

ПСИХОФІЗИЧНИЙ АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ ЯК ЕНЕРГЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС

Насамперед потрібно зазначити, що спроба наукового «аналізу» енергетичних процесів в акторській творчості наштовхується на суттєві обмеження. По-перше, психічна енергія як така є фактично невливою для логічного осмислення, її об'єктивна присутність в творчій роботі (як для актора, так і для глядача) відчувається суб'єктивно, особливо, коли мова йде про якість енергії. По-друге, зафіксовані словесно свідчення практиків театру про роботу з енергіями є здебільшого образними чи метафоричними. І режисери, і актори сходяться на тому, що це є прикладною сферою дуже прискіпливої роботи, а «уярмлення» творчих процесів у поняття нерідко знецінює, звужує їх. Проте це не означає, що для практиків театру це суцільна «зона мовчання». Кожний режисер-дослідник зі своєю групою акторів виробляє свій тезаурус процесів творчої роботи, нерідко послуговуючись (або корелюючи з) термінами попередників або ж термінами театральних систем, де понятійна база є добре розробленою (наприклад, східний традиційний театр). Дуже часто цей тезаурус є езоповою мовою для сторонніх, і навіть не тому, що ці поняття загалом невідомі, а насамперед через те, що пропущені через конкретну роботу конкретних акторів, вони набувають додаткових, невлених для сторонніх обертонів смислу. Тож, по-третє, науковець, що не має акторського досвіду, чи має уривчастий досвід участі чи присутності на пробах, може потрапити в пастку близькості, голослівності, навіть перекручування фактів, які, зрештою, є, так би мовити, не фактами, а процесом. Тому ми вважаємо доцільним зосередитися не на докладному описі тренінгової роботи, а на простеженні головних інтенцій цієї роботи, зокрема, інтенцій етичних (в значенні катартичних механізмів «очищення» і психічної безпеки долучення до енергетичного хаосу).

Учень Є. Гротовського, засновник театру «Одін» Еуженіо Барба визначає, що для актора енергія — це не *що*, а *як*: «Для лицедія мати енергію означає знати, як її моделювати. Щоб усвідомити це і набути цього досвіду, він мусить

штучно модифікувати безлад, створюючи дамби, рови, канали. Існують перешкоди, через які він *збілізує* своє напруження — свідомо чи інтуїтивно — і які уможливають його виразність. Все тіло думає/діє з якісно іншою енергією. Звільнене тіло-розум визначає необхідність і дріб'язковість запланованих перешкод, підкоряючись дисципліні, що стає відкриттям» [1].

Отже, для будь-якої акторської гри потрібно, по-перше, мати надлишкову енергію, по-друге — вміти її контролювати / складати / трансформувати. Можна сказати, що якість енергії гри і є маркером розбіжності двох типів театру, тобто двох типів акторства, що, за Гротовським, поділяються на «акторів-куртизанів» і «акторів-святих». Актор свідомо чи несвідомо працює з психічною енергією, яка у своєму зародженні є енергією сексуальною. Але перші загалом послуговуються нетрансформованою біологічною енергією, а другі — енергією, що пройшла ланцюг якісних трансформацій в наближенні до, назвемо її, енергії духовної. Робота актора над собою як іманентний процес самопізнання своєї тілесної і «тонкоматеріальної» природи, а за більш влучним висловом Гротовського — *саморозкриття*, і складає основу психофізичного енергетичного тренінгу, який може органічно переходити в роботу над етюдами, що складатимуть дієве тло вистави, а може й стати цілком самодостатнім.

За самодостатністю тренінгу стоять певні соціальні реалії і світоглядні установки. Кінець 50-х–60-ті роки ХХ століття — гіппі-рух, «сексуальна революція» на Заході, «відлига» в соціалістичному таборі. Ентропійні процеси захопили всі сфери мистецтва і оформилися у феномен так званої «трансвої культури». Власне, європейська культура за відомих причин секуляризації перебирала на себе функції релігійних інституцій. На Захід вирушили численні «гуру» східних релігійних доктрин. У зворотному напрямку — тисячі їх прихильників, адептів і просто зацікавлених заповнили міста й монастирі Сходу. В європейському театральному мистецтві після першої чверті ХХ століття знову підвищується інтерес до власних сакральних витоків. Театр стає місцем, де розгортається експеримент поєднання мистецтва лицедійства і духовного пошуку, досліджуються технології саморозкриття і гри як «посвячення», «жертвоприношення». Одним із центрів цих пошукових процесів став Вроцлавський Театр-Лабораторія Єжи Гротовського. В одному з інтерв'ю Гротовський так визначає основні засади творчої роботи актора над собою:

- стимулювання процесу аж до підсвідомості із закріпленням такого сти- мулу для отримання необхідної реакції;
- здатність направляти цей процес, необхідність відпрацювання елементів контакту і реакцій на подібні стимули із зовнішнього світу;
- виключення з творчого процесу всього того, що блокує, створює затиски у актора і заважає як фізичному, так і психологічному його розкріпаченню тощо [2].

Властиво, одна з головних проблем актора, яка заважає йому творити — це зайве напруження організму чи, іншими словами, «психофізичний затиск». З цієї проблемою стикається кожен актор й вирішує її методом проб і помилок, якщо не дотримується якоїсь спеціальної системи підготовки. В традиційному східному театрі, де акторові доводиться працювати над своїм робочим апаратом щоденно, вправи на напруження і розслаблення окремих м'язів чи групи м'язів є основоположними для утримання рівноваги при виконанні безлічі мікроскопичних жестів, рухів тіла і голосоведення, що є комплексним в цих театральних системах. В європейському театрі чи не вперше Станіславський намагався підійти до цієї проблеми систематично за допомогою серії вправ на розслаблення — напруження (давалося, між іншим, взнаки його захоплення «хатха-йоого»). Проте на відміну від традиційної східної естетики масок і колективних типажів, метою саме цих і таких вправ було позбавлення акторів штампів і близькості жестів, вивільнення індивідуального стилю натуралістичної психологічної гри. Тренінг, який розробляв Єжи Гротовський на основі методу «фізичних дій» Станіславського, мав більш універсальні цілі — не тільки професійного, але й екзистенційного розкриття актора. Слід ще раз наголосити, що тренінг Гротовського розвивався в контексті «ентропійного буму» в західно-європейській культурі середини ХХ століття. В той час в Європі функціонувало безліч так званих «окультних» осередків, сект нетрадиційних вірувань, психотерапевтичних груп, які використовували методи східних психотехнік для досягнення ефекту психологічного розслаблення у західної людини, «фатально закомплексованої» стереотипами цивілізованого життя з його культом успіху і результату. Віддаючи належне європейській психотерапії в коректуванні психологічних дисбалансів людини (наприклад, психодрама Морено тощо), зауважимо, що в різноманітних «окультних» групах, які нерідко прикривалися іменами всесвітніх «гуру» чи — навіть простіше — йменували себе ними, пропонувалася панацея від ментального перевтомлення і постійного нервового збудження. Тож «світогляд» тотального розслаблення обумовлювався реальними результатами — людина нерідко безповоротно втрачала соціальну адаптацію. Ці практики ставали новим «наркотиком», нерідко поєднуючись разом зі справжніми наркотиками. Є. Гротовський, залюблений в індійську філософію, теж провів деякий час в Індії, вивчаючи індійський театр, проймаючись східним світоглядом, і пережив там, як йому здавалося, духовну трансформацію. Повернувшись з Індії, Гротовський змінився, зазнав перетворень і його театральний світогляд. Першочергово до естетичної сторони справи його стала цікавити «подія з людиною», театр як духовний шлях, вистава як сповідь.

Перш ніж говорити про специфіку тренінгу Гротовського, треба зауважити наступне: по-перше, тренінг (як і загалом форми театральної практики Гротовсь-

кого) зазнавав постійних трансформацій, смислових переакцентацій; по-друге, режисер був свідомий того (на чому він нерідко наголошував у виступах, особливо в кінці життя), що цей шлях є небезпечним, бо це є шлях у незвідане: «Завжди і скрізь з'являється таке прагнення і така фальшива віра у те, що начебто існують рецепти, спроможні врегулювати всі творчі проблеми. Таких рецептів немає. Існує лише дорога, яка вимагає усвідомлення, відваги і малих дій...» [3]. Гротовський не був «апологетом розслаблення». Проте його актор мав звільнитися тренінгом від усього, що заважає виникненню внутрішніх імпульсів, які породжують образи, і готувати себе до сповіді (саморозкриття) перед глядачем. Йшлося не про «косметичне» чи професійне розслаблення, а цілеспрямоване «вгвинчування» в сфери підсвідомого, енергії, джерела творчого натхнення і навіть долі людини, де «броду», як відомо, немає. По суті, актори Гротовського за допомогою тексту, суголосного їх глибинним духовним потребам, відігравали власні долі в містеріальних схемах (про це свідчить характер роботи Гротовського над своїми програмними виставами періоду Театру-Лабораторії).

