

Jerzy Grotowski

# Ku teatrowi ubogiemu

opracował  
Eugenio Barba

przedmowa  
Peter Brook



INSTYTUT  
THE GROTOWSKI INSTITUTE IM. JERZEGO  
GROTOWSKIĘGO

Wrocław 2007

Podstawa wydania:

Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre*. Preface by Peter Brook.

Holstebro: Odin Teatrets Forlag 1968

Przekład z języka angielskiego

Grzegorz Ziółkowski

Redakcja wydania polskiego

Leszek Kolankiewicz

Redaktorzy tomu: Monika Blige i Grzegorz Ziółkowski

Współpraca: Adela Karsznia-Karpowicz

Korekta: Stanisława Trela

Projekt okładki, opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Łamanie: Alicja Lewińska

© Copyright 1968 Jerzy Grotowski and Odin Teatrets Forlag

© Copyright for this edition 2007 Instytut im. Jerzego Grotowskiego,

Wrocław

ISBN 978-83-923635-0-7

Wydawca:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław

tel./faks (071) 34 34 267

[www.grotowski-institute.art.pl](http://www.grotowski-institute.art.pl)

Kontakt w sprawach wydawniczych:

[monika@grotowski-institute.art.pl](mailto:monika@grotowski-institute.art.pl), tel. (071) 34 31 711

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

# Spis treści

Informacja wstępna . . . . .	7
Peter Brook <b>Przedmowa</b> . . . . .	9
Jerzy Grotowski <b>Ku teatrowi ubogiemu</b> . . . . .	13
<b>Nowy Testament teatru</b> , z Jerzym Grotowskim rozmawia Eugenio Barba . . . . .	25
<b>Teatr jest spotkaniem</b> , z Jerzym Grotowskim rozmawia Naim Kattan . . . . .	51
Ludwik Flaszen „ <b>Akropolis</b> ”: <b>podejście do tekstu</b> . . . . .	57
Eugenio Barba „ <b>Tragiczne dzieje doktora Fausta</b> ”: <b>montaż tekstu</b> . . . . .	75
Ludwik Flaszen „ <b>Książę Niezłomny</b> ” . . . . .	93
Jerzy Grotowski <b>Nie był cały sobą</b> . . . . .	113
Jerzy Grotowski <b>Badanie metody</b> . . . . .	123
<b>Trening aktora (1959–1962)</b> , dokumentacja: Eugenio Barba . . . . .	129
<b>Trening aktora (1966)</b> , dokumentacja: Franz Marijnen . . . . .	167
<b>Techniki aktorskie</b> , z Jerzym Grotowskim rozmawia Denis Bablet . . . . .	197
Jerzy Grotowski <b>Mowa w Skarże</b> . . . . .	217
<b>Spotkanie amerykańskie</b> , z Jerzym Grotowskim rozmawiają Richard Schechner i Theodore Hoffman . . . . .	235
Jerzy Grotowski <b>Wyłożenie zasad</b> . . . . .	247

# Ku teatrowi ubogiemu

Ten artykuł Jerzego Grotowskiego ukazał się w miesięczniku „Odra” (Wrocław, 1965 nr 9), w „Kungs Dramatiska Teaterns Program” (Sztokholm, 1965), w dwumiesięczniku „Scena” (Nowy Sad, 1965 nr 5), w „Cahiers Renaud-Barrault” (Paryż, 1966 nr 55) i w „Tulane Drama Review” (Nowy Orlean, T 35, 1967).

