

John Bergman

Hollins University, Virginia

Geese Theatre Company

„OTO JA”

Semiotyka maski w pracy amerykańskiego zespołu Geese Theatre Company

Literatura dotycząca maski jest bogata, natomiast o półmasce napisano mało. Praktycy teatru, jak Keith Johnstone¹ i Sears Eldredge², piszą obszernie o użyciu masek, ale podają niewiele praktycznych informacji o półmaskach. W klasycznych opracowaniach takich, jak *Oxford Companion to the Theatre*, badacze skupiają się na teatrze greckim i rzymskim. Odnotowują zniknięcie masek we wczesnej cywilizacji zachodniej i ich powrót w misteriach średniowiecznych – szczególnie często używano ich w postaciach diabłów.³ Historycy teatru wskazują następnie na pojawienie się półmaski w komedii dell'arte.

Poza kręgiem europejskim maski odgrywają ważną rolę m.in. w teatrze nō (maski z drzewa cyprysowego) oraz w kabuki, gdzie występują w formie makiżaju nakładanego na twarz aktora. Sugestywne maski – w tym Rangdy królowej demonów, pojawiają się także współcześnie w teatrze balijskim. Natomiast w teatrze zachodnim maski niemal całkowicie zniknęły, mimo znaczenia, które przypisują im tacy badacze jak na przykład Johnstone. Do nielicznych wyjątków – artystów stosujących maski w teatrze, należą zespoły: San Francisco Mime Troupe czy The Bread and Puppet Theatre. Zespół Petera Schumanna od dawna posługuje się różnymi rodzajami lalek i masek, w tym gigantyczną maską na szczytach czy maską żołnierza o głowie stopionej z hełmem.

Założony i kierowany przeze mnie amerykański zespół teatralny Geese Theatre Company USA, a także powstały z mojej inicjatywy brytyjski Geese Theatre Company UK, prowadzą terapię wykorzystującą transformacyjne właściwości teatru dla osadzonych mężczyzn, kobiet i młodocianych. W pracy korzystaliśmy — i nadal korzystamy — z różnych rodzajów masek, w szczególności z półmasek.

¹ Por. K. Johnstone, *Impro: Improvisation and the Theatre*, London 1979.

² Por. S. A. Eldredge, *Mask Improvisation for Actor Training and Performance: The Compelling Image*, Evanston 1996.

³ Por. *Oxford Companion to the Theatre*, ed. P. Hartnoll, Oxford 1983.

Niniejszy artykuł, poświęcony roli i znaczeniu masek w naszej pracy teatralnej, stara się odpowiedzieć na pytania: dlaczego więźniowie tak silnie się z nimi identyfikują i jak to się dzieje, że ta szczególna publiczność przypisuje maskom tak głębokie znaczenie, podczas gdy w mainstreamowym teatrze są one raczej egzotycznym rekwizytem niż istotnym nośnikiem znaczeń.

Doświadczenie współpracy z genewską, anarchistyczną, wędrowną trupą teatralną Tréteaux Libres, która występowała w nietypowych przestrzeniach w całej Europie, wywarło doniosły wpływ na moją pracę jako aktora i reżysera.⁴ We Francji zespół współpracował z młodzieżowymi domami kultury (Maisons de jeunes⁵) i często zaskakiwał zmysłowymi, radykalnymi przedstawieniami, wymagającymi czynnego uczestnictwa robotniczej publiczności. Spektakl, w którym brałem udział, zwodniczo zatytułowany *Quo Vadis*, stanowił sześciogodzinną adaptację *Tybetańskiej księgi umarłych*. Podczas przedstawienia blokowaliśmy wyjście z przestrzeni teatralnej, prowokując publiczność do ataku na nas i wspólnie z widzami tworzyliśmy dźwiękowe przedstawienie bardo – tym słowem w buddyźmie określanym jest przejściowy stan egzystencji po śmierci.

