

TEATR·E ABORA- TORIUM

Wrocław



Instytut Badań Metody Aktorskiej

*Zostanie po nas złom żelazny
i głuchy, drwiący śmiech pokoleń.
Tadeusz Borowski*

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: JERZY GROTOWSKI
KIEROWNIK LITERACKI: LUDWIK FLASZEN

Scenariusz i reżyseria
JERZY GROTOWSKI
do słów
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

AKROPOLIS

AKTORZY:

ZYGMUNT MOLIK — Jakub-Harfiarz
RENA MIRECKA — Rebeka-Kasandra ● ANTONI JAHÓLKOWSKI —
Izaak-Strażnik ● RYSZARD CIEŚLAK — Ezaw-Hektor ● ZBIGNIEW
CYNKUTIS — Laban-Parys ● STANISŁAW ŚCIERSKI ● ANDRZEJ
PALUCHIEWICZ

SCENOGRAF: Józef Szajna

ARCHITEKT: Jerzy Gurawski

KIEROWNIK LITERACKI: Ludwik Flaszen

Prapremiera 1962

Wersja 1967:

współpraca reżyserska — RYSZARD CIEŚLAK

LUDWIK FLASZEN

A K R O P O L I S

TEKST. Dramat Wyspiańskiego mocno określono, częściowo przemontowano. Gdziekolwiek — dla pełnego dostosowania do zamysłu reżysera — wprowadzono do tekstu oryginalnego drobne interpolacje i retusze, nie odbiegające jednak od stylu językowego poety. Wybito przez obsesyjne powtarzanie zwroty „Akropolis nasze” i „plemion cmentarzysko”, stanowią one bowiem jakby hasła wywoławcze, wokół których zorganizowano przedstawienie. W charakterze prologu wygłasza się fragment z prywatnego listu Wyspiańskiego, gdzie mowa o „Akropolis” jako swoistej summie cywilizacji.

Ze wszystkich prac Grotowskiego ta najbardziej odbiega od literackiego pierwowzoru. Z autora pozostało słowo poetyckie. Przeniesiono je w okoliczności sceniczne najzupełniej odrębne. Opatrzono w inne — sposobem kontrapunkcyjnym — skojarzenia treściowe. Jest w tym — oczywiście, jako uboczne zadanie przedsięwzięcia — pewien koncept warsztatowy: przeszczepić tkankę słowną utworu w obcy jej pod wieloma względami organizm inscenizacyjny. I to przeszczepić tak, by — bez istotnych zabiegów filologicznych — słowo zdawało się ży-

wiołowo wyrastać z narzuconych przez teatr okoliczności.

„AKROPOLIS NASZE”. Akcja dramatu Wyspiańskiego toczy się, jak wiadomo, w katedrze wawelskiej. W noc resurekcyjną ozywają postaci z gobelinów i rzeźb, by odegrać wielkie, węzłowe dla tradycji europejskiej sceny starotestamentowe i antyczne. Utwór pomyślany jest jako całościowa wizja kultury śródziemnomorskiej, której znamienym wątkom wyznaczył poeta spotkanie na Wawelu, tym polskim Akropolu. Tu, na owym — wedle określenia Wyspiańskiego — „plemion cmentarzysku” przejść mają w osobiwej, nadwiślańskiej syntezie — próbę swej żywotności.

W przedstawieniu, tak pozornie odległym od Wyspiańskiego, założenie reżysera — to właśnie rozstrzygnięto o jego dla „Akropolis” zainteresowaniu — jest w istocie podobne. Dać coś w rodzaju summy cywilizacji, sprawdzić jej wartości w świetle doświadczeń współczesnych. Tyle, że jest to współczesność drugiej połowy wieku. I doświadczenia, które się na nią składają, bardziej są okrutne od dostępnych Wyspiańskiemu.

W przedstawieniu również podaje się próbę odwiecznej wartości

kultury europejskiej. Wyznaczono im jednak spotkanie nie w zaciszu starej katedry, gdzie samotnie rozmyślał o dziejach secesyjny twórca — ale tam, gdzie w wielojęzycznym gwarze zderzył się w obliczu ostateczności nasz wiek: w obozie zagłady. W przedstawieniu również ozywają postaci, by odmalować znaczące sceny z życia ludzkiego gatunku. Tylko zmartwychwstają nie z wizerunków, utrwalonych na pomnikach przeszłości, lecz jakby z krematoryjnych dymów i wyziewów zagłady.

