

Studia Litteraria
Universitatis Iagellonicae Cracoviensis 3 (2008)

KATARZYNA WOŹNIAK
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

NARRARE HUMANUM EST. WŁOSKI TEATR NARRACJI OSTATNIEGO TRZYDZIESTOLECIA

Nowy teatr włoski (wł. *nuova scena italiana*) rozwijający się dynamicznie od ponad trzydziestu lat charakteryzuje się wielką obfitością form wyrazu artystycznego. Jednym z najciekawszych jego przejawów wydaje się tzw. *teatro di narrazione*, rozkwitający od początku lat osiemdziesiątych XX wieku, któremu poświęcony jest niniejszy artykuł. Aby dobrze zrozumieć, czym jest ten gatunek¹ teatralny, należy jednak sięgnąć do końca lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia i nakreślić obraz tradycji teatralnej, w której się ukształtował. Kolejnym krokiem jest podjęcie próby odczytania przesłanek, leżących u podstaw *teatro di narrazione*. Jedną z możliwych propozycji metodologicznych wiąże się ściśle z tłumaczeniem nazwy *teatro di narrazione* na język polski. Opierając się na współczesnych teoriach tożsamości, proponuję termin teatr narracji oprócz powszechnie przyjętego w polskiej teatrologii określenia zjawisk podobnego rodzaju jako teatr opowiadacza.

Część I

Kontekst historyczny i tradycja teatralna

Teatr narracji obejmuje różnorodne poszukiwania artystyczne, których wspólnym mianownikiem historycznym była potrzeba przywrócenia komunikacji pomiędzy sceną a widownią, pogłębienie refleksji nad miejscem teatru w społeczeństwie oraz nastawienie na proces twórczy, a nie na osiąganie wcześniej zaplanowanych celów. Kierując się tą przesłanką, artyści młodego pokolenia (większość z nich urodzona w latach pięćdziesiątych XX wieku), nazwani

¹ Określenia „gatunek” w odniesieniu do teatru narracji używam za Gerardem Guccinim. Zob. G. Guccini, *Teatro di narrazione*, „HYSTRIO” 2005, nr 1, s. 3.

później aktorami/narratorami (wł. *attori/narratori*), przywrócili do łask słowo, jako podstawowe narzędzie komunikacji teatralnej.

Gatunek zyskał popularność wśród szerokiej publiczności w 1997 roku, kiedy to kierownictwo kanału drugiego włoskiej telewizji publicznej – RAI 2 – zdecydowało się na wyemitowanie serii przedstawień najbardziej uznanych aktorów/narratorów: *Il racconto del Vajont* (*Opowieść o Vajont*) Marca Paolini, *Corpo di stato* oraz *Kohlhaas* Marca Balianiego, *Goylem Oylem* Moniego Ovadii oraz *Marino libero! Marino è innocente!* – pierwszego utrzymanego w konwencji teatru narracji spektaklu Daria Fo². Należy jednak podkreślić, że przed pierwszą transmisją nie tylko Dario Fo, lecz także Marco Paolini znany był szerokim kręgom odbiorców, z którymi spotykał się podczas prawie czteroletniej podróży z *Opowieścią* po całych Włoszech³. Uściślijmy więc, że mówiąc o „szerokiej publiczności”, mam na myśli trzy miliony widzów przed telewizorami podczas pierwszej, ponadtrzygodzinnej transmisji – była to właśnie *Opowieść o Vajont*, 9 października 1997 roku. Tego samego dnia Szwedzka Akademia Nauk ogłosiła Daria Fo laureatem Literackiej Nagrody Nobla i wielu artystów teatru dopatrywało się w tym zbiegu okoliczności pewnego dowodu uznania nie tylko dla Fo, lecz także dla jego młodszych kolegów⁴.

