

Kilka refleksji o sztuce aktorskiej w koncepcji Jerzego Grotowskiego

Dokonania Jerzego Grotowskiego, w tym również głoszona w jego pismach koncepcja gry aktorskiej, spotkały się już z rozległą recepcją badawczą. Badano zarówno to wszystko, co z reguły poddaje się dyskursywnemu oglądowi, opartemu na ewidentnych przesłankach, jak i sprawy wyłaniające się dopiero w toku odważnych interpretacji, sprowokowanych w środowisku badawczym. Ranga Grotowskiego, jego miejsce w kulturze, siła inspiracyjna wywołuje ogromną presję na szczegółową egzegezę jego dokonań i podejmowanie coraz ambitniejszych zadań, obarczonych wszak poznawczym ryzykiem. Chodzi o dociekanie źródeł myśli teatralnej, głównie zaś światopoglądu, rekonstrukcje dróg rozwoju idei twórcy Laboratorium. Zawarte w jego tekstach sugestie, wskazówki, nikłe nawiązania do tradycji kultury, w tym tradycji chrześcijańskich, narażają badaczy na meandryczne poszukiwanie prawidłowych kontekstów, nie mówiąc już o zwodniczym charakterze języka religijnego, osobliwie tekstów mistyki i „nominalistycznej” skłonności w uprawianiu ich lektury w dzisiejszej humanistyce (nie to, co język znaczy i co mógłby ewentualnie znaczyć w tradycji odczytań, ale to, co mi się z nim aktualnie kojarzy). Odtworzenie perspektywy światopoglądowej w teorii Grotowskiego jest niewątpliwie potrzebne i musi być umiejętnie podejmowane. Nawet jeśli trzeba uporać się ze skutkami hipotetyczności kontekstów myślowych, czego konsekwencją bywa modyfikacja przedmiotu badań, rozmycie w licznych indywidualnie podejmowanych interpretacjach czy też rekonstrukcjach świata idei wypracowanych w teatrze Laboratorium.

W szkicu poprzestaniemy na przypomnieniu spraw podstawowych, uważniejszym oglądzie niektórych tematów obecnych w pismach Grotowskiego, w komentarzach do jego wypowiedzi i przedsięwzięć artystycznych. Podążymy więc drogą wytyczoną, koncentrując uwagę na zagadnieniach, wymagających dalszej lektury i ponownych przemyśleń. Na wyróżnienie zasługuje tekst Józefa Kelery *Grotowski w teatrze*

*stulecia*¹. Opracowanie trafnie oddaje najważniejsze problemy sztuki twórcy Laboratorium i niejednokrotnie posłuży jako kanwa rozważanych tu kwestii. Wyjdźmy od powtarzanego wielokrotnie stwierdzenia, że „Grotowski zaczął tam, gdzie Stanisławski skończył”. Od czasów Stanisławskiego, a szczególnie Meyerholda, położono nacisk na związek między uczuciem i działaniem. Obopólny ów związek dostrzeżony jeszcze w XVIII wieku, został następnie potwierdzony w prawie Jamesa-Langego, wedle którego uczucie jest następstwem zmian w organizmie. Miało to istotne znaczenie w pracy aktora.

Podobna zależność uczuć i ich wyrazów dotyczy podkreślanej z kolei przez Grotowskiego „naturalności granicznej”, obejmującej oczywiście stany skrajne, wprawdzie nadal wynikające z naturalnych warunków, pozbawione jednak cech zjawiska potocznego, czyli w odczuciu przeciętnego obserwatora nierozpoznawalnych jako „zwyczajne”. Pierwowzorem tych szczególnych stanów jest szok, oszołomienie, uniesienie duchowe, ekscytacja. Ich obecność przejawia się w „znaku” – ekspresywnym ekwiwalencie zachowania, który z kolei przyczynia się do wzmożenia i uwyrażnienia owych stanów w aktorze. Jest to proces jednorodny, i chociaż podlega osobliwym zabiegom artystycznym, nie traci cech duchowego autentyzmu.

„Znak” nosi więc znamiona naturalności granicznej, ale też „sztuczności”, z uwagi na twórcze zaangażowanie aktora. „Sztuczność” znaku wynika też z pozbawienia go możliwości do przewidzenia – dla odbiorcy – zależności między uczuciem a wyrazem. W sytuacjach zwyczajnych, w warunkach „potocznej naturalności” uczucie jest przypisane do znaku, czyli wiadomo, jak się manifestuje, jak należy je wyrażać i jak ma być ujęte przez odbiorcę – znak odnosi tu do zwyczajnych uprzednio znanych znaczeń. W stanach skrajnych, gdzie człowiek „nie wiadomo jak się zachowa” cała uwaga koncentruje się właśnie na „znaku” – wszystko jest jego emanacją, „ośnieniem” płynącym z wnętrza, pozbawionym gotowych sposobów odniesienia – przypisania znakom znaczeń, ale i znaczeniom znaków.

