Daria Twaróg

Ciało, teatr, tożsamość czyli Teatr(o)logika : Grotowskiego spojrzenie na twórcze pobudzenie

Czasopismo Pedagogiczne/The Journal of Pedagogy nr 1-2, 350-381

2015-2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Daria Twaróg
Centrum Studiów Zaawansowanych i Badań Naukowych
Kujawsko-Pomorska Szkoła Wyższa

Ciało, teatr, tożsamość czyli Teatr(o)logika – Grotowskiego spojrzenie na twórcze pobudzenie

„W królestwie ciała, w każdej komórce zapisane
Jest wszystko od momentu powstania życia na ziemi.
Jest ono pełne smutku i radości, utrapienia i szczęścia.
Tyle milionów istnień trwa w naszym ciele".

Daisuke Yoshimoto

„Nic tak nie wpływa na ducha jak ciało".

Witold Gombrowicz

„Świat jest teatrem, aktorami ludzie,
którzy kolejno wchodzą i znikają".

Wiliam Szekspir

Wprowadzenie

Erving Goffman w jednej ze swoich prac „Człowiek w teatrze życia codziennego" rozprawia nad ideą i formą życia jednostki w świecie realnym nadając jej niejako znamiona teatralności. Jego zdaniem każda jednostka uwikłana w relacje interpersonalne odgrywa swoją rolę w strukturze społecznej, tylko pozornie będąc sobą. Wychylając się z kuluarów życia prywatnego wchodzi w role i manipulując własnym ciałem przybiera formy gry aktorskiej, niejednokrotnie pragnąc

dopasować się do innych odtwórców ról. Teoria Goffmana zakłada, że na każdym etapie egzystencji w społeczeństwie jednostka wchodzi w rolę celem właściwego zaistnienia w rzeczywistości międzyludzkiej. Dopiero w kuluarach, poza deskami teatru jakim jest wszelka interakcja międzyludzka, zaczyna być „sobą" (Goffman, 2009). W obliczu tej teorii, powstaje pytanie, czy teatr nie zaczął być po prostu formą życia, zaś ciało formą wypowiedzi? Czy tożsamość jednostki w zetknięciu z tak powszechnie obecnym odgrywaniem ról, jest jeszcze jej tożsamością, czy może ewoluowała i stała się formą wielopoziomowej struktury, w której 'ja' każdej z ról przenika się na wielu płaszczyznach sceny? Czy zatem forma egzystencji jednostki w świecie, wyrażana poprzez wchodzenie w role stanowi zamaskowanie jej osobowości i tożsamości, czy formę jej poszukiwania? W tym miejscu warto byłoby wspomnieć słowa Junga, który mówił że:

> *osobowość człowieka kształtuje się w zderzeniu potencjału indywidualnego z wymaganiami kultury. Człowiek rozwija się jednostronnie i fragmentarycznie, gdyż wartości i normy społeczne dopuszczają do uświadomienia i ukształtowania pewnej tylko części osobowości, tej, która jest przydatna społecznie. Pozostała część zostaje utajona. To jest nasza druga strona, niewydobyta z nieświadomości* (Brach-Czaina, 1984, s. 73).

W obliczu tak skonstruowanego obrazu budowania się zarówno 'ja' jednostki jak i form jej istnienia w świecie społecznym a także zależności jakie wynikają z form witalności jednostki w relacjach z innymi, warto byłoby pochylić się nad jedną z ciekawszych struktur opartych na pozornym udawaniu jaką jest teatr. Jednakże przy analizie teatru w ujęciu szerokim powstać mogłoby wiele niełatwych do wyjaśnienia nieścisłości. Możliwe jest jednak, a nawet wskazane by oprzeć się tu na dość charakterystycznym twórcy jakim był Jerzy Grotowski oraz jego – swego rodzaju aktorskim – sposobie przedstawiania teatru, a nade wszystko, przedstawiania człowieka jako aktora,

jako twórcy, jako jednostki. Nie bez powodu przywołana została tu także postać Carla Gustava Junga, który to stał się swego rodzaju kompasem w prowadzonych przez Grotowskiego działaniach twórczo, pedagogiczno-artystycznych. Należałoby jednak zacząć od tego, czym jest teatr.

Teatr – sztuka czy filozofia kreacji?

„Sztuka nie jest ani stanem dyszy,
ani statusem człowieka[...].
Sztuka jest dojrzewaniem, ewolucją,
uniesieniem umożliwiającym wyjście
z ciemności w blask światła".