Praca teatralna prowadzona w Tréteaux Libres była intensywna. Próby obejmowały wymagające ćwiczenia fizyczne i aktorskie: improwizacje metodą Grotowskiego⁶, etudy odwołujące się do biomechaniki Meyerholda⁷, elementy gimnastyki artystycznej Delsarte'a. Ćwiczenia przygotowywały aktorów do improwizacji, będącej istotą pracy tego zespołu. Podczas prób do innego przedstawienia, poświęconego seksualności, inspirowaliśmy się koncepcjami Wilhelma Reicha dotyczącymi tłumienia popędu seksualnego. Wykonywaliśmy w parach trzygodzinne ćwiczenia przyciągania–odpychania, aż zatraciliśmy poczucie, że gramy i otworzyliśmy się na nowe, intensywne doznania zmysłowe.

Doświadczenie improwizacji, intensywnej obecności fizycznej i pracy z nietypową widownią wywarły na mnie decydujący wpływ. Jednocześnie zainteresowanie teatrem popularnym sprawiło, że w melodramacie, komedii i kabarecie szukałem nowych form relacji z publicznością i szybkiego, szkicowego budowania postaci. Stanowiło to całkowite zaprzeczenie metody Stanislawskiego, tak popularnej w Stanach Zjednoczonych. W 1980 po powrocie do USA założyłem teatr więzienny i nazwałem go Geese Theatre Company. Za wzór stawiałem sobie teatr

⁴ Tréteaux Libres, Genève, [w:] *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, ed. A. Kotte, Zurich 2005, vol. 3, s. 1966.

⁵ Pełna nazwa to Maisons des jeunes et de la culture (MJC). Są to instytucje działające przede wszystkim we Francji, które wspierają młodych obywateli w rozwoju ich autonomii i podejmowaniu nowych, innowacyjnych inicjatyw przede wszystkim na polu kultury i sztuki. Przy pomocy narzędzi edukacji włączają młodzież w kulturę, stwarzają im warunki do kształcenia się, wymiany i twórczości. Stanowią miejsca spotkań i kreacji artystycznej dla licznych grup osób pochodzących z różnych środowisk. Zob. fr.wikipedia.org/wiki/Maison_des_jeunes_et_de_la_culture.

⁶ Zob. J. Grotowski, *Towards A Poor Theatre*, New York 1968, wyd. polskie: idem, *Ku teatrowi ubogiemu*, przekł. G. Ziółkowski, red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2007.

⁷ E. Braun, *Meyerhold On Theatre*, New York 2016.

wędrowni, wspólnotowy, powstały z myślą o wykluczonych społecznie odbiorcach i współtworzony przez publiczność. Przyświecała mi idea buntu przeciwko konwencjonalnemu teatrowi West Endu, zainspirowana młodzieżowymi ruchami kontrkulturowymi lat sześćdziesiątych.

Życie w wędrownej wspólnocie teatralnej wywiera szczególnie wpływ na pracę. Na początku naszych działań w Geese Theatre Company wspólnie poznawaliśmy historię teatru, podróżując autobusem z miejsca na miejsce, w drodze uczyliśmy się do egzaminów, prowadziliśmy dyskusje o politycznych zmianach w Stanach Zjednoczonych. Wspólna praca i przebywanie razem zbliżyły nas do siebie, wzmocniły nasze więzi i wzajemne zaufanie, niezbędne do tego, by budować całe przedstawienia na improwizacji, w oparciu tylko o ramową strukturę. W podróży wykonywaliśmy ćwiczenia akrobatyczne, takie jak chodzenie po linie czy żonglowanie, które przygotowywały nas do gry w maskach. Uważałem, że im bardziej aktor skupia się na fizycznych umiejętnościach, tym bardziej uniezależnia się od uznania publiczności, a dzięki temu może tworzyć postaci spontanicznie, bez wyuczonyj manieri. W Geese Theatre Company poszukiwaliśmy swojskie rozumianej teatralnej *via negativa*.

Najwcześniejsze spektakle, które przygotowaliśmy dla więźniów, ale bez konsultacji z nimi, spotkały się z niewielkim zainteresowaniem. Zaproponowana przez nas formuła nie sprawdziła się. Pierwsza sztuka, którą współtworzyli więźniowie, to *The Plague Game* (Gra-Zaraza) z 1981. Przed premierą byliśmy bliscy decyzji o rozwiązaniu zespołu. Miałem poczucie, że nasza praca nie ma znaczenia, a różnice pochodzenia społecznego i wykształcenia dzielące nas, aktorów od naszych widzów – osób przebywających w więzieniach, unieważniają wszystko, co próbujemy im przekazać.