Utrata „umowy” znakowej redukuje wprawdzie sensory, ale takie, na których Grotowskiemu nie zależy. Uchyła to, co gotowe, społeczne, banalne. Pozostaje jedynie ciało zdolne manifestować najgłębsze duchowe stany. W skrajnych sytuacjach staje się głuche na społeczne czy komunikacyjne reguły, całkowicie poddane intymnej głębi duszy, staje się przezroczyście, nieomal „nieobecne”. Tym można tłumaczyć – podkreślane niejednokrotnie – wrażenie zaniku cielesności aktora we

¹ J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 135–152.

wszechogarniającej, drastycznej ekspozycji stanów ducha (przykładem gra Ryszarda Cieślaka).

Rysuje się zjawisko określone procesem duchowym, w którym pozostają w głębokiej symbiozie modyfikacje ciała i doświadczenie wewnętrzne. Modyfikacje ciała to wyjście poza zwyczajne kody, „szczerłość” bez zahamowań, ujawnienie intymności aż do ofiary z siebie. „Świetlista” medialność ciała wiąże się z intensywnym, dogłębnym ujawnieniem doświadczenia duchowego, wcześniej nieobecnego (niemogącego się ujawnić). Wszak to tylko część zagadnienia. Należy bowiem dalej zapytać, jaką to rzeczywistość duchową aktor ma w tym teatrze prezentować. Pierwotną – uprzednią w stosunku do metody aktorskiej, czy taką, która dzięki metodzie dopiero rozkwita. Inaczej mówiąc – czy mamy do czynienia z metodą aktorską *sensu stricto* zwróconą całą swą mocą, całym przeznaczeniem dla widza i ze względu na widza, czy raczej więcej – z metodą odkrywania (ewent. tworzenia?) rzeczywistości duchowej w samym aktorze, a jedynie wobec czy też w obliczu widza.

W klasycznym tekście *Ku teatrowi ubogiemu* sprawa duchowości aktora jest z pewnością najważniejsza, od niej zależy specyfika twórczego teatru. Widz ma doświadczyć duchowości, której aktor wcześniej nie posiadał, która stała się jego udziałem w tym, co nazywa się w tekście „procesem duchowym”. Na czym jednak polega niezwykłość procesu duchowego w jego bezpośrednim doznawaniu – czy cechuje się on jakąś nową, unikalną właśnie treścią, kolorytem, duchową jakością, wyzwoleniem wizji pozostających wcześniej poza zasięgiem percepcji². A może wyzwoleniem mocy i sprawności odmiennych od zwyczajnej dyspozycji człowieka? W końcu owo doświadczenie zostało stworzone i ukształtowane z udziałem ciała i zapewniło mu w warunkach scenicznych wspomnianą „świetlistość”.

Pytanie o „treść” doświadczenia, postawione zostało nieco na wyrost, ponieważ na użytek dalszej ewentualnej diagnozy owego stanu duchowego. Lektura wspomnianego tekstu ujawnia bowiem, przynajmniej na pierwszy rzut oka, informację zupełnie zwyczajną, o osiągnięciu przez aktora „prawdy duchowej” w wyniku „eliminowania przeszkód, jakie może stawiać mu jego organizm. Organizm aktora winien wyzbyć

² Poszukiwania Grotowskiego z okresu tzw. Dramatu Obiektywnego bliskie metodyce *via negativa* z czasu teatru przedstawień zmierzają ku temu, co „uniwersalne”, „pierwsze”, niosące poznanie, bliskie transu, ale niechętnie eksponowane przez Grotowskiego w przeciwieństwie do bardziej „otwartej” postawy Felicitas Goodman, podejmującej podobne poszukiwania. Omówienia i porównania praktyk Grotowskiego i badań Goodman dokonał Richard Schechner (*Przyszłość rytuału*, Warszawa 2000, s. 233–240 i in.).

się w toku procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu” – dążenie do eliminowania przeszkód określone zostało jako *via negativa*. Termin, który napotykały już w tradycji neoplatońskiej nie został przez Grotowskiego jawnie jej przypisany, wydaje się też jedynie odległą repliką idei przypisywanej mu w tej tradycji i pismach mistycznych. Wszelako proweniencja wskazująca na teksty Pseudo-Dionizego Areopagity skłaniała badaczy do poszukiwania w owych lakonicznych sformułowaniach Grotowskiego głębszych uzasadnień. Możliwość takiego rozumienia „drogi negatywnej” podpowiada aktywność inscenizacyjna teatru Laboratorium, wpisująca się w tradycje religijne i romantyczne. Wiąże się to z kwestią zbieżności filozofii sztuki aktorskiej z tematyką i ideowym przesłaniem inscenizacji. W naszych rozważaniach wychodzących od immanentnej lektury tekstów Grotowskiego ten szeroki kontekst nie może być efektywnie rozpatrywany.

