

Broj 2., 2015.g.

NASLOVNICA

SADRŽAJ

INTERVJU S POVODOM

KRITIKA

MANIFESTACIJE

ESEJI

[E. Dabo E. Siromašno kazalište](#)[Žeravica K. Max Frisch](#)[Loinjak I. Neki aspekti hrvatske likovne kritike](#)[Jurčević Z. Kamov: Ecce Homo](#)[Živić T. Taj mali čovjek jučerašnjice: Neohistorijsko čitanje Nathaniela Hawthornea](#)[Stober D; Lončar Vicković S. Industrijsko arhitekstonsko naslijeđe osječke ljevaonice željeza](#)

MEDUNARODNA

SURADNJA

IZ STRUKE ZA STRUKU

Emina Dabo
Filozofski fakultet, Zagreb
eminadabo@yahoo.com

Sažetak: Priloženi rad dat će kronološki prikaz razvoja rada Jerzyja Grotowskog, odnosno prikaz razvoja njegove glumačke metode kroz rad s glumcima unutar različitih faza njegovog kazališnog djelovanja. Siromašno kazalište Jerzyja Grotowskog jedan je od ključnih kazališnih pravaca dvadesetoga stoljeća čije su se glumačke metode pokazale veoma inovativnima u odnosu na ostale metode nastale nakon Stanislavskog. Životno djelovanje Grotowskog unutar kazališta najčešće se dijeli na Kazalište produkcije, Parateatar, Kazalište izvora, Objektivnu dramu te Umjetnost kao prijenosnik. U ovome je radu najviše pozornosti posvećeno početnim fazama rada Grotowskog, budući da je unutar njih postavio neke ključne temelje za daljnja istraživanja te režirao svoje najznačajnije predstave. Unutar toga razdoblja, Kazališta produkcije i Kazališta izvora, Grotowski je održavao i najsnažniji kontakt s publikom, dok se je u kasnijim fazama sve više povlačio sa scene fokusirajući se na glumački trening i istraživanje s izoliranom skupinom glumaca daleko od očiju publike. Početak ovoga rada dat će prikaz kazališnih razvojnih faza Grotowskog, nakon čega slijedi uvid u procese i ciljeve njegova rada s glumcima, gledateljima i dramskim tekstom.

Ključne riječi: Jerzy Grotowski, *siromašno kazalište*, kontakt, fizičke radnje, ritual, eksperiment.

Siromašno kazalište Jerzyja Grotowskog

I.

Svoje glumačko i kazališno obrazovanje Jerzy Grotowski stekao je u Krakovu i Moskvi, nakon čega započinje svoja brojna putovanja. Nakon posjeta središnjoj Aziji odlazi u Krakovo gdje radi kao asistent u Kazališnoj školi. Njegov prvi redateljski kazališni pothvat bile su Ionescove *Stolice*, koje postavlja 1957. godine u Starom teatru u Krakovu, a dvije godine poslije započinje suradnju s kritičarom Ludowicom Flaszenom radeći kao umjetnički direktor kazališta u poljskom gradu Opoleu. Zajedno s njime osnovao je Teatar 13 redova koji je već na samome početku imao specifičan karakter odlikujući se eksperimentiranjem s glumcima i publikom, zbog čega je 1962. godine preimenovan u Kazališni laboratorij.^[1]

Na osobni razvoj Grotowskog veliki je utjecaj imala njegova majka, Emilija Kozlovska, što Grotowski često naglašava: „Majka je bila veoma mudra žena. (...) Uvijek je držala knjige različitih religija na polici (...). Znala je reći kako su to sve različite religije, ali zapravo sve iste jer, u suštini, sve govore o istim stvarima.“^[2] Grotowski je tako bez predrasuda prišao proučavanju raznih religija te u nekima od njih pronašao i inspiraciju za vlastito umjetničko stvaranje uvijek naglašavajući aspekt multietničnosti i multinacionalnosti prilikom biranja svojih suradnika i gledatelja.

Radom u Kazališnom laboratoriju Grotowski je započeo razvijati teorijske i praktične smjernice svojega redateljskog djelovanja u kazalištu. Prepoznatljiv izvedbeni stil, koji je razvio njegov teatar, temeljio se na odnosu glumca i redatelja, koji je Grotowski intenzivno istraživao. Postavivši si ključno pitanje o svojim kazališnim traganjima, „Što je zapravo kazalište?“, Grotowski je započeo svoj dugi put istraživača pri čemu je isticao K. S. Stanislavskog svojim duhovnim ocem od kojega je, prije svega, naučio važnost dobro postavljena pitanja.

Teatar 13 redova (Theatre of 13 Rows) ulazi u prvi period njegova stvaralaštva nazvan Kazalištem produkcije (Theatre of Productions) koji Zbigniew Osinski smješta u razdoblje od 1955. do 1969. godine.^[3] U tome periodu izlazi i prvo izdanje zbirke eseja Grotowskog *Ka siromašnom kazalištu* (*Towards a Poor Theatre*, 1968.) u Danskoj i SAD-u, čiji je izdavač bio njegov učenik, Eugenio Barba. Tri godine ranije, 1965., Grotowski je napisao istoimeni članak u kojemu objašnjava pojam *siromašnog kazališta* te njegove osnovne ciljeve i principe.^[4] Unutar toga članka Grotowski je izrazio potrebu za osnivanjem kazališnog laboratorija po uzoru na Bohrov institut koji bi bio posvećen istraživanju i eksperimentu.

Te se iste godine Kazališni laboratorij Grotowskog seli iz Opolea u Worclaw gdje je održana premjera njegove

predstave *Postojani princ* u interpretaciji Ryszarda Cieslaka, *čarobnog glumca*^[5] koji je utjelovio totalnoga glumca Jerzjia Grotowskog, a čija je izvedba, od strane kritike, proglašena najboljom kazališnom glumačkom izvedbom 20. stoljeća.