Jerzy Grotowski

Teatr łączy w sobie wszelkie możliwe środki wyrażania emocji, jednocześnie podkreślając ich dychotomiczną naturę. Stanowi jedną z najstarszych, obrzędowych form wyrazu. Został zrodzony z improwizacji, udawania, przekładania uczuć na czyny. Wspominał o tym Arystoteles mówiąc, że „zarówno tragedia, jak i komedia narodziły się z improwizacji: tragedia z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb, komedia – z improwizacji intonujących pieśni falliczne" (Arystoteles, 1998, s. 321). To nierealność, uzurpacja czy wcielanie się stoją za historia teatru. Tu warto byłoby także pochylić się nad rozważaniami Eli Rozika, który badając teatr, podwalin rytualności poszukuje w *teorii korzeni*[1]. Rozik określa rytuał jako sposób dzia-

[1] Teoria korzeni opiera się na założeniu, w którym teatr stanowi formę obrazowego medium, będącym jednocześnie sposobem reprezentacji oraz narzędziem komunikacji. Jego źródła znajdują się w zdolnościach zwłaszcza psychicznych jednostki do generowania obrazów w sposób spontaniczny. Co ciekawe, skłonność ta posiada swoje korzenie jeszcze na długo przed powstaniem języka.

łania, teatr natomiast jego zdaniem stanowi środek przekazu, co sprawia iż oba te „zjawiska" są od siebie bezpośrednio zależne (Krasoń, 2013, s. 69). Teatr zatem to forma uzewnętrzniania tkwiących w jednostce emocji, potrzeb, lęków, które uzewnętrznione w sposób częstokroć rytualnego obnażenia się przybierają niejednokrotnie formę katharsis – oczyszczenia, przeżycia i przebudzenia a w rezultacie i przemiany.

Teatr, jak pisze Eugenio Barba, jeden z najbliższych współpracowników Grotowskiego:

> *„składa się z korzeni, które wypuszczają pędy i rosną w określonym miejscu, ale i z ziaren, które przynosi z sobą wiatr podążający śladem ptaków. Marzenia, idee i techniki wędrują wraz z jednostkami i każde spotkanie osadza zapładniający pyłek. Owoce dojrzewają w wyniku uporczywego trudu, ślepej konieczności i ducha improwizacji i gromadzą w sobie zalążki nowych buntowniczych prawd"* (Barba, 2011, s. 90).

Teatr zdradza prawdziwe pochodzenie emocji. Nie oszukuje, nie udaje choć właśnie o udawanie pozornie w nim chodzi. Jest najprostszą a zarazem najbardziej skomplikowaną i wymagającą formą zobrazowania natury duszy ludzkiej. Może jednocześnie stanowić rozrywkę lub – wzniesiony na o wiele wyższy poziom – być sposobem przebudzenia, przejścia, przemiany czy nawet odkupienia. Nie musi być formą wielkiej sztuki, odgrywanej na deskach teatralnych. Gustaw Holoubek mówił, że „jeśli dwóch ludzi rozmawia, a reszta słucha ich rozmowy – to już jest teatr". Właśnie taka plastyczność formy wyrazu, taka giętkość w sposobie przetwarzania informacji i przekierowywania ich sprawia, że stanowi on fantastyczną formę nauczania i wychowania. Dodatkowo, co ciekawe i nowatorskie w przypadku teatru tamtych czasów i idealnie widoczne na przykładzie teatru Grotowskiego, nie był on tylko formą obrazowania wizji reżysera, był także miejscem spotkań ludzi chcących przeżywać emocje. Oczyszczać myśli ale także przekraczać swoje granice zarówno

fizyczne jak i psychiczne. Teatr stanowił formę dydaktyczną, wychowawczą. Sam Grotowski mówiąc o teatrze podkreślał, że: *„powinien stać się sztuką odświętnej konfrontacji – sztuką elitarną, nie w sensie zarezerwowaną dla jakiejś grupy ludności, ale dla każdego człowieka w momencie, kiedy potrzebę owej intymnej konfrontacji odczuwa*" (Grotowski, 1966).

Elitarność teatru zatem polegała nie na ograniczaniu jego dostępu, lecz na indywidualizowaniu przeżyć i pozwoleniu widzowi ale i aktorowi na konfrontację ze swoimi emocjami. Właśnie takie pojmowanie teatru stanowiło jeden z elementów wyróżniający Grotowskiego na tle innych interpretatorów. Czy jednak ograniczał się on do przedstawiania własnych form interpretacji, czy na podstawie dzieł tworzył własne struktury, używając pierwowzoru niczym rusztowania, które obudowywał w indywidualny dla siebie sposób?

Grotowski – Twór czy Twórca?