Слід розрізнити акторський тренінг як такий і тренінг підготовки партитури ролі. У Гротовського вони теж не збігаються, але щільно пов'язані технологічно. Партитура дії вистави вибудовувалася режисером на основі асоціативного ланцюга внутрішніх імпульсів взаємодії тексту, тіла і душі актора: емоції, пам'яті, інтуїції — *тіла-пам'яті* в термінології Гротовського. Робота актора з енергетикою свого тіла має багатовікову традицію в східному театрі. В цих системах підготовки і гри актора розрізняють потенційну енергію (внутрішній рух накопичення, готовність до руху, динаміка в статиці) і кінетичну (рух як такий). Для акторської гри визначальне значення має вміння працювати саме з потенційною енергією, створюючи внутрішній рух опору хаотичному розгортанню кінетичної енергії. В статті «Енергія або, радше, думка» Е. Барба визначає, що «під словом «енергія» слід розуміти різницю потенціалів». Тобто, іншими словами, актор має енергію, коли постійно знаходиться в стані переходу від руху однієї якості до іншої. Саме це «тертя» потенціалів при переході і дає енергію. Для означення потенційної енергії Барба послуговується норвезьким терміном *сатс* — імпульс, приготування. Це — «позиція кішки перед стрибком» або «боксера перед нанесенням удару» тощо. «Лицедій знає, як відрізнити *сатс* від жестикуляційної інерції, в якій рухи змінюють один одного без внутрішньої сили. *Сатс* охоплює все тіло. Енергія, акумульована в корпусі і посаджена на ноги, може бути перетворена в ласку рук чи в швидкий біг, у повільний рух очей, у стрибок тигра або в битву метелика» [4]. Робота з *сатс*, як пише Барба, «це засіб проникнення в клітинний світ сценічної поведінки». Потенційний рух — це рух тіла-єства, а не думки, саме тому Гротовський вживав поняття *тіло-життя*. На відміну від традиційної європейської системи підготовки актора, де його за

різноманітними дисциплінами дискретно тренують, так би мовити, досконало передавати досконале, а насправді «дресирують» (за висловом Ґротовського), бо завчене завжди блокує індивідуальні імпульси, Ґротовський вважав, що «у тому виді праці, котрий відрізняється від репетицій (Ґротовський намагався не вживати слово «тренінг» як неточне. — Н. Ш.), треба зіткнути його з тим, що є творчим зерном» [5]. Найсуттєвішим у такій роботі є подолання роздвоєності тіла і внутрішнього ества людини-актора в напрямку до цілісності *тіла-життя* чи *тіла-пам'яті*. В традиційному східному театрі рух як такий «будується на паузах». «Морфемою» руху в просторі для східного актора є «рух — зупинка, всередині немає зупинки» (як переклав Барба вислів майстра Пекінської опери), тобто кожен хоч мікроскопічно видимий рух проходить «синкопу» внутрішнього зависання, говорячи мовою синергетики, перебуває в точці біфуркації багатьох потенційних можливостей подальшого кінетичного руху [6]. І навіть знаючи наперед, куди він зробить наступний крок (мається на увазі, в усталеному малюнку ролі в східному театрі), актор, перебуваючи «в точці паузи», «світиться невизначеністю», що додає його гри сили, неочікуваності і багатозначності. Єжи Ґротовський в основу праці «зіткнення з творчим ядром», гри енергетичних потенціалів поклав елементи «хатха-йоги». Ґротовський цей вид вправ називав «органічною акробатикою». Побудований на основі статичних позицій («асан») «хатха-йоги», такий тренінг провадився (і це суттєво!) зі зміною властивого традиційній «хатха-йозі» ритму. Мета класичної практики «хатха-йоги» — в уповільненні природних, психофізичних ритмів організму, в «гомеопатичній» і поступовій зміні психосоматики і відповідно свідомості людини. У Ґротовського ж це трансформувалося у «динамічну хатха-йогу». «Асана» була маркером потенційного стану енергії, який породжував кінетичні імпульси *тіла-життя*, а вони, в свою чергу, породжували суб'єктивні образи, що поставали з глибин підсвідомості актора. Ланцюг вправ являв собою «закільцьовану», цілісну траєкторію взаємоперетікання: внутрішніх імпульсів — у зовнішній малюнок образів, спонтанність живого внутрішнього імпульсу і дисципліни точного виконання деталей дії, вправ і етюдів (що можуть увійти у виставу), руху тіла і голо-су тощо. Власне, все різноманіття руху, як зовнішнього, так і внутрішнього будується на невичерпному різноманітті комбінацій м'якої «жіночої» і сильної «чоловічої» якості енергії. Діапазон акторської гри, як і акторської майстерності, індивідуальність і неповторність стилю актора залежить від «розширеної свідомості» (своєрідного «об'єму внутрішньої прозорості»), яка дозволяє акторові-майстру десь на «клітинно-духовному» рівні відкриватися органіці енергетичного самотоку, а зовнішньо існувати в жорстко заданих рамках партитури ролі. Звичайно, це не стосується акторської «гри нутром» чи довільно потрактованої імпровізаційності як неструктурованого хаосу, радше — безладу.