Oto „plemion cmentarzysko”, już nie to, po którym błędził galicyjski antykwariusz i wizjoner kultury; „plemion cmentarzysko” paradoksalnie dosłowne, uczynione przez czas, który najśmielsze figury poetyckie przelistał w rzeczywistość. To „Akropolis nasze” w nadziejonosnej euforii nie wskrzesi Chrystusa-Apolla: w zbiorowym doświadczeniu pozostał precedens przekraczania granic nieprzekraczalnych. „Akropolis nasze” stawia znak zapytania nad nami, nad naturą ludzkiego gatunku. Czym bowiem staje się on w obliczu totalnej przemocy? Walka Jakuba z Aniołem — i katorżnicza praca; miłość Parysa i Heleny — i apele więźniów; Zmartwychwstanie Pańskie — i krematoryjne piece. Cywilizacja pokraczna i znieprawiona...

Rzucony na jej tło obraz naszego gatunku budzić ma — w zamierzeniu reżysera — zgrozę i politowanie. Świetlistej apoteozie, ku jakiej zmierza historiozoficzny obrachunek poety, przeciwstawiono — tragifarsę wartości pohańbionych. Ukazano nie tylko grozę, ale i brzy-

dotę cierpienia; nie tylko jego wzniosłość — ale i cierpką śmieszność. Człowieczeństwo zredukowane do odruchów pierwotnych, zwierzęcych niemal; niezdrowa poufałość, dwuznaczne pokrewieństwo pomiędzy rolą kata i rolą ofiary... Teatrowi, po raz pierwszy chyba, patronuje widzenie, pokrewne pisarstwu Tadeusza Borowskiego.

W samym tworzywie przedstawienia brak punktów jasnych; brak wizerunku nadziei, która ulega bluźnierczemu wyszydzeniu. Przedstawienie rozumieć można jako apel. Apel do moralnej pamięci i moralnej podświadomości widza. Kim byłby w godzinie ostatecznej próby? Czy tylko strzępem ludzkim? Czy tylko ofiarą zbiorowych mitów samopocieszenia?

RZECZYWISTOŚĆ PRZEDSTAWIENIA. Przedstawienie ujęte jako poetycką parafrazę obozu zagłady. Dosłowność i metafora przeplatają się tu, jak w marzeniu sennym. Akcji kazano toczyć się na całej sali, pomiędzy widzami. Ale tu widzów nie wciąga się do współuczestnictwa. Wręcz przeciwnie: zakłada się, że pomiędzy nimi i aktorami brak bezpośredniego kontaktu. Są to dwa światy odrębne, wzajemnie przenikalne: wtajemniczeni w doświadczenia ostateczne i profani, którym dostępna tylko potoczna praktyka życia; umarli — i żywi. Fizyczna bliskość tym razem sprzyja owej obcości: widzów, postawionych twarz w twarz, traktuje się jak zjawy. Umarli pojawiają się jakby w snach żywych, dziwaczni i niepojęci. I jak w koszmarze, osaczają śniących ze wszystkich stron. To, że działają w różnych

miejscach sali — kolejno, a niekiedy jednocześnie — stworzyć ma sugestię przestrzennej nieokreśloności i natrętnego wszędobylstwa. Jak w złym śnie.

Pośrodku sali — wielka skrzynia. Porozkładane na niej stopy żelastwa: rury piecykowe różnej długości i kształtów, taczki, wanna, gwoździe, młotki. Wszystko pordezwiątałe, stare i dosłowne, jakby żywcem pościągane ze składów starzyzny. Oto w przedstawieniu rzeczywistość przedmiotów, cała z rdzy i metalu. Ze składników tych aktorzy — w miarę rozwoju akcji — wznosić będą dzieło niedorzecznej cywilizacji. Cywilizacji piecykowych rur, którymi stopniowo obudowuje się całą salę, wieszając je na rozciągniętych pod sufitem sznurach lub przybijając sztorcem do podłogi. Tak z dosłowności wkraczamy w metaforę.