Powróćmy więc do problemu postawionego przed chwilą. Eliminacja „oporów” ciała, zgodnie z najprostszym tokiem rozumienia, przynosi jedynie niezwykle efekt poznawczej „przezroczystości”, sfera duchowa, wcześniej zakryta, staje się jawna. Z pozoru, wymiar duchowy nie zostaje zatem nijak wzbogacony. Byłoby to możliwe dopiero w wyniku epifanii, „włania” czy iluminacji, czyli procesów, które nowe treści duchowe w istocie zawierają, ale trudno je tu brać po uwagę. Na czym więc polega pozytywna wartość „negatywnej” drogi? Oprócz bezpośredniego udziału w duchowości, widz doznaje poczucia jakiegoś uwznioślenia, „uświęcenia” niemal napełnienia łaską osoby aktora. Z czego to wynika?

Można przyjąć, że eliminowanie przeszkód nie jest zwyczajną techniką cielesną, służącą odsłonięciu podmiotu, nie jest też tylko aktem „szczerości”, wiąże się z procesem duchowym „charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem (swojej) intymności”³. Trudno wyobrazić sobie drastyczne odsłonięcie duchowości bez jednoczesnego ujawniania wysiłku, podejmowanego ryzyka i ofiary. Eliminacja – *via negativa* nie jest oderwanym procesem semiotycznym, aktor pokonuje w sobie bariery ochronne, porzuca bezpieczne środki wyrazu, ofiarowuje się innym w całej swej godności. Nie ma zatem zmiany semiotycznej (w kierunku *medium quo*) bez przemiany wewnętrznej, ogołocenia, ofiarowania się, całkowitego poświęcenia.

Via negativa tworzy więc wartość pozytywną, drogą nie tyle adaptacji, ale w wyniku przemiany, duchowej transformacji i heroicznego poświęcenia. Pewna zbieżność idei ofiary, głoszonej w przedstawieniach ze wskazaniem „negatywnej drogi” w pracy aktora jest istotnie wyrazem

³ Tamże, s. 8.

światopoglądowej jedności teatru Grotowskiego. Koncepcja gry znajduje więc potwierdzenie w ideach spektaklu, które takiej właśnie koncepcji wymagają. Gra wiąże się tu jakoś z przesłaniem ideowo-artystycznym teatru, z jego swoistą „metafizyką”. A trzeba dodać, że nie omija to prywatnej osobowości aktora, skoro kreacja postaci wymaga jego autentycznego zaangażowania, zainicjowania w sobie duchowej przemiany.

Kategorię „metafizyki” wypada pojmować w dwojakim znaczeniu: jako ideowo-artystyczny program teatru, uwidoczniiony w spektaklach bądź jako ogólną, sformułowaną (czy wręcz zapożyczoną) teorię gry aktorskiej, która też ma zazwyczaj oparcie w jakiejś ogólnej filozoficznej refleksji. Jak się wydaje, ani w pierwszym, ani w drugim znaczeniu (zawartość myślowa dramatów lub nurty teorii gry) „metafizyka” nie poprzedza praktyki teatralnej. Wszelkie próby lokowania (a tym bardziej uzasadniania) praktyki reżyserskiej w planie wielkich systemów myślowych nie znajdowały akceptacji Grotowskiego. Zbigniew Osiński zaświadcza o jego powściągliwości wobec tego typu posunięć⁴. Zainteresowanie myślą neoplatońską czy tekstami mistyków również nie przekładało się bezpośrednio na jego działania teatralne. Z kolei poszukiwanie „metafizycznych” podstaw dla teorii gry aktorskiej wydaje się bezzasadne wobec zastrzeżeń samego Grotowskiego, który odrzucał wszelkie teoretyczne, z góry powzięte zasady w kształtowaniu praktyki scenicznej. W wyniku wieloletnich doświadczeń oświadcza: „To, co w spektaklu rodzi się u mnie spontanicznie, z wewnętrznej struktury rzemiosła, odsłania nowe pola widzenia”, obserwując zaś własne przedstawienia, zauważa – „dopiero z nich rodzi się świadomość, nie zaś, że są wynikiem jakiejś świadomości apriorycznej”⁵. Potwierdza więc sytuację odwrotną, że metafizyka wywodzi się z działania aktorskiego, co znalazło ujęte w przywołanej przez niego formule Sartre’a: „każda technika prowadzi do metafizyki”.

Pojawia się jednak wątpliwość, skoro słowo „metafizyka” odnosimy do treści doświadczenia duchowego, które osiąga aktor w wyniku pracy nad rolą i nad sobą, to metafizyka tak pojęta nie może być prostą konsekwencją praktyki. Aktor w teatrze Grotowskiego korzystał z różnych metod, różnych kierunków kształcenia w Europie, jak deklaruje sam

⁴ Z. Osiński wskazał, że Grotowski tylko raz wypowiedział się na temat gnozy w 1981 roku oświadczając, że gnoza go nie obchodzi, jest systemem, „a każdy system to łoże Prokrustowe, do którego trzeba się przystosować” – opinia, jak wskazuje autor, pochodzi z notatek Zofii Żakiewicz (Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje. Konteksty*, Gdańsk 1998, s. 186).