Grotowski był twórcą, nie odtwarzał lecz kreował. Nie bał się ryzyka i nie zwracał uwagi na krytykę. Wartością reżysera był człowiek, jego możliwości, granice i ich przekraczanie. Zajmował się badaniem „natury aktorstwa," ale tak naprawdę badał możliwości człowieka, wytrzymałość zarówno psychiczną jak i fizyczną. Zdolność poddania się, uległość względem autorytetu. Możliwości przekraczania granic nie tylko własnej psychiki ale i ciała. Zdolności wyrażania i odczuwania emocji tak silnych, by mogły porwać tłumy. Przeobrażania się, przeistaczania, przepoczwarzania w strukturę czystą, odartą z fałszu, uzurpacji i kłamstwa. W swoim „Teatrze 13 Rzędów" który z biegiem lat i upływem czasu, a przede wszystkim pod naporem ewolucji badań Grotowskiego, przekształcił się w Teatr Laboratorium, odzierał aktora z resztek jego kamuflażu. Laboratorium „to ośrodek badań. To być może (jak pisze Peter Brook) jedyny teatr awangardowy [...]" (Grotowski, 1966, s. 9). Jego awangarda nie zamykała się jednak tylko w kategorii pracy bez środków, ale także w sposobie prowadzenia

gry aktorskiej. W odkrywaniu duszy aktora, odzieraniu go z umiejętności udawania, maski i samozachwytu. Był nastawiony na rozwój, odkrywanie, przekształcanie i przekierowywanie energii. „[...] *za nic miał pochwały, szkoda mu było czasu na hołdy odnoszące się do osiągnięć z przeszłości. W chwili gdy dopełniała się określona faza jego życia, zamykał ją i ruszał dalej. Wiedział, że teorie tracą siłę a ze słów wycieka życie – wiedział, że każde naśladownictwo oznacza próbę uchwycenia tego, co niegdyś wibrowało, a teraz stało się głuche. Głębokie cierpienie sprawiali mu imitatorzy usiłujący naśladować go w jego własnym imieniu – nieświadomi porywacze ciał, mumifikujący jego żywe eksperymenty*" (Brook, 2007, s. 48).

Artysta traktował Teatr Laboratorium jak miejsce badań, eksperymentowania i łączenia sztuki z nauką. Badania granic możliwości ludzkiego ciała, oporu jaki stawia dusza i ciało. Napięcia między możliwościami a oczekiwaniami. Jak pisze Osiński w Teatrze Laboratorium; „(p)roces twórczy traktuje się [...] jako swoisty rodzaj aktu poznawczego; jego zadaniem jest „wzbogacenie" duchowe zarówno twórcy – aktora, jak i widza, wobec którego rozgrywa się przedstawienie. Chodzi więc o takie działanie teatralne, którego rezultatem byłoby poszerzenie granic ludzkiej świadomości, sposobu odczuwania i wrażliwości, głębokie przekształcenie osobowości, „rewolucja wewnętrzna".

W takiej koncepcji teatru praca Grotowskiego z aktorem-jako-aktorem jest nieodłączna od pracy z aktorem-jako-człowiekiem. Zadania postawione wobec siebie i zespołu w zakresie rzemiosła teatralnego zostały tutaj utożsamione z zadaniami etycznymi (Osiński, 1972, s. 138). Aktor u Grotowskiego stanowił punkt centralny wszelkich działań. Był ideą, celem i strukturą która zawierała w sobie wszechświat wymagający odkrycia[2]. Sam Grotowski zaś stanowił formę samą w sobie. Nie widział świata w jego powszechnych kolorach

[2] Więcej o aktorze u Grotowskiego w rozdziale poświęconym grze aktorskiej.

i odcieniach. Patrzył z innej perspektywy – odkrywcy, prześmiewcy, błazna – Trikstera.

Ja, czyli Trikster

Trikster patrzy przede wszystkim „sercem" nie „okiem".
Dlatego bliżej mu do poetów
i łatwiej uznać go za głupca niż za prawdziwego mędrca.

Zenon Waldemar Dudek (1998/1999)

„Aby zdobyć wielkość, człowiek musi tworzyć, a nie odtwarzać" (Saint-Exupéry). Tworzenie, zaś jest sztuką, którą nie każdy może posiąść, a sam fakt uosabiania tej zdolności nie czyni jeszcze twórcą. Powstaje zatem pytanie, w którym miejscu zaczyna się zdolność tworzenia, gdzie kończy się odtwarzanie oraz na jaki poziom należy wejść by móc przetwarzać i przekierowywać wartości tak by odnajdywać, kreować, tworzyć ich nową jakość? A przede wszystkim – kto posiada taką zdolność? Jaka kategoria człowieka, jaka struktura psychiczna, jakie realia społeczno-historyczne muszą się na siebie nałożyć, by jednostka z odtwórcy wszelkich ról społecznych stała się twórcą i kreatorem rzeczywistości? Czy tworzenie jest standardową zdolnością człowieka a może jest natchnieniem danym od samego Boga, darem którego nie można odrzucić? Kim zatem jest twórca? Kreatywnym myślicielem trafnie odwzorowującym rzeczywistość, prześmiewcą przerysowującym stan faktyczny a może trafnym interpretatorem. Błaznem igrającym z własnym losem, wyobraźnią i wyobrażeniami? Satyrykiem, prześmiewcą, odkrywcą i demistyfikatorem? A może szalonym obserwatorem nieświadomych ludzkich zachowań. Kategoria, czy pełniej istota łącząca wszelkie te zdolności, uosabia się w pojęciu Trikstera – *semia Dei* – jak nazywał go Jung. Trikster jak pisze Jaworska – Witkowska „jest heurystyczną integrującą wpływ z różnych kierunków świata: górnego i dolnego, dobrego

i złego, boskiego i ludzkiego, jasnego i ciemnego, znanego i nieznanego, pięknego i brzydkiego" (Jaworska-Witkowska, 2011, s. 215).

