

**Leszek Kolankiewicz**

***Aktorstwo w teatrze Grotowskiego***

W recepcji prac Jerzego Grotowskiego co krok to paradoks. Prace te zyskały niemały rozgłos, chociaż krąg osób, które miały szczęście zapoznać się z nimi bezpośrednio, jest stosunkowo wąski, zaś osoby, które z tych prac więcej pojęły, tworzą raczej ściśle grono. Tytuł do sławy Grotowski zdobył jako artysta teatru, jakkolwiek w ciągu trzydziestu sześciu czy trzydziestu siedmiu już lat pracy twórczej zaledwie przez pierwsze dwanaście – jedną trzecią całego okresu – zajmował się wystawianiem przedstawień, z tych zaś tylko trzy przeszły do legendy. Jako eksperymentator teatralny mierzył się Grotowski z tradycjami kultury polskiej, wielce lokalnymi, uznanie zdobył jednak najpierw i przede wszystkim za granicą, gdzie jego dzieło nie mogło być w pełni zrozumiane i było odbierane inaczej niż w kraju. Inscenizacje Grotowskiego uchodziły za luźno związane z materiałem literackim, co twórca uzasadniał skupieniem się na rdzennym fenomenie teatru, a przecież jego koncepcja teatru stała się szerzej znana i oddziałuje głównie za pośrednictwem jego książki. Była i może nawet nadal jest niemała liczba artystów i zespołów teatralnych, stosujących tak zwaną metodę Grotowskiego, podczas gdy Grotowski niejednemu raz oświadczał, że on sam nie ma żadnej metody.

Jego Teatr Laboratorium nosił jednak od 1965 roku miano Instytutu Badań Metody Aktorskiej. Grotowskiego niemal od początku pracy teatralnej ciągnęło w stronę metodyki aktorstwa; niecodzienna nazwa, jaką opatrzył swój Teatr, potwierdzała te skłonności i zdradzała jeszcze większe ambicje twórcy – metodologiczne (wzorem dla wrocławskiego Instytutu Grotowskiego był podobno kopenhaski Instytut Bohra). Na współpracowników Grotowski zaangażował wyłącznie młodych aktorów, jeszcze nie skażonych, by tak rzec, doświadczeniem z innych teatrów, owszem, mających za sobą najwyżej edukację w szkołach teatralnych. Teatr Grotowskiego był Laboratorium co się zowie: zespół pracował w całkowitej izolacji, zaczynając wszystko niemal od zera i stosując się do straszliwego reżimu. Ta praca dała stosunkowo szybko, w ciągu kilku lat, nadspodziewane efekty.

Opracowano oryginalne układy ćwiczeń aktorskich; można je nazwać „systemem”, ponieważ tworzyły zbiory uporządkowane i skoordynowane. Oczywiście, ten porządek i sposób koordynacji zmieniał się z upływem lat – jego ewolucję dokumentuje po części książka Grotowskiego *Towards a Poor Theatre*. Implikacja była niemal banalna w swojej oczywistości:

jeżeli instrumentem technicznym aktora jest jego ciało i jego głos, to aktor powinien regularnie wykonywać ćwiczenia ciała i głosu. Ale – jak zawsze i wszędzie w przypadku ćwiczeń – rzecz nie w ich wymyślności, lecz w systematyczności i jakości ich wykonywania. Ćwiczeń były z grubsza trzy odmiany: fizyczne i plastyczne ciała oraz ćwiczenia głosu.

W ćwiczeniach fizycznych aktorzy posługiwali się konkretnymi elementami, przeważnie asanami (postawami) używanymi w hathajodze – jogasany umożliwiają nie tylko poddanie ćwiczeniu każdego mięśnia, nerwu i gruczołu, ale też wymagają psychicznego zaangażowania w ćwiczenie równowagi. Jednak, co wymaga tu podkreślenia, aktorzy posługiwali się asanami w innym celu, niż to się robi w jodze klasycznej: raczej jako konkretną, okrzeplą w ciągu stuleci formą, którą wypełniali w toku ćwiczenia własną spontanicznością i układali w dynamiczne, płynne ciągi elementów. Wskutek tego tradycyjne asany były przeważnie przerabiane, podlegając niekiedy daleko idącemu rozwinięciu, jak na przykład znane z jogi chińskiej dość banalne ćwiczenie *qiao* (most), w Teatrze Laboratorium przekształcone w skomplikowane ćwiczenie „kot” – słynne, stanowiące, żeby tak powiedzieć, emblemat cechowy zespołu.