Kostiumy: dziurawe wory na nagich ciałach. Dziury podszyte barwnymi warstwami i wycinane tak, jakby nie były tylko defektami odzieży, lecz postrzępioną materią organiczną, wziernikiem wprost w miążgę poszarpanego ciała. Na nogach — ciężkie drewniane chodaki, na głowach — ciemne berety. Poetycka wersja strojów obozowych. Stroje te, wszystkie takie same, pozbawiają ludzi cech jednostkowych; zacierają cechy przynależności społecznej, płci i wieku. Z aktorów czynią twory całkowicie do siebie podobne; udreńczone twory organiczne.

Bohaterowie przedstawienia są skazańcami i — jakby realizując wyższe, niepisane prawo — własnymi dręczycielami jednocześnie. Ży-

wot ich wyznacza obozowy rygor. Ciężkie, absurdałne w swej bezcelowości prace; rytmiczne, na skrzypcach podawane sygnały naganiaczy; krzyki apeli; codzienna walka o prawo do wegetacji i miłość. Te zdezastowane, na pograniczu człowieczeństwa trwające istoty zrywają się karnie, jak wojsko, na każdy znak obozowej komendy. Ich prace nad dziełem własnej cywilizacji wyznaczają monotony, jakby donikąd wiodący rytm przedstawienia; stanowią natrętny motyw powrotny, który wieńczy wszelkie rozgrywane pomiędzy skazańcami sprawy.

Nie ma tu bohaterów, postaci indywidualnie zróżnicowanych. Jest to obraz społeczności; metaforyczne przedstawicielstwo gatunku w sytuacji granicznej. Stanowi ono w istocie jeden twór, pulsujący zmiennym rytmem, mówiący, śpiewający, hałasujący przedmiotami. Twór plazmatyczny, wielokształtny i nieforemny, który rozpada się na chwilę na swe części składowe, by znów się złożyć w rozedrganą całość. Coś niby kropla wody pod mikroskopem.

MITY I RZECZYWISTOŚĆ. W przerwach pomiędzy pracami ta osobliwa społeczność oddaje się jakby swym gatunkowym marzeniom. Żałośni skazańcy przybierają sobie imiona bohaterów starotestamentowych i homeryckich, utożsamiają się z nimi i odgrywiają — dostępnym sobie sposobem — własne wersje ich sławetnych historii. Jest w tym coś ze zbiorowych snów na jawie; coś z — nieobcych zbiorowiskom więziennym — zabaw w inną rzeczywistość; coś wreszcie z materialnie ucieleśnionych rojeń o wielkości,

godności i szczęściu. Bywa to gra okrutna i gorzka: drwina z własnych górnych aspiracji, którym kłam zadaje realność.

Jakub, w czasie pertraktacji z Labanem o rękę Racheli, dusi swego przyszłego teścia butem, powalonego na ziemię: rządzi tu bowiem nie patriarchalne prawo układów rodzinnych, lecz bezwzględne prawo walki o byt. Walka Jakuba z Aniołem jest zmaganiem dwóch więźniów, z których jeden kłęcząc podtrzymuje na plecach taczki, gdzie — z głową zwieszoną w dół — leży drugi. Kiedy w dramatycznej utarczce słownej Jakub — ten kłęczący — usiłuje uwolnić się od ciężaru przeciwnika, przęcąc się ku górze i opadając ku ziemi, Anioł — ten leżący — bije głową o podłogę; kiedy zaś Anioł pragnie zmiażdżyć Jakuba, wali nad jego głowę butami w krawędź tacek — i Jakub z najwyższym wysiłkiem trwa pod swoim brzemieniem. Walczący nie tylko nie mogą się uwolnić od siebie, osobliwie przykuci do swego narzędzia pracy; mękę ich wzmagają, że nie są w stanie wyrzucić na siebie wzajem swego gniewu w sposób należyty. Oto wielka scena starotestamentowa: dwie ofiary, dręczące się wzajem pod naciskiem Konieczności, anonimowej mocy, o której mowa w ich sporze.