„Jakie są źródła pańskich prac eksperymentalnych w teatrze?”. Często otrzymuję takie pytania i muszę wyznać, że wywołują we mnie odruch zniecierpliwienia. Przez spektakle eksperymentalne rozumie się zazwyczaj przedsięwzięcia marginesowe, za każdym razem próbujące jakby od początku – „czegoś nowego”. Najczęściej sprowadza się to do modnego dramatu, scenografii, która użytkuje aktualne prądy w zakresie plastyki (taszyzm, fakturowość itp.), muzyki uważanej za nowoczesną (np. elektronowa czy konkretna), podczas gdy aktorzy poruszają się w tym wszystkim w sposób niejako niezależny, w oparciu o swoje sztampery, poszerzone ewentualnie o stereotypy klaunady lub kabaretu. Wiem, na czym to polega, robiłem to. Prace nasze zmierzają w innym kierunku. Po pierwsze, dążymy do wyzwolenia się z eklektyzmu, z traktowania teatru jako zlepku różnych dyscyplin, to znaczy do sprecyzowania, co stanowi o odrębności teatru i nie może być dublowane ani naśladowane przez inne gatunki widowiskowe. Po wtóre, prace nasze – zogniskowane wokół tego, co uważamy za s e d n o t e a t r u j a k o s z t u k i, tzn. wokół relacji widz-aktor i t e c h n i k i d u c h o w e j i k o m p o z y c y j n e j a k t o r a – mają charakter badań długofalowych.

Łatwiej byłoby mówić o tradycjach tego typu działalności, aniżeli o konkretnych źródłach. Wychowałem się na Stanisławskim i jemu zawdzięczam zainteresowania metodyczne w zakresie aktorstwa. Jest on zapewne w jakimś stopniu moim wzorcem jako

osobowość, a to przez uporczywość badań, systematyczne odnawianie sposobu widzenia i nieustanną jakby polemikę z samym sobą na poprzednim etapie. To Stanislawski postawił kluczowe pytania w zakresie metodyki. Ale nasze odpowiedzi na te pytania są odległe od Stanislawskiego, a w wielu wypadkach stoją na przeciwnym biegunie.

Na miarę możliwości, jakimi dysponuję, starałem się zapoznać z kierunkami kształcenia aktora w Europie i poza nią. W szczególności godne uwagi wydały się ćwiczenia Dullina na rytm postaci, badanie przez Delsarte'a reakcji odśrodkowych i dośrodkowych w zachowaniu się człowieka, Stanislawski w zakresie „działań fizycznych”, trening biomechaniczny Meyerholda i próby łączenia tego typu ekspresji zewnętrznej ze szkołą Stanislawskiego czynione przez Wachtangowa. Interesowały mnie metody szkolenia, a zwłaszcza treningu aktorskiego w teatrze orientalnym, np. w operze pekińskiej, w indyjskim teatrze *kathakali* i japońskim teatrze *nō*. Można by mnożyć nazwiska i systemy teatralne. Ale metoda, którą wypracowujemy, nie jest zlepkiem sposobów zapożyczonych z różnych stron, mimo że posługujemy się niekiedy elementami obcych systemów, zresztą adaptując je i przerabowując. Istota tej metody leży w fakcie, że nie próbuje ona uczyć aktora określonych sprawności, czy też umożliwić mu zbudowanie tak zwanego „arsenału środków”. Nie jest to droga dedukcyjna, sumująca umiejętności. Wszystko koncentruje się tutaj na procesie duchowym aktora, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem swojej intymności – nie egotycznie, na zasadzie rozkoszowania się własnymi przeżyciami (emocjami), ale przeciwnie – jakby w akcie oddania się. Jest to technika „transu” i integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora, wzbierających jakby od sfery intymno-instynktowej do „prześwietlenia”.

Metoda kształcenia aktora w tym teatrze zmierza nie do uczenia go czegoś, ale do eliminowania przeszkód, jakie w procesie duchowym może stawiać mu jego organizm. Organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu, i to tak, aby nie było właściwie żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym od-

reagowaniem, aby impuls sam w sobie był jednoczesnym odreagowaniem; słowem – aby ciało jak gdyby ulegało unicestwieniu, spaleniu i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych.

W tym sensie jest to *via negativa*: nie sumowanie sprawności, 5  
ale eliminowanie przeszkód.

Można wprawdzie twierdzić, że sam proces duchowy aktora jest w tej metodzie sprawnością, ale nie byłoby to ścisłe. Proces ten niemożliwy jest bowiem do nauczenia. Lata pracy i specjalnie komponowanych ćwiczeń naprowadzających (które tylko połowicznie wiążą się z treningiem fizyczno-plastycznym czy głosowym, a w istocie próbują naprowadzić na właściwy typ koncentracji) pozwalają niekiedy aktorowi odkryć w sobie sam początek procesu i wtedy przez właściwą opiekę możliwe jest kultywowanie tego, co obudzone. Proces, o którym mowa, chociaż wiąże się z koncentracją, ufnością, otwarciem i niemal zatraceniem w fachu, nie jest woluntarny. Wiąże się ze stanem bierności (bierna gotowość do realizowania aktywnej partytury), z postawą psychiczną, w której nie „chce się to zrobić”, ale raczej jak gdyby „rezygnuje się z nieuczynienia”.

