski do teatru wiązało się jednak przede wszystkim z przemianami w obrębie tej sztuki. Maski stała się niezastąpionym orężem w walce z realizmem, narzędziem kształcenia aktorów, zwłaszcza w dopiero powstających szkołach teatralnych, pierwszych laboratoriach i zespołach eksperymentalnych, a także sposobem na przezwyciężenie powszechnego w tym czasie kryzysu relacji postać-aktor. Początek XX w. to w teatrze ponowne odkrycie wschodnich widowisk oraz nawiązanie do europejskich tradycyjnych form teatralnych. Obie gałęzie inspiracji zaowocowały silnym dążeniem do reteatralizacji teatru, a maska - obok makijażu, kostiumu i lalki - odegrała w nim znaczącą rolę. Od przełomu XIX i XX w. maska coraz częściej gościła na scenie (np.

⁴⁹ M. Kocur dz. cyt., s. 240.

w *Królu Ubu* Jarry'ego w Theatre de l'Oeuvre). W 1908 r. Craig założył pismo o nieprzypadkowym tytule „The Mask”⁵⁰, na łamach którego popularyzował wiedzę m.in. o teatrach orientalnych i komedii dell'arte. Próbę rekonstrukcji włoskiej komedii i jej masek podjął Konstanty Miklaszewski. Nawiązania do tej formy teatru pojawiały się w przedstawieniach Nikołaja Jewreinowa, Aleksandra Tairowa i Jewgienija Wachtangowa. Paul Claudel i Willaim Butler Yeats odwoływali się w swych tekstach do teatru japońskiego, Antonin Artaud pisał o teatrze balijskim. Jednak dla ponownego „odkrycia” maski kluczowa okazała się praktyka - przedstawienia Wsiewołoda Meyerholda w Rosji oraz działalność artystyczno-pedagogiczna Oskara Schlemmera w teatrze Bauhausu i Jacquesa Copeau w teatrze i w szkole du Vieux-Colombier.

Nikt nie zrobił tyle dla powrotu maski do teatru, co Edward Gordon Craig⁵¹. Zainteresował się nią w 1900 r. podczas pracy nad inscenizacją *Dydony i Eneasza* Purcella. W latach 1907-1908 maska stała się istotnym elementem jego refleksji, ściśle łączącym się z teorią nadmarionety. Na międzynarodowej wystawie teatru w Zurychu w 1914 r., gdzie był gościem honorowym, poza własnymi dziełami zaprezentował maski z Konga, Japonii i maski Aszantów.

Maska stanowiła dla Craiga symbol i narzędzie wielkich form teatralnych. Stosowanie jej nigdy nie było jedynie zabiegiem formalnym, ale przede wszystkim elementem ekspresji teatralnej, gwarantem sukcesu w walce przeciwko naturalizmowi, czynnikiem skłaniającym aktora do gry całym ciałem. Maska - jako ideał głowy w teatrze - miała chronić wykonawców przed bezwartościową ekspresją twarzy - „biednego narzędzia”, które, jak żadna inna część ciała, pozostaje w niewoli emocji i przypadku⁵². Kluczowa była jej rola jako elementu depersonalizacji. Nawet jeśli Craig marzył o usunięciu ze sceny aktora, zamierzał zachować tłum zamaskowanych postaci, gdyż to maska właśnie stanowiła jedyny środek, dzięki któremu można odnaleźć formę odpowiednią do wyrażenia w teatrze kreacji poety⁵³.

⁵⁰ „The Mask” wychodzi w latach 1908-1929. W latach 1918-1919 Craig wydaje także „The Marionette”.

⁵¹ D. Bablet, *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*, w: *Le Masque...*, s. 138.

⁵² Podobne były przekonania Maurice'a Maeterlincka, który twierdził, że „scena jest miejscem, w którym umierają arcydzieła, gdyż przedstawienie arcydzieła za pomocą elementów przypadkowych i ludzkich jest antynomiczne”. M. Maeterlinck, *Menus propos. Le theatre*, „La Jeune Belgique” [Bruxelles] 1890, nr 9, s. 324; cyt. za : D. Bablet, *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*, w: *Le Masque*, s. 140.

⁵³ D. Bablet, *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*, w: *Le Masque*, s. 143.

Spośród innych praktyków teatru XX w. autora *O sztuce teatru* wyróżnia fakt, że mimo całego szacunku, jakim darzył tradycyjne maski teatralne (maski greckie, komedii dell'arte, teatru no), nigdy ich nie kopiował, a także nie czerpał z nich inspiracji dla swoich projektów. Szkice Craiga całkowicie zwracają się ku przyszłości. Postawa taka dziwi zwłaszcza w przypadku twórcy, który tyle zrobił dla poznania i propagowania wiedzy o komedii dell'arte. Przypomnijmy, że to dzięki Craigowi włoską komedię poznał Jacques Copeau. I szybko wielkim marzeniem twórcy Theatre du Vieux-Colombier stało się stworzenie komedii improwizowanej ze współczesnymi typami i tematami.

Na teorię nadmarionety chętnie powoływał się Schlemmer, który w teatrze Bauhausu badał związki człowieka z przestrzenią⁵⁴. Wprowadzając typowe postaci, Schlemmer sięgnął m.in. do komedii dell'arte. Nie stosował tradycyjnych masek, ich zadanie przejęły formy geometryczne. Dążąc do integracji postaci ludzkiej z otoczeniem, Schlemmer pragnął nałożyć prawa kubistycznej przestrzeni na ciała ludzkie, tak by powstała „ruchoma architektura”⁵⁵. Harmonizacja funkcjonalizmu ciała z prawami przestrzeni przynieść miała typizację kształtów biologicznych (głowa jako jajo, tors jako waza, ramiona i nogi w kształcie maczug, a stawy piłek) oraz ujawnienie tego, co istotne i elementarne. Schlemmer dążył do stworzenia form prostych. Przez swoje dzieło zaznaczył związek między awangardą teatralną i plastyczną lat dwudziestych ubiegłego stulecia.