Svoje je glumce Grotowski vodio k postizanju *totalnog čina* unutar glumačke izvedbe, odnosno do potpunog razotkrivanja, oslobađanja, skidanja maski pri čemu glumac postaje *žrtvom, svetim glumcem* u izvedbi koja postaje ritualnom. Jenna Kumiega, koja je sudjelovala u jednoj radionici Grotowskog naziva Planinski projekt, kazala je kako je Grotowski vjerovao da je glumački dar istovjetan s mogućnošću žrtvovanja te kako on u sebi sadrži potencijal da realizira neke od osnovnih aspekata rituala koje je i sam tražio kroz kazališno iskustvo.^[6]

Grotowski je nastojao obnoviti utjecaj kazališta koji je nekada postojao, no smatrao je kako identifikacija s konvencionalnim religioznim formama ne može više izazvati promjenu ni na individualnoj ni na zajedničkoj razini u društvu koje više ne posjeduje zajedničku vjeru. S ciljem da njegovo kazalište ostvari kontakt s gledateljem, Grotowski je krenuo u istraživanje raznih izvedbenih formi. Govoreći o tim njegovim nastojanjima, Ludwik Flaszen je kazao: „Grotowski je svojim produkcijama nastojao vratiti utopiju elementarnoga doživljaja izazvanoga kolektivnim ritualima unutar kojih zajednica proživljava svoj ekstatičan san (...) Gdje Ljepota nije različita od Istine, emocija od intelekta, duh od tijela, sreća od boli; gdje pojedinac osjeća povezanost s Potpunošću Postojanja.“^[7] Uvidjevši da postojećom strukturom izvođenja takav doživljaj neće postići, konvencionalnu je strukturu zamijenio improviziranom. Grotowski je odbacio mimetičko i maske reprezentacije te bazirao svoje glumačke treninge na improvizaciji unutar grupe pri čemu je za tehničku bazu uzeo rad Stanislavskog na *fizičkim radnjama*. Time je označen novi period u njegovu radu pod nazivom Parateatar (Paratheatre) ili Kazalište sudjelovanja (Theatre of Participation), kako to navodi Richard Fowler postavljajući ga u period od 1969. do 1975. godine.^[8]

Nakon što 1975. godine dobiva visoku državnu nagradu na Olimpijadi u Pittsburghu, Kazalište laboratorij postaje Institut za istraživanja u kulturi. Samo preimenovanje upućuje na novu fazu u radu Grotowskog koja nosi naziv Kazalište izvora (Theatre of Sources),^[9] koje obuhvaća razdoblje od 1976. do 1982. godine. ^[10] Početkom 80-ih godina Grotowski napušta svoj dotadašnji rad uočavajući kako spontani odnos između pojedinaca unutar grupe, bez strukture, vodi kulturnim klišejima, a u živim ritualnim tradicijama različitih kultura nema banalnosti.

Kazalište izvora preklapa se s radom Parateatra koji je kulminirao u lipnju i srpnju 1974. u Wrocławu gdje je organizirano Istraživačko sveučilište (University of Research) na kojem je sudjelovalo više od 4 500 ljudi među kojima su bili i Eugenio Barba, Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Joseph Chaikin, André Gregory, Luca Ronconi.^[11] Dok su članovi njegova kazališta radili na Parateatru, Grotowski je započeo rad na Kazalištu izvora radeći od 1977. do 1980. s multinacionalnom grupom ljudi. Na simpoziju Umjetnost početaka (Art of Beginner, 1978.) definirao je radnu praksu i cilj Kazališta izvora: „Sudionici Kazališta izvora trebali bi biti ljudi iz različitih kontinenata, različitih kulturnih i tradicijskih zaleđa. Kazalište izvora bavit će se fenomenom izvornih tehnika, arhaičnih ili početnih, koje nas vode na izvor života, direktno na osnovni, suštinski, organski doživljaj života...“^[12]

Kroz period Kazališta izvora Grotowski je započeo suradnju s Maud Robartom, jednim od voditelja društva „San Soleila“ na Haitiju. Upravo su ritualne pjesme s kojima se je tamo susreo postale bitan element rada u njegovim daljnjim praktičnim kazališnim istraživanjima.^[13] Nastavljajući se na Kazalište izvora, Grotowski ulazi u novu fazu rada koji se je temeljio na istraživanjima unutar programa Objektivne drame (Objective Drama, 1983. – 1986).^[14] Razdoblje je to političkih prevrata u Poljskoj gdje je vlast preuzima general Jaruzelski, komunistički vođa i diktator, zbog čega Grotowski napušta Poljsku i emigrira u SAD gdje je dobio politički azil te nastavlja voditi projekt Objektivne drame na Sveučilištu Irvine u Kaliforniji.^[15] Neki članovi Kazališnog laboratorija u to su vrijeme ostali u Wrocławu nastavivši uobičajeno djelovanje bez ometanja vlade, koja je odlučila izbjeći skandal koji bi uzrokovalo blokiranje rada grupe. Ostali su članovi emigrirali izvan Poljske gdje su nastavili s radom. Cynkutis Zbigniew je otišao u SAD, Ryszard Cieslak u Skandinaviju, a Grotowski je, prije odlaska u SAD, držao predavanja u Rimu nakon čega je posjetio Haiti.

Tijekom 1982/3. Grotowski je na Sveučilištu u Kaliforniji, radom na Objektivnoj drami, došao do posljednjeg perioda svoga djelovanja poznatog pod nazivom Umjetnost kao prijenosnik (Art as vehicle).^[16] Taj zadnji period Grotowski je razvio nakon 1986. i djelovanja u Radnom centru u Pontederi u Italiji. ^[17] Radni centar nije imao za cilj javne produkcije, niti se je radilo o glumačkoj školi u konvencionalnome smislu. Umjetnici koji su sudjelovali u radu birani su na najmanje godinu dana ili dvije, a dolazili su iz cijeloga svijeta predstavljajući različito kulturno zaleđe. Istraživanja tijekom rada temeljila su se na posebnim vibracijskim pjesmama povezanim s afričkom i karijskom ritualnom praksom te na procesu transformacije energije koja se javlja između izvođača kao rezultat rada tim pjesmama. ^[18] Taj posljednji period njegova rada obilježen je suradnjom s glumcem Thomasom Richardsom, koji je bio glavni voditelj jedne od radionica u Pontederi, dok je drugi bio Maud Robart.

Još u ranoj mladosti Grotowski je bio okrenut duhovnim traganjima koja su ga potaknula na putovanja za kojih je susreo neke *izvanredne ljude*^[19] te stekao ezoterična znanja upoznavajući se s raznim tumačenjima ljudskoga života i duha.