Dudek natomiast dodaje że: „(k)oncepcja trikstera jest teorią, która ujmuje w jeden kompleks specyficzny wzór zachowań posiadających głęboki, dynamiczny i trans formatywny wpływ na świadomość zbiorową mas. Ma on zdolność wyrażania i kontrolowania głębokich, archetypowych pokładów nieświadomości zbiorowej" (Dudek, 1998/1999, s. 10).

Trikster zatem jest archetypem kulturowym. Jest on wytworem danej kultury i rzeczywistości społeczno-historycznej ale także w kontekście psychologicznym stanowi konstruktu dwóch podstawowych archetypów, mianowicie archetypu Cienia i archetypu Starego Mędrca jako formy kompensacji pozytywnej. Istotna jest tu także Persona jako forma modelowego aspektu zbiorowej świadomości (Dudek, 1998/1999, s. 10). Mówiąc jak najbardziej ogólnie, Trikster jest rodzajem uniwersalnego symbolu, motywu zbiorowej wyobraźni.

Zgłębiając symbolikę Trikstera zaobserwujemy, że jest swego rodzaju boskim posłańcem, czy duchowym przewodnikiem. Stanowi formę, która balansuje na granicy światów dostrzegając jednocześnie niuanse obu z nich i przemycając raz z jednego raz z drugiego ważne spostrzeżenia, informacje, symbole, które następnie stara się przedstawić innym. Trikster jest symbolem uniwersalnym. Jego znaczenie i rola ściśle związane są z daną kulturą czy etosem społecznym. Jak pisze Dudek:

> *„Trikster jest symbolem uniwersalnym, ponadczasowym, archetypowym, reprezentuje określona rolę społeczno-kulturową, spełnia funkcje psychologiczne, wcielając się w różne role i wyrażając wielorakie aspekty ludzkiej duszy. Jego oddziaływanie na kulturę ma aspekt regulacyjny, tzn. ulokowane jest w sytuacji danej cywilizacji"* (Dudek, 1998/1999, s. 11).

Czy te komponenty opisujące Trikstera mają jakiekolwiek konotacje z Jerzym Grotowskim? Czy można powiedzieć, że ten autor,

twórca, performer, mistrz, autorytet, demagog był triksterem? Zdaniem Moniki Jaworskiej Witkowskiej stanowi on wręcz modelowy przykład obrazujący nie tylko figurę Trikstera, lecz także wszelkie jej odcienie, formy i składniki. „*Grotowski jak mistrz drogi odsłania możliwości i kierunki poszukiwań, pokazuje sfery symbiozy energii, myśli, rozwiązań i decyzji badawczych. To dyskretny pedagog nurtu pobocznego, nie wychowuje następców, wyznawców ani epigonów, ale uzasadnia konieczność własnej ścieżki rozumienia świata*" (Jaworska -Witkowska, 2011, s. 238).

Teatr był dla niego formą wyrazu, sposobem przekazania wartości i powrotu do korzeni emocji. Przerysowanie jakie często miało miejsce w jego teatrze odnosiło się nie do sprowadzenia emocji na płaszczyznę groteski, lecz do obnażenia bezosobowości podstawowych, czystych i ponadczasowych wartości, które należały swego czasu do kanonu moralności. Ludwik Fleszen – wieloletni współpracownik i twórca „Teatru 13 Rzędów" oraz Teatru Laboratorium mówiąc o Grotowskim wskazywał, że jest on wytrawnym myślicielem analizującym zdobytą, wręcz elementarną wiedzę, który poznawszy prawa awangardy, niemożność czy pełniej nieskuteczności tragizmu w tradycyjnej formie oraz braku transcendentnych wartości w najczystszej formie dostrzega kres struktur nadrzędnie kreujących moralność. Sytuacja taka sprawia, że tragiczność w tradycyjnej postaci musi być przedstawiona w sposób strywializowany, wręcz łzawy i ocierającym się o melodramat, by mogła być zrozumiana i nie stała się tylko martwą odrealnioną formą (Kurowicki, 2001, s. 118–119). Geniusz Grotowskiego polegał na tym, że potrafił tak zniekształcić własny przekaz, aby pod osłoną nie do końca odkrytej symboliki i poruszania skrajnych emocji, przekazać nieświadomemu widzowi wartości i myśli w taki sposób by ten nie wiedząc niczego przyjął je za własne, realne i uwewnętrznione struktury. Geniusz i odkrywczość artysty wyraża się także w tym, że potrafi osiągnąć pewien poziom tragiczności, który jednocześnie nie będzie martwą strukturą, błazenadą.