Większość aktorów w tym teatrze jest w okresie sprawdzania i naprowadzania na możliwość takiego procesu. Ich codzienna praca skupia się nie na technice duchowej, ale na kompozycji roli, na konstruowaniu formy, partyturze znaków, słowem – na tym, co nazywamy chętnie „sztucnością”. Technika wewnętrzna aktora i „sztucność” (artykulacja roli w znaki) nie są bowiem wzajemnie przeciwstawne. Wbrew panującemu pogładowi sądzimy, że proces duchowy, któremu nie towarzyszy formalna artykulacja, dyscyplina, strukturalizacja roli, rozbija się o bezkształtność.

I na odwrót, że kompozycja roli jako pewnego systemu znaków, które przekraczają potoczną naturalność (służącą ukrywaniu prawdy) i demonstrują to, co się za tymi reakcjami ukrywa (tzn. demaskują potoczne widzenie i ujawniają antynomie tkwiące w ludzkich reakcjach), n a p r o w a d z a na proces duchowy, a nie ogranicza go. Człowiek w momencie psychicznego szoku wywołanego strachem, zagrożeniem życia albo skrajną radością nie zachowuje

się „naturalnie”, ale „inaczej”, jakby „sztucznie” – w oczach obiektywnego obserwatora. Człowiek w stanie uniesienia, duchowego maksimum, zaczyna tworzyć znaki, tańczyć, rytmicznie artykułować, śpiewać: t o z n a k, a n i e p o t o c z n a n a t u r a l n o ś ć jest właściwą nam elementarną ekspresją. I wreszcie: między procesem wewnętrznym a formą zachodzi relacja wzajemnego napięcia, które potęguje obydwie wymienione faktory; forma jest jak wędzidło, a proces duchowy jak zwierzę, które szarpie się na wędzidle i tym mocniej próbuje rzucić się w reakcje spontaniczne.

Również w zakresie techniki formalnej nie dążymy do g r o m a d z e n i a znaków (jak to dzieje się w teatrze orientalnym, gdzie te same znaki powtarzają się), ale do w y d e s t y l o w a n i a znaków z naturalnych impulsów ludzkich przez odejmowanie, tzn. oczyszczanie od wszystkiego, co jest narzutem potocznego zachowania na impulsie czystym. Nawet w zakresie sprzeczności (między gestem a głosem, głosem a słowem, słowem a myślą, wolą a odruchem itp.) destyluje się – niemal sztucznie – ich ukryty stelaż; a więc i tu jest *via negativa*, chociaż na niższym pięttrze.

- 10 Trudno nam samym odróżnić to, co jest niejako strukturą naszej wyobraźni, od świadomie postulowanego programu. Dość często zadawano mi np. pytanie, czy pewne elementy w naszych spektaklach kojarzące się z teatrem średniowiecznym wynikają ze świadomego nawrotu ku „korzeniom”, w stronę teatru rytualnego itp. Nie ma na to odpowiedzi jednoznacznej. Istotnie, w tym stanie świadomości rzemieślniczej, w jakim znajduję się w tej chwili, problem mitu, „korzeni”, elementarnych sytuacji ludzkich ma uchwytnie znaczenie. Tylko że nie jest to wynikiem jakiejś założonej filozofii sztuki, ale praktyki, tzn. dopuszczenia do głosu obiektywnych niejako praw rzemiosła. I w tym sensie zgodziłbym się z Sartre’em, kiedy mówi, że „każda technika prowadzi do metafizyki”.