W ćwiczeniach plastycznych najważniejsza była staranność i wyrazistość ruchów: poszczególne elementy służyły uruchomieniu kośćca, zwłaszcza uelastycznieniu stawów i wszystkich mięśni szkieletowych. Ale plastyczność postaw, gestów i mimiki była tu skutkiem połączenia precyzyjnej gimnastyki ciała i twarzy ze swego rodzaju gimnastyką własnej pamięci i rozbudzeniem fantazji ćwiczącego.

Wyobraźnia z kolei odgrywała wielką rolę w ćwiczeniach głosu. Ćwiczenia te nie służyły wykształceniu głosu postawionego, raczej rozwijaniu wszystkich naturalnych możliwości głosu jako instrumentu; i nawet jeżeli ćwiczenia te ograniczały się w zasadzie do problemów technicznych emisji – oddechu, artykulacji, a zwłaszcza rezonansu – to nie po to, by kształtować głos podług jakiejś konwencji artystycznej, operowej czy dramatycznej, lecz po to, by głos aktora tworzył organiczną całość z jego ciałem. Jeśli więc aktorzy Teatru Laboratorium potrafili, jak to zauważono, posługiwać się wieloma rezonatorami i wibratorami w ciele, a nawet całym ciałem jako jednym wielkim rezonatorem, to działo się to nie tyle wskutek jakiejś premedytacji technicznej, ile dzięki temu, że tego rodzaju możliwości zostały przez nich w toku ćwiczeń przeczute, odkryte i otwarte, po czym, żeby tak powiedzieć, pozostawione do dyspozycji psychoorganicznego procesu twórczego.

I tu jest punkt węzłowy. Celem ćwiczeń w Teatrze Laboratorium nie było nigdy wyrobienie u aktorów atletycznego ciała i sprawności – celem było osiągnięcie gotowości technicznej, gdyż w sztukach wykonawczych *the readiness is all*<sup>1</sup>.

Z powierzchownej wiedzy na temat ćwiczeń aktorów w Instytucie Grotowskiego wynikało kilka poważnych nieporozumień, notabene charakterystycznych dla naszego sposobu myślenia o ćwiczeniu w ogóle. Po pierwsze, łudzimy się fałszywą nadzieją, że wzbudzimy w sobie akt twórczy, po prostu stając zręcznie na głowie, zapamiętane przebiegając palcami lub wyraźnie artykułując spółgłoski, podczas gdy ćwiczenie zawsze wymaga jeszcze, bagatela, hartu ducha i giętkości umysłu – wymaga całkowitego zaangażowania. Po wtóre, jako nieodrodne dzieci cywilizacji technicznej, we wszystkich dziedzinach szukamy metody obiektywnie najbardziej skutecznej, jakbyśmy wierzyli, że dobra metoda niejako sama za nas wszystko załatwi, a przecież ćwiczenia, odpowiednie dla jednego, mogą być nieodpowiednie dla innego ćwiczącego – tu wszystko zależy od człowieka. Po trzecie wreszcie, metoda, z zasady przecież oparta na tym, co średnie i powtarzalne, nigdy nie sprosta wielkości i oryginalności aktu twórczego.

Przede wszystkim metoda nie powinna służyć pozorom. Jak zaś może być pomocna w stwarzaniu warunków do odkrywania siebie, to znakomicie obrazuje nakręcony w 1971 roku w Holstebro dwuczęściowy film dokumentujący ćwiczenia plastyczne i fizyczne w wykonaniu Ryszarda Cieślaka. Otóż zaraz po tym filmie, który notabene powinien być zatytułowany nie *Trening w Teatrze Laboratorium*<sup>2</sup>, lecz najdosłowniej *Trening Ryszarda Cieślaka*, powinno się oglądać rejestrację filmową *Księcia Niezłomnego* z Cieślakiem w roli tytułowej. Z jednej strony widać ścisły związek między metodą a twórczością i widać, że spójnią jest sam Cieślak; z drugiej strony jednak widać wielki skok od ćwiczeń do aktu. Otóż funkcja, jaką spełniały ćwiczenia w Instytucie Badań Metody Aktorskiej, bywa źle rozumiana. W najlepszym wypadku sądzi się, że wystarczy tak płynnie, jak to robił Cieślak, przechodzić w ćwiczeniach od jednej jogasany do drugiej, by wzbudzić w sobie proces duchowy równie olśniewający jak w wielkich monologach Don Fernanda. W najgorszym – wręcz nie rozumie się, że w Teatrze Laboratorium chodziło nie tyle o ćwiczenia, ile właśnie o te procesy duchowe, i zapominając o akcie twórczym, ćwiczy się mozolnie ciało i głos, ćwiczy się, ćwiczy – nie wiadomo po co.

---

<sup>1</sup> [William Szekspir: *Hamlet*, akt V, scena 2. Dosłownie: „gotowość jest wszystkim”.]