Grotowski uchodził za odkrywcę. Jego teatr nie stanowił struktury czysto artystycznej. Był miejscem badań, poszukiwań, był LABORATORIUM w którym odkrywa się nie tylko sztukę ale i możliwości, granice jakie posiada człowiek. Grotowski idealnie odnajdywał to co zostało wyparte, porzucone, zepchnięte w cień. Tym samym udowadniał, że jest „człowiekiem Cienia" – triksterem, który „odkrywa wartości tego, co słabe, chore, niezauważone, porzucone w cieniu codzienności" (Dudek, 1998/1999, s. 13). To co charakterystyczne dla figury Trikstera to fakt iż chroni ona „tradycyjną rzeczywistość przed uświadomieniem sobie konieczności radykalnej zmiany." Dzięki takim zabiegom społeczeństwo ma możliwość stopniowego oswajania się z nową rzeczywistością czy prawdą przez co traktuje Trikstera jak kogoś niepoważnego. Jednocześnie stanowi to osłonę przed nazbyt impulsywnym atakiem tradycji, co pozwala mu działać w sposób etapowy, stopniowy przy uwzględnieniu możliwości wprowadzania zmian w świadomości środowiska (Dudek, 1998/1999, s. 13). Często owa etapowość wpisana jest w formę działalności artystycznej. Trikster to postać, struktura, figura która balansuje na pograniczu rzeczywistości, światów, realności. Poprzez swoje działania przemyca wartości. Tak właśnie robił Grotowski czyniąc ze swojego „Teatru 13 Rzędów" a następnie Teatru Laboratorium sposób czy raczej formę komunikacji ze światem realnym. Jednocześnie, poprzez nierealną formę wyrazu naznaczoną swego rodzaju „udawaniem", uczynił realny sposób poszukiwania prawdy i to na oczach nieświadomych widzów, czyniąc ich w ten sposób bezpośrednimi świadkami demistyfikacji tego co tylko odkryte i jasne dla Trikstera. Grotowski poszukiwał prawdy, realności, sedna i głębi każdego problemu, zdarzenia, sytuacji, emocji, zachowania. Ograniczał i eliminował wszelkie maski, dystraktory i formy uzurpacji, by poprzez naturalne formy zobrazować i zdemistyfikować niezrozumiałe dla widza struktury myśli i emocji autora. Jak mówi sam Grotowski w jednym z wywiadów dotyczących form pracy i konstrukcji swojego TEATRU

> *„Cała działalność teatralna polegała na dwóch procesach. Po pierwsze na redukcji, do tego co jest istotą teatru, a potem i to już wkraczało w okres po teatralny na rozbijaniu murów teatru [...]. Chodziło o wyeliminowanie z teatru wszystkiego tego, co jest sztuczną podpórką, co może służyć, może być twórcze, może być istotne, ale co nie jest niezbędne"* (Grotowski, dostęp internetowy).

Tym sposobem obnażał rzeczywistość. Wydzierał z etosu społecznego podstawowe wartości, odzierał z hipokryzji posiadania cynizm epoki oraz zafałszowania klasy społecznej. Prawdziwą wartością dla Grotowskiego było ciało aktora, dusza aktora, jego możliwości i ich granice a także formy ich przekraczania. Pokazywał obserwatorowi jakie pokłady mocy tkwią w obserwowanym przez niego performerze, jednocześnie podprogowo uświadamiając, że podobne pokłady energii, magii, siły tkwią także w nim samym. Grotowski poszedł o krok dalej przekazując widzowi złożoność, włączył go w proces tworzenia. Usunięcie przez Grotowskiego podziału na scenę i widownię sprawiło, że widz nieświadomie stawał się także aktorem, które bezwiednie przyjmował a nawet przejmował wartości obrazowane przez odgrywających swoje role aktorów – wysłanników Trikstera.

> *„to co aktorzy budują sobą (w trakcie przedstawienia), ogarnia jakby siatką przestrzenną [...] wszystkich obecnych. Oni (aktorzy) są miedzy ludźmi, na około ludzi, w jakiś sposób się między nimi przenikają przestrzenią, a chwilami wychodzą z tej przestrzeni"* (Grotowski, dostęp internetowy).

Aktor wstrząsem pobudzony

„Poznam cię nie dzięki twojej twarzy,
Lecz dzięki twojej masce".

Karen Blixen

„aktor jest na służbie realności, która znacznie przekracza
jego subiektywną naturę, jest od niej
nieskończenie bogatsza i może ją oświetlić".

Grotowski tworząc odwoływał się do podstawowych zdolności, pierwotnych instynktów i tkwiących w jednostce pokładów energii i umiejętności. By jednak je wydobyć najpierw niszczył to, co do tej pory istniało. Aby stworzyć dzieło niszczył pierwowzór. Aby wykreować prawdziwego artystę wydzierał z niego aktora.

