



„APOKA LYPSIS CUM FIGURIS”?

Bogusław Czarniński

sferę egzaltacji i wciągając w nią pozostałe postaci spektaklu. Dalej, po jednorazowym obejrzeniu spektaklu nie da się dokładnie opisać. Ale może dość będzie powiedzieć — jest w nim zabawa w apostołów i dyskusyjna zmaganie Symona-Piotra z Ciemnym, nierzeczywiście z Pantrysem, nierzeczywiście z „Nieboskiej komedii” Krasniewskiego.

Przedstawienie przenika duchem destrukcji, raczej intuicyjnie pewny swych racji, niż zdolny ich dowiedzieć. Dale się odczuć świadome tworzenie rewelacji i zamierzona bulwersacja wrażliwości, zarówno moralna jak estetyczna, jawnym erotyzmem i symbolami, m. in. chlebami profanowanej neurotycznymi ruchami przy wielkiej koncentracji aktora na sobie samym. Całość przypomina nieco surrealistyczne zabawy „cadavre exquis” polegające, jak wiadomo, na działaniu przypadkowym, spontanicznym, stwarzającym dogodny grunt do przejawiania się podświadomości u aktora i widza. Spektakl ezoteryczny.

Otóż „Apokalipsa cum figuris” jest w tym samym słowa znaczeniu dziełem teatralnym, oryginalną teatralną konstrukcją wzniesioną przy pomocy cytatów z Biblii, Eliota, Dostojewskiego i Witkacy, które w tytule w egzemplarzu reżyserskim czynią wrażenie zabranych przypadkowo i nie mają sensu jako pewna zamknięta całość. Nie należy zresztą tak ich traktować. Możliwość służyć niepokojącej asocjacji myśli — obrazów. Pełnia w spektaklu funkcję „środek emocji i inspiracji aktora, sa przynajmniej automatyzmu psychologicznego, jako narzędzia wywołującego proces twórczy aktora, w którym ma doświadczenie zjawiska pogodzenia antynomii ciała i duszy, idei z rzeczywistością, zyskania do wymiany między tym, co materialne, z tym co mentalne.

Można by domniemywać, że chodziło w tym spektaklu o sprawdzenie możliwości przywrócenia sily wywołującej i sprawczej aktora, sily wywołującej szoków emocjonalnych, co — gdyby się udało — świadczyłoby o możliwości zniesienia zanurzenia swobodnego wykładania potencjału ludzkiej ekspresji — przeszkody w samoświadomości i zglębieniu funkcji ludzkiego umysłu.

Łatwo przewidzieć, że „Apokalipsa” będzie funkcjonować w świecie teatralnym jako rewelacja. Złazszcza z powodów następujących: jako próba konstrukcji spektaklu z swobodą dobranych cytatów, spektaklu, który obywał się bez literatury dramatycznej, a to w celu zwalczania zwyczajowego, rozumowego i niepełnego odbioru literatury, który także często osłabia przeżycie teatralne. Słowo tu mniej znaczy jako treść, więcej jako język dźwięku, który ma przywrócić wrażliwość; dalszy krok w kierunku „ubóstwa” teatru, pozbawionego „techniki” (w tradycyjnym znaczeniu tego pojęcia) gry aktorskiej i wszystkiego, co teatr zawdzięcza filmowi i sztukom plastycznym, teatru kończącego się służebną rolą aktora wobec tekstu; jako przykład spektaklu, który dźwiga na sobie ciężar eksperymentu — stworzenia nowego klimatu przedstawienia i nowego aktora; wszędzie jako przedstawienie konstruowane z nadzieją odzyskania „dierwotnych mocy umysłu”.