Sztukę *Plague Game* zainspirowało spotkanie z kobietą, która przyjechała do Michigan aż z Florydy (przemierzając ponad dwa tysiące kilometrów) na widzenie ze swoim partnerem przebywającym w zakładzie karnym, by dowiedzieć się, że tego dnia rano został przeniesiony do innego więzienia. Płakała, a my jej towarzyszyliśmy. Opowiadała nam, jak trudno jest utrzymać kontakt z człowiekiem pozbawionym wolności. Następną sztukę postanowiłem poświęcić więziom rodzinnym z osobami przebywającymi w więzieniu. Postawiłem sobie za cel stworzenie „użytecznego” spektaklu w duchu Brechta.

Uczestniczyliśmy w programie terapii artystycznej w starym więzieniu Joliet w stanie Illinois. Było to więzienie o zaostrozonym rygorze dla szczególnie niebezpiecznych przestępców. Pojechaliśmy tam zaopatrzeni w cały zestaw lewicowych, liberalnych przekonań, które brutalnie zderzyły się z tym, czego dowiedzieliśmy się od jednego z więźniów. Opowiedział nam o hazardzie więziennym, o przegrywanych pieniądzach, groźbach współosadzonych-wierzyteli i dzwonieniu do dziewczyn, zapewnianiu ich o miłości i wyłudzeniu od nich pieniędzy. W mig zrozumiałem, jak działa ten podstęp i zarzuciłem, że jest oszustem. Próbował mi tłumaczyć, że w więzieniu żyje się w nieustannym zagrożeniu, po czym powie-



Maski zespołu Geese Company Johna Bergmana. Fot. Andrzej Stawiński

dział: „Po prostu nosisz maskę”. W jednej chwili wypowiedane słowa, zachowanie i mowa ciała tego więźnia połączyły się z językiem teatru i stworzyły najważniejszą metodę pracy, z której korzystamy, pracując w więzieniach na całym świecie.

Kiedy następnego dnia przynieśliśmy kilka masek, więźniowie natychmiast dali nam do zrozumienia, że to nie to. Na początku chcieliśmy pracować z prostymi półmaskami, zasłaniającymi górną połowę twarzy, z czasem jednak wspólnie z osadzonymi mężczyznami wypracowaliśmy hierarchicznie uporządkowany system masek reprezentujących różne postawy i emocje, na przykład: opór (maska z murem nad czołem) czy agresję (maska z pięścią wyrastającą z czoła). Do dziś korzystamy z takich masek podczas warsztatów, sesji terapeutycznych i przedstawień z udziałem więźniów.

W *Plague Game* maski służyły ukrywaniu bezbronności i wyrażały przekonanie, że przemoc jest jak wszechobecna zaraza, trudna, a może wręcz niemożliwa do wyleczenia. Losy więźniów to rezultat przypadku w grze zwanej życiem, a bieda ograniczyła ich szanse na sukces. Siłą tej sztuki były improwizowane relacje – rozgrywające się tu i teraz między aktorami a widzami, oddzielnymi jedynie umowną granicą: kablami elektrycznymi zasilającymi oświetlenie. Jak zawsze w pracy teatralnej, zastosowaliśmy zasadę Brechtowską, by uczyć i bawić. Początkowo mieliśmy wrażenie, że dla nas, aktorów, świat więźniów jest całkowicie obcy, a maski pomogły nam upodobnić się do nich, zbliżyć się do ich doświadczeń.

Plague Game było pierwszym przedstawieniem, które przygotowaliśmy wspólnie z więźniami i które do dziś pozostaje w repertuarze Geese Theatre Company UK. Nie jest to wyrafinowany spektakl, ale przykład teatru w duchu Augusto Boala: zaangażowanego społecznie, służącego edukacji i zmianie.⁸ Korzystaliśmy z bardzo prostych masek, ożywianych głosem silnie związanym z charakterem i fizycznością odgrywanej postaci. Sztuka zakładała, że postaci w maskach będą kłamać i manipulować, a po ich zdjęciu – często na wyraźną prośbę publiczności, spróbują uczciwie stawić czoła problematycznej dla nich sytuacji.