Peter Brook nazwał to **wstrząsami**. Wspominając pracę Grotowskiego z zespołem teatru „Ondine" (którego był dyrektorem P. Brook) podkreśla, że

> *„[...] każdy z aktorów doznał szeregu **wstrząsów**. Pierwszy **wstrząs**, że wszystko, co dotąd wydawało się oczywiste, nagle stanowi wyzwanie. **Wstrząs** odkrycia, że dotąd stosowało się uniki, sztuczki, schematy. **Wstrząs** poznania własnych, wielkich, a dotąd niewykorzystanych, możliwości. **Wstrząs** że samemu sobie trzeba dać odpowiedź na pytanie, dlaczego jestem aktorem [...]"* (Grotowski, 2007, s. 9–10; Jaworska-Witkowska i Kwieciński, 2011).

Ta metoda pracy z aktorem nie tylko otwierała go na szereg doznań ale także na niesamowite możliwości przetwarzania własnych zdolności. Działania Grotowskiego prowadziły do wewnętrznego oczyszczenia aktora, co powodować miało ostateczne zjednoczenie pojmowane jako najwyższa nagroda. Aktor miał stanowić pomost między widzem i jego doświadczeniem oraz doświadczaniem a symboliką człowieczeństwa.

> *„Grotowski przy pomocy aktora chciał umożliwić widzom wgląd we fragmenty przeżyć rodzaju ludzkiego. Podczas pracy z nim aktor podlegał przemianie i pokonywał granice uniemożliwiające mu dostęp do głębszych form wyrazu. Dzięki temu aktor mógł stać się przewodnikiem po wewnętrznym*

świecie «impulsów duchowych» stanowiących istotę i esencję człowieczeństwa" (Kuźnicki, 1998/1999, s. 22).

Taka forma pracy z aktorem, otwierania go na doznania i własne możliwości nazywana była przez Grotowskiego *eksterioryzacją.* Polegała ona przede wszystkim na samo ujawnianiu, penetracji pokładów możliwości, smoobjawianiu. Akt ten odwołuje się nie tylko do przekraczania granic własnych możliwości ale także potocznych barier, odsłonięcia swojego wnętrza, braku zahamowania i niecofnięcia się nawet przed obyczajowymi granicami. Polega na całkowitym oddaniu się, zgraniu ciała i myśli z formą, z teatrem. Jest swego rodzaju inicjacyjną formą oderwania się od ram i schematów społecznie uznanych za kompatybilne z jednostką. Odnosi się do całkowitego przeżywania, odczuwania i przekierowywania energii. (Grotowski, 1990, s. 48). Aktor w teatrze Grotowskiego stanowi swego rodzaju narzędzie. Ma on za zadanie nie tylko przekazać emocje ale także sprawić by widz je poczuł, by się z nimi utożsamił.

„Aktor musi umieć ze świadomym okrucieństwem zaatakować swój «psychiczny garb» i zbliżyć się do sfer, które pozwolą mu zaatakować «psychiczny garb» zbiorowości: jej obrazy, mity, archetypy, zbiorowe sny. Do reżysera należy więc stymulowanie w aktorze tego procesu twórczego, którego celem jest konfrontacja mitu i społeczeństwa, ich profanacja, a tym samym ich afirmacja" (Grotowski, 1990, s. 48).

Aktor nie jest tylko odtwórcą danej roli. Nie ma za zadanie na czas spektaklu wcielić się w postać a po zakończeniu przedstawienia wyjść z kreacji by powrócić do „poprzedniego stanu skupienia". Aktor w Teatrze Laboratorium jest sam w sobie sztuką. Teatr to dla niego tylko forma wyrazu i sposób uzewnętrznienia nieświadomych do tej pory pokładów energii i wartości. Jak mówi sam Grotowski teatr to środek, forma autoanalizy swoisty wehikuł, szansa na zbawienie, w której przedmiotem pracy aktora jest on sam. Jest to praca niezwykle trudna i wymagająca ogromnych pokładów energii gdyż polega przede