Doświadczenia Grotowskiego, odznaczające się zdolnością asymilowania różnych, niekiedy sprzecznych ze sobą impulsów intelektualnych i artystycznych, na pierwszy plan stawiają rozumienie funkcji i sensu mitów. Łączy się to z próbą dojścia do „utajonych treści”, zgiębienia owych archetypów, zawierających syntezę ludzkiego zbiorowego doświadczenia, w którym ujawniłoby się odwieczne ludzkie pragnienia, tęsknoty i aspiracje. Wspomaganą psychoanalizą Grotowski, teraz sam już swoim doświadczeniem ją wspomaga. Nigdy jeszcze teatr nie był tak dogodnym poligonem doświadczeń psychologicznych jak w tym spektaklu, który dźwiga na sobie ciężar eksperymentu — stworzenia nowego klimatu przedstawienia i nowego aktora; wszędzie jako przedstawienie konstruowane z nadzieją odzyskania „dierwotnych mocy umysłu”.

Doświadczenia Grotowskiego, odznaczające się zdolnością asymilowania różnych, niekiedy sprzecznych ze sobą impulsów intelektualnych i artystycznych, na pierwszy plan stawiają rozumienie funkcji i sensu mitów. Łączy się to z próbą dojścia do „utajonych treści”, zgiębienia owych archetypów, zawierających syntezę ludzkiego zbiorowego doświadczenia, w którym ujawniłoby się odwieczne ludzkie pragnienia, tęsknoty i aspiracje. Wspomaganą psychoanalizą Grotowski, teraz sam już swoim doświadczeniem ją wspomaga. Nigdy jeszcze teatr nie był tak dogodnym poligonem doświadczeń psychologicznych jak w tym spektaklu, który dźwiga na sobie ciężar eksperymentu — stworzenia nowego klimatu przedstawienia i nowego aktora; wszędzie jako przedstawienie konstruowane z nadzieją odzyskania „dierwotnych mocy umysłu”.

Przed każdym swoim spektaklem stawia problem poznania — w zakresie treści i w zakresie „technologii twórczości”, zakładając ich jedność. Na bazie procesu stwarzania spektaklu staje wobec problemu jego znaczenia.

Otóż — gdy o znaczenie spektaklu chodzi — pierwsze znaczenie wykladać się będzie atakiem na stereotyp konwencji teatralnej, atakiem wynikającym z krytycznej analizy sytuacji w sztuce teatralnej. Drugie znaczenie określać się będzie wiernością dla własnej problematyki filozoficznej, zakładającej, że przekształcenie ludzkiej wrażliwości i ludzkiego sposobu odczuwania ma zwiększać możliwość rozumienia świata.

Znaczenie jego spektakli utrzymuje się z ambicją oddawania teatru teatralnej do dyspozycji nowych metod i technologii twórczości artystycznej.

Właśnie — co dało sztuce teatralnej wieloletnie doświadczenie Grotowskiego? Mam naturalnie więcej pytań niż gotowych odpowiedzi. Jednakże jeśli już to pytanie w tej chwili sformułowałem, to dlatego, że wydaje mi się znacznie ważniejsze o opisu zjawiska, jakie Grotowski powołał do życia. Bo, w rzeczy samej, znaczenie więcej jego teatru ma opis niż analizy. Okrzyki: „ten niezwykły zespół”, „prawdziwa walka o bilet wstępu do miejsca świętego”, „wielki czyn w dziedzinie eksperymentu” — owa atmosfera rewelacji i sensacji otaczająca zespół Grotowskiego jest może przyjemna dla ucha ale nie dla umysłu.

Teatr Grotowskiego najśliszej jednak zinspirowany został psychoanalizą Freuda i koncepcjami filozoficznymi Orientu. Zresztą hipotezy czerpie z różnych źródeł — z wersji psychoanalizy Jungowskiej, z parapsychologii i metapsychiki, a także nauk hermetycznych. Cała zaś jego twórczość odznacza się i tłumaczy teraz tendencją do scalenia tych hipotez w „synkretyczny światopogląd teatralny”. Ten właśnie proces synkretyzmu gotów byłbym uznać za najdonioślejsze zjawisko we współczesnych doświadczeniach teatralnych. Może Grotowski dokonuje tego bezwiednie, a może ów proces synkretyzmu jest wskutek pojawiającej się już konieczności wywołanej jego wieloletnim doświadczeniem, które powodowane było pasją poszukiwań metody, dzięki której aktor nie musiałby opierać się na czynnikach trudnych do przewidzenia, jak erupcja talentu, nagły i zaskakujący wzrost możliwości twórczych itp. — wskutek poszukiwań obiektywnych praw rządzących indywidualnymi i zbiorowymi procesami twórczymi.