Pri odabiru studija Grotowskog su privlačila tri područja; kazalište, indijsko-hinduistički studiji i medicina (psihijatrija), [20] no odabrao je kazalište gdje je kroz rad s malim grupama mogao slobodno istraživati i izražavati svoje misli, osjeća je i uvjerenja, kako je to sam objasnio Schechneru.[21]

Za svoj je rad Grotowski tijekom života dobio brojna priznanja, između ostaloga i titulu doktora Sveučilišta u Worlawu, zbog čega se je 1991. vratio u Poljsku gdje je podijelio iskustvo dotadašnjega rada snimajući dokumentarni film Mercedes Gregorija *Umjetnost kao sredstvo prenošenja* koji se je temeljio na njegovom istraživanju nazvanom Donje radnje (Downstairs Action) u sklopu Radnoga centra.[22]

Rad Grotowskog najčešće se dijeli na četiri faze koje ni na jednome mjestu ne upućuju na strogi rez, već proizlaze jedna iz druge. Parateatar je je logičan nastavak Kazališta produkcije, Kazalište izvora upućuje na Objektivnu dramu i fazu Umjetnost kao prijenosnik, a zajednički im je sam cilj koji je Grotowski odredio kao živi kontakt, razmjenu te čvrstu strukturu i disciplinu koja će izvođača do toga cilja dovesti. Govoreći o fazama u svojem radu, Grotowski i sam kaže: „... prošao sam vrlo kontradiktorne periode ali linija je prilično direktna. Uvijek sam nastojao produžiti istraživanje, no kada se stigne do određene točke mora se učiniti korak naprijed te proširiti polje. Naglasak se mijenja. Neki povjesničari govore o rezovima u mojem radu ali ja ga prije shvaćam kao nit koju sam slijedio.“[23]

II.

Peter Brook je za Grotowskog kazao kako je jedinstven po tome što nitko drugi poslije Stanislavskog nije istraživao „prirodu, fenomen i značenje glume, smisao njenih mentalno-fizičkih-emocionalnih procesa i znanja o njima – tako duboko i potpuno kao Grotowski.“ [24] Svoje kazalište Grotowski naziva laboratorijem, što je točno ako se uzme u obzir da je ono istraživački centar u kojemu eksperimenti, koje on provodi zajedno s glumcima, imaju znanstvenu vrijednost. U središtu njegova rada je glumac kao onaj tko stvara umjetnost. Nema više gesti tijela, već gesti od tijela, tekstualnoga monologa same duhovnosti koja je suština njegova rada.

Programski rad svojega kazališta Grotowski objašnjava unutar eseja *Ka siromašnom kazalištu* koji započinje pitanjem o izvorima kazališnih eksperimenata. Govoreći o njima, on smatra kako je danas kazališni eksperiment uvijek pokušaj da se uradi nešto novo. Pri tome se ono najčešće nastoji ostvariti realizacijom najaktualnijega komada na kojega se onda primjenjuju suvremena scenografska rješenja, konkretna ili elektronska glazba, dok se glumci i dalje razvijaju na tradicionalan način. Grotowski je odbacio te suvremene metode i krenuo svojim predstavama u drugome smjeru nastojeći izbjeći eklektizam i oduprijeti se mišljenju da je kazalište skup raznih umjetničkih disciplina. On je nastojao odgovoriti na pitanje u čemu je to specifičnost kazališta po kojoj se izvođenje u njemu razlikuje od ostalih scenskih izvođenja. Pri tome on detaljno istražuje odnos glumac – publika smatrajući kako su „osobna i scenska tehnika glumca srž kazališne umjetnosti.“[25]

Grotowski traži poseban tip glumca, kao i određenu publiku, onu publiku koja u kazalište dolazi s potrebom da ostvari živi kontakt i promjenu u sebi. Tu istu promjenu proživljava i glumac, u početku u kontaktu s publikom, a u kasnijim fazama neovisno o njoj. Riječ je o posvećenom glumcu koji je spreman krenuti na put samo otkrivanja vlastite istinske prirode pri čemu mu uloga postaje osnovnim alatom, a kako bi taj alat mogao što bolje koristiti potrebno je bilo izbrusiti još jedan koji mu prethodi, a to je glumčevo tijelo. Kroz niz vježbi, temeljenih na *fizičkim radnjama* Stanislavskog te u kombinaciji s nizom istočnjačkih pokreta i poza, koji su se pokazali učinkovitima kao glumačke alatke, vježbe disanja i glasa, glumci su svoje tijelo trebali dovesti do potpune oslobođenosti od svih grčeva, granica, otpora. Ono je moralo postići elastičnost, lakoću i transparentnost. Te su vježbe često znale biti na granici boli i djelovati nemoguće, no upravo je to bila odlučujuća točka u kojoj je bilo potrebno riskirati i tako steći povjerenje u beskrajne mogućnosti vlastitoga tijela koje um ne može shvatiti. Govoreći o svojim glumačkim treninzima, Grotowski kaže: „Za tvoje je tijelo to prirodno i u jednome trenutku počinješ osjećati sve kao veliki tok te tijelo počinje osjećati i slušati te se gibati skoro kao da pluta, kao da je nošeno bujicom. Čini ti se da nikada nećeš moći skočiti na taj način. Ali to učiniš. Dogodi se.“[26]

Rad u kazališnom laboratoriju Jerzyja Grotowskog zahtijevao je mnogo žrtve, odricanja, fizičke spremnosti i discipline njegovih suradnika, glumaca. Za Grotowskog je glumac živi instrument koji prenosi energiju *sada i ovdje*. Sve što smeta njegovoj koncentraciji odstranjeno je: kostimi, šminka, svjetla i tekst, koji bi upućivao na psihologiju nekoga drugog lika. Glumac je sam u prostoru s vlastitim tijelom i njegovim kapacitetom, on je vlastita ogoljela istina.[27]