Do komedii dell'arte odwoływał się także Meyerhold. Oprócz inspiracji teatrem popularnym, cyrkiem i sztuką kłownów reżyser sięgał do teatrów orientalnych i do osiemnastowiecznego karnawału weneckiego, by podczas studiów nad poszczególnymi formami odnaleźć fundamentalne prawa scenicznych zachowań aktorów. Meyerholdowi nigdy nie chodziło jednak o rekonstrukcję masek, np. komedii delParte⁵⁶, a raczej o płynącą z nich inspirację lub ich reinterpretację, której dokonywał wspólnie ze scenografem Nikołajem Sapunowem.

Maska znajduje się w sercu estetyki Meyerholda. Staje się ona motywem przewodnim jego dzieła zarówno jako symbol i narzędzie teatralne,

⁵⁴ Jean-Louis Barrault powie, że „ciało i przestrzeń są nie do oddzielenia”. Cyt. za: J. Perret, *Entretien avec Jean-Louis Barrault*, s. 69.

⁵⁵ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, PIW, Warszawa 1976, s. 189. W innym miejscu to tradycyjne maski nazywa się rzeźbami w ruchu; zob. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 615.

⁵⁶ Choć wiele takich prób podejmowano we Francji i w samych Włoszech.

jak i jako technika i temat⁵⁷. Ideałem aktora jest dla reżysera zamaskowany żongler przeciwstawiony retorowi⁵⁸. Całe życie widziane jest jako maskarada, w której objawia się marionetkowy aspekt rzeczywistości. Maska ukrywa to, co powierzchowne, i odsłania głęboką istotę ludzi i zdarzeń⁵⁹. Odkrywa mechaniczny wymiar świata pozbawionego mistyki. Sięgając po maskę Meyerhold zastanawia się nad teatralnością, bada rządzące nią prawa. Reżyser darzy ją, podobnie jak kostium, respektem⁶⁰, gdyż to ona wprowadza aktora i widza do teatru - miejsca oczarowania. Za jej pośrednictwem aktorzy mogą „odkleić się” od codzienności i zmierzyć się na scenie ze sztywnością, ciszą, bezruchem, ze śmiercią, aby z tej konfrontacji stworzyć dzieło sztuki⁶¹. „Dzięki masce publiczność ogląda nie tylko jednego Arlekina, którego ma przed sobą, ale wszystkich Arlekinów, jakich zdążyła zapamiętać [...] wszystkich ludzi, mogących być podobnymi do którejś z pokazanych na scenie postaci”⁶². Maska-typ jest dla reżysera fundamentem bohatera. Aktorowi natomiast daje zarys, ideę, wychodząc od niej może on szukać i improwizować. Maska determinuje kostium, który powinien być sztuczny, jednocześnie ukrywać i odsłaniać ciało. Dla Meyerholda nagie ciało na scenie to herezja. Mimo ogromnej uwagi, jaką reżyser darzy maskę, ona sama stosunkowo rzadko pojawia się w jego pracy. Maska na twarzy aktora jest dla Meyerholda mniej ważna niż to, co wyzwala w jego ciele. Reżyser poszukuje przede wszystkim techniki i wprowadzonej przez maskę gry z ciałem. Metoda gry aktorskiej opiera się na ruchu, pantomimie i improwizacji, w których maska i ciało mają tworzyć jedność⁶³. W masce czy bez niej praca nad ciałem w teatrze Meyerholda nieustannie odnosi się do gry maskowej i masek-typów. Jej celem jest wykształcenie precyzyjnego i sprawnego ciała aktora, który z równą lekkością będzie posługiwał się narzędziami istniejącymi w rzeczywistości i w wyobraźni.

⁵⁷ Motyw maski, temat komedii dell'arte, przejmowane za pośrednictwem poezji francuskiej, były bardzo popularne w rosyjskiej literaturze symbolistycznej, np. w utworach Biełego czy Błoka. Już w 1906 r. Meyerhold wyreżyserował *Budę jarmarczną* Błoka, dramat ustrukturuwany wokół maski.

⁵⁸ W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905-1917)*, przeł. A. Drawicz, J. Koenig, WAF, Warszawa 1988, s. 155.

⁵⁹ B. Picon-Vallin, *Les ammees 10 a Petersbourg Meyerhold, la commedia dell'arte et e bal masque*, w: *Le Masque*, s. 147.

⁶⁰ Podobnie czyni również Ariane Mnouchkine.

⁶¹ B. Picon-Vallin, *Les ammees 10 d Petersbourg Meyerhold...*, s. 157.

⁶² W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905-1917)*, s. 164.

⁶³ B. Picon-Vallin, *Les ammees 10 a Petersbourg Meyerhold...*, s. 153.

Twarz i maska. Przemiany aktora w Theatre du Soleil

Założyciele tradycji w Theatre du Soleil

Po tryumfalnym powrocie do teatru w pierwszym dwudziestolecu XX w. w teatrze współczesnym maska, podobnie jak manekin czy kukła, pojawia się raczej rzadko, najczęściej w pojedynczych spektaklach. Nieliczni twórcy, jak Braed and Puppet Theatre, Giorgio Strehler czy Tadeusz Kantor, sięgają po te środki niejako w opozycji do głównego nurtu zespołów eksperymentalnych, w których od lat sześćdziesiątych dominuje przekonanie, że najlepszym narzędziem teatralnym jest ludzka twarz. Brak w Europie tradycji gry z maską (nie licząc reinterpretacji komedii dell'arte) oraz uproszczone przekonania na jej temat, nawet tak wybitnych reżyserów jak Jerzy Grotowski, według którego każda maska stworzona przez plastyka i charakteryzatora to rodzaj triku⁶⁴, z pewnością nie wpływają na zmianę sytuacji. Twórcy, którzy mimo wszystko decydują się na stosowanie masek jako elementu przedstawień lub narzędzia kształcenia aktorów, za każdym razem zmuszeni są stworzyć, odkryć bądź zrekonstruować na użytek spektaklu lub konkretnej pedagogiki podstawowe instrumentarium gry z maską.