Niezwykle istotna i interesująca wydaje mi się analiza owego „światopoglądu teatralnego”, jaki konstruuje się u Grotowskiego, poprzez jego doświadczenia. Nie mogę sobie na nią pozwolić w tym artykule w gruncie rzeczy poświęconym przede wszystkim do przedstawienia. Jednakże „Apokalipsa” zmusza mnie do kilku kwestii. Stawia bowiem przed ludźmi teatru do ponownego przemyślenia problem teatralnej twórczości, konstrukcji dzieła teatralnego, kategorii piękna, cudowności aktu twórczego, kategorii grozy, przeżycia estetycznego utożsa-

niętego z przeżyciem erotycznym, problem wywołania w człowieku silnej inwencji i wyobraźni, kategorii emocji, sily kreatywnej i sprawczej aktora, funkcje szoków emocjonalnych w przeżyciu teatralnym na styku aktor-widz, problem związku dzieła literackiego z klinicznie pojętym spektaklem i wiele, wiele innych, które odnajdziemy wszędzie w doświadczeniach surrealistów, stających sztukę w sytuacjach granicznych. Jak się ma doświadczenie Grotowskiego do spekulacji intelektualnej i artystycznej jego poprzedników usiłujących utrzymać paralelizm idei naukowych, filozoficznych i artystycznych? Również nadrealizm chciał odnaleźć drogi prowadzące do odtworzenia świadomości „prymitywnej”, elementarnej, z której — jak Grotowski — sądził, że uda się wywieść prawdziwą wiedzę o świecie i człowieku. Ta wiedza miała dostarczyć odpowiedzi na pytania dotyczące sensu ludzkiego bytu, które Grotowski tak lubi zadawać. Surrealistów te poszukiwania zawiodły do teorii nadzwyczajności. Mając na względzie punkt widzenia antropologii społecznej i filozoficznej, wywoła nam pytanie o jakiej teorii zawładną Grotowskiego jego doświadczenia.

„Apokalipsa” nie udziela nam jeszcze dostatecznej odpowiedzi, może więc za wcześnie jest pytać? Trudno wszakże uwolnić się od jednej refleksji: czy zwycięstwo — osiągnięcie „teatru ubożego” — nie jest odniesione kosztem takich strat, że utrudnia czy wręcz uniemożliwia prowadzenie dalszych poszukiwań? Bo odczułem jakby doświadczenia Grotowskiego z aktorem zatrzymały się w pewnym punkcie. W „Apokalipsie”, w którym chodziło o pogodzenie antynomii ciała i duszy, o zaobfityzowanie treści i emocji, aktor, mający (poddać się cytatom) jako źródło emocji i inspiracji powodować asocjacje myśli i obrazów, tego właśnie nie robił. To raczej ruch aktorów, zaprogramowany przez reżysera, był powodem tej asocjacji. Maski aktorów, wyzwybione z materii własnego ciała, były takie same jak w poprzednich spektaklach — poza magnetyzującym Cieślakiem. Tam gdzie mieliśmy mieć do czynienia z automatyzmem psychicznym, jako narzędziem wywołującym proces twórczy aktora, mieliśmy raczej pantomimę — wywieszoną konwulsyjność zachowania się. Co zaś do samej treści spektaklu i jego walorów poznawczych w sensie intelektualnym — przewidywać by w raczej mogła psychologia głębi, której założenia znał świetnie już Breton, eksperymentując na odczytaniach z dzieł, jakie zjawiały się na progu jawy i snu, a mające nośność wizualną.