Odbacivanjem šminke i kostima glumac se sam svojim tijelom mora transformirati iz jednoga lika u drugi. Koristeći se mišićima lica on stvara masku pri čemu mu šminka može samo smetati. Ukidanje plastičnih elemenata, rekvizita, koji posjeduju vlastiti život na pozornici, omogućilo je glumcu da od običnih predmeta stvara nove, čime svaki predmet postaje višenamjenski. Kontroliranim pokretima glumac stvara čitavu scenografiju i mizanscenu te jasno može publici predočiti bilo koji predmet ili okolinu u kojoj je zamislio da se nalazi, kao i uvjete u njoj.[28]

Siromašno kazalište nastojalo je sve kazališne elemente svesti na najmanju moguću mjeru. Odbačeni su i svjetlosni efekti što je glumcu omogućilo da istraži fiksirane izvore svjetlosti radeći sa sjenama. Također je uočeno da glumci mogu iluminirati, zračiti na pozornici koristeći se svojom duhovnom tehnikom, čime sami postaju izvorima svjetlosti. Osim svjetla, nastoji se eliminirati i glazba, što je omogućilo da sama predstava postane glazbom preko orkestra glasova i zvukova predmeta što udaraju.^[29]

Grotowski je odbacio sve ono što za njega ne pripada nužno kazalištu svodeći kazalište na njegovu suštinu, na ono bez čega kazalište ne može, a to je živi kontakt među bićima, prije svega kontakt glumaca i gledatelja čiji je odnos cilj kazališne razmjene. Zajedno s vanjskim elementima, poput kostima i scenografije, Grotowski je odbacio i ideju kazališta kao zabave tražeći oživljavanje njegove ritualne funkcije. Publiku je nastojao isprovocirati, izazvati, natjerati je na reakciju, propitivanje, razmišljanje, zbog čega je koristio arhetipske situacije suočavajući gledatelje s njihovim kulturnim tabuima kako bi u njima tražili vlastiti osjećaj istine. Zbog načina na koji su predstavljeni mitovi, tabui, arhetipovi, njegovo je kazalište često smatrano transgresivnim i blasfemičnim u tretiranju kulturnih simbola.^[30]

Eksperimentirajući s gledateljima i glumcima, Grotowski je želio stvoriti svjetovni ritual vodeći se mišlju kako su antički rituali prva forma drame, oni su ponavljanje arhetipskih činova, kolektivna ispovijest koja učvršćuje solidarnost plemena, a često su bili i jedini način razbijanja tabua. Zbog toga se Grotowski koristio arhetipskim slikama i radnjama kao oružjem kojim je nastojao uzdrmati publiku, a o kojima sam kaže kako: „Značenje arhetipova predstavlja dijalektiku ismijavanja i apoteoze koja napada tabue, konvencije i prihvaćene vrijednosti. Tako svaki produkt ima višenamjenski zrcalni efekt.“^[31] On je zato nastojao sačuvati suštinu primitivnoga teatra pri čemu je izostavio religiozne elemente i zamijenio ih svjetovnim, kojima je nastojao slomiti obrambeni mehanizam gledateljeva uma i prisiliti ga da reagira na ono što se odvija u kazalištu.^[32] Grotowski pri tom traži *naročito gledatelja*, naročito u duhovnom smislu, koji posjeduje duhovne potrebe i želju da analizira sama sebe kroz predstavu, onoga koji traga za istinom u sebi.^[33]

III.

Poput glumaca istočnjačkih kazališta i oni u Kazališnom laboratoriju Grotowskog moraju posjedovati strogu disciplinu, predanost i svakodnevni trening, koji uključuje rad na tijelu, dikciji, artikulaciji i vokalne vježbe. Rezultati treniranja posvećeni su anti-naturalističkom stilu u kojem su ritam i dinamika strogo fiksirani kao u glazbenoj partituri, a glumac mora posjedovati visoku vještinu, koja proizlazi iz rigoroznog treninga, kako bi mogao kontrolirati tehnike koje određuju svaku gestu, udah i ton.^[34]

Za takav rad bio je potreban poseban tip glumca kojega Grotowski naziva arhetipskim glumcem koji se razlikuje od elementarnog glumca akademskoga teatra te umjetnoga glumca, koji se izgrađuje kroz vokalne i fizičke tehnike. Arhetipski je glumac, s druge strane, onaj koji može uvećati sliku preuzetu iz kolektivnog nesvjesnog. ^[35] Glumac je to koji svojom izvedbom mora izazvati fascinaciju publike i prisiliti je na sudjelovanje, prisiliti je da odbaci svoje socijalne maske. Taj glumac mora biti istreniran tako da svojim tijelom može reagirati na svaki impuls, na svoju najdublju intimu te pri tom postići da taj proces bude toliko brz da između impulsa i reakcije nema razlike. Njegovo lice mora postati izražajno korištenjem samih mišića te postati maska, a tekst napisan od drugoga pri tome iščezava ili postaje podložan predstavi bez nametanja vlastitoga autoriteta.^[36] Glumac svojom ulogom mora prodirjeti u sebe, on ulogu koristi kao instrument kojim će promatrati ono što je skriveno iza njegovih svakodnevnih maski, a na isto je pozvan i gledatelj, što kod njega često izaziva protivljenje jer izbjegava istinu o samome sebi, ^[37] kako to ističe Grotowski te kaže: „Smatram da je ključ u tome da glumac ne smije glumiti za publiku, već u konfrontaciji s njom, u njenoj prisutnosti.“^[38]

Riječ je o *totalnom činu* koji podrazumijeva mobilizaciju svih glumačkih izvora. To čin ogoljavanja, skidanja svakodnevnih maski pri čemu glumac mora biti spreman na potpunu iskrenost iz koje onda proizlazi i kreativnost. U potrazi za istinom glumac ulazi u stanje transa, žrtvuje svoje tijelo i postaje *svetim glumcem*.^[39] Jedna od opasnosti koju Grotowski pri tome ističe je nedostatak discipline što vodi kaosu u kojemu on ne vidi mogućnost izražavanja: „Jedna od najvećih opasnosti koje prijete glumcu je svakako nedostatak discipline, kaos. Ne možemo se izraziti putem anarhije. Uvjeren sam da su spontanost i disciplina dvije strane stvaralačkog procesa.“ ^[40] Zbog toga se glumac u kazališnom laboratoriju ne usredotočuje na duhovnu tehniku, već na kompoziciju uloge, na stvaranje forme i izražavanje znakova, na ono artifično. Unutrašnji procesi glumca moraju biti izraženi formalnom artikulacijom i discipliniranim građenjem uloge, a uloga se artikulira znakovima, „znak, a ne svakodnevni pokret, naš je osnovni element izražavanja.“ ^[41] Grotowski smatra kako uloga nije izvor za glumca, kao ni glumac za nju, ona je samo instrument za pravljenje presjeka kroz samoga sebe, samoanaliza te ponovno uspostavljanje kontakta s drugima.^[42]