Theatre du Soleil to jedna z niewielu grup francuskich, w których niemal od początku istnienia maska jako narzędzie kreacji i edukacji aktorów zajmuje najważniejsze miejsce. Dla zespołu Ariane Mnouchkine teatr to „przestrzeń spotkania z innym, bycia innym”⁶⁵. Maska zaś nie tylko jawi się jako narzędzie aktorskiej transformacji⁶⁶, ale także stwarza szansę osiągnięcia ekspresji o takim stopniu intensywności, jaki bardzo trudno jest wypracować w inny sposób⁶⁷. Umożliwia także aktorowi konfrontację z najwybitniejszymi tekstami, np. tragediami antycznymi⁶⁸. Sama Mnouchkine uważa się za fanatyczkę masek. „Maska jest naszą podstawową dyscypliną - komentuje - gdyż stanowi formę, a każda

⁶⁴ J. Grotowski, *Teksty z lat 1965 - 69*, s. 15.

⁶⁵ Wypowiedź Mnouchkine cyt. za: J. Feral, *Trajectoires du Soleil, Editions Theatrales*, Paris 1998, s. 15.

⁶⁶ Niezbędnej zwłaszcza w przypadku, gdy jeden aktor kreuje w spektaklu kilka postaci, jak w cyklu *Atrydzi*, gdzie Simon Abkarian występował w rolach: Achillesa, Agamemnona, Orestesa i Piastunki.

⁶⁷ Chociaż należy pamiętać, że nawet za pomocą maski żaden aktor nie jest w stanie przekroczyć swych ostatecznych granic. Por. P. Brook, *Mensonge et superbe adjectif*, w: *Le Masque*, s. 200.

⁶⁸ J. Lecoq, *Role du masque dans la formation de l'acteur*, w: *Le Masque*, s. 268.

forma wymusza pewną dyscyplinę. Sądzę, że teatr to przepływ między naszymi najgłębszymi, najbardziej zapomnianymi pokładami (wiedzy, wyobraźni, wrażliwości) i możliwie najpełniejszą ich projekcją - ukazaniem Publiczności, wydobyciem dla Publiczności wobec Publiczności. Maska wymaga uwewnętrznienia i uzewnętrznienia w maksymalnym stopniu⁶⁹. Jej rola wiąże się bezpośrednio z problematyką gry aktora, która jest w centrum poszukiwań Theatre du Soleil.

Na gruncie kultury francuskiej najważniejszą dla zespołu Mnouchkine inspirację gry aktorskiej, również także stosowania masek, stanowi działalność Jacquesa Copeau i Jacquesa Lecoqa. Idee Copeau wpłynęły na pracę Theatre du Soleil dwójako: za pośrednictwem pism twórcy Theatre du Vieux-Colombier oraz pośrednio - przez praktykę Lecoqa. Copeau zafascynował się maskami komedii dell'arte podczas wizyty w szkole Craiga w 1915 r. Wówczas też zrodził się pomysł „stworzenia komedii improwizowanej z typami i tematami z naszej epoki”. Dzięki inspiracji komedią dell'arte (a także dziełami Moliera, teatrem jarmarcznym, farsą, teatrem japońskim) Copeau pragnął odnaleźć źródła teatralności⁷⁰. Taką postawę w całości przejęła Mnouchkine, realizując w *Złotym wieku* (premiera 4 III 1975) współczesną komedię improwizowaną⁷¹. Copeau, zanim z grupą les Copiaux rozpoczął poszukiwanie stałych postaci charakterystycznych dla współczesności, od 1921 r. w szkole du Vieux-Colombier stosował maski „szlachetne” (*nobles*)⁷². Powstały one pod wpływem teatru no i charakteryzowały się brakiem szczególnej ekspresji. Ich rolą było pomóc aktorom w znalezieniu własnej ekspresyjności bez udziału słów. Od początku w praktyce Copeau (i tak będzie wśród jego następców) praca z maską łączyła się z rozwijaniem ekspresji cielesnej aktorów (mim, zadania cyrkowe, akrobatyka), ze stosowaniem improwizacji oraz z bezpośrednimi odwołaniami zarówno do tradycji europejskiej, jak i do praktyki orientalnej.

Dla kariery teatralnej Lecoqa kluczowe było spotkanie w Compagnie des Comediens de Grenoble z Jeanem Daste, zięciem i uczniem Copeau. To dzięki niemu przyszły twórca Międzynarodowej Szkoły Teatralnej

⁶⁹ A. Mnouchkine, *Le masque: une discipline de base au Theatre du Soleil*, w: *Le Masque*, s. 233.

⁷⁰ J. Copeau, *Naga scena*, przeł. M. Skibiewska, WAF, Warszawa 1972, 243-244.

⁷¹ O relacji Mnouchkine-Copeau zob. także: E. Hervic, *L'Age d'Or, une rencontre Mnouchkine-Copeau*, „Revue de la Societe d'Histoire du Theatre” 1976, nr 3, s. 274-276.

⁷² Za pośrednictwem Charlesa Dullina pracę z maską poznali później Etienne Decroux i Jean-Louis Barrault, którzy podczas pracy w Theatre de l'Atelier usiłowali znaleźć maskę „bezosobową”.

poznał maskę „szlachetną” oraz inne elementy teatru Copeau. Jednak prawdziwe odkrycie maski przyniósł Lecoqowi, podobnie jak Copeau, pobyt we Włoszech i kontakt z twórcą masek Amleto Sartorim. Na marginesie należy dodać, że to za pośrednictwem Lecoqa Sartori poznał Strehlera. Współpraca między rzeźbiarzem, reżyserem *Arlekina*, *slugi dwóch panów* i aktorem Marcellem Morettim, który często pracował w atelier Sartoriego - wiele godzin spędzając na oglądaniu i próbowaniu masek - zaowocowała nie tylko legendarnymi spektaklami, ale posłużyła innym zespołom jako przykład i dowód na możliwość odrodzenia gry z maską w teatrze europejskim drugiej połowy XX w. To nie przypadek, że po obejrzeniu pod koniec lat pięćdziesiątych kolejnej wersji *Arlekina*, *slugi dwóch panów* w wykonaniu mediolańskiego zespołu Ariane Mnouchkine podjęła decyzję o zajęciu się teatrem.