Teatr narracji jest teatrem słowa, w którym cała uwaga aktora/narratora skupia się na procesie twórczym. Przedstawienia nie są oparte na konkretnym scenariuszu. Często nazywane są one również mowami obywatelskimi (wł. *orazione civile*), w których aktor/narrator, jako głos swojego pokolenia, podejmuje ważne społecznie tematy. Aktorzy/narratorzy unikają określenia „wersja ostateczna”, bo każde spotkanie z widzami jest inne, każde przedstawienie (ponieważ, jak twierdzi Marco Paolini, to, czym się zajmuje, to nadal jest teatr⁵) rodzi się wobec i przy udziale widzów. Z tej przyczyny nie można też mówić o scenariuszu przedstawienia czy o tekście monologu. Aktorzy prowadzą dzienniki, w których skrupulatnie zapisują kolejne etapy swojej teatralnej podróży, zbierają dokumenty (zdjęcia, wycinki prasowe, publikacje itp.) oraz opowieści napotkanych po drodze ludzi. Wszystkie te „skarby”, w różnym stopniu staną się częścią monologu⁶. Charakterystyki gatunku nie zostały, oczywiście, ustalo-

² Por. M. Paolini, G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, Milano 1997, s. 5. *Racconto del Vajont* opowiada o ludzkiej tragedii po pęknięciu zapory na rzece Piave w regionie Veneto 9 października 1963 roku. *Corpo di stato* jest opowieścią o porwaniu i zamordowaniu w 1978 roku przez Czerwone Brygady, włoską organizację terrorystyczną, pięciokrotnego premiera Włoch i przewodniczącego Chrześcijańskiej Demokracji, Aldo Moro. Przedstawienie *Kohlhaas* natomiast większość badaczy i krytyków teatralnych uznało zgodnie za wyznacznik gatunku – Baliani, ubrany na czarno, sam na scenie opowiada historię opartą na utworze *Michael Kohlhaas* niemieckiego pisarza Heinricha von Kleista (1777–1811).

³ Por. M. Paolini, G. Vacis, op. cit., s. 7.

⁴ Por. S. Soriani, *In principio era Fo*, „HYSTRIO” 2005, nr 1, s. 16.

⁵ Por. M. Paolini, G. Vacis, op. cit.

⁶ Teatrológ Gerardo Guccini określa ten sposób pracy nad tekstem *oralità-che-si-fa-testo*, czyli przekazem ustnym, który „staje się” tekstem, w opozycji do licznych utworów prozatorskich, których język zbliża się do języka mówionego, zarówno pod względem leksykalnym, jak i kompozycyjnym (tzw. *scrittura oralizzante*). Zob. *Il teatro di narrazione: fra „scrittura oralizzante” e „oralità-che-si-fa-testo”*, „Prove di Drammaturgia” 2004, nr 1, s. 15–21.

ne *a priori*. Wręcz przeciwnie. Wspominając te pierwsze lata poszukiwań, aktorzy/narratorzy często mówią o wewnętrznej potrzebie, intuicji, za którą podążali wówczas i która do dnia dzisiejszego wyznacza szlaki ich artystycznych wędrówek. Szczegółowe opisanie genezy oraz losów gatunku, który, jak już wspomniałam na początku, jest zjawiskiem w fazie pełnego rozkwitu, wymagałoby poprowadzenia wielowątkowej, wielostronicowej narracji.

Na początku był Carmelo Bene

Opowieść o aktorach/narratorach należy rozpocząć od zarysowania bezpośredniej tradycji scenicznej, z której wyrosli. Wydaje się, że pierwszym wspólnym ogniwem była dla nich twórczość Carmela Bene (1937–2002).