⁵ J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. E. Barba, przedmowa P. Brook, przeł. G. Ziółkowski, Wrocław 2007, s. 11.

twórca. Metody czy zabiegi wykonawcy nie są traktowane jako sprawności, ale jako czynnik „sztuczności” (artyzmu), czyli zespół środków, które przez swą sztuczność, pozwalają uwolnić się od naturalnych reakcji ciała – a to jest, jak wiadomo, głównym zadaniem metody *via negativa*. Obca forma, zapożyczona z innych szkół i w ogóle wszelka rygorystyczna forma w artystycznej fakturze spektaklu pomagają „negatywnej drodze”. Jednak aby były w tym procederze skuteczne, same muszą przejść własną *via negativa*, proces wydestylowania znaków z naturalnych impulsów przez odejmowanie, tzn. oczyszczanie ze wszystkiego, co jest narzutem potocznego zachowania na impulsie czystym”⁶ – jak mówi Grotowski.

Efektem na być proces duchowy – wstępnie wcześniej zarysowany – zachodzący w samym aktorze, obdarowujący teatr wyższym osobowym stanem istnienia. Aktor pracuje nad sobą, ryzykuje własną osobowością, udzielając się w sposób całkowity, pełny – bo tylko w ten sposób, w akcie ofiarowania może udzielić teatrowi impulsu własnego istnienia. *Via negativa* odsłania pełnię duchową, status osoby, co przywraca znów wagę pytań o charakterze metafizycznym. Idźmy więc dalej.

Prócz metody, środków, techniki „uduchowienia” – a więc spraw już poruszonych, trzeba postawić pytanie o udział teatru, metod kształcenia i pracy z aktorem w uzyskaniu tego ostatecznego efektu, jakim jest zainicjowanie i umiejętność wzbudzenia w sobie procesu duchowego. Czynniki teatralne, o których była mowa, działanie wbrew skłonnościom organizmu, odpowiedni trening – to tylko warunki zewnętrzne, niegwarantujące wejścia na „ścieżkę wewnętrzną”. Właściwa *via negativa* nie polega na podkreślanym przez Grotowskiego, usuwaniu przeszkód, ale dokonuje się – jak można wnioskować z dalszej deklaracji autora – w podmiocie i to raczej w jakiejś „tajni” podmiotu. Trzeba mieć szczególne zdolności duchowe, aby wszystkie te sprzyjające warunki zaowocowały odkryciem przez aktora zasady procesu duchowego.

Proces ten niemożliwy jest bowiem do nauczenia – zastrzega Grotowski – 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 obudzone⁷.

Wniosek z tego, że aktor sam w sobie osiąga habitus niezbędny do pełnego oddania się, obejmujący wszelkie władze i sprawności. Jest

⁶ Tamże, s. 10.

⁷ Tamże, s. 9.

to wynik pracy czysto wewnętrznej, wymagającej co prawda eliminacji, ale też woli i szczególnej zdolności, najzupełniej osobistej i niedającej się ukształtować w warunkach teatru. Aspekt metafizyczny nie jest więc prostym następstwem techniki, ale wykracza daleko poza nią, emancypuje się, a tym samym zbliża do duchowości, znanej z pism mistyków, chociażby przez uzależnienie drogi duchowej od zupełnie prywatnych, wewnętrznych dyspozycji – początek procesu duchowego każdy musi odnaleźć w sobie samodzielnie. Co prawda droga ascetyczno-medytacyjna różni się od proklamowanej w pismach Grotowskiego drogi „teatralnej”, jednak zauważamy tu pewne podobieństwa: utwierdzającą duchowe zmagania wolę, konieczność koncentracji, ale też zatracenia się w działaniu, ufność, która na wyższym poziomie przejawia się w bierności, dokładniej „biernej gotowości do realizowania aktywnej partytury”, co Grotowski stara się ująć jako „rezygnację z nieuczynienia” – wyrażającą się jakby podwójnym zawieszeniem działania. Nieczynienie jest wygaszeniem woli aktywnej (formuła „chce się to robić”), zaś rezygnacja z niego jest działaniem podjętym w stanie wygaszenia woli, to nie przymus, ale poświęcenie, zatracenie się w ofierze, oddanie całkowite poczynszy od sfery intymno-instynktowej aż po najwyższą sferę ducha, aż po „prześwietlenie”. Zbieżności z koncepcjami życia wewnętrznego warto tu dostrzec o tyle tylko, że *via negativa* okazuje się procesem bardziej podmiotowym – nie można się go nauczyć, procesem bliższym duchowości, niż wynika to z przypisanej temu terminowi strategii eliminacji. Z drugiej strony nie ma żadnych przesłanek, aby rozpatrywać proces duchowy w kontekście duchowości czy wręcz mistyki. Wypada poprzestać na płaszczyźnie uniwersaliów. Ten rodzaj perspektywy interpretacyjnej wskazał Grotowski wielokrotnie. W takiej właśnie formule ogólności mówi o ciele ludzkim w „ofiarniczym” działaniu teatralnym:

Z chwilą gdy nie demonstruje swojego ciała dla podbicia go w cenie, lecz gdy uwalnia je od wszelkiego oporu wobec bodźców duchowych, gdy je spala, gdy je niejako unicestwia – z tą chwilą nie sprzedaje już swojego organizmu, ale ofiarowuje go, powtarza gest odkupienia, osiąga coś zbliżonego do świętośći⁸.



Akt ofiary dotyczący przede wszystkim samego aktora, w latach sześćdziesiątych sprawowany wobec publiczności przyniósł nową

⁸ J. Grotowski, *Aktor ogołocoony*, [w:] tegoż, *Teksty z lat...*, s. 23.

w tamtym czasie koncepcję sztuki scenicznej przeciwstawną tradycji, nie wyłączając Stanislawskiego. Była to ofiara „zbawcza” wobec samego teatru, poszukiwanie jego tożsamości i miejsca w świecie sztuki i działań społecznych. Grotowski wychodzi w zasadzie poza teatr, gdyż jest to pierwsza metoda, która w istocie swojej podnosi sztukę sceniczną na wyższy, „ponadteatralny” sposób istnienia. Wprawdzie w koncepcji teatru ubogiego idea teatru zdaje się jaśnieć ze wzmożoną siłą, jednak jest w niej też jakiś czynnik przekroczenia, dotyczący teatralności w ogóle. Teatr po osiągnięciu granic autentyzmu, prawdy, w skrajnym zaangażowaniu niepokojąco zaczyna tracić teatralną swoistość, kiełkuje w nim zupełnie inna odmiana duchowości, którą spotykamy również poza teatrem. Otóż konstytutywną cechą teatru jest relacja osób – wykonawców i widzów. Poglębiając tę relację, sztuka sceniczna zbliża się do swej istoty, ale zarazem jest coraz bliżej „życia”. W efekcie, osiągając swoją duchową entelechię, „zrzuca z siebie” teatralność i jakby wbrew własnej autonomii, przyjmując postać innych praktyk społecznych, traci odrębność. Tak jest też poniekąd z teatrem Grotowskiego, który ingeruje w osobowość uczestników działań, w sferę ich „prawdziwego życia”.

Czyżby więc rdzeń teatru był nieteatralny? Zapewne tak, jeśli dokonują się tam akty równie doniosłe dla osobowego życia, jak w innych okolicznościach niezwiązanych z teatrem. Skwapliwie głoszone proklamacje na rzecz partycypacji czy komunii w relacjach teatralnych, a nawet intencja przeobrażania uczestników teatralnych działań mają sens i wartość dopóty, dopóki sytuację teatralną cechuje pewna odmienność bądź umowność. W przeciwnym wypadku misja teatru wykracza poza teatr. Drogą pewnego uogólnienia można powiedzieć, że nie ma teatru w sztukach czysto formalnych, bez fabuły, anegdoty, gdzie aktor nie prezentuje żadnych idei tylko same znaki (co jest tezą względną) i nie ma teatru na drugim biegunie – w skrajnie przeciwnej sytuacji, gdzie aktor znów nie reprezentuje idei, nie ucieleśnia postaci, ale prezentuje siebie, wyraża własne życie (i ta teza wydaje się bezwarunkowa). Potwierdza ją Sławomir Świątek:

jeśli coś nazywamy „działaniem teatralnym” (to chyba mamy je na myśli, kiedy mówimy m.in. o „grze aktorskiej”) – zauważa badacz – to dlatego, że takie działanie odróżniamy od wszelkich innych działań i zachowań życiowych. I jeśli coś nazywamy „teatrem”, to dlatego, że dostrzegamy jakąś różnicę między tym, co tak nazywamy a życiem⁹.

⁹ S. Świątek, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] *Aktor w kulturze współczesnej*, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 19.

Zdaniem Świątka, u Grotowskiego (podobnie jak w modelu gry Artauda):

kończy się teatr, kończy się gra, kończy się aktorstwo, a zaczyna się wypracowywanie jakichś wspólnych form działania międzyludzkiego, stanowiących alternatywę zarówno dla istniejących form codziennego, indywidualnego i społecznego („ucywilizowanego”) bytowania, jak i dla działań nazywanych teatralnymi¹⁰.

Jednak tak jednoznaczne zakwalifikowanie teatru Grotowskiego nie może być przyjęte bez zastrzeżeń. Odniesienie do realności ludzkich interakcji, aczkolwiek zasadne, wydaje się tu mniej trafne, niż rozpatrywanie teatru w perspektywie rytuału. Przyjęcie tej drugiej perspektywy pozwoli dostrzec inne ważne aspekty „teatralności” dokonań artystycznych Grotowskiego.