Nie było łatwo mi to zrozumieć i sporo lat upłynęło na szarpaninie między pokusami praktyki a apriorycznie przyjmowanymi założeniami. Jako jeden z pierwszych, jeżeli nie pierwszy, zwrócił mi na to uwagę krytyk, przyjaciel i jakby osobisty recenzent Ludwik Flaszen, formułując – w dość drastycznej formie – że to,

co w spektaklu rodzi się u mnie spontanicznie, z wewnętrznej struktury rzemiosła, odsłania nowe pola widzenia, natomiast to, co pojmuję jako tezę, zdradza raczej, że nie intelekt, ale inne strony osobowości są tu faktorem bardziej rozwiniętym. Następnie obserwacja własnych przedstawień i dostrzeżenie, że dopiero z nich rodzi się świadomość, nie zaś, że są wynikiem jakiejś świadomości apriorycznej, a przede wszystkim ześrodkowanie się gdzieś od roku 1960/1961 na metodyce spowodowało, że – jak sądzę – formuła Sartre’a ma tu pewne zastosowanie. I tak próba znalezienia odpowiedzi poprzez praktykę na pytanie, które stawiałem sobie niemal od początku – czym jest teatr? w czym leży jego odrębność? w czym nie może być dublowany przez film i telewizję? doprowadziła mnie do wykrystalizowania dwu konkretnych: po pierwsze – teatru ubogiego, po drugie – przedstawienia jako aktu transgresji.

Nie chciałbym referować szczegółowo tych dwóch aspektów naszego widzenia teatru. W każdym razie poprzez stopniową eliminację z widowiska wszystkiego, co dawało się wyeliminować, jak gdyby doświadczalnie zbadaliśmy, że teatr może istnieć bez charakteryzacji, bez autonomicznego kostiumu i scenografii, bez wyodrębnionej sceny, bez gry świateł, tła muzycznego itp. Ale nie może istnieć, jeżeli nie ma relacji aktor-widz, ich uchwytnego, bezpośredniego, „żywego” obcowania. Teoretycznie jest to stara prawda. Ale przebadana w praktyce, ujawnia ważne konsekwencje. Ulega tu zakwestionowaniu widzenie teatru jako syntezy różnych dyscyplin twórczych, tzn. literatury, plastyki, malarstwa, architektury, gdy świateł, aktorstwa (pod batutą inscenizatora); teoria „teatru jako syntezy” prowadzi wprawdzie do utwierdzenia teatru panującego – który chętnie nazwalibyśmy teatrem bogatym – ale właśnie w jego słabościach.

Czym jest teatr bogaty? Jest artystyczną postacią kleptomanii, żeruje bowiem na postępie i elementach twórczych w zakresie obcych sobie dyscyplin, buduje widowiska-hybrydy, zlepki form pozbawione jednolitego rdzenia, zatem nieintegralne, gubi teatr jako odrębną „osobowość”. Teatr bogaty poprzez mnożenie przyłączonych elementów próbuje wyjść z impasu, w jaki wtrą-



ca go konkurencja ze strony filmu i telewizji. Ponieważ film i telewizja zadominowały nad teatrem w zakresie mechanicznej operatywności (montaż, zmiany miejsca akcji, kompozycja kadru itp.), wewnątrz teatru bogatego na zasadzie niemal freudowskiej kompensacji pojawiła się potrzeba „teatru totalnego”, który niejako do absolutu doprowadziłby łączenie w realizacji scenicznej możliwości różnych dyscyplin twórczych, nie cofając się nawet przed wmontowaniem ekranów filmowych w widowisko, a w szczególności który przez szeroko rozbudowaną mechanikę sceny i widowni nadałby im ruchomość, możliwość przesuwania i dynamizacji płaszczyzn gry, a nawet poprzez uruchomienie podłogi widowni i sceny umożliwiłby zmienną perspektywę oglądu akcji. Wszystko to jest fałszywe.