Grotowski chciał podobnie — aby podczas jego spektaklu „myśl uległa temu, co jest do pomysłenia”, jakby właśnie powiedział Breton; nie zawsze, jak się przekonałem, ulegała. To naturalnie nie jest zarzut, raczej powód kierujący uwagę właśnie na znaczenie i doniosłość doświadczeń teatru Grotowskiego, którego ambicje badawcze winny być odzwierciedlane nie w kategoriach sensacji, rewelacji czy cudowności, lecz w tonie wnikliwej analizy — co nowego nam proponuje, czego dowodzi, do sztuki teatralnej i teorii twórczości dzięki niemu zyskała oryginalność. Sądzę, że i mnie nadarzy się jeszcze okazja, by taką analizę podjąć.

ostatniemu przedstawieniu Jerzego Grotowskiego patronował najpewniej zamysł filozoficzny. Już sam tytuł spektaklu sugerował — „Apokalipsa cum figuris”, a i subiektywne wrażenie, jakie odebrałem, to potwierdza. Zamknąłem dla siebie sens tego przedstawienia zdaniem: teatralny traktat filozoficzny, w którym Chrystus przeżywa dramata swego powołania. Może jest to również dramat ludzkości... Spektakl niesie, chyba, treści, na jakie wskazałem, ale nie są one jedyną; możliwe są różnorodne interpretacje, a także ich absolutna zbrodnia. Spektakl służy bowiem niepokojącej asocjacji myśli — obrazów i stwarza taką atmosferę, że nie myśli się nawet o znaczeniu przedstawienia, gdyż uwaga skupiona jest cały czas na działaniu aktora.

jednakże nadzieję, że pozostawienie widza bez jednego słowa komentarza, bez zwyczajowego „programu” do przedstawienia, poddyktowane zostało chęcią sprawdzenia jak różne będą „odczytania” spektaklu, jak bardzo rozbieżne o nim sądy, i chciałbym wierzyć, że owa rozbieżność opinii wywoła w Grotowskim pragnienie stać się bardziej zrozumiałym, co nie jest żądaniem, by był jednoznaczny. Nie może go przecież cieszyć ani satysfakcjonować uznanie i zainteresowanie jego teatrem z powodu samej tylko dziwności czy dziwaczności spektaklu, czy z racji poczucia uczestniczenia (jakie ma przecież widź) w niezwykłym procesie od tego, co możliwe, do tego, co niemożliwe. Przedstawieniu temu patronował również zamysł badawczy, który w pewnej mierze usprawiedliwia trudności w pełnym odbiorze spektaklu. Jest w nim podejmowana, na własne ryzyko twórcy teatralnego, próba wyszukania metody aktorskiej, przy pomocy której można by osiągnąć „teatr ubogi” — może nawet krócej tej możliwości. Stąd na „Apokalipsa cum figuris” wypada patrzeć jak na warsztat badawczy, jak zresztą na wszystkie przedstawienia Grotowskiego, który prowadzi Instytut Badań Metody Aktorskiej, a nie

teatr w tradycyjnym pojęciu dla szerokiej publiczności. Punktualnie (1) o godzinie 19-tej otwierają się drzwi. Prostrąk niewidzialnej sali, jedno źródło światła rozproszone na białym suficie. Owa nadmierna, jak się zdaje, jasność, eliminująca intymność, nie ulega już zmianie. Ubożość środków teatralnych jest tu sprowadzona niemal do ostateczności. Aktor z premedytacją oświetlony, niejako światłem dziennym, pozbawiony pomocy techniki teatralnej; zdany na możliwości swego ciała i głosu, na własną inwencję twórczą, i laskę w reku Ciemnego. W prawym kącie sali zaswieca jeszcze silny reflektor, którego intensywny strumień światła raz tylko skierowany zostaje na twarz Marii Magdaleny, raz jedynie dając piękny obraz nasyconej światłem kobiecej twarzy. W innych przypadkach można będzie mówić tylko o „pięknie konwulsyjnym”. Na prostrąkcie podłogi zastajemy już leżące w różnych pozach postacie spektaklu: Symona-Piotra (Antoni Jachowski), Judasza (Zygmunt Molik), Łazarza (Zbigniew Cyntkius), Marię Magdalenę (Elizabeta Alhabaca), Jana (Stanisław Cieślak) i Ciemnego (Ryszard Cieślak). Wszyscy ubrani w białe kurtki, stroje małego sugerały przebranie (hippies), ale również dobrze mogą oznaczać coś innego. Witwicie zajmują miejsce na trzech ławach pod ścianami. Nie więcej niż niż trzydziestu. Spektakl rozpoczyna Maria Magdalena szczególnie intonacja deklamatorska bądź psalmodyczna, wprowadzając atmo-