Przedstawienie opowiadało o tym, w jaki sposób osadzeni utrzymują więzi rodzinne. Zostało pomyślane jako gra, dzięki której mają nabyć umiejętności uczciwego radzenia sobie z problemami, o których opowiadają im bliscy, odwiedzający ich w więzieniu. Chodzi o problemy z dziećmi, z opłacaniem czynszu, zdobyciem pracy, zderzeniem z systemem społecznym, a nie wykorzystywanie przez osadzonych wizyt rodzinnych do celów egoistycznych. Przedstawienie odwoływało się wprost do reakcji publiczności więziennej, która mogła decydować, jak aktor-osadzony zareaguje na daną sytuację, mogła więc także zachęcać go do złego. Z reguły jednak skłanialiśmy więźniów, by sprzeciwiali się nam, proponując pozytywne rozwiązania. Saul Hewish, były dyrektor artystyczny brytyjskiego zespołu Geese Theatre Company, komentował:

maski umożliwiały małej grupie aktorów łatwe wcielanie się w wiele różnych postaci. Mogliśmy grać dzieci i starszków, chudzielców i grubasów, prostych i garbatych, czasem wszystkie postaci w jednej scenie. Maski pozwalały nam na przekraczanie barier płci, a czasem nawet gatunku. Z kolei widzom ułatwiały angażowanie się w przedstawienie. Umożliwiały nam także zapraszanie więźniów do czynnego udziału w spektaklu — maska dawała im poczucie, że występują jako postacie, a nie oni sami.⁹

MASKA I PRZEMOC

Jak wspominałem, maska we współczesnym teatrze stała się egzotycznym, niezrozumiałym rekwizytem i przestała w moim przekonaniu odsyłać do jakichkolwiek istotnych znaczeń. Równocześnie przekonanie, że nasze zachowania – czasem sprzeczne z tym, w co w głębi wierzymy – tworzą rodzaj maski, jest powszechnie akceptowane i przyjęte w kulturze popularnej. Twarz, rozumiana jako siedlisko znaczeń, poddano gruntownym badaniom psychologicznym i neurologicznym. Paul Eckman od przeszło czterdziestu lat prowadzi badania nad ekspresją twarzy, w tym mikroekspresją, i nad komunikacją niewerbalną.¹⁰ Więźniom

⁸ A. Boal, *Games For Actors and Non-Actors*, London 1992, wyd. polskie: idem, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przekł. M. Świerkocki, Warszawa 2014.

⁹ Na podstawie materiałów własnych autora.

¹⁰ P. Ekman, W. V. Friesen, *Nonverbal Behavior*, [w:] *Communication and Social Interaction*, New York 1977; P. Ekman, W. V. Friesen, K. R. Scherer, *Body Movement and Violence Pitch in Deceptive Interaction*, „Semiotica” 1976 nr 1, s. 23–27.



Maski zespołu Geese Company Johna Bergmana. Fot. Andrzej Stawiński

z łatwością przychodziło opowiadanie o tym, jak korzystają z twarzy i głosu, czyniąc z nich rodzaj maski, by osiągnąć zamierzony cel. Wprost deklarowali: „Noszę maskę”.¹¹ Potrafili wymienić i scharakteryzować różne rodzaje masek, które przybierają w zależności od sytuacji i związanych z nimi uczuć i myśli. Co więcej, koncept agresji jako maski, którą można odrzucić, jest dobrze utrwalony w odniesieniu do zachodniego systemu więziennictwa i często spotykany w literaturze dotyczącej teatru i terapii w zakładach karnych.¹²

Geese Theatre Company posługuje się maską jako znakiem: czytelnym dla osadzonych, ale nieprzejrzystym dla ludzi, którzy nie znają logiki przemocy i wyrachowania w relacjach międzyludzkich. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie odczuwaliśmy silnej empatii wobec większości mężczyzn i kobiet, z którymi pracowaliśmy w więzieniach i dla których występowaliśmy. Jednak, by naprawdę pojąć znaczenie masek, trzeba wejść w alternatywny świat manipulacji, narcyzmu, agresji, zemsty i kłamstwa.

W 1996 wspólnie z Saulem Hewishem pisaliśmy:

¹¹ Zob. L. Kozioł, *Droga do Izydora*, „Teatr” 2019 nr 1, teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/2248/droga_do_izydora/.