Termin *sveti glumac* Grotowski prvi puta spominje u intervjuu s Eugeniom Barbom, a koji je tiskan pod nazivom *Novi zavjet kazališta (Theatre New Testament)* pri čemu su očite kršćanske konotacije što proizlazi i iz podrijetla Grotowskoga

rođenoga u katoličkoj obitelji. U navedenom intervjuu Grotowski polazi od toga kako je glumac čovjek koji u javnosti radi svojim tijelom te ako je glumcu pri tome dovoljno samo pokazati to tijelo, što može svaka prosječna osoba, tada to glumu približava prostituciji, no s druge strane, ako „... glumac ne izlaže svoje tijelo, već ga razara, sagorijeva i oslobađa od svakog otpora prema bilo kojem psihičkom impulsu, tada on ne prodaje svoje tijelo, već ga žrtvuje. On ponavlja čin iskupljenja, on se tada približava svetosti.“^[43]

Richard Schechner smatra kako smo tu suočeni s nekom vrstom srednjovjekovne kozmologije, s njezinim vjerovanjem, intenzitetom, a (možda) i praksom, smatra kako rad s Grotowskim predstavlja svijet u kojemu je od pojedinca zatraženo da se odrekne svakodnevnih ljudskih potraživanja. Njegovi su *sveti glumci* koji izgaraju na pozornici, s jedne strane prisutni, a s druge, potpuno izvan dohvata za gledatelja koji samo promatra fizički prostor i kretanja u njemu. Glumačko izgaranje na pozornici Grotowski naziva *via negativa*.^[44] To je stanje u kojemu su iz tijela i psihe glumca uklonjeni svi nebitni i dekoncentrirajući elementi pri čemu glumac postaje „prozirnim znakom nekog organskog poticaja.“^[45] U tome trenutku „poticaj i radnja su istodobni: tijelo nestaje, gori, a gledatelj promatra samo niz vidljivih impulsa.“^[46] Glumac ulazi u pasivno stanje kako bi dosegao aktivnu izvedbu. Poništavajući tijelo, kako bi ono bilo oslobođeno otpora bilo kakvom duševnom poticaju, glumac postaje žrtvom te kroz ispaštanje doseže *svjetovnu svetost*.^[47] Na taj način Grotowski nastoji obnoviti izgubljene obredne moći kazališta, kojima može prisustvovati samo određeni gledatelj, onaj koji osjeća istinsku potrebu za samoispitivanjem i suočavanjem sa samim sobom tijekom predstave.

Jedan od iznimnih glumačkih primjera ostvarenja takvog samoizgaranja na pozornici je Ryszard Cieslak u svojoj glumačkoj interpretaciji *Postojanog princa*, a za kojega je Zbigniew Cynkulis kazao: „Odluka Grotowskog da radi na *Postojanom princu* bila je potaknuta *Dr. Faustom*. Sljedeći je korak bio naći totalnoga glumca, onoga koji se u potpunosti daje. (...) Ako je glumac ekstremno istinit, ekstreman tokom izvedbe, ako je njegovo tijelo otvoreno poput pacijentova tokom operacije, tada će se to dogoditi. U *Postojanom princu* to se je dogodilo. Izvedba Cieslaka bila je nevjerojatna. Bio je spreman sve u potpunosti riskirati i odreći se vlastite osobnosti za Grotowskog. On je postao njegova tenzija, ponovno stvoren od Grotowskog.“^[48]

Grotowski zaključuje kako prilikom svojih nastupa glumac stvara pod imperativom, odnosno u određenom vremenskom periodu, te se ne može oslanjati na uzlet talenta ili nadahnuća, zbog čega mora usvojiti metodu, strukturu. Glumac, ako želi biti kreativan, mora svjesno raditi na svome tijelu kako bi ono postalo što savršenijim instrumentom, jer će se glumačke asocijacije u početku stvarati spontano, ali i ne nakon većeg broja izvođenja, zbog čega je nužno, naglašava Grotowski, da glumac posjeduje svoju partituru kao glazbenik note, a partitura glumca sastoji se od elemenata ljudskoga kontakta, *dati i uzeti*.^[49] U ljudskim se susretima, kaže Grotowski, uvijek javlja element davanja i uzimanja i premda se taj proces ponavlja, on je uvijek ovdje i sada, odnosno, on nikada nije isti.

Kako bi se mogao sigurno kretati unutar svoje partiture, glumac mora tragati unutar svojega organizma za najfinijim formama, za formama čija realnost izmiče, a to traganje iziskuje niz vježbi i stvaranje minijaturne partiture za svaki organ u tijelu, a „što smo više privučeni onome skrivenom u nama – prekoračenju, izlaganju, prodiranju u sebe – time više moramo zaoštravati utvrđenu disciplinu koja znači formu, artificijelnost, ideogram, znak. U toj formi nalazi se sve načelo ekspresivnosti.“^[50]

IV.