Już od dnia debiutu scenicznego C. Bene, w 1959 roku, oczywiście było, że lata sześćdziesiąte przyniosą znaczne zmiany w teatrze włoskim, zdominowanym po drugiej wojnie światowej przez realizm oraz moralizatorski dydaktyzm, którego niekwestionowanym mistrzem był reżyser Giorgio Strehler (1921–1997). Bene nawiązywał natomiast do tradycji pierwszej awangardy włoskiej – zwłaszcza do teatru futurystów. Tworzył metateatralne inscenizacje klasyków, których utwory dowolnie skracał, uzupełniał innymi tekstami, wręcz „pisał” na nowo (*Pinocchio* 1961, *Hamlet* 1961, *Edward II* 1963). Zerwanie komunikacji między sceną a widownią, dostarczanie widzowi silnych bodźców wizualnych czy wreszcie protagonizm samego Bene wyznaczyły nowy kierunek poszukiwań teatralnych i nie spotkały się z przychylnością krytyków (mówiono wręcz o „skandalu C. Bene”)⁷. Początek lat sześćdziesiątych oznacza więc początek kolejnej rewolucji w teatrze włoskim, dla której nie bez znaczenia są kontakty z artystami zagranicznymi, zwłaszcza z The Living Theatre, który bardzo często gości na Półwyspie Apenińskim. W 1968 roku popularność nowych tendencji w teatrze znacznie wzrosła, ponieważ młodzież będzie w nich dopatrywała się symptomów ogólnoświatowych dążeń rewolucyjnych. Do końca lat sześćdziesiątych nowej awangardzie uda się rozerwać łańcuch obowiązujących dotychczas konwencji scenicznych oraz, przez odrzucenie słowa, zanegować całkowicie nie tylko sens, ale i możliwość komunikowania w teatrze.

W 1962 roku reżyser Mario Ricci zaczyna wykorzystywać w swoich przedstawieniach fotografie i fragmenty filmów, a po 1966 roku skoncentruje się na możliwościach ekspresji ciała ludzkiego. Jednak dopiero praca grupy Teatro La Fede, założonej 1968 roku przez Giancarla Nanniego i Manuelę Kustermann, doprowadzi do wykształcenia się pierwszej, jednolitej tendencji w poszukiwaniach tworzących wówczas grup. Założenia tak zwanego Teatro Immagine (*Teatr obrazu*) wykrystalizują się w latach 1972–1973. Wśród różnorodnych motywów scenicznych pojawią się wówczas odwołania do surrealizmu i psychoanalizy, a język, którym będą się posługiwać artyści tego nurtu, będzie silnie ikoniczny. Jednak już w roku 1976 nowa awangarda włoska została zmu-

⁷ Por. S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia* [w:] R. Alonge, G. Davico Bonino (red.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, t. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino 2001, s. 704.

szona do ustąpienia pola kolejnemu pokoleniu artystów, tak zwanej postawangardzie, która głosiła hasła *morte ai padri* („śmierć ojcom”) – od The Living Theatre i J. Grotowskiego, E. Barbę, C. Bene i M. Ricciego po przedstawicieli Teatro Immagine⁸. Najważniejszą nowością postawangardy będzie postawienie nowego wyzwania już nie przed aktorem, a przed performerem. Opuści on mianowicie przestrzenie społecznie uznawane za teatralne, aby tworzyć w miejscach dotychczas mu nieznanach.

Dla historii teatru narracji nie jest istotne dokładne opisanie nowej awangardy i postawangardy włoskiej. Ważne jest jednak podkreślenie, że czerpał on z tej tradycji, pozostając jednocześnie w opozycji do jej podstawowych założeń. Tym, co łączy aktorów/narratorów z nową awangardą, jest przede wszystkim szczególny protagonizm aktora odnowiony przez Carmela Bene, do którego nawiązywał również Dario Fo. Włoski noblista na początku lat sześćdziesiątych zrezygnował z pracy w telewizji i teatrze repertuarowym. Opuszczenie mediów publicznych oznaczało dla niego związanie się z lewicą włoską oraz nadało kierunek jego poszukiwaniom teatralnym. W tym czasie artysta powraca do opowieści, których słuchał w domu, będąc jeszcze dzieckiem, i łączy je z odkrywaniem tradycji średniowiecznych *giullari* – kuglarzy, wędrownych grajków i opowiadaczy historii. Wielu dzisiejszych aktorów/narratorów pytanych o model narratora, na którym się wzorowali, wskazuje na kreację Fo w jego najważniejszym monologu – *Misterium Buffo* (1969). Badacze zgodnie jednak podkreślają, że podstawowa, ale bardzo istotna różnica między Fo z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych a teatrem narracji polega na tym, że do czasów *Marino libero! Marino è innocente!* aktor prezentował się publiczności za pośrednictwem postaci, podczas gdy nowi narratorzy od samego początku silnie akcentowali w swojej pracy elementy autobiograficzne⁹. Kolejną równie ważną różnicą jest wyraźne zaangażowanie polityczne Fo: protagonista *Misterium Buffo* był przez wiele lat głosem jednej partii. Owszem, nowi narratorzy zaznaczają, że uczyli się od Fo zaangażowania politycznego, jednak w ich pracy akcenty zostały przesunięte znacznie ku zaangażowaniu społecznemu¹⁰.