Parys i Helena demonstrują czar zmysłowego zakochania; tylko że Helena jest również — mężczyzna. Liryce ich gruchań towarzyszy chóralny, rozpasany rechot obecnych: w świecie tym panuje erotyzm zdegradowany i wyzbyty intymności; gruboskórna — na wzór koszar — lechczywość seksualna zbiorowisk

jednopłciowych. Albo jak w załotach Jakuba: czułość skierowana ku przedmiotom zastępczym. Oblubienicą jego jest rura piecykowa, z którą za chwilę — narzuciwszy na nią kawałek płachty, niby welon — ruszy w pierwszej parze swego ślubnego orszaku. Obecni z całą powagą biorą udział w zaimprovizowanej ceremonii weselnej, a klimat sceny, której towarzyszy obrzędowa pieśń ludu oraz — w punkcie kulminacyjnym — dźwięk ministranckiego dzwonka, jest uroczysty i prymitywnie ciepły. Tu znów znajduje ujście na poły naiwne, na poły ironiczne marzenie o tzw. zwyczajnym szczęściu...

W tej katorżniczej zabawie w wielkie sceny mitologiczne dochodzi do głosu rozpacz — i nadzieja. Bierna rozpacz skazanych nieodwołalnie: ufne w pomoc bożą słowa aniołów ze snu jakubowego recytują czterej więźniowie, w udręczonych pozach poprzytulani do ścian w różnych miejscach sali; recytacja ich pobrzmiwa rytualną skargą, melodią biblijnego lamentu. To jakby Żydzi pod Ścianą Płaczu... Agresywna rozpacz skazanych, którzy buntują się przeciw swemu przeznaczeniu: Kasandra. Z ustawionych w apelu szeregów wyrzyna się więźniarka i wśród historycznych skrętów ciała — i nagłych, jakby lirycznych omdleń — z chrypką wulgarną, samodręczycielskiej satysfakcji — i z gwałtownymi przejściami w cichą kantylenę żalu — wieści swej społeczności zagładę. Monolog jej — zamiast przewidzianego w tekście krakania wron — przerywają szybkie, gardłowe głosy szeregów, jakby na komendę „odlicz”...

I wreszcie — nadzieja. Umęczona gromada, której przewodzi Pieśniarz, odnajduje swego Zbawiciela. Kim jest ów Zbawiciel rozpaczliwie poszukujących? Trupem. Cielistosią, sponiewieraną kukłą bez głowy, przypominającą wychudłe obozowe zwłoki. Pieśniarz oburącz unosi ku górze ten żalony kształt — gestem patetycznym, jak kapłan święte naczynie. Tłum, wpatrzony weń w religijnym porwywie, rusza gęsiego za swym przewodnikiem. I zaczyna śpiewać — na nutę kołedy — pieśń powitalną ku czci Salwatora. Śpiew narasta, przechodzi w ekstazyne zawodzenie, dyszkanty, chrypienia, historyczne chichoty. Korowód krąży wokół wielkiej skrzyni po środku sali, z rękami wyciągniętymi ku Zbawicielowi, z oczami w uniesieniu weń wpatrzonymi. Niektórzy potykają się o siebie, padają, by znów wstać i tłoczyć się bezładnie wokół Pieśniarza. Orszak ten podobny jest do religijnych zbiorowisk średniowiecza: pochodów biczowników i procesji dziadów kościelnych; pogrążonych w ekstazie religijnej taneczników. Chwilami ucisza się i przystaje. Milczący bez ruchu wypełnia się modlitewnym zaśpiewem Pieśniarza, poczem reszta wtórować mu zaczyna, jak w litanii. Wreszcie pochód, pogrążony w najwyższej ekstazie, staje u kresu swej wędrówki. Pieśniarz, wydając nagle modlitewny okrzyk, otwiera wąż skrzyni — i wchodzi do środka, wciągnąwszy za sobą kukłę — Zbawiciela. Pozostali — z historycznym śpiewem na ustach — kolejno za nim podążają, pogrążeni w trans. Kiedy w otworze znika ostatni ze skazańców, wieko zatrząskuje się.

Zalega nagle cisza. Po krótkiej pauzie z wnętrza dobiega rzeczowy, informujący głos: „Poszli — i dymów snują się obręcze”. Radosny szal znalazł swój koniec — w piecu krematoryjnym. I jest to koniec przedstawienia.

TEATR UBOGI. Spektakl zbudowano na zasadzie ścisłej samowystarczalności. Główne przykazanie brzmi: nie wprowadzać w toku akcji niczego, czego na jej terenie nie ma od samego początku. Są ludzie — i pewna liczba zgromadzonych na sali przedmiotów. I budulec ten musi wystarczyć dla skonstruowania wszelkich okoliczności i sytuacji przedstawienia; plastyki i dźwięku, czasu i przestrzeni.