Йдеться про майстрів традиційного східного театру і про актора сучасних «дослідницьких» європейських театрів. Проте, якщо в традиційному східному театрі шлях актора починається здебільшого з раннього дитячого віку, ведеться під керівництвом досвідченого майстра, який передає секрети професії «гомеопатичними» дозами в рамках віками існуючої традиції, то у випадку з європейським експериментальним театром ситуація дещо ускладнюється. По-перше, це шлях експерименту, тобто проб і помилок; по-друге, в європейській свідомості еволюційно активізована зона «суб'єктивного життя» і логоцентризму. Отже, які б не ставилися теоретично завдання об'єктивації творчості, європейському акторові досягнути цього апріорі важко. Актор-творець, а не імітатор — це те, чого шукав Гротовський. З акторами Театру-Лабораторії він розробив такий вид тренінгу, під час якого розвивалися нові рівні чутливості і воля до виконання акторської дії через постійні провокації невідомого. Це відбувалося за допомогою виконання фізичних вправ такого ступеня складності, що нагадувало вимогу зробити неможливе. Режисер вважав, що тільки прийнявши цей виклик власному *тілові-життю*, актор може виконати їх за допомогою прихованого потенціалу, який ще називають «внутрішньою людиною», «духом»: «Це» диктує само, «це» діє само. Нарешті втручається те, що живе в нашому минулому (чи майбутньому?)» [7]. Актор, «спалюючи» біологічне тіло, жертвуючи ним, створював «тіло акції». Е. Барба так описує цю енергетичну роботу: «На рівні сприйняття видається, що вони працюють над тілом і голосом. А насправді вони зосереджені над чимось невидимим: енергією. Досвідчений лицедій вчиться механічно асоціювати енергію не з надлишком м'язової та нервової активності, не з запалом і криком, а з чимось інтимним, чимось таким, що пульсує в статиці і тиші, насиченій силою-думкою, яка росте в часі без прояву в просторі» [8]. Простір же є «розмічений» мініатюрними сегментами руху, необхідними для того, щоб енергія постійно знаходилася в тонусі і одночасно була «скерованою». Тож вправа, здавалось би, не здійснена у своїй цілості, роздроблена на внутрішні міні-дії, стає можливою для виконання. Цей ланцюг є майже невидимим в тренінгу і видимим у виставі. Як казав Гротовський, тіло підкорюється, але не відчуває себе підкореним. Зосередженість, зусилля «відволікаються» на педантичне дотримання ланцюга дії, в той час, як «внутрішня людина» отримує свободу для «розгортання». Приблизно так можна окреслити принцип і технологію тренінгу за Гротовським. Проте постає цілком виправдана низка запитань: а чи існують параметри об'єктивності відчуттів *тіла-життя*, тобто де тіло підкорюється, але не відчуває себе підкореним, де воно симулює, а де ним маніпулює розум, або ж де межі поглинання підсвідомими імпульсами свідомості актора? Чи криються тут якісь небезпеки — не в моральному аспекті недотримання якихось норм, а саме в енергетичному?