wszystkim na odkryciu, uzewnętrznieniu, wydarciu każdego aspektu struktury „ja" (Brook, 2007, s. 12). Gra aktora stanowi jego dzieło życia. Jej wartość pochodzi z głębi struktury psychicznej. Sztuka odtwarzania, wcielania się w rolę, kreacji, przepoczwarzania musi być formą uwewnętrznionej wartości w pełni kompatybilnej ze strukturą ja jednostki, połączoną w symbiotyczny sposób z tożsamością zarówno osobową jak i zawodową. Rola aktora w teatrze Grotowskiego nie polega tylko na wykonywaniu poleceń reżysera. Aktor jest jednocześnie performerem, jest strukturą wewnętrznie niespójną a zarazem całkowicie kompletną, choć pozornie poskładaną z niepasujących do siebie części. Patchworkową formą. Niekompatybilną z rzeczywistością, odrealnioną, a jednak uderzająco bliską wartościom widza, jego emocjom i przeżyciom. To co charakterystyczne dla aktora w Teatrze Laboratorium, to fakt iż nie przestaje on rozwijać swojej „psychoanalizy". Każda rola traktowana jest jak swego rodzaju wyzwanie. Aktor jednocześnie „pozwala by rola „przeniknęła" weń; zrazu stawia jej opór całą swoją osobowością" (Brook, 2007, s. 12). Mnogość prób, oraz niemalże heroiczna praca nad rolą, wręcz rzemieślnicze wypracowanie, wytrenowanie ciała i psychiki pozwalały jednak aktorowi niemalże całkowicie pozbyć się oporu, wstydu czy lęku. Stawał się on formą, która dzięki autopenetracji przechodziła na wyższy poziom rzeczywistości. Aktor nie obawiał się ukazać swej prawdziwej natury, gdyż był świadom że sztuka wymaga od niego nie tylko realizmu ale także ujawnienia własnych ułomności by dzięki temu stać się bliższym widzowi. „[...] przedstawienie zatem jest aktem ofiary, publicznego poświęcenia tego, co większość ludzi woli ukrywać – i jest to ofiara składana widzowi." (Brook, 2007, s. 12). Przedstawienie zatem jest swego rodzaju obrzędem, formą rytuału podczas którego następuje przebudzenie zarówno aktora – oświeconej, nadrzędnej formy, kapłana jak i widza, który przeżywa oczyszczenie poprzez rytualną wręcz metafizyczną śmierć, odrzucenie uzurpacji, fałszu, które prowadzi do przebudzenia. W skutek zjednoczenia się z wartościami

i przeżyciami aktora a także innych odbiorców w widzu oraz aktorze, który za każdym razem inaczej przeżywa swoją rolę, dochodzi do przemiany. Poprzez odrzucenie kreacji na rzecz uwewnętrznionych wartości i odarcie się ze wstydu zarówno aktor jak i widz przeżywają katharsis, oczyszczenie z sztucznych naleciałości społeczeństwa. Przenoszą się do podświadomych struktur osobowości.

„Ciało ogołocone" czyli aktorskie ciał(o)pisanie

„Ciało jest obiektem zespawanym z duchem,
dzięki temu stanowi gwarant
naszej tożsamości – własnego indywiduum".

Realizm i realność sztuki aktorskiej w Teatrze Grotowskiego nie polega jednak tylko na fakcie bezpośredniego nawiązywania relacji aktor – widz. Aktor poza byciem „kapłanem" na ołtarzu sztuki teatralnej jest także szamanem, który poddaje sam siebie wielorakim mistycznym praktykom. Poprzez wskazówki reżysera odnajduje siebie. Przekształca swoją zniekształconą tożsamość w najczystszą strukturę. Etos społeczny, który do tej pory dominował jego wzrost i kreacje, zostaje odrzucony jako niekompatybilna ze strukturą 'ja' narośl. Jego siła tkwi w ubóstwie. Aktor u Grotowskiego odrzucał wszystko poza własnym ciałem. Z ubóstwa uczynił wartość, która dawała mu moc do penetrowania struktur własnych możliwości. Wyeliminowanie przez Grotowskiego przerysowania w teatrze, mnogości rekwizytów, dźwięków, atrap emocjonalnych sprawiło, że jedyną formą wyrazu, która może przekonać ludzi oraz dać im odkupienie jest ciało aktora. Jego możliwości, brak barier i ograniczeń. Naturalność w czystej formie, choć naprężona do granic możliwości ludzkich zdolności. Aktor dysponował nieograniczoną ilością czasu, dzięki czemu mógł pracować nad swoim ciałem, organizmem, strukturą psychiki tak długo, aż osiągnął satysfakcjonujący efekt. Jego ciało było jednocześnie jego

narzędziem, rekwizytem, formą wypowiedzi, językiem który docierał do każdego trafniej niż słowa. Dlatego właśnie praca nad ciałem, nad jego wymową, oporem, potencjałem i przekraczaniem granic ludzkich możliwości stanowiła podstawowy punkt wszelkich ćwiczeń aktorskich w „Teatrze 13 Rzędów" a potem w Teatrze Laboratorium. Ciało i jego zdolność niewerbalnego przekazywania emocji musiało być tak wyćwiczone, by każdy widz był w stanie jednoznacznie zinterpretować intencje reżysera i aktora. Niezmiernie ważny był rytm ciał który osiągnęli karkołomną pracą, heroicznymi ćwiczeniami i godzinami prób. Peter Brook wspominając aktorów Grotowskiego mówi:

> *„Dotarli do takiego momentu w swojej pracy, kiedy rezultat tego, co robili zaczął przemawiać do człowieka w sposób tak bezpośredni, że różnica językowa przestała mieć jakiekolwiek znaczenia. [...] poprzez język stale zmieniających się rytmów, kontrolowanych w pełni, aktorzy ci tworzą dzieło, które przemawia bezpośrednio do czegoś głęboko ukrytego w każdym człowieku"* (Brook, 2007, s. 15).