Dekoracji w znaczeniu potocznie przyjętym właściwie brak. Sprowadzono ją — podobnie zresztą jak kostium — do zespołu rekwizytów, tj. przedmiotów niezbędnych dla dramatycznego działania. Każda z rzeczy musi służyć nie tłu, lecz dynamice — i wykazać się mnogością oraz wszechstronnością zastosowań. Rury i żelastwo są tu również dekoracją; plastyczną przenośnią, która współtworzy wizję. Ale organicznie wyrasta ona z akcji: powstaje w działaniu, które z kolei od siebie uzależnia. Aktorzy po wejściu na plan zastają stos żelastwa. Po zejściu z planu — zostawiają ową cywilizację rur piecykowych, której wznoszenie stanowi ważki motyw przedstawienia.

Każda z rzeczy pełni funkcje wielorakie. Wanna jest dosłowną wanną. Ale nie tylko. Jest także wanną metaforyczną; aluzją do owych wanien, w jakich ciała ludzkie preparowano na skórę i mydło.

Gdy trzeba, ustawiona na sztorc staje się ołtarzykiem, do którego klęcząc jeden z więźniów wypiewkuje obsesyjną modlitwę; gdy trzeba — ułożona płasko w okazałym miejscu, przeistacza się w łożo ślubne Jakuba. Taczki są narzędziem pracy; szczególnym karawanem, którym zwozi się trupy; oparte wzduż o ścianę, stanowią tron, gdzie zasiada Hekuba. A jedna z rur — wedle przyjętych reguł wyobraźni — gra nawet rolę groteskowej przez swą imaginacyjność wybranki Jakuba.

I nade wszystko — ów świat przedmiotów stanowi zestaw instrumentów muzycznych, na których reżyser wygrywa jednostajną kakofonię niedorzecznego cierpienia i niedorzecznej śmierci. Zgrzyt żelaza o żelazo; ciężkie, monotonne uderzenia młotków; chrobot pocieranych o siebie rur; cienkie pbrzękiwanie gwoździ; gromki klekot drewniaków. Rozwieszona rury, gdy do nich mówić, rezonują ludzki głos; kilka gwoździ potrząsanych w dłoni przez aktora, przeistacza się w dzwonki ministranta. Jeden tu tylko prawdziwy instrument muzyczny: skrzypce. Ich motyw powraca nieustannie już to jako żalodne muzykowanie podwórzowego grajka, melancholijno-liryczne tło dla brutalnego obrazu; już to — jako przenikliwe, rytmiczne odgłosy komend, poetyckie przetworzenie gwizdków obozowej straży. Przedmioty mają głos. Wizji wzrokowej towarzyszy niemal przez cały czas wizja akustyczna.

Teatr ubogi: przy użyciu najmniejszej ilości elementów stałych wydobyć — w drodze magicznych

przeistoczeń rzeczy w rzecz, poprzez wielofunkcyjną grę przedmiotów — maksimum efektów. Tworzyć całe światy, posługując się tym, co znajduje się w zasięgu ręki. Jak w zabawach dzieci; jak w doraźnie improwizowanych grach. Jest to teatr uchwycony w fazie załączkowej, w procesie swych narodzin, kiedy obudzony instynkt gry spontanicznie dobiera sobie narzędzia dla magicznej transformacji. Jej siłą napędową jest oczywiście żywy człowiek, aktor.

UWAGI O AKTORSTWIE. Teatr ubogi nie cierpi charakteryzacji. Maskę musi aktor sobie zrobić sposobem niejako przyrodzonym, przy pomocy mięśni twarzy. Tutaj — każda z postaci ma więc od początku do końca przyklejony do twarzy ten sam grymas. Całe ciało porusza się stosownie do okoliczności, gdy maska trwa w niezmiennym wyrazie rozpacz, cierpienia, obojętności. Aktor zwielokrotnia się w rodzaj hybrydy, prowadząc swą rolę polifonicznie. Poszczególne części ciała dają upust jednocześnie odruchom różnym, często sprzecznym, a język kłamię nie tylko głosowi, ale również gestowi i mimice. Wszyscy posługują się postawą oraz chodem, zbliżonym do pantomimicznego; każdy na sposób własny i utrwalony nieodwołalnie, jakby przez chorobliwe natręctwo. Te aktorskie zabiegi mają na widoku uogólnienie postaci; przekształcenie ich — przez eliminację rysów osobniczych — w przedstawicieli gatunku.