¹² *Taking off the Mask: Rehabilitation through the Arts*, beyondprison.us/chapter/taking-off-themask.

Osadzeni, których prosimy o refleksję nad tym, co myślą o innych ludziach, w szczególności o ludziach mających władzę, często mówią: „Jak to nie jest dupkiem? Oczywiście, że jest dupkiem. Tylko dupek zrobiłby to, co on, nienawidzę go”. Gniew jest silniejszy, jeśli czuję, że mam rację. A jeśli często czuję gniew, uważam, że zawsze mam rację, w przeciwnym razie nie czułbym gniewu. Przyzwyczajam się więc do myśli, że zawsze kiedy jestem zły, mam rację i mój osąd jest prawidłowy. Nie dostrzegam, że moja reakcja jest automatyczna, dyktowana wściekłością, ani że można ją zmienić. Trudno jest uświadomić osadzonym, że nie muszą – choć tak im się wydaje – odczuwać gniewu.¹³

Analizy sposobu myślenia agresywnych mężczyzn, po dwudziestu latach pracy w zakładach karnych – niezliczonych godzinach przedstawień teatralnych, warsztatów, sesji terapeutycznych z udziałem kobiet i mężczyzn w więzieniach na całym świecie, wydają się dosyć szorstkie, lecz trafne. Początkowo nie byliśmy jednak psychologami, terapeutami ani socjologami, nie wiedzieliśmy, jak myślą osadzeni. Musieliśmy się tego nauczyć, w przeciwnym razie nasza praca z maskami byłaby fałszywa, ułomna, niewiarygodna. Jako aktorzy, studenci, ludzie młodzi pragnący zmiany społecznej, byliśmy zaangażowani w pracę i nie obawialiśmy się nawet bardzo intensywnych interakcji z więźniami. Przemoc, o której rozmawialiśmy z nimi, była dla nas czymś zupełnie obcym, nawet dla mnie, najstarszego w zespole. Trudno było nam porzucić myśl, że ci mężczyźni są ofiarami i skonfrontować się z agresją obecną w ich sposobie myślenia i zachowania.

Początkowo pracowaliśmy bez żadnego wsparcia teoretycznego, z czasem jednak zaczęliśmy szukać odpowiedzi na pytanie: dlaczego więźniowie zachowują się w taki sposób? Tutaj pomogła nam między innymi praca Stantona Samenowa i Samuela Yochelsona *The Criminal Personality*.¹⁴ Później rozpoczęliśmy intensywną współpracę z kognitywistami i psychologami kryminalnymi: doktorem Jackiem Brushem¹⁵ i doktor Barbarą Schwartz¹⁶, których praca z przestępcami seksualnymi jest znana na całym świecie, a którzy stosują elementy wypracowanej przez nas dramaterapii. Zawsze jednak kluczowe znaczenie dla naszego sposobu myślenia miał kontakt z więźniami – to, co mówili, co odczuwaliśmy w ich obecności, co przekazywali nam członkowie ich rodzin i strażnicy, co sądzili artyści, którzy z nimi pracowali. Były członek Geese Theatre Company, potem psychoterapeuta i terapeuta dramy pracujący

¹³ J. Bergman, S. Hewish, *The Violent Illusion: Dramatherapy and the Dangerous Voyage to the Heart of Change*, [w:] *Art Approaches to Conflict*, London 1996, s. 98.

¹⁴ S. Samenow, S. Yochelson, *The Criminal Personality*, vol. 1: *A Profile for Change*, New York 1975.

¹⁵ J. Bush, D. Harris, R. Parker, *Cognitive Self-Change: How Offenders Experience the World and What We Can Do About It*, Chichester 2016.