Teatr, jakkolwiek by rozbudował swoje zaplecze techniczne, i tak – w tym zakresie – pozostanie uboższy od filmu i telewizji. A zatem postulujemy przyjęcie przez teatr statusu ubóstwa. W naszej praktyce zrezygnowaliśmy nawet ze sceny i widowni; niezbędna okazała się po prostu pusta sala, w której od nowa dla każdej premiery lokuje się miejsca dla aktorów i widzów. Wówczas możliwe są relacje rozmaitego typu. Aktorzy mogą działać w miejscach i przejściach rozrzuconych między widzami niby ich emanacja, jakby koryfeusze zbiorowości, bezpośrednio kontaktujący się z nią i poprzez swoje działania narzucający jej sytuację w dramacie (bierną rolę w akcji, jak np. w naszych przedstawieniach *Kaina* Byrona czy *Siakuntali* Kalidasy). Ale widzów można również oddalić od aktorów, umieścić przykładowo jak gdyby za wysokim ogrodzeniem, spoza którego widać jedynie ich głowy (*Księżę Niezłomny* wg Calderona); stamtąd, z góry, jakby w szczególnie skrzywionej perspektywie śledzą aktorów niby zwierzęta na wybiegu w zoo; są jak obserwatorzy corridy, jak studenci medycyny, którzy przypatrują się operacji, jak wreszcie po prostu ci, którzy podglądają, a zatem *a priori* narzucają akcji sens moralnego wykroczenia. Aktorzy mogą również działać między widzami, nie dostrzegając ich, patrząc przez nich, jakby byli ze szkła; mogą między widzami wznosić konstrukcje i wbudowywać ich już nie w akcję, ale jakby w architekturę akcji, nadawać im sens wizualny, albo poddawać ich ciśnieniu przestrzeni, jej zagęszczaniu

się, ograniczaniu (*Akropolis* Wyspiańskiego). Można wreszcie całej sali nadać znaczenie jakiegoś bardzo konkretnego miejsca: „ostatnia wieczerza” Fausta w refektarzu klasztorным, gdzie Faust przyjmuje przy wielkich stołach gości; niby na ucztę barokowej, częstuje ich epizodami własnego życia, rozgrywanymi na powierzchni blatów, między widzami. Liczba możliwości jest nieograniczona; w teatrze o niewielkich rozmiarach zabudowanie całej sali do każdego widowiska osobno wydaje się najprostsze i – mówiąc nawiasem – nie jest droższe od tzw. normalnej scenografii. Ale załóżmy, że istota rzeczy nie leży w likwidacji odrębnej sceny i widowni; stworzyliśmy u siebie – pod tym względem – jakby laboratoryjnie czystą sytuację, dogodny teren badań, natomiast chodzi przede wszystkim o to, aby dla każdego typu widowiska szukać właściwej mu relacji widz–aktor i wyciągać z niej wnioski w zakresie przestrzennej organizacji przedstawienia.

Zrezygnowaliśmy z gry światła – i to objawiło nam cały obszar możliwości w zakresie użytkowania przez aktora światła płynącego z miejsc nieruchomych, świadomego wyzyskiwania przez aktora cienia, punktów jasných itp., a w szczególności naprowadziło nas na trop, że widz oświetlony, a więc widoczny, siłą rzeczy funkcjonuje jako część widowiska. Ale okazało się też, że jak postacie na obrazach El Greca aktor, przez duchową technikę, może jakby rozświetlać się, „iluminować”, stawać się źródłem „światła psychicznego”. 15

Zrezygnowaliśmy z charakteryzacji, z przyprowadzanych nosów, wypychanych brzuchów, słowem – wszystkiego, co aktor przygotowuje w garderobie przed wyjściem w pole widzenia publiczności. I wówczas okazało się, że tym, co teatralne, co w swojej teatralności jakby „magiczne”, fascynacyjne, jest zdolność aktora do przeistaczania się na oczach widza z typu w typ, z charakteru w charakter, z sylwetki w sylwetkę, u b o g o, tzn. z pomocą tylko własnego ciała i ziemioła. I tak – przykładowo – budowanie przez aktora masek twarzy, za pomocą własnych mięśni i impulsów wewnętrznych daje widzowi poczucie szczególnej teatralnej transsubstancjacji, podczas gdy maska przygotowana przez plastyka i charakteryzatora jest jedynie rodzajem triku.