Mowę aktora poszerzono, korzystając z jej różnorodnych form. Od bełkotu i mamrotania, jakby cofając się w fazę dziecinną lub pier-

wotną języka, gdy stanowił spontaniczne sygnały uczuć — do melodyjnej, wyszukanej recytacji; od nieartykułowanych krzyków, pomruków i mlaskotów, pokrewnych odgłosom zwierzęcym — do tkliwej ludowej kantyleny i liturgicznych śpiewów; od kalikujących gwar i „żydłaczenia” w scenach biblijnych — do górnego frazowania świętych ksiąg i poetów. W tej złożonej partyturze dźwięków przywołano wspomnienie różnych form i zastosowań języka. Pomieszano je i skłócono — niby w nowej wieży Ba-

bel — w rozgwarze różnych ludów i czasów, na moment przed zagładą.

Ekspresję, obfitującą we wszelkiego rodzaju deformacje i krzyżówki składników sprzecznych, nakierowano na wypowiedzanie odruchów elementarnych. Szczątki kultur mieszają się tu z miazgą niemal zwierzęcą: w środkach wyrazu biologiczną dosłowność połączono z kompozycją umowną. W „Akropolis naszym” przepuszczono gatunek ludzki przez straszliwą wyzmaczkę. I człowieczeństwo trzeszczy w szwach.

Ludwik Flaszen

JERZY GROTOWSKI

INSTYTUT BADAŃ METODY AKTORSKIEJ

1.

Co to jest Instytut Bohra w Kopenhadze?

Rozwój współczesnej fizyki wymaga ogromnego zaplecza przemysłowego, na które mogą sobie pozwolić jedynie duże i wysoko rozwinięte narody. Nie przypadkowo poza ZSRR i USA, częściowo jeszcze krajami zachodniej Europy, prowadzenie wiodących poszukiwań w tej dziedzinie jest siłą rzeczy dość ograniczone. A jednak fizyk duński potrafił powołać instytut badawczy fizyki notowany w skali optymalnej i to do tego stopnia, że pobyt w Instytucie Bohra nawet dla fizyków radzieckich i amerykańskich jest traktowany jako rodzaj moralnego obowiązku.

Bohr i jego ekipa nie dysponowali dużymi finansami. Powołali instytucję o całkowicie zaskakującym charakterze. Jest to miejsce spotkań, w którym fizycy różnych krajów, próbujący stawiać pierwsze kroki na ziemi do tej pory niczyjej, konfrontują swoje tezy, czerpiąc jakby ze zbiorowej pamięci instytutu, który prowadzi dokładną ewidencję badań, nazwijmy to, ryzy-

kownych, i z kolei swoimi hipotezami i przesłankami zasilają tę zbiorową pamięć. Bohr, dziś już nie żyjący, i jego współpracownicy, pośród całego morza poszukiwań różnych ludzi i ośrodków, próbowali tropić pewne tendencje wiodące; byli prowokatorami i inspiratorami w zakresie swojej dyscypliny. Nie mieli zaplecza przemysłowego, ale za pośrednictwem ludzi, których istotne dane, korzystali z potencjału ośrodków wysoko rozwiniętych.

Instytut Bohra jako pewien wzorzec, rzecz by można, model postępowania, interesuje nas od szeregu lat. Zapewne, teatr nie jest dyscypliną naukową i tym bardziej nie jest nią aktorstwo, którego metoda leży w centrum naszej uwagi. Jednakże teatr, a szczególnie teatr aktora, jak to podkreślał Stanisławski, nie może opierać się po prostu na natchnieniu, na czynnikach trudnych do przewidzenia, takich jak erupcja talentu, nagły i zaskakujący wzrost możliwości twórczych itp. Dlaczego nie może? Ponieważ w przeciwieństwie do innych dyscyplin sztuki aktor tworzy na „rozkaz”, tzn. w określonym czasie i na-

wet określonej godzinie. Aktor nie może czekać na przyływ talentu, ani na moment natchnienia.