Od chwili powstania maski „neutralnej” (nawiązującej do maski „szlachetnej”) - stworzonej przez Sartoriego dla Lecoqa - praca z maskami stanowi stały punkt w jego szkole. Maski „neutralne”, która „jest w stanie spokoju”, konfrontuje aktora z przestrzenią, zmusza go do bezustannego odkrywania i gotowości na przyjęcie wszelkich płynących z niej impulsów. Maski „neutralne” pozwala aktorowi odbierać świat tak, jak by to robił po raz pierwszy⁷³, oraz odkrywać nieznaną dotychczas powagę rzeczy, siłę i dynamikę emocji. To ona nadaje jego twarzy „neutralność białej kartki, na której mogą zapisać się emocje postaci”⁷⁴.

Maska jako podstawowa dyscyplina pracy

Ariane Mnouchkine rozpoczęła naukę w szkole Lecoqa w 1966 r., po drugiej z kolei premierze Theatre du Soleil, *Kapitanie Fracasse*. Po zajęciach przekazywała wiedzę zespołowi, który pracował jednocześnie pod kierunkiem Alfreda Abondance'a, aktora Charlesa Dullina. Znacznie wcześniej nauczyciele ze szkoły Lecoqa⁷⁵ przeprowadzili cykl warsztatów dla członków Stowarzyszenia Teatralnego Studentów Paryża (Association Theatrale des Etudiants de Paris), późniejszych założycieli Theatre du Soleil. Warto zaznaczyć, że szkołę Lecoqa ukończył także Erhard Stiefel, rzeźbiarz, od 1967 r. jeden z najbliższych współpracow-

⁷³ J. Lecoq, *Le corps poetique*, Actes Sud - Papiers 1997.

⁷⁴ Obecnie w szkole Lecoqa coraz częściej stosuje się także maski abstrakcyjne, określane jako „przenośne struktury”; zob. J. Lecoq, *Le jeu des structures portables*, w: *Le corps poetique*, s. 121.

⁷⁵ Pierwsze takie zajęcia odbyły się w listopadzie 1960 r. i prowadziła je Monique Godard.

ników Ariane Mnouchkine, twórcą wszystkich masek do jej spektakli. (Duet Mnouchkine - Stiefel odsyła do innych par Strehler - Sartori, Lecoq - Sartori, Barrault - Sartori). Stiefel, podobnie jak Mnouchkine, odkrył maskę dzięki poszukiwaniom w obrębie teatru, zarówno w tradycji zachodniej (maski Amleto Sartoriego), jak i orientalnej (maski teatru balijskiego, teatru no oraz makijaż kabuki). Niezwykle ważne pod tym względem były jego studia dotyczące teatru no w Tokio.

Tworząc maski dla Theatre du Soleil Stiefel nie stosuje rygorystycznych wzorców, nie kopiuje skodyfikowanych modeli, jedynie je reinterpretuje. Używa tradycyjnych materiałów, jak skóra czy drewno, niekiedy także papier, z rzadka sięga po tworzywa sztuczne. Nie tworzy się nowych masek, tak jak nie wymyśla się już nowych instrumentów. Raczej „modyfikuje się lub ponownie odkrywa, ale nic już nie można wynaleźć całkowicie od początku”⁷⁶. Stiefel tworzy maski z myślą o konkretnym spektaklu, niekiedy dla określonych aktorów. Zaznacza przy tym, że dużo trudniej wykonuje się maski dla kobiet (tak sądził również Sartori). Maski często powstają we współpracy aktora z rzeźbiarzem (podobnie jak w *Piccolo Teatro*). Wymogi techniczne zawsze wiążą się z odkrywaniem wiedzy o konkretnej postaci. Doświadczenie rzeźbiarza łączy się z praktyką aktora i intuicją reżysera. Podczas konfrontacji gotowej propozycji z zespołem wyjaśnia się, czy dana maska „spotyka się” z postacią lub z aktorem. Niektóre maski „dynamizują tworzenie”⁷⁷, pomagając w analizie roli, odnalezieniu bohatera, nie zawsze jednak pojawiają się w przedstawieniu. Są i takie, które latami oczekują na wejście na scenę. Maski doskonale zintegrowane ze spektaklem często pozostają prawie niezauważone przez widzów, jak stało się np. w *Złotym wieku*. Stiefel nie rości sobie pretensji do stworzenia tradycji kreacji masek w teatrze europejskim. Chce jedynie przyczynić się do powrotu maski na scenę zachodnią. Czerpiąc inspiracje z wielu tradycji, pragnie stworzyć własny świat masek. Ma jednak świadomość, że aby to osiągnąć, potrzeba lat pracy⁷⁸.

„W teatrze całe ciało jest maską” - podkreśla Mnouchkine⁷⁹. Relacja z ciałem jawi się jako podstawowa, gdyż to ono mówi na scenie, aktor

⁷⁶ Wypowiedź Jean-Jacquesa Lemetre'a kompozytora i muzyka od 1978 do dziś związanego z Theatre du Soleil cyt. za: J. Feral, *Dresser un monument a l'ephemere*, Editions Theatrales, Paris 1995, s. 38.

⁷⁷ E. Stiefel, *Le createur de masques et sa participation au spectacle*, w: *Le Masque*, s. 244.

⁷⁸ E. Stiefel, *Au retour du Japon*, w: *Le Masque*, s. 81.

⁷⁹ A. Mnouchkine, *Le masque: une discipline de base au Theatre du Soleil*, w: *Le Masque*, s. 234.

pisze nim i musi umieć dać wolność wyobraźni ciała. To jedno z podstawowych praw teatru⁸⁰. W swoich poszukiwaniach Mnouchkine, podobnie jak Copeau i Lecoq, koncentruje się przede wszystkim na posługiwaniu się przez aktora ciałem i problemie ruchu. W pracy nad tymi elementami najważniejsze są zajęcia z maskami komedii dell'arte (Copeau, Lecoq, Mnouchkine), teatru no (Copeau), maskami balijskimi oraz z czerwonymi nosami kłownów. Mnouchkine sporadycznie sięga także po maski karnawałowe (w filmie *Moliere*) oraz ekspresjonistyczne (*Mefisto*). Często natomiast wykorzystuje wyraziste makijaże, do których inspirację czerpie z kabuki. Pełnią one, według niej, identyczną funkcję jak maski: nadają postaci wielkość, zmuszają aktora do pracy nad detalem⁸¹. Dla Stiefela natomiast maska, w przeciwieństwie do makijażu, ustanawia metaforę. Ma także własną egzystencję, niewyjaśnioną i magiczną, której makijaż jest pozbawiony⁸². Malowanie twarzy potwierdza wewnętrzne istnienie osoby ludzkiej, czego maska zrobić nie jest w stanie.