¹⁶ B. Schwartz, *Characteristics and Typologies of Sex Offenders*, [w:] *The Sex Offender: Corrections, Treatment and Legal Practice*, Kingston 1995. Zob. też: J. Bergman, *Life, the Life Event, and Theater: A Personal Narrative on the Use of Drama Therapy with Sex Offenders*, [w:] *ibidem*.

w więzieniu Grendon w całości złożonym z oddziałów terapeutycznych, podkreślał, że

maska reprezentowała ich występki: manipulację, agresję, destrukcyjne i okrutne zachowania. W pewnym sensie maska służyła i wzmacniała ich narcyzm, bo dzięki niej nie musieli stawiać czoła temu, jacy są naprawdę. Moim zdaniem maska i to, co ona ukrywa, stanowi bardzo złożony problem, nie dający się łatwo wyjaśnić. Maski dawały więźniom także poczucie władzy, zadowolenia z siebie i radości, widzieli bowiem strach, jaki budzą w ofiarach.¹⁷

Nasze pierwsze przedstawienie poświęcone było problemowi agresji i przemocy wśród więźniów. Poznaliśmy już ich sposób myślenia: ci mężczyźni uważają, że stanowią centrum świata, który postrzegają w czarno-białych kategoriach. Można być z nimi albo przeciwko nim. W tym drugim przypadku jest się wrogiem, którego należy zniszczyć. Za najmniejszą zniewagę muszą wziąć odwet, w przeciwnym razie staną się ofiarami poważniejszych i bardziej niebezpiecznych ataków. W ich przekonaniu prawdomówność jest cechą ludzi słabych i należy jej unikać, chyba, że może przynieść korzyść. Kradzież to tylko sposób na zdobycie tego, czego im odmówiono. Pracę uważają za nudne zajęcie dla ludzi, którzy pozwalają, by inni nimi rządzili. Przestępca nikomu na to nie pozwala. Najważniejsze są dla niego poczucie kontroli i władza, przede wszystkim władza uzyskana na drodze manipulacji lub agresji. Takiej władzy nie można się zrzec. Przestępca nie pozwoli, by ktokolwiek go powstrzymał w wykonaniu tego, co zamierza. Jest co najmniej królem.

Podjmując próby do *Plague Game*, zaczęliśmy zdawać sobie sprawę z takiego sposobu myślenia, ale nie potrafiliśmy jeszcze subtelnie go wyrazić. Maski były więc prostsze. Dopiero po kilku latach w pełni zrozumieliśmy sposób myślenia mężczyzn, z którymi pracowaliśmy. Wyrazem tego jest *King Con* (Król Ciul) – przedstawienie z zastosowaniem dużo bardziej wyrafinowanych masek. Scott Marshall Taylor, pisarz, niegdyś związany z Geese Theatre Company, twierdzi:

Nawet pośpiesznie pracując nad rolą, zawsze znajdowałem pozycję ciała, tembr i wyraz głosu, sposób zachowania, które mnie samego zaskakiwały. Ale prawdziwa magia maski – bo była to magia – pojawiała się, kiedy zaczynałem działać przed widzami, wchodząc z nimi w niemal symbiotyczną relację. Wówczas rodziła się naprawdę nowa postać. Sposób, w jaki publiczność patrzyła i reagowała na mnie i moją maskę, podpowiadał mi, jak ta maska może i powinna grać. A ponieważ sama maska jest statyczna, widzowie bardzo szybko przypisywali postaci znaczenia, więc jeśli chciałem wyjść poza pierwsze skojarzenia, musiałem być coraz bardziej ekspresyjny i twórczy.¹⁸

¹⁷ Na podstawie materiałów własnych autora.

¹⁸ Ibidem.



Maski zespołu Geese Company Johna Bergmana. Fot. Andrzej Stawiński

Im więcej się dowiadaliśmy o życiu osadzonych, im dłużej ich słuchaliśmy, tym głębsza była nasza praca. *King Con* – nasze sztandarowe przedstawienie o przemocy stosowanej przez mężczyzn, ukazywało trzy warstwy zjawiska: wewnętrzny monolog emocjonalny, który nazywaliśmy „wewnętrznym człowiekiem”, zawzięty sprzeciw wobec wszystkiego, co zagraża ich indywidualności przedstawiany przez maski „częściowe” oraz najgłębsze, najpotężniejsze emocje, reprezentowane przez metrowej wysokości maski na szczydłach: strach, chciwość, chorobliwa duma i wściekłość. Maski „częściowe” to nie fragmenty masek, lecz półmaski wyrażające czytelne stany emocjonalne. Łączą się one z fragmentami elementów, obrazujących związane z nimi konkretne zachowania: mur na masce oznacza opór, pięść – agresję itd.