Drugim ważnym ogniwem łączącym teatr narracji z postawangardą jest przejęcie metody pracy laboratoryjnej, a co za tym idzie nieustanna dyskusja z własną twórczością. W przypadku teatru narracji laboratorium oznacza jednak fizyczne przemieszczanie się, bycie w drodze, możliwość spotkania z drugim człowiekiem i wplecenia historii jego życia we własną opowieść. Za pierwszy ważny przykład tego szczególnego rodzaju *work in progress* uznaje się we Włoszech podróże aktorów turyńskiego Laboratorio Teatru Settimo (wł. *Laborato-*

⁸ Por. S. Sinisi, op. cit., s. 722.

⁹ Por. na przykład G. Guccini, M. Marelli (red.), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro di narrazione'*, Bologna 2004 lub C. Canella (red.), *Dossier: Teatro di narrazione*, „HYSTRIO” 2005, nr 1.

¹⁰ Spowodowana przede wszystkim zmianą sytuacji politycznej i społecznej we Włoszech. Por. G. Guccini, (red.), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini e Gabriele Vacis*, Roma 2005.

rio Teatro Settimo) ze spektaklem *Stabat Mater*¹¹ pod koniec lat osiemdziesiątych.

W „czarnej dziurze” lat osiemdziesiątych

Dla części włoskich teatrologów lata osiemdziesiąte były latami „pełnej pustki”¹². Inni określają je mianem „czarnej dziury”, być może dlatego, że po ponad dwudziestu latach kontestacji obowiązującego porządku scenicznego wydaje się, że możliwości odnowienia teatru zostały już wyczerpane. Co więcej, sam akt twórczy wydaje się niemożliwy. Wobec głoszonego przez Francis Fukuyamę¹³ końca historii oraz galopującego postmodernizmu i dekonstrukcjonizmu, o ileż bardziej zastanawiający jest fakt, że właśnie wtedy zaczyna się odradzać we Włoszech teatr narracji.

Teatrolodzy i krytycy teatralni wskazują dwa zasadnicze etapy w historii gatunku. Pierwszy przypada właśnie na lata osiemdziesiąte, gdy różne nowo powstałe grupy teatralne odkrywają, każda na swój sposób, miejsce słowa w komunikacji z widzem. W tym czasie kształtuje się tożsamość artystyczna Marka Paoliniego, Marka Balianiego i Laury Curino. O drugim etapie rozwoju gatunku możemy mówić od połowy lat dziewięćdziesiątych, kiedy na scenę wkraczają narratorzy młodszego pokolenia (wśród nich Ascanio Celestini, urodzony w 1972, i Davide Enia, urodzony w roku 1974), wychowani na opowieściach swoich poprzedników. Rozpoczynają oni pracę w momencie, kiedy podstawowe wyznaczniki estetyczne i etyczne pracy narratora zostały określone. Co ciekawe, od samego początku aktorom/narratorom towarzyszyło przekonanie, że narracji nie można się nauczyć, a laboratorium – w przypadku narratorów – nie służy opanowaniu określonej techniki. Tę charakterystyczną cechę teatru narracji opisuje doskonale krytyk teatralny Oliviero Ponte di Pino¹⁴, kiedy mówi o powołaniu (wł. *vocazione*) do bycia narratorem, jako najważniejszym – oprócz interesującej opowieści i kunsztu opowiadacza – wyznaczniku nowych aktorów/narratorów. Oznacza to, według Ponte di Pino, że aktor/narrator czuje się uprawniony do opowiedzenia właśnie tej, a nie innej historii. Stanowi to gwarancję jego wiarygodności. Widać zatem, że bycie narratorem wymaga bardzo silnego osobistego zaangażowania aktora w proces twórczy. Narracja staje się sposobem życia w teatrze, a teatr sposobem istnienia w społeczeństwie.