sytuacje

Zawód — artysta

Andrzej Osęka

Artysta byłby szanowanym wioskowym, byłby młodziem, szanowanym członkiem Akademii, dworzaninem, arystokratą parającym się sztuką z amatorkami, ubogim urzędnikiem szukającym w malarstwie pociechy, byłby Cyganem z kawiarni i mandsard, biznesmenem, znakomicie zorientowanym w sprawach rynku, itp., itp. W chwili obecnej, w Polsce, artysta coraz bardziej przywyka do nowej, szczególnej pozycji społecznej: staje się biurokratą, lub przynajmniej człowiekiem uzależnionym od machiny biurokratycznej. Nie potrafi sobie wyobrazić swego miejsca poza Związkiem, Akademią, systemem stypendiów, wystaw. Przynależąca większość artystów w Polsce (zapewne nie mniej niż 90 proc.) — stanowią absolwenci Akademii. Dotyczy to zwłaszcza młodszego pokolenia. Niemal wszyscy plastycy w naszym kraju zrzeszeni są w ZPAP; wciągnięty został tutaj nawet Nikfor. I z jednego i z drugiego tytułu polski artysta-plastyk czuje się człowiekiem o takich samych uprawnieniach jak wszyscy, którzy posiadają wydane przez państwo uczelnie dyplomy, jak wszyscy zrzeszeni w związkach profesjonalistów. We Francji, Stanach Zjednoczonych, Italii ambitny i rozumny młody człowiek unika — jeśli chce być artystą — uczelni typu Ecole des Beaux-Arts. Wstępuje zazwyczaj do prywatnych pracowni. Tutaj — nigdy nie przebywa dłużej niż mu się to wydaje potrzebne,

nie czeka na absolutorium, na dyplom, na zaświadczenie dla władz związkowych. Wie, że w karierze artystycznej rzeczy nie zdają się na nic. Wie również, że za swój wybór, za decyzję pozostania malarzem, rzeźbiarzem czy grafikiem — on sam, i tylko on ponosi odpowiedzialność. W Polsce sprawy przedstawiają się inaczej. Już na samym początku drogi artystycznej młody człowiek zostaje — przynajmniej częściowo — zwolniony z odpowiedzialności. Przystępuje do egzaminu eliminacyjnego na Akademię — i czeka na odpowiedź ze strony komisji. Jeśli otrzyma odpowiedź negatywną — rezygnuje; czasem stara się o przyjęcie na uczelnię w roku następnym, niejednokrotnie próbę tę ponawia parę razy, niezmiernie rzadko jednak decyduje się malować, rzeźbić samemu — poza uczelnią, poza oficjalnym życiem artystycznym. Niemożliwe, by wśród młodych ludzi nie przyjętych na Akademię nie było takich, co wierzą we własny talent, własne powołanie, co uważają decyzję jury za krzywdzącą. A przecież — nikt się nie buntuje. Najwidoczniej wszelki bunt uważa się tutaj za daramny, nie widzi się dlań miejsca w obecnym układzie stosunków. Za przyjętych na Akademię — odpowiedzialność biorą na siebie