„Nosić maskę znaczy zmienić ciało zmieniając twarz tak, by odnaleźć esencję ekspresji” - stwierdza Lecoq⁸³. Użycie masek narzuca formę gry wymagającą szczególnej koncentracji i precyzji. Maska uwalnia od codziennych przyzwyczajzeń, wprowadza aktora w stan alarmu, ukrywa go (lub jak woli Mnouchkine jego „ja”), aby mógł pełniej objawić swoją istotę. Służy do analizowania aktorskiej obecności na scenie. Przykryta twarz „uruchamia” ciało aktora, demaskuje zbędność i niewłaściwość jego ruchów. Maska pozwala odkryć noszącemu ją to, co oczywiste w ciele i w doświadczeniu, natychmiast daje znak aktorowi, gdy źle jej używa. Praca z maską stanowi kluczowy element w kształceniu aktora, gdyż nie pozwala na kłamstwo i odkrywa słabości: brak wyobraźni, nieuwagę słuchania i „bycia w teraz” (*etre au present*). Za to dobrze wykorzystana pomaga ukazać się postaci podczas niecodziennych przygód, objawia niespotykaną intensywność zdarzeń. Aby grać w masce, aktor musi ją odkryć, zaakceptować, pokochać, wówczas przemieni ona jego grę, „przenosząc ją na wyższy poziom”⁸⁴. Maska poddaje badaniu poszczególne elementy spektaklu - nie tylko aktorstwo, ale także tekst,

⁸⁰ Wypowiedź Mnouchkine w: J. Perret, *Entretien avec Ariane Mnouchkine*, w: *Le Theatre du gest*, s. 127.

⁸¹ Wypowiedź Mnouchkine cyt. za: J. Feral, *Trajectoires du Soleil*, s. 29.

⁸² Wypowiedź Stiefela cyt. za: J. Feral, *Trajectoires du Soleil*, s. 86.

⁸³ J. Lecoq, *Role du masque dans la formation de l'acteur*, w: *Le Masque*, s. 265.

⁸⁴ Tamże, s. 268.

jego rytm i frazeologię, przestrzeń, muzykę i relację z widzem. Wszystko w teatrze jej służy. Aktor musi odbyć ku niej wewnętrzną podróż. Jeśli będzie chciał sprowadzić maskę do swojego poziomu, to ją zbanalizuje⁸⁵.

Improwizacje *Mój własny kłown*, eksponujące skrywane ułomności aktora, Mnouchkine „odkryła” w Szkole Lecoqa. Na ich podstawie Theatre du Soleil stworzył spektakl *Kłowni* (premiera 25 IV 1969), w którym po raz pierwszy wykorzystano maski. Rok wcześniej w przedstawieniu *Snu nocy letniej* na scenie pojawił się orszak duchów z nagimi torsami zbryzganymi krwią i winem. Zanim maska trafiła do Theatre du Soleil, stosowano tam „tatuaż”. Począwszy od *Złotego wieku* maski i makijaże pojawiają się we wszystkich przedstawieniach. Od cyklu szekspirowskiego Mnouchkine często zestawia w jednym spektaklu maski i makijaże pochodzące z odmiennych tradycji. Gdyż jak twierdzi „maski wspaniale podróżują”⁸⁶. Ich uniwersalność pomaga w nawiązaniu na scenie dialogu między Wschodem i Zachodem. Praca z nimi stanowi jeden z elementów poszukiwań interkulturowych, typowych dla Copeau, Lecoqa i Mnouchkine. W swoich działaniach odwołują się oni do tradycji europejskiej (do komedii dell'arte, średniowiecznej błazenady, teatru jarmarcznego, mimu i tragedii antycznej) - by „zrewidować źródła teatralnych stylów, umiejętniej odnieść je do wpływów z zewnątrz, głębiej zrozumieć źródła i przemiany własnej kultury”⁸⁷. Twórcy ci sięgają także do tradycji obcych. Podkreślić należy wpływ teatru no na sztukę Copeau, odwołanie Lecoqa do masek z Bali, inspiracje chińskie, japońskie, indyjskie i balijskie Mnouchkine. Ich poszukiwania mają zatem także walory transkulturowe⁸⁸. Inspiracje teatrami Wschodu rodzą się z przekonania Mnouchkine, że „teatr jest orientalny” i tam należy szukać źródeł teatralności. Bogactwo Zachodu to dramaturgia, ale poza formami starożytnych tragedii i komedii oraz komedią delParte nie stworzył on innych form nierealistycznych. Wschód natomiast to tradycja aktora, tancerza, pieśniarza⁸⁹, który jest twórcą metafor. Maską to jedna z dróg wiodących wprost do metafory. Za jej pośrednictwem aktor orientalny „łączy mit i rzeczywistość, ukazuje doskonale przenikanie serca i ciała”⁹⁰. Podobne zadanie Mnouchkine stawia przed twórcami

⁸⁵ J. Feral, *Dresser un monument a l'ephemere*, s. 25.

⁸⁶ Tamże, s. 23.

⁸⁷ P. Pavis, *Ku teatrowi międzykulturowemu?*, przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia” 1997, nr 22, s. 49.

⁸⁸ Tamże, s. 50.

⁸⁹ J. Feral, *Dresser un monument a l'ephemere*, s. 50.

⁹⁰ Tamże, s. 13.