Radeći na svojim predstavama, Grotowski se je na poseban način odnosio prema tekstu. On je za njega bio „umjetnička stvarnost koja postoji u objektivnom smislu,“^[51] a bit kazališta je susret pa ako je tekst dovoljno star tada on postaje poruka od prethodnih generacija. Sama ilustracija teksta, interpretacijom glumaca, nije kazalište, smatra Grotowski. Redatelj zajedno s glumcima stoji nasuprot tekstu i ne može objektivno izraziti ono što je u njemu, posebice kada je riječ o kvalitetnim tekstovima, a svako obrtanje teksta i igranje njime Grotowski smatra književnim, a ne kazališnim činom jer za kazališnog stvaraoca nisu važne riječi u tekstu, već ono što s njima čini, budući da svako kazalište čine ljudske reakcije i kontakti među ljudima.^[52]

Da bi došlo do susreta redatelja i glumca mora postojati zajednička osnova, zbog čega kazalište mora napadati kolektivne komplekse društva, mitove koji se nasljeđuju preko krvi, religije i kulture. Težeći potpunom razotkrivanju, Grotowski je koristio arhaične situacije koje je tradicija učinila svetima, kako bi ih sukobio s publikom koja je preko njih trebala preispitati vlastite istine i izaći iz oklopa usvojenoga ponašanja. Taj su element njegovih predstava u javnosti često nazivali „sukob s korijenima, dijalektika ruganja i apoteoze te religijom iskazanom bogohuljenjem, ljubavlju koja progovara mržnjom.“^[53] Kasnije će, u svojem tekstu *Ti si nečiji sin (Tu es le fils de quelqu'un)*, Grotowski govoriti na koji je način umjetnost buntovna: „Umjetnost je duboko buntovnička. Loša umjetnost samo govori o pobuni, a prava se buni odgovarajući na određeni red činom. Umjetnost kao pobuna znači kreirati gotov čin koji će ići izvan granica što ih je nametnulo društvo.

Prava je pobuna postojana, usvojena, nikad diletantska.“^[54]

Vjerujući u obnavljajuću snagu kazališta, Grotowski je tragao za kazališnim slikama koje će osloboditi rijeku potisnutoga psihičkog materijala unutar publike. Zbog toga je tragao za gledateljem koji ima potrebu, kroz suočavanje s izvedbom, analizirati samoga sebe. Pri tome, karakter, uloga koju glumac igra funkcionira kao zaštitni ekran između glumca i gledatelja pa sama glumčeva psiha nije izložena direktno gledateljima, već je zaštićena ulogom koja istovremeno gledateljev um drži koncentriranim i omogućuje mu da osjeti, svjesno ili nesvjesno, psihički impuls glumca izražen kroz metafizičku metaforu. Gledatelj pri tome istovremeno osjeća poziv da učini isto, što u njemu pobuđuje otpor jer je čovjek češće usmjeren na skrivanje, a ne na otkrivanje istine o sebi, kako od drugih tako i od sebe sama.

Svrha takvoga suočavanja s kolektivnom mitologijom jest učiniti gledatelja svjesnim vlastite individualnosti i njezine veze s kolektivnim formama. Glumac kroz taj kontakt doživljava vrstu katarze, ali je istovremeno ne uzrokuje i kod publike, već joj samo daje tu mogućnost. Grotowski vjeruje da bi opisan terapijski učinak teatra trebao osloboditi ljude njihovih strahova te izliječiti raskol duha i tijela kreiran zapadnjačkom kulturom.^[55]

Kada je praktična glumačka djelatnost *siromašnog kazališta* počela voditi metodi Grotowski je odlučio još jednom promotriti povijest kazališta i njegov odnos prema drugim znanjima, posebice prema psihologiji i kulturnoj antropologiji. Upravo mu se tada nametnula potreba racionalnoga propitivanja mita uočivši kako je on „praiskonska situacija i obrazac koji samostalno postoji u psihologiji društvenih skupina inspirirajući kolektivno ponašanje i težnje.“^[56] Povijesno gledano, u svojim počecima, još kada je bilo dio religije, kazalište je već bilo kazalište preko kojega se oslobađala duhovna energija zajednice pri čemu je gledatelj obnavljao svijest o svojim osobnim istinama kroz istinu mita, a preko straha i osjećaja svetoga dolazio je do katarze. Danas, kada religija više nema takav značaj u zajednici, gledatelji se individualiziraju u odnosu na mit koji je kolektivna istina pa je teže izazvati onu vrstu šoka koji je potreban da bi se dospjelo iza psihičkih slojeva skrivenih maskama.^[57] Budući da je grupno identificiranje s mitom u suvremeno doba nemoguće, Grotowski se odlučuje za konfrontaciju s njime pri čemu „zadržavajući vlastita iskustva možemo pokušati navući kožu mita i, shvativši da nam loše stoji, shvatiti relativnost naših problema.“^[58]

V.

Nakon turneje po SAD-u, 1970. godine, Grotowski kreće na put u Indiju i Kurdistan upoznajući korijene njihove kulture. Prije toga, na Sveučilištu u New Yorku, održava konferenciju na kojoj govori o odnosu kazališta i njegovih traganja za onim suštinski, živim elementom u njemu. Kazalište laboratorij nastavlja istraživanja u Pensilvaniji i Francuskoj, a u srpnju 1975. otvara vrata publici u sklopu festivala Kazališta nacija održanoga u Varšavi. Kazalište laboratorij svoje je djelovanje formalno obustavio 1984. godine dok je Grotowski već 1982/3. godine počeo razvijati planove za svoj istraživački program pod nazivom Objektivna drama, s ciljem njegove realizacije na Sveučilištu Irvine u Kaliforniji. Jedan od važnih dijelova treninga unutar toga programa bile su drevne tradicijske pjesme, toliko stare da su im autori anonimni. Ulogu tih pjesama Grotowski objašnjava unutar teksta *Ti si nečiji sin*. Riječ je o jednom od njegovih najznačajnijih tekstova kojim daje uvid u tehniku koja je bila u središtu njegova istraživanja u Radnom centru u Potederi.

Istraživački program Objektivne drame djelovao je od 1983. do 1986. godine, nakon čega je Grotowski održao dvotjedni seminar na Sveučilištu Irvine radeći s glumcima i redateljima, a asistrali su mu Slowiak, Maud Robart i Pablo Jimenez.^[59] Druga faza njegova projekta u Kaliforniji poklapala se je s njegovim sljedećim projektom naziva Umjetnost kao prijenosnik (*Art as Vehicle*).^[60] Rad u tome periodu bio je koncentriran na drevne pjesme koje su tradicionalno služile u ritualne svrhe i imale direktan učinak na um, srce i tijelo vršitelja. Grotowski je smatrao kako te pjesme omogućavaju prolaz od vitalne energije do one mnogo suptilnije. Promatrajući njegov rad, Brook je primijetio kako Grotowski „traži nešto što već postoji u prošlosti, ali je zaboravljeno kroz stoljeća.“^[61]

Program na Sveučilištu Irvine Grotowski je zaključio u ljeto 1992. s dvomjesečnom sesijom pod vodstvom Slowiaka i Cuesta. Grotowski je tada predložio da zadnja sesija bude orijentirana na lekcije iz kazališnih vještina, na rad kazališnog redatelja s glumcima „u onom starom, plemenitom smislu, kao u davnim vremenima Stanislavskog.“^[62]

Godine 1994. Grotowski prima počasnu titulu Nove škole za društvena istraživanja te posjećuje Odin teatar. Nakon posjeta SAD-u, 1997. godine, na francuskom Sveučilištu Collège de France dobiva katedru za kazališnu antropologiju, a Poljska kulturna fondacija dodjeljuje mu Veliku nagradu za zasluge u kulturi, prilikom čega Grotowski predstavlja projekt Radnja (*Action*), zajedno sa suradnicima iz Pontedere.