Okazało się, że kostium, któremu odbiera się walor autonomiczny, który „nie istnieje” poza aktorem i jego działaniami, w efekcie może być transformowany na oczach widza, kontrastowany z działaniami aktora itp. Wyrzucenie z teatru elementów plastycznych, które mówią, zamiast aby mówiła akcja (tzn. aktor jako jej żywotny węzeł), odsłoniło możliwość kreowania przez aktora z najbardziej elementarnych i oczywistych przedmiotów, jakie leżą w zasięgu jego działań, nowych przedmiotów, ponieważ działanie aktora pozwala przeistoczyć podłogę w morze, stół w konfesjonał, kawałek żelastwa w niemalże żywego partnera itp. Okazało się, że dopiero usunięcie z teatru muzyki mechanicznej czy produkowanej przez autonomiczną względem aktorów orkiestrę pozwala widowskiemu stać się muzycznym, ponieważ umożliwia budowanie muzyki w obrębie samego teatru, tzn. kompozycji głosów ludzkich, efektów uderzania przedmiotu o przedmiot, buta o podłogę itp. Zrozumieliśmy, że tekst sam w sobie nie należy do domeny teatru i że wchodzi w jej obręb dopiero poprzez to, co z nim uczyni aktor, tzn. jako intonacja, jako skojarzenia dźwiękowe, jako język umuzyczniony.

Przyjęcie ubóstwa teatru, ogołocenie teatru ze wszystkiego, co teatrem nie jest, skupienie się na tym, co jest jego załącznikiem, rdzeniem, objawiło inne bogactwo, jakby leżące już w jego istocie, tzn. w obrębie fachu.

A teraz o spektaklu jako akcie transgresji. Dlaczego zajmujemy się sztuką? Aby przekroczyć swoje bariery, wyjść z własnych ograniczeń, zapełnić to, co jest naszą pustką i kalectwem, zrealizować się, czy też – jak wolałbym to nazwać – dojść do spełnienia. Jest to nie stan, nie kondycja po prostu, ale proces, jakby mozolne dźwiganie się, w którym to, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. W tym zmaganiu się z prawdą o sobie, z przekraczaniem naszej życiowej maski, teatr przez namacalność, cielesność, fizjologiczność niemal, od dawna kojarzył mi się z miejscem prowokacji, z wyzwaniem rzucanym sobie, a przez to i widzowi (czy też widzowi, a przez to i sobie), z naruszaniem przyjętych stereotypów widzenia, odczuwania, osądzania, i to naruszaniem tym drastyczniejszym, że właśnie modelowanym w organizmie ludz-

kim, w oddechu, ciele, impulsach wewnętrznych; jest to problem naruszenia tabu, t r a n s g r e s j i, która umożliwia nam poprzez szok, zdarcie maski i w zupełnym ogołoceniu, odśłonięciu, w nagości oddanie się czemuś, co niezmiernie trudne do określenia, ale w czym zawiera się i Eros, i Caritas.

Odczuwam pokusę operowania tutaj w obrębie sytuacji uświęconych tradycją, elementarnych, archaicznych, w obrębie sytuacji tabu (w zakresie religii, tradycji narodowej itp.). Odczuwałem potrzebę jakby zderzenia się z tymi wartościami, pełen fascynacji i nawet wewnętrznego drżenia, ale podległy pokusie bluźnierstwa, tzn. naruszenia ich, przekroczenia, czy może raczej k o n f r o n t a c j i, z pozycji doświadczeń jednostkowych, zahaczających o doświadczenia i przesady epoki. Niektórzy krytycy nazywali ten czynnik w naszych przedstawieniach „zderzeniem się z korzeniami”, inni – „dialektyką szyderstwa i apoteozy”, albo definiowano to „jako religię, która wyraża się przez bluźnierstwo, i miłość przez nienawiść”.

Moment, w którym praktyka i obserwacja tego, co zrobiłem, przeszła jakby z nieświadomego w świadome, tzn. z praktyki w metodę, nakazywał od nowa przyjrzeć się historii teatru, a także innym dziedzinom wiedzy ludzkiej, jak antropologia kultury czy psychologia, i dokonać pewnego typu racjonalizacji, umysłowego oglądu tej problematyki. I wówczas w całej już jasności zderzyłem się z zagadnieniem mitu jako, z jednej strony, elementarnej sytuacji ludzkiej, z drugiej zaś zbiorowego kompleksu, modelu, który żyje w psychice zbiorowości już niezależnie i w sposób dla nas nieświadomy inspiruje zbiorowe zachowania i reakcje.