¹¹ Paolini był w połowie lat osiemdziesiątych członkiem Laboratorium Teatru Settimo. Wystąpił m.in. w *Storia di Romeo e Giulietta*. Swoje późniejsze poszukiwania kierunku teatru narracji prowadził wspierany przez reżysera i założyciela grupy – Gabriela Vacisa.

¹² Por. G. Guccini, op. cit.

¹³ F. Fukuyama (ur. 1952), politolog i filozof amerykański. Autor eseju *Koniec historii* opublikowanego w 1989 roku.

¹⁴ O. Ponte di Pino, *Il buon narratore. Istruzioni per l'uso*, „HYSTRIO” 2005, nr 1, s. 7.

Śladami Pułkownika

Teatr narracji powstał jako doświadczenie zbiorowe, a pierwszą i najważniejszą grupą teatralną, która skierowała swoje kroki ku opowiadaniu, było wspomniane już Laboratorium Teatru Settimo, której założycielem i reżyserem był Gabriele Vacis (ur. 1955). W 1983 roku artyści z Turynu postanowili rozpocząć pracę nad układem okresowym pierwiastków Mendelejewa. Jak pisze sam Vacis:

Kiedy zaczynałem pracę w teatrze, na początku lat osiemdziesiątych, praktycznie wszystko dobiegło końca. Beckett stwierdził to dużo wcześniej: *fini, c'est fini, c'est tout fini* – i wszyscy uwierzyli jego słowom: wszystko się skończyło. (...) Właśnie wtedy zdecydowaliśmy, że Teatr Settimo musi zacząć od początku. Rozpoczęliśmy więc od układu okresowego pierwiastków Mendelejewa: od cząstek, które tworzą materię. Żeby mieć cokolwiek, skoro wszystko się skończyło¹⁵.

Pierwszy etap podróży ku teatrowi narracji jest pracą nad dramataми narracyjnymi: *Elementi di struttura del sentimento* (1985), *Storia di Romeo e Giulietta* (1991) to przedstawienia oparte na prozie (pierwsze na *Powinowactwie z wyboru* Goethego) lub dramatach. W obydwu wypadkach miejsce postaci pierwszoplanowych zajmują służący lub postaci drugoplanowe, którzy opowiadają o losach głównych bohaterów.

Laboratorium Teatru Settimo stało się bardzo szybko ośrodkiem poszukiwań teatralnych. Właśnie tam powstał pomysł realizacji przedsięwzięcia *Dura Madre Mediterranea*. Był to cykl laboratoriów opartych na prozie G.M. Marqueza i F.S. Fitzgeralda, podczas których aktorzy Teatru Settimo mieli poszukiwać analogii między Starym i Nowym Światem w świetle ich wspólnej matki – kultury śródziemnomorskiej. Całość miała się składać z przedstawienia-prologu wprowadzającego widzów w pracę grupy (*Nel tempo tra le guerre*, lipiec 1988), trzech laboratoriów (*Tenera è la notte*, październik 1988; *Composizione scenica*, styczeń 1989; *Ab origine*, lipiec i sierpień 1989). Przedsięwzięcie planowano zakończyć monumentalnym przedstawieniem zbudowanym wokół jednego wątku. Przedstawienie-prolog zostało zbudowane głównie na podstawie powieści *Sto lat samotności* G.G. Marqueza. Aktorzy wprowadzają widza w historię siedemnaścioro rodzeństwa Buendía, które oczekuje powrotu z wielkiej wojny ojca-Pułkownika. Braci i sióstr jest tylu, ile liter alfabetu¹⁶. Poznajemy ich w czasie międzywojennym, kiedy powrót Pułkownika wydaje się bliski, więc rodzeństwo czeka, podporządkowane biegowi historii. To oczekiwanie zmienia się jednak zupełnie niespodziewanie w chęć działania. Fosca, Gaia, Demetra

¹⁵ G. Vacis, *Vocazioni*, „Prove di Drammaturgia” 2004, nr 1, s. 9.