Загальновідомо, що театральна і «паратеатральна» діяльність Є. Гротовського просякнута своєрідною «ритуальною етикою» — в організації професійної справи, принциповій герметичності досліджень, тотальній присвяті життя театрові (з цілоденними репетиціями і тренінгами) тощо. За період «паратеатральних досліджень» Театру Джерел, коли театралізований світ спонтанності, співучасті, безпосередньої зустрічі людини з людиною відкривався для широкого загалу «пошуковців», існує багато свідчень тих, хто брав в цих акціях участь, що для них це стало екстраординарним досвідом етичного очищення. В останній період своєї діяльності Театру як «провідника» або «об'єктивного ритуалу», Гротовський знову повернувся до скрупульозної акторської праці, проте скерованої дещо в іншому напрямку, ніж це було за часів вистав Театру-Лабораторії. В «об'єктивному ритуалі» («акції») актор (радше — «перформер») працює з давніми «ініціаційними співами», їх мелодійною і вібраційною природами, проте технологія роботи з *тілом-життям* в принципі не відрізняється від роботи у виставах. Змінюється тільки напрямок монтажу дії. У виставах Театру-Лабораторії монтаж відбувався в сприйнятті глядачів, які насправді бачили режисерський колаж з індивідуальних партитур гри акторів. Ці окремі партитури ролей, побудовані на особистих, глибоко інтимних людських історіях акторів, могли зовсім не збігатися з текстовим матеріалом в смислово-му «контексті» (наприклад, сцена тортур Фернандо в «Принці незламному» Кальдерона-Словацького гралася актором Р. Чесляком на основі піднесених, світлих спогадів про перше кохання). Вистави того періоду можна було б трактувати як «суб'єктивний ритуал». В акції «об'єктивного ритуалу» монтаж дії — вертикальний і відбувається тільки у сприйнятті акторів-*діячів* (на акціях глядачі присутні як *свідки*). Вертикальність Гротовський розглядає в енергетичних категоріях: «Йдеться не про звичайну зміну рівня, а про можливість піднести грубе до витонченого і зведення витонченого до дійсності буденнішої, пов'язаної з «густиною» життя тіла» [9]. А той зв'язок, що відбувається між *діячами*, теж має вертикальну структуру — «вертикальна» трансформація енергії можлива тільки за рахунок індуктивного контакту з партнером, лідером акції, тобто відбувається «між двома». Томас Річардз, учень і спадкоємець традиції акції в Центрі Гротовського в Понтедері так описує цей досвід: «Лідер розпочинає процес, «внутрішню акцію», інший підтримує, але згодом також повністю рухається вглиб себе, проте продовжуючи тримати партитуру дії і пісні. Це створює потужний резервуар енергії між двома людьми, і те, що ми називаємо трансформацією енергії, більше не існує тільки в одній людині чи в іншій, а у обох і між ними» [10].

В обох періодах — і суб'єктивного, і об'єктивного ритуалу — практика акторів-перформерів Гротовського завжди велася на межі тієї області, що інколи

називається «містичним досвідом», а Гротовський називав сповіддю, жертвою. Вистави періоду Театру-Лабораторії можна було б назвати публічними містеріями персональних доль. «Педалювання» кризових станів в постійній тренінговій роботі означає, що психофізична система людини постійно «штовхається» в точки біфуркації і не встигає перелаштуватися на резонансні їй атрактори. Є загроза «втоми системи» від стресової ситуації, від перебування в стані постійних флуктуацій. В цій ситуації можуть бути навіть негаразди зі здоров'ям, як на соматичному рівні, так і на психічному.