Kao dobar poznavatelj povijesti kazališta Grotowski je za sebe nastojao naći mjesto u njezinim tokovima, a to mu je i uspjelo budući da je njegov utjecaj rastao tijekom godina te se odrazio i na izvedbene umjetnosti, performans, ples. Izuzetno je važan njegov rad na pjesmama i plesu, rad na Radnjama pri čemu je pomogao izvođačima upoznati vlastito tjelesno iskustvo i povezati ga s elementima kazališne ekspresije. Glumce je upoznao s pomalo drugačijim načinom rada u

kazalištu za koji je bilo potrebno mnogo žrtve i odricanja, no cilj kojemu su težili to je opravdavao i davao im snagu da izdrže višegodišnju disciplinu stvarajući pri tome čvrstu strukturu, razrađenu do najsuptilnijih detalja. Ta im je struktura u konačnici omogućavala da dođu u kontakt s vlastitom suštinom te s onim drugim nasuprot sebe stvarajući pri tom istinski život na pozornici kao cilj kazališne razmijene. Svojom je kazališnom umjetnošću Grotowski nastojao obuhvatiti cjelinu života nastojeći iznijeti živu energiju na pozornicu koju će svatko moći prepoznati i na nju reagirati. Govoreći o toj suštinskoj energiji svih ljudi Grotowski ističe: „...Netko može kazati kako je ljudska priroda nešto što je isto svugdje bez obzira na kulturne različitosti ljudi. Sociolozi mogu misliti kako je ova teorija o ljudskoj prirodi nazadno gledanje na stvari, ali odbaciti je potpuno činilo bi mi se rasistički. Kada govorimo o izvorima, netko može kazati: čovjek prethodi razlikama.“^[63]

VI.

Vjerovanje kako „čovjek prethodi razlikama“ moglo bi se primijeniti na čitav koncept kazališnog djelovanja Grotowskog. Unutar njega Grotowski je nastojao osmisliti glumački proces oslanjajući se na unutarnji impuls koji svaki čovjek posjeduje i koji ga povezuje s drugima. Intuicija, energija, impuls, emocija, teško je odabrati termin kojim bi se znanstveno opisao cilj njegova kazališta. Grotowski se je u stvaranju svoje kazališne umjetnosti koristio sredstvima za koja su postojeće kazališne konvencije mogle ponuditi samo termin sistem, metoda te tako suziti kazališne ciljeve Grotowskog i opteretiti ih pogrešnim interpretacijama.

Živi trenutak sadašnjosti teško je uhvatiti, a još teže opisati. Isto je s kazalištem Grotowskog koji je glumcima stvorio sasvim novi način odnošenja prema vlastitome tijelu te im dao mogućnost da sami postanu kreatori vlastite umjetnosti stvarajući autentičnu reakciju na sceni. Kao redatelj i glumac, Grotowski im je pokazao put koji je bio dug i zahtjevan, koji je tražio stalnu posvećenost i koncentraciju, a obećavao je pronalazak istine za koju je vjerovao da je jedina garancija prave kreativnosti i umjetnosti. Na pitanje zašto toliko vremena, napora i energije, zajedno sa svojim glumcima, posvećuje umjetnosti, Grotowski odgovara: „Ne da bismo poučili druge, već da zajedno s njima naučimo što nam naša egzistencija, naš organizam, naše osobno i neponovljivo iskustvo mogu pružiti; da naučimo rušiti barijere koje nas okružuju i da se oslobodimo kočnica koje nas zadržavaju; da se oslobodimo laži o sebi samima koje svakoga dana proizvodimo za sebe i za druge; da uništimo ograničenja prouzrokovana našim neznanjem i pomanjkanjem hrabrosti; ukratko, da ispunimo prazninu u nama, da ispunimo sebe. Umjetnost nije ni duševno stanje, ni stanje čovjeka. Umjetnost je sazrijevanje, evolucija, uzdizanje koje nam omogućava da iz tame izađemo na rasplamsanu svjetlost.“^[64]

Grotowski je preminuo 1999. u Pontederi, a njegova je želja bila da mu se pepeo prosipa iznad Indije kao simboličan povratak izvorima koje je čitav život nastojao doseći. Vjerovao je kako je svojim radom otvorio put daljnjim generacijama znajući kako je za njegove kazališne ciljeve potrebno mnogo više vremena no što je on imao na raspolaganju. Sezona 1999/2000. u Poljskoj je bila posvećena Grotowskom. Centar za istraživanja djela Grotowskog u Worclawu organizirao je kazališnu sezonu koju su posjetile i sve kazališne trupe koje su surađivale s Grotowskim, a program je završen trening radionicama koje su vodili Ludwik Flaszen, Zygmunt Molik i Rena Mirecka.

Literatura:

1. Auslander, Philip „Therapeutic theatre: Artaud and Grotowski“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997.
2. Barba, Eugenio „Theatre Laboratory 13 Rzedow“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 73-82.
3. Brook, Peter „Predgovor“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 381-384.
4. Carlson, Marvin *Kazališne teorije III, Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997.
5. Findaly, Robert „Grotowski's Laboratory theatre“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 172-188.
6. Grotovski, Ježi „Glumačka tehnika“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 178-186.
7. Grotovski, Ježi „Ka siromašnom pozorištu“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 8-17.
8. Grotovski, Ježi „Novi zavet pozorišta“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 18-40.
9. Grotovski, Ježi „Pozorište je susret“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 41-45.