Wszystko to mieściło się wewnątrz wielkiej figury, która reagowała na agresywne decyzje podejmowane przez więźniów/widzów. Maski „częściowe” umożliwiły podjęcie głębszego dialogu terapeutycznego z osadzonymi mężczyznami. Były jak totemy i narzucały noszącemu je zachowanie, które oznaczały. A więc maska-mur – przedstawiona dosłownie w postaci maski z murem nad czołem – pozwalała więźniowi udawać głuchotę, głupotę czy obojętność. Aktor noszący tę maskę podczas improwizacji na zadawane pytania reagował chrząkaniem albo powtarzał „he?” tak długo, aż zniechęcił swojego rozmówcę. Dzięki próbom

i warsztatom terapeutycznym odkryliśmy, dlaczego tak wielu mężczyzn sięgało po tę maskę: dawała wewnętrzne schronienie podczas ataków agresywnych ojców, matek, opiekunów itd.

Maski w przedstawieniu *King Con* tworzyły dość złożony system. Dla przykładu maska agresji zakrywała górną połowę twarzy i reprezentowała twarz wściekłego mężczyzny, z pięścią nad czołem. Aktor sięgał po tę maskę tylko wówczas, gdy chciał kogoś zastraszyć, ukryć swój lęk lub zamierzał użyć przemocy. Maska z tarczą celowniczą nad czołem przeznaczona była dla osób zajmujących pozycję ofiary lub użalających się nad sobą. Maska z anielskimi skrzydłami reprezentowała dobrego człowieka itd. Wszystkie maski powstały dzięki długotrwałym kontaktom z więźniami, jako efekt słuchania ich i rozpoznawania manipulacji, którą agresywni więźniowie posługują się, by usprawiedliwić czy upiększać obraz samych siebie.

Maski w naszym pierwszym przedstawieniu więziennym *Plague Game* były pod wieloma względami łatwiejsze w użyciu niż te, którymi posłużyliśmy się w *King Con*. W *Plague Game* uchylenie maski oznaczało bezbronność. Postać nosiła jedną maskę przez cały spektakl. Jedynie w przypadku głębokiej „przemiany” postaci – za zgodą publiczności – mogła ona zdjąć maskę i zakończyć grę. Zdarzało się, że aktor grał niekiedy pięć lub więcej postaci przy użyciu różnych masek: kuratora, dziewczyny, sąsiada. Tymczasem w *King Con* wykonawca w krótkim czasie trzykrotnie zmieniał maskę, w miarę jak zbliżał się do popełnienia aktu przemocy. Przedstawienie pozwalało aktorom zrozumieć, w jaki sposób myślą i działają brutalni mężczyźni. Tylko w ten sposób mogli stworzyć postaci i odzwierciedlić wewnętrzny monolog człowieka dokonującego przemocy wiarygodnie dla ekspertów – publiczności więziennej.

PRZYGOTOWANIE DO PRACY Z MASKAMI

Posługujemy się półmaskami, które różnią się od pełnych masek. Pełna maska zharmonizowana z sylwetką aktora, wnosi znaczenia w sposób tak przekonujący, że widzowie mogą je tylko przyjąć i rozwijać. Pełna maska wprowadza swoje reguły: narzuca powolniejsze tempo gry i, jeśli została dobrze zrobiona, jest w pełni czytelna dla widzów znajdujących się w promieniu 270 stopni od niej. Noszący ją wykonawca pracuje z reżyserem, z lustrem i z kolegami-aktorami w maskach tak długo, aż zrozumie każdy niuans znaczeniowy maski. Pełna maska jest delikatna, hipnotyczna i cicha, a jednocześnie w przenikliwy sposób rezonuje z publicznością.