Досягнення «містичної єдності» з внутрішніми джерелами своєї духовної природи передується хаотичними коливаннями амплітуд від енергетичних підйомів до емоційної депресії і навіть ментальної «деградації». Так відживає «стара людина» в «новій людині», яка тільки «народжується». Такі стани апатії можуть тривати роками, вони схожі на повільне видужування, і в такі періоди не можна «педалювати» виздоровчі процеси, як не можна тягнути паросток із землі, щоб він швидше виріс. Є ще одна сторона у «динамічно-фізичної технології» духовного росту — часопросторова. У сучасної цивілізованої людини, яка, за П. Тейяр де Шарденом, еволюційно не змінилася (хіба що, можливо, деградувала фізіологічно), нервова організація є стоншена і розбалансована у порівнянні з людиною навіть XIX століття. Виникає питання, чи є безпечними динамічні психофізичні навантаження, які були присутні в тренінгу акторів Гротовського, для (сучасної) людської психіки? Чи не є надмірне психофізичне навантаження під час тренінгів стоншеного психічно і «деградованого фізично» людського організму своєрідним «перемахуванням за горизонт»?

Людський організм — це цілісна і відкрита система, тож динамічна активізація енергетичних процесів відбувається комплексно, а не лише на якійсь одній окремій ділянці. Активізовані внутрішні флуктуації системи можуть вивести її на неочікуваний «атрактор-сценарій», бо як відомо з синергетики, в моменти «зависання» системи в точках біфуркації вона вразлива до найменших поштовхів ззовні. Людина не застрахована від хаотичних поштовхів ззовні. Не йдеться про те, що людина, не приймаючи постриг, не може пройти духовний шлях. Цей шлях не може бути «педальований», бо це призведе до необоротних руйнівних наслідків для людини. Бо, якщо система не може втриматися в запропонованій їй «енергетичній висоті» нового сценарію, вона «рятуючись» може зафіксуватися в більш заниженій позиції, ніж до початку процесу активізації. Людина, що потрапляє в русло якоїсь програми випадково, стрибком, має сумний шанс «не повернутися до себе». З синергетики відомо, що частотне коливання динаміки в точках біфуркації є вкрай уповільненим для того, щоб система могла налаштуватися на «свій» атрактор. В разі стимуляції процесів,

деяких розв'язок можна просто «не помітити». Гротовський не раз наголошував, що всі вправи, що провадяться акторами в Театрі-Лабораторії, є індивідуалізованими, за принципами «недіяння» тощо, але актор є заручником функціонування театру як мистецької установи — залежним від графіку вистав, багаточасових тренінгів тощо. Організм актора багатогодинними вправами міг бути виведеним на межу стабільності гомеостазу, тож по суті знаходився «на межі виживання». Духовна робота актора так чи інакше ставиться в певну залежність від колективу і навіть глядача, і, що більш проблематично, — як професійне «ускладнення» — від фізичної практики, бо його тіло є його робочим інструментом. В той час, як за багатьма свідченнями, що стосуються екстраординарного психічного досвіду, після духовного напруження організм людини потребує тривалої реабілітації, а тіло — спокою для асиміляції отриманої «енерго-інформації» і перебудування на нові параметри. Актор експериментального європейського театру, театру Гротовського випробовував цю істину на власному досвіді. І тому цілком логічним виглядає шлях Гротовського до «об'єктивного ритуалу», усамітненої роботи з невеликою групою акторів над давніми піснями, які несуть у собі могутню гармонізуючу вібрацію. І цей досвід є відкритим для великого театру тільки периферійно — творчо-інформаційний обмін між Центром Гротовського й іншими театрами відбувається не безпосередньою передачею, а демонстрацією, розмовою, яка більше нагадує просте об'явлення того, що цей досвід існує.

1. *Барба Е.* Паперове каное. — Львів, 2001. — С. 92–93.
2. Цит. за: Театр Гротовського: Сборник / ГИТИС. — М., 1992. — С. 25.
3. *Гротовський С.* Вправи // Театр. Ритуал. Перформер. — С. 77.
4. *Барба Е.* Паперове каное... — С. 98.
5. *Гротовський С.* Вправи... — С.79.
6. Про засадничу роботу з енергіями в різних театральних системах див.: *Barba E., Savarese N.A* Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. — London; N.-Y., 1991.
7. *Гротовський С.* Вправи... — С. 85.
8. *Барба Е.* Паперове каное... — С. 108.
9. *Гротовський С.* Від театального колективу до мистецтва як провідника // Театр. Ритуал. Перформер. — С. 149.
10. *Richards T.* The Edge-Point of Performance / Interviewer: Lisa Wolford // Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski. — Pontedera, 1997 — S. 44.