Theatre du Soleil: aktor za pośrednictwem metafory ma wyrazić świat w jego totalności⁹¹ - łącząc to, co indywidualne (stąd ważna rola wymiany między pochodzącymi z różnych kultur członkami Theatre du Soleil), mityczne i społeczne (ważną rolę odgrywa aspekt polityczny)⁹², to, co odległe, z tym, co znane. Świadome przekraczanie granic poszczególnych kultur w poszukiwaniu uniwersalnych cech kondycji ludzkiej najlepiej charakteryzuje postawę Mnouchkine.

Maska jako katalizator spotkania aktora z postacią i z widzem

W pracy nad przedstawieniem najważniejsza jest rola masek. Dla Mnouchkine zarówno maski balijskie, japońskie, głowy bunraku, jak i maski komedii delfarte posiadają boskie atrybuty (*les objets divins*), całkowitą duszę, własną historię i przeszłość. Dlatego w Theatre du Soleil darzy się je, podobnie jak kostiumy, szczególnym respektem. Równie wysoko jak maski Mnouchkine ceni postaci dramatyczne⁹³. Maska pozwala niejako zobaczyć aktora od środka. Staje się szkłem powiększającym, przez które można obserwować jego duszę. Aktor, ukazując dzięki masce bohatera, objawia jednocześnie własną istotę, a wraz z nią całą kondycję ludzką⁹⁴. Dobra maska ekspresyjna nie ma ostatecznie określonego wyrazu, za każdym razem odnajdując go podczas spotkania z aktorem. Potrafi odsłonić głębokie motywy swojej ekspresji⁹⁵. Jej siła polega na tym, że nie pozwala ani publiczności, ani aktorowi na stereotypową identyfikację *a priori*, typową dla wielu dekoracyjnych masek zachodnich. Poprzez bohatera ukazuje natomiast całą klasę postaci, w których ten może się pojawić. Odkrywa „pewien ludzki typ”⁹⁶.

⁹¹ J. Feral, *Trajectoires du Soleil*, s. 16.

⁹² Tamże, s. 226.

⁹³ Wypowiedź Mnouchkine za: J. Feral, *Trajectoires du Soleil*, s. 28. Koncepcja aktorstwa Mnouchkine bliska jest idei Petera Brooka, który twierdzi: „Aktor musi uznać, iż jakiegokolwiek roli by nie grał, kreowana postać jest intensywniejsza od niego”. Wypowiedź Brooka cyt. za: G. Ziółkowski, *Aktor w teatrze Petera Brooka*, w: *Aktor w świecie i teatrze*, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, Poznań 1998, s. 111. Jerzy Grotowski z kolei postrzega fikcyjną postać jako trampolinę dla aktora, instrument umożliwiający mu przeniknięcie w głąb tego, co ukryte pod codzienną maską; zob. J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-69*, s. 26.

⁹⁴ E. Stiefel, *Le createur de masques...*, s. 241.

⁹⁵ J. Lecoq, *Role du masque dans la formation de l'acteur*, s. 267.

⁹⁶ E. Stiefel, *Le masque et l'univers*, w: *Theatre du Soleil. L'age d'or. Premiere ebauche*, Stock, Paris 1975, s. 51-52.

Maski pomagają w objawieniu się postaci. Dlatego aktorzy pragną spotkania z nimi, podobnie jak potrzebują zestawić maskę ze swoją własną historią i korzeniami. W chwili, w której aktor znajduje swoją maskę, może pozwolić osiąść się postaci⁹⁷. Specyfiką teatru jest to, że „wszystko [w tej sztuce] pochodzi od innego” - równie często od partnera, maski czy postaci. „Człowiek jako taki fascynować może poza sceną. Na scenie jednak potrafi zainteresować tylko wtedy, gdy jest we władzy kogoś czy w służbie komuś innemu”⁹⁸. Aktor nie wymyśla bohatera, ale dzięki maskom „odkrywa” go, staje się medium między mitycznym światem masek a widzom. „Nic nie powinien pokazywać ani nic tworzyć. Musi nauczyć się otrzymywać [...]. Stać się wizjonerem, niczym Pytia, przez którą przemówi maska lub bohater. Zmienić się w gąbkę, która przekazuje niczego nie dokładając, ale nadając rzeczom strukturę”⁹⁹. Czeka gotowy na przyjęcie, pozostając na usługach wyobrażenia, które zawsze go przerasta. Za Jeanem Duvignaud można zauważyć bliskość takiego postrzegania aktorstwa i transu. Aktor ogołaca się ze swojej osobowości, ulega rozdzieleniu, pozwala się owładnąć postaci, by zdobyć pewien naddatek egzystencji i urzeczywistnić konkretne doświadczenie. Zanim jednak da się „osiąść”, musi zrobić w sobie miejsce dla uporządkowanego systemu znaków. W tym pomaga mu maska¹⁰⁰.

Z indywidualnych cech aktorów wynikają pewne różnice we wcieleniu postaci, zawsze istnieją jednak uniwersalne wyznaczniki - jak rodzaj gestu, ruchu, emisja głosu, rytm. Wszystkie podporządkowane są masce. To ona decyduje o rodzaju kostiumu, który jest „drugim ciałem” aktora¹⁰¹, „skórą postaci”. „Maska uwrażliwia aktora na daną formę, dźwięk, światło, słowo. Pracując nad postacią w masce, aktor zostaje skonfrontowany z archetypem”¹⁰².

W Theatre du Soleil nierozdzielne pozostają poszukiwanie postaci i kostiumu, który odpowiada wewnętrznej wizji aktora, wyobrażeniu bohatera¹⁰³. Od pierwszej próby aktorzy poszukują odpowiedniej formy, wymyślają stroje, makijaże, sposób chodzenia, rytm, dzięki temu od razu

⁹⁷ A. Mnouchkine, *Le masque: une discipline de base au Theatre du Soleil*, s. 233.

⁹⁸ wypowiedź Mnouchkine cyt. za: J. Feral, *Dresser un monument a l'ephemere*, s. 76.

⁹⁹ Tamże, s. 26.

¹⁰⁰ Jean Duvignaud, *Aktorstwo a opętanie*, przeł. M. Rodak, „Dialog” 1997 nr 1, s. 138-139.

¹⁰¹ J. Lecoq, *Les gestes de la vie*, s. 27.