Teatr w okresie, kiedy nie przestał być jeszcze częścią życia religijnego, ale był j u ż t e a t r e m, wyzwalał energię duchową widza przez wcielenie mitu i jego odświętne profanowanie, przekraczanie; w wyniku takiej operacji widz dostrzegał od nowa swoją prawdę osobistą w prawdzie mitu, przez element grozy dochodził do *kátharsis*. Nieprzypadkowo średniowiecze zrodziło pojęcie *parodia sacra*.

Ale dzisiejsza sytuacja jest odmienna. Zbiorowość nie jest zdefiniowana przez religię, tradycyjne formy mitu są w stanie wielkie-

go „przemiału”, zanikania i nowych inkarnacji, przy czym widownia w swoim – świadomym i nieświadomym – stosunku do mitu, jako kompleksu zbiorowego, jest niezmiernie zróżnicowana. Jednocześnie o wiele silniej zdeterminowani jesteśmy przez przeświadczenia umysłowe. Wszystko to powoduje, że szok, który by pozwolił na zaatakowanie tych warstw w naszej psychice, które są jakby poza życiową maską (są autentyczne), jest o wiele trudniejszy do osiągnięcia, a także że niemożliwe jest już dzisiaj zbiorowe identyfikowanie siebie z mitem, tzn. utożsamianie prawdy jednostkowej z uniwersalną.

Cóż zatem dzisiaj jest możliwe? Po pierwsze, k o n f r o n t a c j a z mitem z a m i a s t i d e n t y f i k a c j i, tzn. przy zachowaniu naszych doświadczeń jednostkowych i tego, co jest w nas z ducha i doświadczeń czasu, próba wcielenia się w mit, wciągania na siebie jego skóry, która niedokładnie do nas przylega, poznawanie względności naszych problemów oglądanych w perspektywie „korzeni” i względności „korzeni” oglądanych w perspektywie dzisiejszej. Jeżeli ten zabieg jest brutalny, jeżeli czynimy go jakby z wyższym posłuszeństwem, ogołacając się w naszej warstwie intymnej, jakby oddając, czy też „ofiarowując” strefę na co dzień dla nas nienaruszalną, wówczas maska życiowa podlega zdruzgotaniu.

- 25 Po wtóre, kiedy nic nie jest ostatecznie pewne i nic już nie jest dla nikogo oczywiste, tym niezbędnym polem pewności, w którego obrębie możliwe jest przekroczenie barier, pozostaje namacalność organizmu. Tylko mit wcielony w dosłowność aktora, w jego żywy organizm, może funkcjonować jako tabu. Naruszenie intymności żywego organizmu, odsłonięcie go w jego fizjologicznym konkrety i wewnętrznych impulsach, tak daleko posunięte, że przekraczające już barierę ekscesu, przywraca sytuacji mitycznej jej powszechną ludzką konkretność, staje się doznaniem prawdy.

Pytanie się o źródła racjonalne (przyjęte poprzez umysł) wtedy, kiedy mówimy o metodzie, jest zawsze ryzykowne. Kiedy używam sformułowań, w których pada słowo „okrucieństwo”, chętnie

pytany jestem o Artauda, ponieważ i on używał takich sformułowań, mimo że w oparciu o odmienne doświadczenia i nadając temu nieco inny sens. Artaud był niepowszednim wizjonerem teatru; nie miał możliwości długofalowych badań na gruncie praktyki i może stąd jego teksty pozbawione są znaczenia metodycznego, nie są żadną klarowną propozycją. Są przepowiednią – zadziwiającą, której czas przyznaje rację – ale nie wytyczną działania. Kiedy używam słów: „korzenie”, „gleba mityczna” itp., pytają mnie o Nietzschego, ale kiedy nazwę to samo „wyobrażeniami zbiorowymi”, pada nazwisko Durkheima, a gdy „archetypami”, mówi się o Jungu. A przecież to, co formułuję, rodzi się w obrębie rzemiosła i nie jest kalkulacją na gruncie innych dyscyplin humanistycznych (choć zapewne może być analizowane pod tym kątem). Kiedy mówię o partyturze znaków u aktora, jestem pytany o pojęcie znaku w teatrze orientalnym, a zwłaszcza w klasycznym teatrze chińskim, szczególnie jeśli wiadomo, że studiowałem go na miejscu. A przecież znak w teatrze orientalnym jest niezmienny, jak litera w znanym widzowi alfabetcie, podczas gdy tu mówimy raczej o krystalizowaniu roli w znaki, o artykułowaniu psychofizjologii aktora w partyturę znaczeń, tzn. o ogołoceniu reakcji ludzkich jak gdyby do samego kośćca, do stelaża.