<sup>2</sup> [*Training at Grotowski's 'Laboratorium' in Wrocław*, real. Torgeir Wethal, Odin Teatret, Holstebro 1971.]

W ogóle można niekiedy odnieść wrażenie, że – mimo całego rozgłosu i poczesnego miejsca, jakie mu już przyznano w historii – teatr Grotowskiego do dziś nie został w pełni zrozumiany.

Prawie wszystkie spektakle Grotowskiego miały strukturę quasi-rytualną, mianowicie były czymś na kształt rytuału w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, w planie wyrażania cechowała je znaczna formalizacja, typowa dla ceremonii religijnych, znajdująca odbicie w partyturze działań aktorskich, określającej szczegółowo nie tylko najdrobniejsze elementy tych działań, ale też ich tempo-rytm, zróżnicowanie jakości emocjonalnej i polifoniczne łączenie. Po wtóre zaś, w planie treści skupiały się na misterium przemiany, jaka zazwyczaj dokonuje się w rytuałach ofiarnych, a zwłaszcza w mszy. Najistotniejszą treścią przedstawień Grotowskiego była bowiem ofiara, dzięki której miało dokonywać się objawienie archetypu człowieka. Rozwijając swą koncepcję „teatru ubogiego”, Grotowski w istocie rozwijał mit chrześcijański – jeśli się nie mylę, w duchu gnostyckim. I dlatego centralną postacią najważniejszych przedstawień Teatru Laboratorium, a szczególnie dwóch ostatnich: *Księcia Niezłomnego* i *Apocalypsis cum figuris*, była postać archetypowa – chrześcijański Christus in nobis (Chrystus w nas) czy gnostycki h o a r c h á n t h r o p o s (człowiek archetypowy)<sup>3</sup>.

Aktorstwo w Teatrze Laboratorium miało przeto charakter wybitnie duchowy. „Rola” budowana była jako dynamiczny ciąg aktów wewnętrznych, w toku którego aktor, dokonując ofiarowania siebie, dostępował przemiany w „postać”, ale postać archetypową, to znaczy docierał do najwewnętrzniejszej prawdy o własnej istocie. Prawda wewnętrzna była zarazem prawdą transcendentną. To doświadczenie duchowe nie miało jednak charakteru jakiejś solipsystycznej wizji; przeciwnie – to, co doświadczane, było w działaniach aktora identyczne z tym, co wyrażane. Każdy nerw, każdy mięsień stawał się, by tak rzec, symptomem duchowości; to, co na zewnątrz, było jak to, co wewnątrz. Jak to możliwe? Otóż właśnie dzięki ćwiczeniom. Ćwiczenia

---

<sup>3</sup> Szerzej na temat wątków gnostyckich u Grotowskiego pisałem w studium „*Dramat Obiektywny*” Grotowskiego ogłoszonym w „Dialogu” 1989 nr 5 i 6; mówiłem też na ten temat podczas sesji *Parateatralna działalność Teatru Laboratorium* zorganizowanej w marcu 1993 roku przez Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, z której materiały nie były publikowane. Zarówno w studium, jak w referacie podawałem szereg synonimów „człowieka archetypowego”: „człowiek wewnętrzny” (*ho endiáthetos ánthropos*), „człowiek istotowy” (*ho ousiódés ánthropos*), „człowiek duchowy” (*ho ánthropos pneumatikós*). Z niektórymi tezami mojego studium polemizowała Małgorzata Dziewulska w eseju *Ogniókrad* opublikowanym w numerze marcowym „Teatru” z 1992 roku. Ponieważ później ukazał się w „Dialogu” 1993 nr 7 mój szkic *Zakład Grotowskiego*, niestety nie datowany, i mogłoby powstać wrażenie, że jest on moją odpowiedzią na polemikę Dziewulskiej, korzystam z okazji, by dokonać ważnego uściślenia. Otóż szkic *Zakład Grotowskiego* – jako uzupełnienie studium „*Dramat Obiektywny*” Grotowskiego – został napisany w 1989 roku i wtedy też był przeze mnie złożony w redakcji. Interesujący esej Dziewulskiej wymaga osobnej dyskusji.

te, pomyślane paradoksalnie jako typowo gnostyckie *opus contra naturam*, „praca przeciw naturze” rozumianej jako ociążałość cielesna i gnuśność duchowa, stwarzały warunki do osiągnięcia przez aktora całkowitości psychoorganicznej. W tego rodzaju całkowitości może się bowiem, tak sądził Grotowski, oznaczyć prawdziwa, to jest archetypowa natura człowieka.