10. Grotowski, Jerzy „Theatre of Sources“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 252-270.
11. Grotowski, Jerzy „Towards a Poor Theatre“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 28-37.
12. Grotowski, Jerzy „Tu es le fils de quelqu'un“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 294-305.
13. Kerr, Walter „Is Grotowski Right – Did the Word Come Last?“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 152-156.
14. Osinski, Zbigniew „Grotowski, Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 385-400.
15. Pavis, Patrice *The Intercultural Performance Reader*. Routledge, New York – London 1996.
16. Richie, Donald „Asian Theatre and Grotowski“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 144-151.
17. Schechner, Richard „A Polis Catholic Hasid“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 157-164.
18. Schechner, Richard „Exoduction: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 460-494.
19. Schechner, Richard „Paratheatre, 1969-78, Theatre of Sources, 1976-82“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 208-214.
20. Schechner, Richard „Preface“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997.
21. Taviani, Ferdinando „In Memory of Ryszard Cieslak“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 189-204.
22. Wolford, Lisa „Ariadne's Thread: Grotowski's journey through the theatre“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 1-19.
23. Wolford, Lisa „Art as vehicle“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 367-375.
24. Wolford, Lisa „Objective Drama, 1983-86“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 283-293.
25. Wolford, Lisa „Subjective Reflections on Objective Work“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 328-349.

[1] Barba, Eugenio „Theatre Laboratory 13 Rzedow“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 73-82.

[2] Schechner, Richard „Exoduction: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 462.

[3] Wolford, Lisa „Ariadne's Thread: Grotowski's journey through the theatre“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 1-19.

[4] Članak *Ka siromašnom kazalištu* objavljen je 1965. godine u časopisima *Odra* (Wrocław), *Scena* (Novi Sad), *Tulane Drama Review* (New Orleans), *Kungs Dramatiska Teaterns Program* (Stockholm) i u *Chaiers Renaud-Barault* (Pariz). Grotovski, Ježi „Ka siromašnom pozorištu“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 8 – 17.

[5] Taviani, Ferdinando „In Memory of Ryszard Cieslak“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 193.

[6] Wolford, Lisa (bilj. 3.), str. 1-19.

[7] Isto, str. 8.

[8] Pavis, Patrice *The Intercultural Performance Reader*. Routledge, New York – London 1996.

[9] Wolford, Lisa (bilj. 3.), str. 12.

[10] Isto, str. 12.

[11] Schechner, Richard „Paratheatre, 1969-78, Theatre of Sources, 1976-82“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 207-214.

[12] Isto, str. 214.

[13] Isto, str. 13.

[14] Wolford, Lisa „Objective Drama, 1983-86“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 284-293.

[15] Isto, str. 15.

[16] Wolford, Lisa „Art as vehicle“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 368.

- [17] Wolford, Lisa (bilj. 3.), str. 12.
- [18] Wolford, Lisa (bilj. 16.), str. 20.
- [19] Schechner, Richard (bilj. 2.), str. 463.
- [20] Isto, str. 464.
- [21] Schechner, Richard „Preface“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997.
- [22] Wolford, Lisa (bilj. 3.), str. 6.
- [23] Isto, str. 6.
- [24] Brook, Peter „Predgovor“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 5.
- [25] Grotowski, Ježi „Towards a Poor Theatre“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 28.
- [26] Grotowski, Jerzy „Theatre of Sources“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 264.
- [27] Kerr, Walter „Is Grotowski Right – Did the Word Come Last?“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 152-156.
- [28] Grotowski, Jerzy (bilj. 25.), str. 81.
- [29] Isto, str. 28-37.
- [30] Wolford, Lisa (bilj. 3.), str. 1-19.
- [31] Barba, Eugenio (bilj. 1.), str. 75.
- [32] Isto, str. 74.
- [33] Grotovski, Ježi (bilj. 5.), str. 29.
- [34] Barba, Eugenio (bilj. 1.), str. 81.
- [35] Isto, str. 81.
- [36] Kerr, Walter (bilj. 27.), str. 154.
- [37] Grotovski, Ježi (bilj. 5.), str. 26.
- [38] Richie, Donald „Asian Theatre and Grotowski“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 151.
- [39] Schechner, Richard „A Polis Catholic Hasid“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 158.
- [40] Grotovski, Ježi „Glumačka tehnika“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 182.
- [41] Grotowski, Jerzy (bilj. 25.), str. 31.
- [42] Grotovski, Ježi (bilj. 40.), str. 183.
- [43] Schechner, Richard (bilj. 39.), str. 158.
- [44] Isto, str. 159.
- [45] Carlson, Marvin *Kazališne teorije III, Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997., str. 173.
- [46] Isto, str. 173.
- [47] Isto, str. 173.
- [48] Findaly, Robert „Grotowski's Laboratory theatre“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 186.
- [49] Grotovski, Ježi (bilj. 40.), str. 184.
- [50] Grotovski, Ježi „Novi zavet pozorišta“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 28.
- [51] Grotovski, Ježi „Pozorište je susret“. U: *Ježi Grotovski, Ka siromašnom pozorištu* (prijevod Dragoslav Ilić). Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd 2006., str. 41.
- [52] Isto, str. 41.
- [53] Grotowski, Jerzy (bilj. 25.), str. 35.
- [54] Grotowski, Jerzy „Tu es le fils de quelqu'un“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 296.
- [55] Auslander, Philip „Therapeutic theatre: Artaud and Grotowski“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997.
- [56] Grotowski, Jerzy (bilj. 25.), str. 35.
- [57] Auslander, Philip (bilj. 55.)
- [58] Isto.
- [59] Wolford, Lisa (bilj. 14.), str. 292.
- [60] Wolford, Lisa „Subjective Reflections on Objective Work“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 329.

[61] Wolford, Lisa (bilj. 16.), str. 368.

[62] Wolford, Lisa (bilj. 59.), str. 293.

[63] Osinski, Zbigniew „Grotowski, Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle“. U: *The Grotowski Sourcebook* (ur. Lisa Wolford & Richard Schechner). Routledge, New York 1997., str. 398.

[64] Grotowski, Jerzy (bilj. 25.), str. 34.



Ovo djelo je dano na korištenje pod licencom [Creative Commons Imenovanje-Nekomercijalno 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).