

WRACAJĄC DO »APOCALYPISIS CUM FIGURIS«

Czytając »Le Monde« mogliśmy się dowiedzieć, że Jerzy Grotowski — po kilkuletnim milczeniu twórczym — zapowiedział inicjację nowego kierunku swych artystycznych preparacji. Jest zatem okazja, by raz jeszcze wrócić myślą do przeżyć, które już zawdzięczamy wielkiemu artyście (RED).

W jaki sposób aktorzy Teatru Laboratorium utrzymują uwagę widza w nieprzerwanym napięciu? Na czym polega ta niezwykła dynamika spektaklu? Czas przedstawienia wydaje się być tak dokładnie wypełniony, jak wypełniona jest przestrzeń sali (nie chodzi o zapełnianie ludźmi czy przedmiotami) dzięki — można to chyba tak nazwać — pewnemu porozumieniu, jakiego zachodzi między aktorami i widzami a także między samymi aktorami. Każdy aktor reaguje całym sobą na działanie partnerów nawet wówczas, gdy w danym momencie nie jest stroną bezpośrednio działającą a tylko słucha i obserwuje. Uwidocznia się to w ciągłym ruchu, drganiu ciała, w nieustannym napięciu. W ten sposób właśnie uzyskana zostaje ciągła dynamika i — mimo że między aktorami nie ma właściwie słownego dialogu — tworzy się tu inny dialog; jakby jednej osobowości z drugą, co widzowi z kolei daje nieprzerwany dialog „fizyczności” aktorów.

Jest też w *Apocalypsis* jedna scena zupełnie inna: to całkowicie statyczna scena oskarżenia Wielkiego Inkwizytora. Tutaj najważniejsza staje się warstwa słowna. Semantyka wypowiedzi (werbalnej) góruje nad semantyką gestów, spojrzeń, a nawet intonacji. Aktorzy tkwią nieruchomo naprzeciw siebie, każde słowo pada wyraźnie.

Utrzymanie przedstawienia w

ciągłym napięciu emocjonalnym jego wewnętrzny dynamizm zależy głównie od kontaktu między aktorami. Aktorzy muszą być maksymalnie skoncentrowani i to nie tylko introwersyjnie (uwaga zwrócona jest na własne kwestie, działania i ich motywację), ale musi tu nastąpić koncentracja ekstrawersyjna — zwrócona ku partnerowi, znacznie większa niż w tradycyjnym spektaklu teatralnym. Taka koncentracja, potrzebna — z jednej strony — dla utrzymania jednolitości spektaklu jako dzieła sztuki, staje się spoiwem struktury spektaklu, nie pozwala widzowi

na rozluźnienie, na odwrócenie uwagi; z drugiej strony niezbędna jest w ogóle do uzyskania całkowitego kontaktu z drugim człowiekiem (chodzi o to, żeby człowiek mógł dotrzeć do drugiego człowieka, uzyskać z nim najbardziej szczery kontakt — niezbędne jest skupienie, pełna koncentracja, może nawet taka jak w prawdziwym akcie miłosnym, polegająca na przygotowaniu się do przyjęcia kogoś całego i tylko jego). Jeżeli w czasie tej koncentracji nastąpi „sprzężenie zwrotne” i reakcja drugiego człowieka będzie równie intensywna — wówczas dochodzi

do pełnego, prawdziwego kontaktu międzyludzkiego.

To „sprzężenie zwrotne” powinno także objać widza. W Teatrze Laboratorium widz jest integralnym elementem przedstawienia nie tylko w deklaracji Grotowskiego, ale choćby i przez to, że na scenie en ronde widzowie tworzą jakby magiczny krąg: mandalę.

Podobną rolę — mandali — spełniają kręgi tworzone przez ludy prymitywne w czasie obrzędów religijnych i tańców rytualnych. Podobną też rolę spełniają ogniska harcerskie! Rozdzielanie świata na to, co jest

zewnątrz i to, co jest wewnątrz, daje nam poczucie, że jesteśmy sprawcami innej rzeczywistości (tej, która jest „wewnątrz” i do której w danej chwili jesteśmy zwrócenii twarzami). Prawa, które mają rządzić tą rzeczywistością, mogą być różne od praw świata znajdującego się za naszymi plecami. W silnym napięciu emocjonalnym oczekujemy niezwykłości tego teatru, który przed nami ma się otworzyć; oczekujemy magicznych działań. [O tym jak zależny był magiczny obrzęd od koncentracji jego uczestników, pisał Cassirer: „Ucieka się (człowiek) do obrzędów magicznych jedynie przy wielkim napięciu emocjonalnym. (...) Dzięki magii człowiek zdobywa się na najwyższą koncentrację wszystkich swoich wysiłków, które w innych, zwyczajnych okolicznościach są rozproszone i chaotyczne. Takiej intensywnej koncentracji wymaga sama technika magii.”]

Istnieją hipotezy, że, w czasie obrzędów rytualnych, w społeczeństwach ludzi dzikich właśnie w obrębie magicznego kręgu tworzyła się wśród grupy mocna więź, działająca jak pole magnetyczne. Niektórzy nazywają to działaniem prądów biofizycznych, dzięki którym tancerze mogli dokonywać ogromnych wysiłków, nie dając się wytłumaczyć w racjonalny sposób: np. wytrzymywali wiele godzin w ciągłym tańcu lub skakali na rozżarzonych kamieniach. Do tych wyczynów niezbędni jednak byli inni uczestnicy kultu — widzowie; ich obecność a zarazem uczestnictwo, działało jak doping. Wszyscy byli zaangażowani w powodzeniu tańczących czy dokonujących obrzędu.