Teatr wywodzi się z rytuału – to hipoteza łatwa do zaakceptowania. Narodził się w wyniku „schładzania”, dystansowania i konwencjonalizacji działań rytualnych. Powrót do rytuału sugeruje proces odwrotny. Toteż w zgodzie z przyjętym wcześniej schematem myślowym, rytualizacja oznaczałaby „samobójczy” powrót teatru do początków przedteatralnych. Tak oczywiście nie jest. Teatr zmierzający w stronę rytuału zyskuje autentyzm archaicznych doznań, stanów. W przekonaniu twórców, przystępuje do odrodzenia człowieka z większą determinacją niż czynią to inne formy współczesnego życia społecznego, nie wyłączając instytucji religijnych. I mimo radykalnego zwrotu ku realnościom duchowego życia nie traci swej teatralnej specyfiki.

Na czym polega powiązana z rytuałem „teatralność”? W kolejnej wykładni własnej metody z roku 1987 – w *Performerze* Grotowski wyraźnie podkreśla wagę działania, a nie odtwarzania.

Rytuał to *performance*, akcja spełniona, akt. Zwyródniały rytuał jest widowiskiem. Nie chcę odkrywać tego co nowe, lecz co zapomniane. Tak stare, że podziałów na gatunki sztuki nie da się tu odnaleźć¹¹.

Zarazem jednak wskazuje na zadania osiągalne, związane z podstawowymi praktykami, mieszczące się w tym, co uniwersalne. „Intencją może być odkrycie na nowo pewnych bardzo prostych rzeczy, którymi każdy na swój sposób, to znaczy, w swoich własnych granicach, może się karmić”¹² – zauważa autor.

¹⁰ Tamże, s. 20.

¹¹ J. Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż, *Teksty z lat...*, s. 214.

¹² Słowa Grotowskiego z dziennika „Los Angeles Times” z 2.10.1983 cytując z artykułu Zbigniewa Osińskiego, *Grotowski wytycza trasy: od Dramatu Obiek-*

Uwzględniając zastrzeżenia twórcy Laboratorium można powiedzieć, że wektor powrotu do rytuału nie pokrywa się z wektorem rytualnej genezy teatru. Są inne cele, inne możliwości, inne też oddziaływanie. Grotowski wyraźnie staje tu po stronie nowego rytuału, wbrew teatrowi pojmowanemu jako widowisko. Tam bowiem – w rytuale – człowiek może najgłębiej doświadczyć własnego istnienia. Ale właśnie nośnikiem owego rytuału jest teatr – w nim ten rytuał się narodził i w nim uruchomione zostało rytuale działanie o tak głębokiej osobowej sile.

Powracamy tu do sprawy teatralności, rozumianej – jak łatwo się domyślić – nieco inaczej. Nie jest to już teatralność nadzwyczaj szybko zanikająca w obliczu duchowej albo też społecznej rzeczywistości ludzkich działań, zbędna w chwili wzmożenia relacji osobowych. Ale przeciwnie; teatralność trwale związana z rytuałem, kształtująca właściwe mu działania, odpowiedzialna za „dramatyzm” osobowego życia. Takie właśnie, odmienne rozumienie teatralności w działalności artystycznej Grotowskiego wskazał Józef Kelera.

Grotowskiego droga przez teatr – zauważa badacz – stanowiła proces pogłębiającej się eksploracji duchowej – jego samego i jego aktorów – które wydaje się całkowicie analogiczne do zjawiska indywiduacji w takim znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Carl Gustaw Jung. Otóż wydaje się, że „akt całkowity” stanowi również metę procesu indywiduacji na płaszczyźnie kreacji aktorskiej, na płaszczyźnie sztuki aktora i teatru w ogóle. A przynajmniej – teatru pojmowanego jako spektakl, bo nie jest to już dzisiaj – jak się okazuje – jedyny sposób pojmowania teatru. Sam jednak problem pojmowania indywiduacji – indywiduacji w szczególnym wariacie, bo poprzez „działanie”, a zatem indywiduacji prawdziwie „dramatycznej” (Grotowski lubi podkreślać źródłowe znaczenie tego słowa: greckie *dráma* znaczy działanie), stał się znacznie ważniejszy, albo inaczej, znacznie bardziej żywotny dla Grotowskiego niż teatr pojmowany jako spektakl¹³.

Wszystko więc nadal mieści się w kręgu swoiście pojmowanej teatralności, oczywiście przy założeniu, że takie pojmowanie uznamy za wystarczające.

Zarysowane tu stanowisko, specyficznie przychylne ideom teatralnym Grotowskiego, z pewnością nie zastąpi definicji ogólniejszych, szerzej akceptowanych, poświadczonych w myśli teatrologicznej, którym bliższe

tywnego (1983–1985) do *Sztuk rytualnych (od 1985 roku)*, [w:] J. Grotowski, *Teksty z lat...*, s. 191.