Półmaska dostarcza innych wrażeń, przede wszystkim dlatego, że choć posiada określony wyraz, niweluje ekspresję górnej części twarzy, od czoła do nosa. Półmaska znaczy tylko wtedy, gdy odgrywana postać zostanie nakreślona bardzo szybko za pomocą ciała i głosu. Przygotowanie do pracy z maskami w *Plague Game* polegało na treningach, treningach i jeszcze raz treningach. Wykonywa-

liśmy ćwiczenia fizyczne i plastyczne w duchu Grotowskiego, akrobacje, etiudy inspirowane biomechaniką Meyerholda, by aktorzy nauczyli się swobodnie tworzyć postaci za pomocą jedynie głosu i ciała. Zważywszy, że wszyscy wykonawcy w zespole odgrywali więcej niż jedną postać, każdy miał przygotowaną fizyczną strukturę każdej postaci, po którą sięgał wraz ze zmianą maski. Aktor Geese Theatre Company mógł grać pijanego, agresywnego ojca o pochylonych ramionach, szurającego nogami, a chwilę później stać się niebezpiecznym więźniem, który chodzi zaczepnym krokiem, z odrzuconymi na bok ramionami i mówić ściśniętym, agresywnym tonem. Co istotne – zero metody Stanisławskiego! Ten typ gry bazującej na improwizacji po prostu nie nadaje się do pracy z pamięcią emocji. Maski „częściowe” odzwierciedlały wiele doświadczeń, które zdobyliśmy podczas przygotowania *Plague Game*. Jednak zostały uzupełnione o gruntowne zrozumienie wzorców uczuć, sposobu myślenia i zachowań manipulacyjnych agresywnych przestępców. Todd Ristau, były członek Geese Theatre Company, a obecnie dyrektor programowy studiów dramatopisarskich na Hollins University w Wirginii wspominał:

Jako osiemnastolatek, który dopiero zaczyna odkrywać pracę teatralną, ale także siebie samego jako autonomiczną istotę, pracowałem z Bergmanem i Geese Company. Wówczas nauczyłem się metody pracy z maskami, którymi posługiwaliśmy się w taki sposób, w jaki zostały one wymyślone przez Greków. Mogłem natychmiast przywołać daną postać, korzystając jedynie z tej pustej skorupy, własnych uczuć i doświadczeń. To jakby otrzymać klucz, pozwalający swobodnie przemierzać świat empatii. Maski stwarzały szansę, by stać się „innym” szybciej i w nieporównanie głębszy sposób niż setki ćwiczeń z wczuwania się w rolę.¹⁹

O TERAPEUTYCZNEJ PRACY Z MASKAMI

Dla osób niezaznajomionych z pracą w więzieniu wewnętrzne monologi przestępców, zwłaszcza monologi sprawców przestępstw na tle seksualnym, nieuchronnie są przykrym rozczarowaniem. Trzeba czasu, by ludzie o konserwatywnym nastawieniu, w tym na przykład pracownicy więzień, zrozumieli, że ci przestępcy są zakładnikami własnych doświadczeń z przeszłości i kryminalnej logiki. Jeszcze trudniej jest zrozumieć, że więźniowie nie są nieodwracalnie „złymi” ludźmi, że ich sposób myślenia udaje się skutecznie zmienić.

Maski mogą być wehikułem zmiany dla wszystkich uwikłanych w więzienną przemoc. Podczas sesji terapeutycznych proszę osadzonych, by ułożyli maski tak, by tworzyły cykl myśli i uczuć prowadzących do przemocy i z niej wynikających. Potem proszę, by objaśnili mi ustrukturyzowane w ten sposób zdarzenie. Podczas długich rozmów staramy się rozpoznać różnicę między tym, co ich zdaniem się działo i tym, co naprawdę się wydarzyło na przykład z perspektywy ofiary. Wówczas proszę ich o użycie masek. Kładziemy maskę na krzesło, pro-

¹⁹ Ibidem.

szę, by więzień utożsamiał się z nią, a potem, by się jej przeciwstawił. Bywa, że taka konfrontacja wywołuje straszne wspomnienia, które sprawiły, że ten człowiek sięgnął po tę konkretną maskę. W naszej pracy tworzymy sytuacje, w których osoby osadzone

zaczynają rozumieć, że maska-rekwizyt odzwierciedla ich własną maskę, że chowają się za nią, by chronić przerażone i bezbronne „ja”. Ucząc ich, jak metaforycznie uchylić maskę, dajemy im narzędzie, by mogli być szczerzy ze sobą i z innymi.²⁰

*Z angielskiego przełożyła
Emilia Olechnowicz*

²⁰ Ibidem. Wypowiedź Alaina de Montfort, psychoterapeuty zajmującego się dramaterapią, byłego członka brytyjskiej Geese Theatre Company.