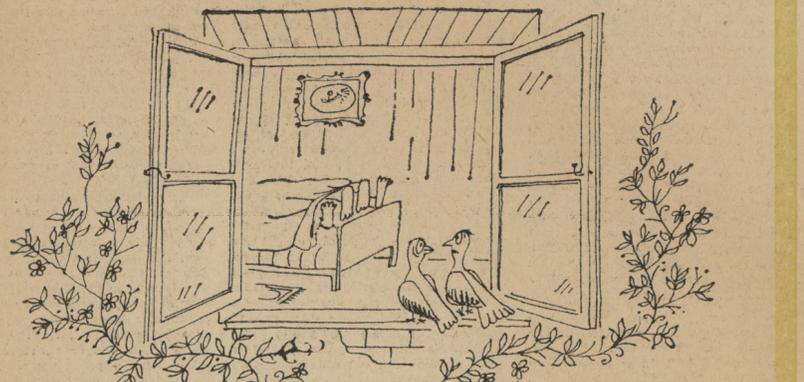
władze uczelni. W ciągu sześciu lat profesorowie podejmują się zrobić z młodego człowieka artystę, przygotować go do wykonywania zawodu. Pośrednio — odpowiedzialność spada również na tych, którzy mianowali profesorów, którzy akceptują ich program nauczania, którzy wyznaczają ilość miejsc na poszczególnych wydziałach, ilość stypendiów twórczych. Tak to przynajmniej wygląda w teorii, i w odczuciu chłopca lub dziewczyny wciągniętych w życie uczelni, uczestniczących w zajęciach. Profesorowie stawiają określone wymagania, są surowi, trzeba pokonywać kolejne przeszkody egzaminów, zaliczeń, prac dyplomowych; student posiada określone obowiązki i określone prawa, nie ma żadnych wątpliwości co do swego statusu społecznego. Oczywiście — wie od swoich starszych kolegów, że poza murami uczelni wszystko staje się inne; wie — ale nie może sobie tego wyobrazić i — przede wszystkim — nie może się z tym pogodzić. I w pewnym momencie młody człowiek rozpieszczony przez Akademię wychodzi z tego pięknego, wesołego, w miarę logicznego i w miarę rozwichrzonego świata; odtąd musi sobie radzić sam. Im większe ma ambicje, im wznioślejsze wyobraża sobie rolę sztuki w społeczeństwie — tym mu trudniej. Często nie jest mu łatwo nawet wtedy, gdy chce po prostu pracować, gdy chce znaleźć zatrudnienie — jako wykwalifikowany, dyplomowany artysta-plastyk. Wówczas — poczyna stawiać pytania pełne gorczy: po co dano mi wykształcenie? Po co przez tyle lat absorbowano go studiami, skoro teraz społeczeństwo nie potrafi wykorzystać jego możliwości twórczych?

Młody artysta z reguły wchodzi w życie pełen żalów i pretensji. Opuszczając uczelnię — automatycznie staje się członkiem Związku Plastyków, i ściany lokali związkowych poczynają drzeć od jego skarg. O to, że się nie kupuje odep obrazów, o to, że stypendia są nieelastyczne i niewielkie, o to, że musi się brać za pracę z zawodem plastyka nie mając nie wspólnego — oskarżając wszystkich, poza sobą. Pozornie — ma rację. Gdyby inżynierowi-konstruktorowi zaproponowano po ukończeniu studiów, by budował bezpłatnie, z własnych materiałów, nikomu nie potrzebne maszyny i mosty, gdyby nie dano mu zatrudnienia w prawdziwej fabryce — na prawdziwej budowie — tak potraktowany fachtowiec — miałby prawo powiedzieć, że społeczeństwo robił zań wariata, albo samo zwróciło. Zawód artysta nie jest jednak zawodem jak każdy inny, przynajmniej — nie jest nim w nowożytnym świecie. Malarz i rzeźbiarz nie produkują już na użytek Kościoła lub Władzy, nie ma się nie tylko prawo, ale i obowiązek ponosić całkowite osobiste ryzyko za każdy namalowany obraz, za własną wizję świata, a także — za własne racje twórcze.

paru stuleci malarze i rzeźbiarze, którzy mieli odwagę przeciwstawić się Inkwizycji, monarchom i ich przedstawicielom, Akademii, krytyce, opinii publicznej. Trzeba jednak zdać sobie sprawę, że Rembrandt, Goya, Daumier, Coube, Gauguin i Picasso wywalczyli sztucę wolność nie po to, by otworzyć plastykom drogę do swobodnych eksperymentów formalnych. Twórcy ci uczynili ze sztuki sferę, w której ma się nie tylko prawo, ale i obowiązek ponosić całkowite osobiste ryzyko za każdy namalowany obraz, za własną wizję świata, a także — za własne racje twórcze.

NAKRÓTSHA RECENZJA

Skąd przychodzisz?



— Ze im się to nie znudzi

Lech Zahorski