¹³ J. Kelera, dz. cyt., s. 149.

są obiekty wyrażone przez Sławomira Świątkę. Trudno zaprzeczyć, że prace Grotowskiego, nawet te, podejmowane w okresie przedstawień, w istocie wychodzą jednak poza teatr. W żadnym wypadku nie przekreśla ich „teatralności”, tak istotnie przejawiającej się w sferze wykonawczej. Zlokalizowane tam świadectwa teatralności skutecznie spełniają rolę dystynktywną i pozwalają objąć koncepcję Grotowskiego wspólnym mianem „działań teatralnych”, oczywiście przy zachowaniu zgłoszonych wcześniej obiekty.

Tym, co wyróżnia teatralny rytualizm późniejszych prac są techniki dramatyczne, traktowane z tą samą powagą, jaka towarzyszyła pracom Grotowskiego z okresu teatru przedstawień. W *Performerze* Grotowski położył nacisk na aspekt wewnętrzny, sprawa została sprecyzowana w znanym artykule Petera Brooka *Teatr jako wehikuł*. Przywołujemy ją, idąc za komentarzem Z. Osińskiego:

Brook wskazuje na to, że w pracy Grotowskiego aspekt inicjacyjny (w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, a więc związany z pracą wewnętrzną z natury rzeczy zamkniętą, nieudostępnianą publicznie) jest zawsze najważniejszy, natomiast aspekt dramatyczny albo rytualno-dramatyczny stanowi rodzaj wehikułu – tak jak muzyka w starych monasterach (...) ¹⁴.

Jednak właśnie wspomniane na początku szkicu techniki, rygor formy, oddziałujący nawet na porządek myśli, na porządek duchowy pozwala widzieć w tych pracach coś więcej, niż tylko „odmienną formę ludzkiego współbycia”.



Ofiarowanie jest docelowym efektem pracy teatralnej; akt całkowity, akt oddania, sugerują, że teatr jest miejscem tworzenia pewnej ostatecznej wartości. Niewątpliwie za takim domniemaniem stoi podstawowy status ofiary, ukształtowany w kulturowym paradygmacie religii chrześcijańskiej, na co wielokrotnie wskazywano ¹⁵. W jakim stopniu chodzi tu o analogię? Tym co łączy ofiarę chrześcijańską z ofiarą u Grotowskiego jest idea, określana przez Konstantego Puzyńską mianem archetypu ofiary, archetypu ofiarnika. Archetyp ów określa zachowania religijne,

¹⁴ Z. Osiński, *Grotowski wytycza trasy...*, dz. cyt., s. 200.

¹⁵ Eksponuje to m.in. Jan Błoński (*Teatr Laboratorium*, „Dialog” 1969, nr 10, s. 110–118, rzecz zamieszczona też w zbiorze: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, seria *Pełen Guślarstwa Obrzęd Świętokradzki: prace Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium w polskiej myśli krytycznej*, t. 1).

ekspresje, zawierzenia, a w warunkach współczesnej duchowości – potrzebę współodkupienia.

Grotowski skupiał się bardziej na samym fakcie niż pojęciowej wykładni, chociaż terminem „archetyp” posługiwał się często i to w (dość swobodnie) wykorzystanym kontekście Jungowskim. W zgodzie z postawą tzw. religijności laickiej, doświadczenie ofiary, wbrew intencjom teologii czy metafizyki, nie wykracza poza sam proces ofiarniczy, nie ma celu transcendentnego. Przeciwnie – być ofiarą to spożytkować swoją „ofiarniczość” dla ustanowienia nowego wewnętrznego statusu. Cel ofiary umyka prostym określeniom, gdyż jest on niemal równoważny z samym procesem przekształcania, wartością najgłębszą, nieokreśloną, tajemniczą, stopniowo dojrzewającą. Jest on zarazem jedynym wartościowym celem sztuki, podejmowanej w teatrze Laboratorium. Oto opinia Grotowskiego:

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 wolalbym to nazwać – dojść do spełnienia¹⁶.

Cel jest zatem całkowicie immanentny. Taki „immanentny” i zupełnie „laicki” jest wydzźwięk przedstawień, szczególnie *Apocalypsis cum figuris*. Ale z przedstawień pozostałoby jedynie intelektualne przesłanie, gdyby nie wtopienie idei spektaklu w proces aktorski (ważniejszy tu), w rozgrywanie „ofiarniczej „szczeroci” między aktorem a widzami, a przynajmniej zakładanie takiego efektu.