¹⁶ „Na początku byli Adam i Beatrycze, zmarli dziadkowie; potem Colonnello – czyli Pułkownik, który wyruszył na wojnę; jego pierworodna – Demetra, jedyna, która знаła Pułkownika i pamięta go; potem Esteban, który zginął na wojnie, ale jego głos towarzyszy rodzeństwu; Fosca zarządzająca finansami rodziny, Gaia, która spodziewa się dziecka; ojciec Hacca, pierwszy z trzech księży; bliźniaczki Ingrid i Lilith; ojciec Marziale; Nano, co do którego nie ma pewności, czy rzeczywiście jest synem Pułkownika; mówiący w dialekcie Osso; ojciec Procolo; śpiewająca Quaranta; Scholastyka, zmarła, ale jej ciało obecne jest na scenie; Tea i Ulla, Vento i Zoe, przyszła wnuczka Pułkownika, która „przyjdzie na świat, kiedy uzna za stosowne. Do tego czasu zamieszkiwała będzie łono wiecznej brzemiennej Gai”. Por. G. Guccini, M. Marelli (red.), op. cit., s. 50–51.

i Nano, nakłonieni przez głos Estebana, postanawiają wyruszyć na poszukiwania ojca. Tym samym grupa rezygnuje z planowanego przedstawienia i 22 października 1989 roku aktorzy Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Luca Rigio, reżyserzy Gabriele Vacis i Roberto Tarasco oraz dramaturg Bruno Tognolini wyruszają w pierwszą podróż-laboratorium *Stabat Mater*. Druga podróż rozpocznie się 8 grudnia 1989 roku i potrwa do 22 grudnia. Kolejna – od 6 do 22 stycznia 1990 roku, ale aktorzy będą występować jeszcze do 1997 roku.

Stabat Mater było szczególnego rodzaju spotkaniem z widzami. Aktorzy pukali do drzwi przyjaciół, dalszych i bliższych znajomych. Z biegiem czasu ludzie sami zaczęli ich zapraszać. Występowali w mieszkaniach, szkołach, uniwersytetach, świetlicach, podwórcach, boiskach, magazynach. Spotkania te opierały się na pewnym zarysowanym tylko schemacie. Przedstawienie składało się z trzech lub czterech historii o losach rodziny. Czasami głos zabierał również brat, Nano, aby w ich opowieści wpleść biblijną historię Abrahama i Sary. Gaia, Fosa i Demetra witały „gości” już przy wejściu. Podczas kolejnych wieczorów zaczęto im wręczać guziki – bilety. Kiedy wszyscy zajęli miejsca, siostry rozpoczynały opowieść. Tuż przed końcem rozdawały gościom kubki z kawą zbożową. W ten sposób unikano zbędnych oklasków, które mogłyby zburzyć niemal modlitewną atmosferę oczekiwania. Następnie każdy z obecnych mógł podzielić się z innymi opowieścią o własnej rodzinie. Wieczór kończył się wspólną kolacją oraz pamiątkowym zdjęciem, na którym najstarszy z gości ubrany był w wojskową kurtkę Pułkownika.

Uczestnicy przedsięwzięcia zgodnie podkreślają, że podróż *Stabat Mater* była nieuniknioną konsekwencją wcześniejszych prac laboratoryjnych i równie naturalnie ona sama stała się laboratorium. Był to również czas artystycznej przemiany aktorów w bohaterów. Nieustająca praca nad postacią i utrzymywanie otwartej kompozycji przedstawienia potwierdzają dzienniki uczestników podróży, których fragmenty zamieszczono w 2004 roku w monografii *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro di narrazione*¹⁷. Każde spotkanie z rodzeństwem Buendía było więc niepowtarzalne. Tekst *Stabat Mater* nigdy nie został spisany. Dzisiaj dysponujemy rekonstrukcją scenariusza, dokonaną na potrzeby wydania wspomnianej wyżej publikacji.

Możemy śmiało powiedzieć, że rok 1989 był szczególnie ważny dla włoskiego teatru, ponieważ dzięki aktorom Laboratorium Teatru Settimo sztuka teatralna zaczyna wracać pod strzechy, gromadząc wokół narratora całe rodziny. Artyści młodego pokolenia odkrywają na nowo, że teatr może budować wspólnotę. Narracja jest jednym z narzędzi, którymi dysponuje artysta teatru.