Jak sprawić, aby czynniki te pojawiły się, kiedy są potrzebne? Wszystko wskazuje, że aktor skazany jest, aby dysponować metodą, jeśli ma być twórczy.

2.

Główne, węzłowe problemy sztuki aktorskiej, które — zdaniem naszym — powinny być badane w sposób metodyczny:

a) pobudzenie procesu samoujawnienia aktora aż do warstw podświadomości włącznie, jednakże z precyzyjnym nakierowaniem tego pobudzenia, to znaczy tak, aby uzyskać pożądaną reakcję;

b) umiejętność artykułowania swojego procesu twórczego, zdyscyplinowania go, także przeistoczenia w znaki; w istocie rzeczy oznacza to budowanie partytury, której „nutami” są drobne elementy kontaktu, przyjmowanie bodźców, które przychodzą do nas z zewnątrz, reakcje, które są odzwemem; branie i dawanie;

c) sposób eliminowania oporów i przeszkód, jakie w procesie twórczym stawia aktorowi jego własny organizm fizyczny i duchowy (co zresztą jest nierozdzielne).

Jak wydestylować obiektywne prawa, rządzące procesami tak osobistymi, tak indywidualnymi? Co zrobić, aby ustalić jedynie prawa obiektywne, a nie recepty (ponieważ wszelkie recepty prowadzą do banału, do zasztaampowania).

Zdaniem naszym, szansa tkwi w próbie indywidualnego ustalania

tego, czego należy się oduczyć, a nie nauczyć.

Trzeba indywidualnie ustalić — dla każdego aktora inaczej — co blokuje jego intymne skojarzenia; z czego rodzi się jego brak decyzji i chaos; brak dyscypliny; co konkretnie uniemożliwia uzyskanie przezeń poczucia wolności, poczucia, że jego organizm jest całkowicie wolny, to znaczy — mówiąc lapidarnie — jak usunąć owe przeszkody, o których była mowa?

Odbieramy aktorowi to, co go zamyka, nie dajemy mu natomiast wiedzy, w jaki sposób tworzyć powinien, na przykład: jak się gra Hamleta, na czym polega gest tragiczny, jak się gra farsowo, ponieważ w tym „jak się” leży zarodek sztampy, przeciwieństwo twórczości.

Prowadzenie badań tego typu wchodzi w pogranicza dyscyplin naukowych, takich jak foniatryka, psychologia, antropologia kultury (problem znaków) itp.

Placówka zajmująca się badaniami, o których mowa wyżej, powinna być, jak Instytut Bohra, polem spotkań, obserwacji i destylowania doświadczeń wnoszonych przez najbardziej twórcze jednostki (w tym zakresie) w różnych teatrach i różnych krajach. Zdając sobie sprawę z faktu, że zajmujemy się dziedziną nienaukową, zatem taką, w której nie wszystko zdefiniować można, a wiele nawet definiować nie należy, zakres swoich celów staraliśmy się jednak określać z precyzją i konsekwencją właściwą badaniom naukowym. Aktor tu pracujący, to już właściwie człowiek pogranicza zawodowego, bowiem nie tylko akt twórczy, ale i ogólne pra-

wa rządzące tym aktem stają w centrum jego zainteresowań. Instytut badań i kontaktów metodycznych nie powinien być mylony ze szkołą, która ma, po prostu, kształcić aktorów, ma ich, jak to się mówi, wypuszczać. Nie powinien być mylony z teatrem w potocznym znaczeniu tego słowa, mimo, że sama istota prowadzonych badań wymaga budowania przedstawień i konfrontowania ich z widzem; metody nie można wypracowywać w oderwaniu od aktu twórczego.

3.

Interesując się aktorem, interesuję się człowiekiem. Tkwią w tym dwa zasadnicze punkty zainteresowania: moje spotkanie z kimś, z drugim człowiekiem, kontakt, porozumienie; strefa doznań, którą wyraża fakt, że otwieramy się przed kimś, że akceptujemy kogoś, próbujemy zobaczyć go i przyjąć jakim jest, słowem, przekraczamy barierę własnej samotności.