¹⁰² Wypowiedź aktora Theatre du Soleil Philippe'a Hottiera, P. Hottier, *La structure du masque agit sur le corps et le mental du comedien*, w: *Le Masque*, s. 236-237.

¹⁰³ Wypowiedź aktorki Theatre du Soleil Juliany Carneiro da Cunha w: J. Feral, *Dresse un monument a l'ephemere*, s. 47.

podlegają przemianie. Dopiero przed premierą aktorskie wizje korygują kostiumolodzy. Transformacja ontologiczna stanowi rodzaj inwokacji bohatera. Moment przebierania, zakładania maski w Theatre du Soleil, podobnie jak na Wschodzie, jest niezwykle istotny, stanowi prawdziwą przemianę wykonawcy. Maską jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu pozwala aktorowi ucieleśnić postać. Często w przemianie tej uczestniczą widzowie, którzy przed przedstawieniem mogą zaglądać do otwartej garderoby. Przyglądając się powstającym makijażom, stopniowo wchodzi w nieznaną sferę. Buduje się poczucie wspólnoty, zaufania, a niekiedy fascynacja. Uczestnicząc w przebieraniu aktorów widz zmienia swoje postrzeganie rzeczywistości. W pewien sposób „zawiesza” znane, codzienne bycie w świecie. Stając wobec tajemnicy przemiany, sam niejako jej ulega.

Między „Klownami” a „Bębniami na zaporze”

Od początku Theatre du Soleil poszukiwał swoich źródeł¹⁰⁴. Odkrywał je w praktyce pojedynczych twórców (nie tylko teatralnych) na Zachodzie i na Wschodzie, w literaturze, w pismach teoretycznych, studiach ikonograficznych, w filmach, podczas podróży, ale przede wszystkim w tradycyjnych formach teatru. Mnouchkine nazywa je „momentami tradycji”¹⁰⁵. Uważa ona także, że w tradycji nie stwarza się form, ale odnajduje i przekształca, aby odkryć ich istotę. W wędrówce ku własnym korzeniom Theatre du Soleil poszukuje inspiracji oraz narzędzi¹⁰⁶ do tworzenia rzeczywistości scenicznej, której wyznacznikiem jest teatralność¹⁰⁷. Sięgając po elementy z wielu tradycji Mnouchkine zastępuje bezpośrednio zapożyczenia inspiracjami, poszukując formy silnie stylizowanej, wzorowanej na orientalnym wyobrażeniu¹⁰⁸. Stanowi ona podstawę prezentacji konkretnej idei, od której reżyser rozpoczyna pracę nad przedstawieniem. Wybór formy wzorowanej na orientalnej jest jednym z podstawowych zabiegów teatralnych w Theatre du Soleil. Forma czy coraz częściej kompilacja form, w której centrum zwykle pojawia się

¹⁰⁴ „Dużo czasu spędziliśmy na poszukiwaniu naszych źródeł” - wyznaje Ariane Mnouchkine; cyt. za: J. Perret, *Entretien avec Ariane Mnouchkine*, s. 128.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ L. Labrousse, *Ariane Mnouchkine. Un parcours theatral*, L'Harmattan, Paris 1999, s. 152.

¹⁰⁷ „Le theatre a interet a etre fanatiquement le theatre. Cest sa seule chance de survie” - powiada Mnouchkine; cyt. za: J. Perret, *Entretien avec Ariane Mnouchkine*, s. 130.

¹⁰⁸ Nigdy nie jest to tworzenie nowej formy, ale odkrywanie i przemiana formy już istniejącej.

maska, nie tylko chroni od psychologizowania i realizmu, ale pozwala odrzucić stereotypowe przedstawienie współczesnej historii. Umożliwia pogłębioną relację między aktorem, fabułą i widzem¹⁰⁹. Pomaga osiągnąć wymiar mitu.

Maska pojawia się zawsze jako konstytutywny element świata, obok kostiumów, makijaży, śpiewnego wykorzystania głosu, specyficznego ruchu, rytmu, muzyki, fragmentów scenografii odkrywanych i przejmowanych z wielu tradycji. Nigdy nie chodzi jednak o to, by wiernie przywołać czy odtworzyć odległe tradycje. Mnouchkine posługuje się nimi raczej jak filtrami, które pozwalają jej przetworzyć to, co znane, określić się np. wobec europejskiej klasyki i zachodniego dziedzictwa¹¹⁰, obronić się przed banalizacją. Swoimi spektaklami pisze poniekąd autorską historię teatru, która wykracza poza określoną estetykę czy kulturę. Z wielu teatralnych i nieteatralnych kodów reżyser buduje rodzaj *bricolage'u*¹¹¹, który stając się, jak zauważa Jean Alter, wypowiedzią metateatralną, nawiązuje jedynie do egzotycznych konwencji i nie odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości pozateatralnej¹¹². Najlepszy wyznacznik działań Theatre du Soleil stanowi często przywoływana, w różnych kontekstach i na różnych poziomach, figura „teatru w teatrze”. Maska wykorzystywana w spektaklach Mnouchkine przez przeszło trzydzieści lat - od *Klownów* (1969) po *Bębny na zaporze* (1999) - zmieniała swoją funkcję i wymiar, a także miejsce pochodzenia. Początkowo dominowały maski europejskie (klownów w *Klownach*, komedii dell'arte w *Złotym wieku*, ekspresjonistyczne w *Mefisto* oraz karnawałowe w filmie *Moliere*). Maski te pojawiały się obok innych elementów typowych dla danej formy. Sposób pracy z maskami komedii dell'arte w *Złotym wieku*, scharakteryzowany przez aktora Philippe'a Cauberta, doskonale określa także technikę stosowaną następnie w pracy z maskami orientalnymi. „Nie usiłowaliśmy odtworzyć żadnej z postaci

¹⁰⁹ Wypowiedź Mnouchkine w: O. Aslan, *Au Theatre du Soleil les acteurs ecrivent avec leurs corps*, w: *Le corps en jeu*, O. Aslan (red.), CNRS Editions, Paris 1993, s. 293.

¹¹⁰ T. Thorne, *Mody. Kultury. Fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, przeł. Z. Batko, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1999, s. 263.