Wydać się, że właśnie takich widzów — uczestników ma na myśli Grotowski, mówiąc o tych, których nazywa „braćmi”^{*}. Ich obecność na sali sprawia, że to nie jest zwykłe przedstawienie teatralne, i że coś się spełnia — coś, czego oczekują zarówno widzowie jak i aktorzy — i że wszyscy razem przyczyniają się do tego.

Ale uczestnictwo w kulcie wychodzi zazwyczaj poza obręb samego kręgu. Jego funkcją jest oddziaływanie na rzeczywistość „zewnątrzną” (tę poza kręgiem) i na czas rzeczywisty. To może stanowić wytłumaczenie faktu, że w chwili zakończenia spektaklu doznajemy wrażenia, iż coś jednak pozostało niezakończone. Dalej trwa uczucie, że trzeba wypełnić sobą ten fragment rzeczywistości, który nam się odsłonił, a także, że fragment ten coś w nas wypełnił, a w każdym razie coś poruszył. Po zakończeniu przedstawienia wydaje się nam, że to, co działało się przed naszymi oczami, jeszcze trwa i będzie trwało ciągle, niezależnie od nas, jak dziwna, przechodząca obok kruczata. Tylko my стоим w pewnym punkcie, z którego potrafiliśmy dojrzeć to, co się dzieje — wtedy, gdy czujemy się świadkami, a nawet tego dotknąć — wtedy, gdy czujemy się uczestnikami; lecz „to” posuwa się dalej i staje się już niemożliwe do ogarnięcia.

* E. Cassirer *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Warszawa 1971.

** Jerzy Grotowski *Jak żyć by można*. Odra 1972.

Czynności kultowe oddziaływały podobnie na życie plemienne. Zwracał na ten fakt uwagę Huizinga w *Homo ludens*, ograniczając przy tym funkcje kultu jedynie do funkcji ludycznej, która miała doprowadzić do uświadomienia w pełni celowości konstruktywnego działania człowieka, dając mu tym samym poczucie bezpieczeństwa, spokoju i pewności siebie. Wydaje się, że taka interpretacja jest jednak niepełna; szok psychiczny doprowadza raczej do niepokoju wewnętrznego. Następujące potem odprężenie nie świadczy o uspokojeniu i poczuciu bezpieczeństwa. Ten efekt dotyczyłby raczej orientacji kosmologicznej, czyli relacji człowiek — świat, natomiast introspektywnie, w odniesieniu do samego człowieka pełne przeżycie kultu działa raczej aktywnie — niepokojąco.

„Uczestnicy kultu są przekonani, że czynność urzeczywistnia pewien stan błogosławiony i stwarza porządek rzeczy wyższy od tego, w jakim zazwyczaj żyją. Mimo to, realizacja poprzez przedstawienie nadal i pod każdym względem posiada formalne cechy zabawy. Jest grana, odgrywana w obrębie rzeczywistości wytyczonego miejsca zabawy (gry) jako uroczystość, czyli wśród radości i swobody. Na jej rzecz wyodrębniony został osobny, czasowo tylko obowiązujący świat. Wraz z zakończeniem zabawy działanie jej jednak się nie kończy, rzuca ona bowiem blask swój na zwykły świat zewnętrzny i stwarza dla grupy, która owo święto obchodziła bezpieczeństwo, ład i dobrobyt, aż do kolejnego nawrotu świętego czasu zabawy.”

„Chodzi nam o możliwość stworzenia świeckiego »sacrum« w teatrze” — mówi Grotowski.

Pewna „sztuczna” rzeczywistość — tam w obrębie rytuału, tu w granicach teatru — nadaje zachodzącym działaniom specyficzne znaczenie, inną rangę. W teatrze Grotowskiego akt totalny nabiera rangi bardzo generalnej, ogólnej. I tu znowu nasuwa się zadawane tak często pytanie, czym jest aktor w tym teatrze? Czym jest aktor, który nie gra roli, ale gra siebie? Albo raczej: który siebie odtwarza, tworzy na nowo i oddaje innym (partnerowi, widzom)? Tak dzieje się w ciągu całego przedstawienia i każdy moment — moment przejawiający się nam jako synteza ruchu aktora, głosu, kompozycji plastycznej przestrzeni, światła, wreszcie semantycznych skojarzeń — jest jednako ważny. Obecność aktora w kręgu widzów zobowiązuje go do nieustannego ujawniania się przed nimi, gdy nie włączony w akcję pozostaje na uboczu, gdy inny aktor skupia na sobie uwagę wszystkich. Jest jednak w tym wyróżnionym miejscu. Sama obecność jego jest już działaniem, działaniem na innych. W każdym momencie zatem odbywa się akt totalny. Akt może być czasami fałszywy, nieszczerzy — wtedy mówimy: „to zostało źle zagrane” — ale ta nieszczerzość, chociaż jest maską, należy też do charakteru aktora i do jego „totalności”.

*J. Huizinga *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Warszawa 1967.



»Apocalypsis cum figuris«
Jerzego Grotowskiego
w Teatrze Laboratorium
we Wrocławiu
(fot. E. Kossakowski)