I drugi problem, który w tym tkwi, to próba zrozumienia siebie, przez otwarcie się na drugiego człowieka, tzn. odkrywanie siebie w nim. Jeżeli aktor uczyni gest, którego go nauczę tzn. wytrenuję, z punktu widzenia metody określe to jako sztamę; natomiast w moim wewnętrznym przeświadczeniu powiem, że to jest jałowe, ponieważ niczego przede mną nie otworzyło. Ale jeżeli we wzajemnej współpracy uzyskamy to, że gest aktora wyzwolony od codziennych oporów, w sposób niepowtarzalny objawi mi go, wówczas na gruncie metody uznaję taki tryb

pracy za skuteczny, a w moim przeświadczeniu wewnętrznym wzbogaci mnie to, ponieważ w tym jednym geście objawi się ciąg doświadczeń ludzkich i nawet coś szczególnego, co można by określić jako los człowieka, jego kondycję.

Tak jest na sprzężeniu reżyser-aktor, ale na sprzężeniu reżyser-aktorzy, reżyser-grupa otwiera się perspektywa na archaiczne wręcz zawężenia życia zbiorowego, na wspólne obszary naszych przeświadczeń, wierzeń, przesądów, tradycji i współczesnych uwarunkowań. Jeżeli taki wspólny obszar z całą — nawet drastyczną — szczerością, zbiorowo ujawni się, siłą rzeczy dojdziemy do konfrontacji tradycji i współczesności, mitu i kryzysu wiary, podświadomości zbiorowej, wyobrażeń zbiorowych itp.

Nie robię przedstawienia, żeby innych czegoś nauczyć, czegoś, co wiedziałem już przedtem, a teraz mówię. To po przedstawieniu jestem mądrzejszy, a nie przed nim. Zła to metoda, która samą w sobie nie jest poznawaniem. Ale i z kolei filozofia w sztuce, którą można oddzielić od dzieła jest mierznikiem jego niemocy.

Można to zaobserwować na szczegółach pozornie czysto warsztatowych. Jeżeli mówię, że aktor to, co czyni, czynić powinien całym sobą, w przeciwnym bowiem razie jego reakcja będzie martwa — wówczas nie idzie mi o coś „zewnątrznego”, na przykład o ruchliwość, o trick. O cóż więc idzie? Idzie o samo sedno powołania aktora. W jednej reakcji aktor może jakby kolejno otworzyć różne warstwy swojej osobowości od biologiczno-

-instyktowej, poprzez myśl i świadomość, aż do jakiegoś trudnego do zdefiniowania wierzchołka, w którym wszystko zbiega się w jedno; jest w tym akt całkowitego odsłonięcia się, oddania, co graniczy jednocześnie z przekroczeniem potocznych barier i z miłością. Nazywam to aktem całkowitym. Jeżeli aktor czyni to, staje się dla widza rodzajem wyzwania. Metodycznie to jest skuteczne, ponieważ daje aktorowi maksymalną sugestywność pod warunkiem, oczywiście, że uniknie rafy nieokreśloności, chaosu, hysterii, egzaltacji, słowem, że ten akt będzie rzeczowy, tzn. artykułowany, zdyscyplinowany. Ale poza tym, co metodycznie skuteczne, otwiera się perspektywa na widza. To, co uczynił aktor, było przekroczeniem codziennej połowiczności. Było także przekroczeniem rozdarcia na duszę i ciało, na intelekt i uczucie, na fizjologiczną przyjemność i intelek-

tualne aspiracje. Aktor na moment znalazł się poza połowicznym angażowaniem się — i rozszczepieniem — które charakteryzuje nas na codzień. Czy on to zrobił dla widza? „Dla widza” — to implikuje jakąś kokieteryę, fałsz, jakiś handel sobą. Raczej wobec widza czy może zamiast niego. W tym właśnie zawiera się wyzwanie.

Mówiąc o metodzie, mówię też — jednocześnie — o przekroczeniu siebie, o spotkaniu. Także więc o procesie mego własnego poznania i w jakimś sensie o terapii. Jeżeli ta metoda jest otwarta, a tylko wtedy zasługuje na życie, wówczas dla każdego będzie procesem jego odmiennego poznawania i jego odmiennej terapii. Tym samym dla każdego będzie to już inna metoda. I tak być powinno, ponieważ sedno tej metody polega na tym, że jest indywidualna.

Jerzy Grotowski

TEATR·E ABOR·A- TORIUM

Wrocław



Instytut Badań Metody Aktorskiej