¹⁷ Ibidem.

Część II

Teatr narracji w świetle współczesnych teorii tożsamości

Powiedzieliśmy, że Laboratorium Teatru Settimo rozpoczęło swoją pracę od gromadzenia fragmentów świata w jedną całość. Zbieranie fragmentów tożsamości zbiorowej lokalnych społeczności włoskich jest cechą charakterystyczną pracy każdego aktora/narratora. Wydaje się, że tę szczególną właściwość teatru narracji zauważył jedynie Alessandro Pontremoli w książce *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale* wydanej w 2005 roku. Pontremoli nie poświęcił jej jednak większej uwagi – pisał:

Tożsamość człowieka ponowoczesnego jawi się jako pewien ciąg poszczególnych tożsamości, których nie potrafimy sprowadzić do wspólnego, niepodzielnego podmiotu. Skłonni jesteśmy dzisiaj udowodniać, że człowiek nie jest jednością, ale niestałym wynikiem negocjacji pomiędzy różnymi tożsamościami. (...) Teatr narracji przywraca integralność człowieka, stawia ponownie w centrum życia jednostek relacje międzyludzkie, wzywając poszczególnych ludzi w to samo miejsce, by razem słuchali innych ludzi i by odzyskali historyczny wymiar swojej egzystencji, który jest niezbędny do budowania przyszłości¹⁸.

Sam problem fragmentaryczności tożsamości człowieka ponowoczesnego został szeroko opisany zarówno przez socjologów, jak i filozofów (na przykład przez Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*; A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, P. Ricoeur, *Filozofia osoby*). Wskazują oni przyczyny takiego stanu rzeczy w kulturze ponowoczesnej, która charakteryzuje się przyspieszeniem tempa życia, nieustającymi zmianami, niejednoznacznością i ciągłym podważaniem wiedzy. Człowiek wychowany w takim otoczeniu nie może być więc przekonany o istnieniu pierwszej przyczyny, do której mógłby sprowadzić rzeczywistość. Nie może on również wierzyć w siłę własnego rozumu, skoro wiedza podlega ciągłej weryfikacji.

Według amerykańskiego socjologa, Deana MacCannela, rozpowszechnionym sposobem przezwyciężenia poczucia fragmentaryczności jest turystyka. W wydanej w 1976 roku książce *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, MacCannel stwierdza, że turystyka stanowi szczególny rodzaj spędzania wolnego czasu, ponieważ przez podróż człowiek oswaja świat, składając poszczególne jego części w jedną opowieść o tym, co widział, czego doświadczył i co teraz wydaje mu się spójnym doświadczeniem rzeczywistości. Należy zauważyć, że MacCannel mówi o narracji podróżnika, który opowiadając, porządkuje rzeczywistość. Łączy to jego socjologiczne spojrzenie na świat z teoriami tożsamości narracyjnej. Zarówno A. Giddens, S. Hall, jak i P. Ricoeur utrzymują, że człowiek ponowoczesny coraz częściej sięga po narrację, aby przezwyciężyć poczucie fragmentaryczności. A. Giddens, w książce *Modernity and Self-Identity*, twierdzi, że człowiek ponowoczesny postrzega siebie jako uporządkowany ciąg narracji o sobie samym. Tego samego zdania jest S. Hall, który w tekście *The Question of Cultural Identity* podkreśla, że narracja jest jedynym

¹⁸ A. Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino 2005, s. 64.

narzędziem umożliwiającym uporządkowanie tożsamości, które każdy z nas pokazuje w różnych sytuacjach.

Najważniejszym głosem w tej dyskusji wydaje się jednak głos P. Ricoeura, który zaproponował podział tożsamości na dwie, uzupełniające się części: **identity idem** oraz **identity ipse**. Ta ostatnia – **identity ipse** – jest czymś, co pozostaje w człowieku niezmiennie, niezależnie od okoliczności, w jakich się znajduje, tak jak wartości, które wyznajemy. **Identity idem** jest niejednorodna, zależna od sytuacji, w której się znajdujemy. Ricoeur nazywa ją tożsamością narracyjną, gdyż rozwija się ona w czasie, zmienia, ale zawsze poszczególne jej przejawy pozostają z sobą w zależności, tak jak w biografii bohaterów powieści. **Identity idem** i **identity ipse** pozostają z sobą w stosunku dialektycznym, co tłumaczyłoby fakt, że w różnych etapach życia ludzie potrafią kierować się antytecznymi zasadami i wartościami.