Nie chcę powiedzieć, że w tym, co robimy, nie podlegamy wpływom, albo że jest to czymś absolutnie nowym. W sposób dla nas często nieświadomy, jakby przez oddychanie powietrzem kontynentu, który dał nam życie, i cywilizacji, która nas kształtowała, przejmujemy sumę tradycji, wiedzy o człowieku i o sztuce, przesądów, przepowiedni i oczekiwań, i mają one wpływ na nasze uczynki, jakkolwiek byśmy się od tego odżegnawali. Nawet *post factum*, kiedy już doszliśmy przez praktykę do świadomości i zaczynamy porównywać (także i z tymi nazwiskami, które wymieniłem, i zjawiskami z zewnątrz, o których była mowa), dokonujemy jakiejś korekty „wstecz”, względem tego, co już było uświadomione, albo jaśniej zaczynamy rozumieć możliwe perspektywy.

Konfrontując się z całokształtem tradycji Wielkiej Reformy teatru od Stanisławskiego do Dullina i od Meyerholda do Artauda, uświadomiamy sobie, że nie budujemy od początku, że przecież

oddychaliśmy jakimś powietrzem, a rozpoznając w naszej praktyce urzeczywistnienie cudzych błysków intuicji (nawet jeśli nie było tutaj bezpośredniego wpływu), uczymy się pokory przez spostrzeżenie, że fach ma przecież swoje prawa obiektywne i że nie jest nam dana możliwość innego urzeczywistniania siebie, jak tylko przez jakiś rodzaj wyższego posłuszeństwa, „powagi” i „baczenia” – jak to formułował Thomas Mann.

W teatrze, który prowadzę, dana mi jest dość szczególna pozycja osobista; nie po prostu dyrektora czy reżysera, o wiele bardziej majstra, przewodnika w działaniu, czy nawet, jak to niekiedy było określane, „duchowego instruktora”. Byłoby jednak nieporozumieniem, gdyby tę relację traktować jako jednokierunkową. Jeśli w propozycjach przestrzennych współpracującego z nami architekta Jerzego Gurawskiego odbijają się moje sugestie, to przecież samo moje widzenie tych spraw jest współzależne i w ciągu lat kształtowało się w obcowaniu z jego osobą.

- 30 Ale czymś nieporównanie intymnym i zapładniającym jest praca z aktorem, który mi zawierzył; jeśli jego gotowość i to, co niedokładnie można by nazwać zaufaniem, są konkretne, baczne i właściwie nieograniczone, nieograniczone staje się u mnie pragnienie, aby ujawnić ostateczność jego, nie moich możliwości. Pragnieniu jego wzrostu towarzyszy obserwacja, zdumienie i chęć pomocy; to, co jest moim wzrastaniem, rzutowane na niego, czy też raczej o d n a j d y w a n e w n i m s a m y m, umożliwia nasz wspólny wzrost i staje się rodzajem objawienia. To już nie jest uczenie kogoś; raczej ostateczne wychodzenie komuś naprzeciw. W pracy z aktorem jest możliwy szczególny, dwuosobowy fenomen „narodzenia”. Wtedy aktor rodzi się – raz jeszcze – nie tylko w zakresie rzemiosła, ale o wiele bardziej jako osobowość. Jego „narodzeniu” towarzyszy, zawsze na nowo, „narodzenie” przewodnika w działaniu, patrzącego i – niech mi będzie wybaczone sformułowanie – bliskiego ostatecznej akceptacji istoty ludzkiej.