Imitatorzy teatru Grotowskiego nierzadko nie dostrzegali całej głębi i doniosłości tej pracy aktora nad sobą. Oglądaliśmy więc wiele przedstawień, w których struktura quasi-rytuału ofiarnego została ograniczona do prezentacji mechanizmu kozła ofiarnego, interpretowanego jako społeczna celebrowanie skłonności sadomasochistycznych. A proces twórczy, zmierzający do odkrycia i objawienia w całkowitości psychoorganicznej archetypu człowieka, utożsamiano z tak zwanym aktorstwem transowym, czyli – mówiąc krótko – drgawkami epileptoidalnymi. Gdzie miał być duch prześwietlający ciało, było bezładne tarzanie się po ziemi i zwierzęce wycie; gdzie miało być ofiarowanie się i przeistoczenie, było znęcanie się kata nad ofiarą. Zaiste, bywały to wstrząsające widowiska.

Przedstawienia Grotowskiego miały starannie zaprojektowaną pragmatykę, i zagadnienie aktora powinno się w gruncie rzeczy rozpatrywać łącznie z zagadnieniem widza w Teatrze Laboratorium. Adresatem tych przedstawień nie miała być szersza publiczność, ba, nie miała być w ogóle publiczność, pojęta jako stosunkowo mało zróżnicowana zbiorowość. Wirtualnym ich odbiorcą był – w teatrze rzecz raczej nieczęsta – widz jako indywiduum. Widzem postulowanym czy też idealnym była zaś osoba przeżywająca jakiś kryzys, w jakiś sposób zagubiona, może nawet jakoś cierpiąca – i dlatego istotnie potrzebująca „lekarstwa dla duszy”. Tym *phármakon*, tą *medicina* miała być naoczna przemiana aktora, którą – dzięki projekcji i identyfikacji – widz mógł być przeżywać jako własną. Dlatego tajemnicę pragmatyki swoich przedstawień Grotowski określał jako „mysterium tremendum et fascinans” (misterium zgrozy i urzeczenia) – słowami, których używa się dla opisanego psychologicznych aspektów bezpośredniego doświadczenia *sacrum*.

Sekretnym celem przedstawień Grotowskiego była dokonująca się w duchu, po cichu, w pozorowanej bierności przemiana samego widza. Widz też miał złożyć w ofierze siebie jako „człowieka zewnętrznego” i odkryć w głębi siebie, mówiąc językiem gnostyków i świętego Pawła, „człowieka wewnętrznego”. Aktor i widz byli w Teatrze Laboratorium nierozłączną parą, jako *agens* i *patiens* jednego i tego samego procesu. Ten proces to *metánoia*, przewrót w

świadomości. *Metanoeite*, „nawracajcie się” – pierwsze słowo nauczania Chrystusa było też ukrytym przesłaniem przedstawień Teatru Laboratorium.

\*\*\*

„Grotowski is unique” – pisał w 1966 roku Peter Brook; z górą dwadzieścia lat później, w 1987 roku, mówił o aktywności Grotowskiego podobnie: „I am convinced [...] that no-one else can [...] imitate it”. Jest w tym uporczywie powtarzanym sędzie zapewne jakaś racja, chyba jednak niecałkowita. Wydaje się bowiem, że opracowana w Teatrze Laboratorium metoda pracy aktora nad sobą i metoda projektowania pragmatyki spektaklu była w paru przypadkach kontynuowana – oczywiście kontynuowana twórczo. Nie mam tu na myśli dość licznych swego czasu, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, mniej lub bardziej udanych imitatorów Grotowskiego. Wymienię natomiast, tytułem przykładu, dwóch byłych współpracowników Grotowskiego, którzy z czasem się usamodzielnili: Eugenia Barbę i Włodzimierza Staniewskiego. Otóż niezależnie od tego, czy Grotowskiemu podobałoby się uznać ich za swoich uczniów i czy oni sami zechcieliby widzieć w nim swego mistrza, pozostaje faktem, że zanim się usamodzielnili, byli jego bliskimi współpracownikami i że ich własna praca wyrosła tak czy inaczej z tamtej, wspólnej, wydając jakże przecież różne owoce.

Wystawiając w 1972 roku *Min Fars Hus (Dom mego ojca)*, spektakl dedykowany Fiodorowi Dostojewskiemu, Barba dał może swoją ostateczną replikę na „teatr ubogi” Grotowskiego; taką repliką Staniewskiego stał się chyba *Żywot protopopa Awwakuma*, spektakl prezentowany od roku 1983. Ale dalsza historia Odin Teatret i dalsza historia Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” to już całkiem inne dzieje.

A jednak... Gdyby jakiś widz wrocławskiego Teatru Laboratorium z lat sześćdziesiątych zabłąkał się dziś do Teatru w Holstebro albo do Teatru w Gardzienicach, poczulby się chyba, jak może już w żadnym innym miejscu na świecie, u siebie. W domu.

(1995)