Wracając do teatru narracji, należy zauważyć po pierwsze, że wszyscy włoscy teatrolodzy opisujący to zjawisko podkreślają, iż podstawowym zadaniem, jakie stawia przed sobą nowy performer epicki, jest zbieranie fragmentów historii ludzkich, które łączą się w jego nieustającej dramaturgii w jedną wielką opowieść. Ja chciałabym położyć nacisk na wymiar podróży w ich pracy. Stanowi ona specyficzny rodzaj laboratorium teatralnego – to podczas podróży do miejsc i ludzi, którzy są żyjącymi świadkami opowiadanych historii, Marco Paolini czy Laura Cuirino tworzą swoje performance. Jak już wcześniej wspominałam, nieodłączną częścią pracy aktora teatru narracji jest **powołanie do opowiadania**. Jak pisze Oliviero Ponte di Pino, nie wystarczy być mistrzem retoryki, nie wystarczy mieć ciekawą historię do opowiedzenia – to, co wyróżnia włoskich aktorów/narratorów, to jest poczucie misji. Jak należy to rozumieć: są oni częścią opowiadanej historii, bo dzięki temu, że ją opowiadają, lepiej rozumieją świat, w którym żyją. Po drugie – stają się żywymi archiwami całych pokoleń, których historie tworzą ich wielką opowieść. Tak jest w przypadku *Corpo di Stato*, w którym Marco Baliani bierze na siebie ciężar opowiedzenia o porwaniu i zamordowaniu włoskiego polityka Aldo Moro.

Podróż, wyjście naprzeciw drugiego człowieka jest więc konieczne. Spotkanie to zachodzi właśnie na płaszczyźnie narracji. Człowiek ponowoczesny zaczyna więc sięgać po jedną z najstarszych, jeśli nie najstarszą z form komunikowania – po opowiadanie. Znajduje to oczywiście odbicie w zmianie spojrzenia na rolę społeczną teatru. Teatr rozumiany jako praktyka społeczna, która w proces twórczy angażuje nie tylko artystę, ale przede wszystkim widza (jeśli w tym przypadku można w ogóle mówić o widzu), zaczyna nabierać nowej wartości i zaczyna stawiać przed sobą nowe wyzwania. Teatr narracji, który narodził się z potrzeby poszukiwania sensu – z potrzeby zebrania fragmentów rzeczywistości wokół jednego wspólnego mianownika zupełnie odwrócił pytania stawiane przez neoawangardę i postawangardę włoską: zamiast pytać, jak ocalić teatr, już kolejne pokolenie aktorów/narratorów szuka odpowiedzi na pytanie: jak ocalić siebie.

Summary

Narrare humanum est. The Italian Narration Theatre during the last Thirty Years

In the 1980's young artists of Italian theatre begin to work on restoring the communication between the stage and the audience and giving the theatre a new meaning, as its decline becomes a point of discussion. In time, their attention goes to story telling, and it is artists themselves who become story tellers.

We believe that it is not by accident that the revival of narration theatre starts exactly at that time. A post-modernist man, who perceives his own identity as disorganized set of fragments, needs a tool that would allow him to put himself together. That tool, as A. Giddens, S. Hall or P. Ricoeur state, is narration (Ricoeur talks about "narrative identity"). Narration theatre meets this human need by means of travel and laboratory method which teaches self-expression in relation with another person. (The term "teatro di narrazione" is translated into "narration theatre", rather than "storyteller's theatre", to emphasize the relation of narration theatre with the theory of narrative identity.)

Apart from this individual dimension, narration theatre has also a group dimension. New narrators – Teatro Laboratorio Settimo or M. Paolini – on one hand become living archives of the history of societies in which they work, and cultures in which they grew up; but on the other hand by active involvement of the audience in the artistic process they contribute to the creation of new communities, based on the consciousness of the same past and connecting all of its members.