Nie ma tu ofiary zastępczej, daru, czy „stwórczego” odrodzenia tego co tracone w tym, co ocalane. Tu „przewycięzanie siebie”, „wydanie na spalenie” samo w sobie ma już docelową wartość wraz z tym, co sobą otwiera. Nie zakłada dalszego pozytywnego celu. „Wyjście z ograniczeń” niczego nie oszczędza, bo nie wspomaga jakiegokolwiek pożądanego porządku. Przybiera więc postać transgresji. Poświęcenie zmierzające do „aktu całkowitego” musi naruszyć wszystko, co wcześniej ukształtowane, wszystko, co natrafia na swojej drodze. Stąd transgresja ofiary tak bardzo wiąże się z łamaniem tabu. Pochłania w siebie i przetwarza inny rodzaj aktywności ofiarniczej, która – mówiąc słowami Grotowskiego – przynależy do tradycyjnego mitu religijnego. Grotowski wyznaje:

Odczuwałem potrzebę jakby zderzenia się z tymi wartościami [religii, tradycji narodowej] pełen fascynacji i nawet wewnętrznego drżenia, ale podległy pokusie bluźnierstwa, tzn. naruszenia ich, przekroczenia, czy raczej konfrontacji z pozycji doświad-

¹⁶ J. Grotowski, *Ku teatrowi...*, dz. cyt., s. 15–16.

czeń jednostkowych, zahaczających o doświadczenia i przesady epoki¹⁷.

Stąd rola bluźnierstwa – najsilniejszego czynnika transgresyjnego – wymierzonego właśnie w ofiarę Chrystusa. Transgresja „mitu” ofiary staje się współczynnikiem procesu ofiarniczego. Nie można jej osiągnąć w wyniku profanacji, ale właśnie drogą bluźnierstwa. Różnicę obu zabiegów podkreślił Stanisław Obirek, przywołując treść siódmego wykładu w Collège de France.

Profanacja nie wymaga zaangażowania osoby, która profanacji się dopuszcza (...) Natomiast jeśli odczuwamy w nas samych jakieś drzenie duszy, jeśli drżymy, (...) jeśli dopuszczamy się bluźnierstwa, wtedy drga w nas struna wiary – nieważne, czy nadal jesteśmy wierzący, czy też nie, odzywa się, drgać zaczyna struna wiary pobudzona w nas w latach naszego dzieciństwa. Wtedy jest to bluźnierstwo, a nie profanacja¹⁸.

Transgresja jest niezbędna dla realizacji idei ofiary. Jednak tylko w teatrze dawnych epok mogło się to dokonać przez naruszenie prawdy „mitu”, z racji jej powszechnej wagi. Współcześnie siłę naruszeń zakłóca zróżnicowanie, relatywizm i indywidualizacja postaw wobec uświęconych prawd, zatem akt uwalniającego bluźnierstwa zawodzi w tej sytuacji.

I tu wypada nam znów powrócić do aktora. On bowiem – wedle opinii Grotowskiego – wypełnia pustkę po micie, sam staje się obiektem godnym transgresji, gdzie „przez eksces, przez profanację, przez niedopuszczalne świętokradztwo usiłuje dotrzeć do rzeczywistej prawdy o sobie”¹⁹. Jednym z warunków tego procesu jest konfrontacja z mitem, „próba wcielenia się w mit, wciągania na siebie jego skóry, która niedokładnie do nas przylega”²⁰. Konfrontacja i perypetie przeprowadzane dogłębnie, „brutalnie” prowadzą do „zdruzgotania” maski życiowej, ale też umożliwiają na powrót transgresję ofiarniczą, mimo braku uniwersalnej struktury mitycznej. Można by rzec, że aktor uwiarygodnia mit, przywracając głównie swoim ciałem żywotność jego struktur. Ciało posiada siłę oddziaływania, emanującą nieustannie groźnym, czasami bolesnym autentyzmem:

kiedy nic nie jest ostatecznie pewne – zauważa Grotowski – i nic już nie jest dla nikogo oczywiste, tym niezbędnym polem pewności, w którego obrębie możliwe jest przekroczenie barier,

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ S. Obirek, *Bóg u Grotowskiego, czyli poszukiwanie świetlistego*, „Didaskalia” 2007, nr 6–8 (cytat z wykładu Grotowskiego), s. 137.

¹⁹ J. Grotowski, *Aktor ogolony...*, dz. cyt., s. 23.

²⁰ J. Grotowski, *Ku teatrowi...*, dz. cyt., s. 17–18.

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 konkretności i wewnętrznych impulsach, tak dalece posunięte, że przekraczające już barierę ekscesu, przywraca sytuacji mitycznej jej powszechną ludzką konkretność, staje się doznaniem prawdy²¹.

Ten rodzaj uwiarygodnienia, które przywraca wagę, a zarazem profanuje „mit” chrześcijański został wykazany w opisie spektaklu, *Apocalypsis cum figuris* dokonany przez Konstantego Puzynę²².

²¹ Tamże, s. 18.

²² K. Puzyna, *Powrót Chrystusa*, [w:] J. Grotowski, *Teksty z lat...*, dz. cyt., s. 177.