¹¹¹ R. Durand, *Une nouvelle theatralite: la performance*, „Revue française d'etudes américaines” 1980, t. 10, s. 201.

¹¹² Jean Alter, pisząc o *Ryszardzie II*, podkreślił: „aktorzy Mnouchkine nie byli aktorami kabuki, lecz znakami dla aktorów teatru kabuki i Cartoucherie była znakiem dla sceny kabuki: strategia teatru w teatrze doprowadzona została do ostateczności”. Zob. J. Alter, *Decoding Mnouchkine's Shakespeare*, w: *Performing Texts*, M. Issacharoff, R. F. Jones (red.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, s. 82.

komedii dell'arte. Mniej niż samymi postaciami posłużyliśmy się obrazami, które nam sugerowały, wspomnieniami, które pojawiały się w nas za pośrednictwem reprezentujących je masek. [...] Jeśli między aktorem a maską coś się wydarza, to oznacza, że maska obudziła w nim [...] określone wspomnienie, pod wpływem którego wyobraźnia aktora może podążyć w ślady postaci"¹¹³.

W spektaklach „dojrzałych” (od cyklu szekspirowskiego) Mnouchkine łączy swobodnie maski i makijaże, a także inne elementy należące do odrębnych estetyk. Przywołuje w ten sposób świat czystej wyobraźni, a jednocześnie tworzy swoisty organiczny mikrokosmos teatralny, w którym w miniaturze pojawia się pełnia teatralnych form. W spektaklach szekspirowskich zestawienie masek i makijaży inspirowanych no, kabuki i kathakali było próbą uchwycenia opozycji między tragicznym i komicznym. W *Strasznej, ale niedokończonych historii Norodoma Siha-nouka, króla Kambodży* ekspresjonistyczne makijaże współistniały z maskami balijskimi noszonymi przez duchy przodków, w *Atrydach* makijaże kabuki pojawiały się obok masek zwierząt, także inspirowanych Orientem.

Między *Klownami* i ich czerwonymi nosami (najmniejszymi maskami świata) a *Bębnami na zaporze*, w których Mnouchkine, inspirując się stylem gry aktorów kabuki zwanym „naśladowanie marionetek” (*ningyoburi*)¹¹⁴, „przełożyła” formę teatru marionetkowego bunraku na formę spektaklu granego przez aktorów, rozciąga się droga maski w realizacjach Theatre du Soleil. Droga, która prowadzi od odkrywania osobistych słabości i transformacji ich w teatralną siłę¹¹⁵, po konfrontację aktora z siłami zewnętrznymi i tajemniczymi obszarami, które przemawiają już nie tylko przez unieruchomioną twarz aktora, ale przez całe jego ciało. Droga od nosa klowna przez makijaż, twardą maskę do marionetki jest przejściem od tego, co jednostkowe i subiektywne, do tego, co obiektywne i ogólne. Od doświadczenia życia i śmierci do bycia wobec nich.

Użycie maski w Theatre du Soleil wynika w znacznym stopniu z pragnienia przekroczenia iluzji, odnalezienia tego, co tajemnicze, i przywrócenia sztuce magicznej siły, która rodzi się, gdy człowiek stanie twarzą w twarz ze swoim wizerunkiem¹¹⁶. Mnouchkine sięga po maskę,

¹¹³ P. Caubert, *A nous la liberte*, w: *Theatre du Soleil. L'dge d'or. Premiere ebauche*, Stock, Paris 1975, s. 31-32.

¹¹⁴ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, PWN, Warszawa 1994, s. 433.

¹¹⁵ J. Lecoq, *Le corpspoetique*. Actes Sud - Papiers. 1997, s. 153.

¹¹⁶ D. Bablet, *Avant-Propos*, w: *Le Masque*, s. 11.

która „zawsze odnosi się do szeroko rozumianego *sacrum*”¹¹⁷, by przywołać religijność zagubioną w znacznym stopniu przez teatr współczesny. Maska w Theatre du Soleil nie tylko pozwala zmienić osobowość, płeć, wiek, przekroczyć przyzwyczajenia ciała, ale łączy człowieka z pamięcią mityczną i umożliwia podróż przez kultury, tematy i doświadczenia, z którymi aktor nie może skonfrontować się w żaden inny sposób. „Maska stanowi drzwi do innego wymiaru rzeczywistości”¹¹⁸. To ona, a nie (nieuzbrojona) twarz aktora, potrafi przywołać pełny obraz postaci, ona także staje się synonimem tego, co prawdziwe i autentyczne. Aktor pozbawiony maski, makijażu - o nie przemienionym obliczu-ciele - nie przynależy do Mnouchkinowego świata mitu.

Chociaż „z formy teatru, z tego, czy używa kostiumu, maski, prozy czy wiersza, wynikają możliwości jego ekspresji”¹¹⁹, to nie wystarczy zastosować maski, by odrodzić teatr w tym, co najpełniejsze. Ale z pewnością tradycyjna maska teatralna, sprzymierzeniec aktora i reżysera, pomaga postawić pierwsze kroki na tej drodze.

Body and mask in the theatre

Presenting the 'theatrical phenomenon as the phenomenon of incarnation' the article pays particular attention to the role of the mask (including make-up). Masks used in modern theatre originate both in anthropological masks - used on all five continents for numerous religious rites - and in traditional theatrical masks. Present for centuries not only in the theatre but also in all performing arts, masks have had different meanings, functions and forms. In modern European theatre the decisive moment for the return of the mask was the Great Reform and changes in stage-design it provoked. It was under the influence of the reformers Jacques Copeau and Jacques Lecoq that Ariane Mnouchkine - the creator and manager of French troupe Theatre du Soleil - adopted the tradition of mask and made it the essential means of practice in her troupe.

¹¹⁷ O. Aslan, *Du rit au jeu masque*, w: *Le Masque*, s. 280.

¹¹⁸ P. Hottier, *La structure du masque...*, s. 237.

¹¹⁹ Wypowiedź Ariane Mnouchkine w: J. Perret, *Entretien avec Ariane Mnouchkine*, s. 128.