Ciało aktora stało się jego mową. Język tracił sens, mowa nie była formą wypowiedzi, nagie ciało, będąc podstawowym narzędziem pracy aktora, mówiło wszystko. Było nie tylko formą wyrazu, lecz także sposobem istnienia, mechanizmem wypowiedzi i przekaźnikiem wartości. Ogołocone ciało u Grotowskiego, odarte z nienaturalnego wyrazu, uzbrojone w emocje, przeżycia, stanowiło najczystszą i najbardziej naturalną drogę do wyrażenia wszelkich wartości.

Właśnie w tym przejawia się piękno zdolności jakie płynęły z aktorów Grotowskiego. Poprzez zatracanie się w roli, tworzyli oni postaci odarte z własnej indywidualności. Wynaturzali siebie. Niszczyli psychicznie, na czas kreacji, swoją osobowość by zastąpić ją tożsamością, osobowością i ego postaci. Przez to manipulowali dowolnie swoim ciałem, oddając je w pełni pod władanie tworu jakim była hybrydyczna wizja postaci stworzona przez reżysera. Taki zabieg

sprawiał także że relacja aktor – widz, przepoczwarzała się z zwykłej obserwacji w spotkanie, interakcje, relacje. Poprzez degradację własnej osoby i zastępowanie jej strukturą i konstrukcją postaci, aktor przełamywał także mur czy barierę widza. Pozwalał nawiązać bezpośredni kontakt, doświadczenie twarzy, bliskości, czyli jedno z najcenniejszych doznań, które odsłaniają prawdę o drugiej osobie. „Doświadczeniu twarzy drugiego człowieka musi towarzyszyć odsłonięcie własnej twarzy, drugi musi chcieć przyjąć to, co się odsłoniło" (Tischner, 1980, s. 137). Nawiązanie takiej relacji, która będzie nie tylko prostą wymianą wartości ale wręcz symbiotycznym porozumieniem dusz, jest jednym z najtrudniejszych do osiągnięcia celów teatralnych ale i dydaktycznych. Przekazywanie wartości wiąże się bowiem nie tylko z ich racjonalnym przedstawieniem, dzięki któremu jednostka uzna je za właściwe, ale także z uwewnętrznieniem owych struktur i włączeniem ich w konstrukt psychiczny, osobowościowy i tożsamościowy. Niezwykle istotna jest tu także postać samego aktora, poziom jego wiarygodności, realności jaka przez niego przemawia. Jego pozycja i to przeciwko czemu staje w opozycji. Poziom dramatyzmu postaci, symbiozy z nią, bliskości i komplementarności wyrazu. Tego jak bardzo ciało aktora współpracuje z jego psychiką, z szkieletem artysty, z maską postaci. Jak bliska aktorowi jest skóra kogoś, kogo odgrywa.

> *„Aktor jest człowiekiem, który pracuje swoim ciałem i który czyni to publicznie. Jeśli jednak poprzestaje na traktowaniu swojego ciała w taki sposób, jak czyni to każdy przeciętny człowiek w życiu codziennym, jeśli nie staje się ono dlań instrumentem posłusznym i zdolnym do spełnienia pewnego aktu duchowego, jeśli wykorzystywane jest dla pieniędzy i dla przypodobania się publiczności, sztuka aktorska staje się czymś zbliżonym do prostytucji"* (Grotowski, 1990, s. 22).

Zdaniem Grotowskiego ciało aktora to nie tylko narzędzie, to wartość, to jego tożsamość, jego azyl i świątynia. Od niego wszystko

się zaczyna i na nim kończy. To jak aktor potrafi manipulować własnym ciałem wynika nie tylko ze znajomości własnych ograniczeń i ich przekraczania, ale także ze świadomości bycia twórcą. Tworzenia siebie każdego dnia od nowa, odtwarzania i przetwarzania a zarazem przebudowywania własnego 'ja'. W tym miejscu warto byłoby pochylić się bardziej nad jungowskim pojęciem Persony[3]. Grotowski wielokrotnie w swoich badaniach i analizach zbliżał się do teorii Junga. Stanowiły one niejednokrotnie rusztowanie dla dalszych rozważań i form pracy reżysera. Podczas swoich obserwacji ludzi w relacjach społecznych, Grotowski próbuje odkryć takie miejsce, w którym „przyrośnięta" do jednostki maska, mogłaby zostać na chwile odrzucona, przez co wyzwoleniu ulec mogła by przestać grać. Uwolnić ciało. Zdaniem Grotowskiego:

> *„w kontakt ze sobą wchodzą nie pełne osoby, lecz fragmenty osób, w zamierzony sposób ukształtowane. Dostrzegając złożone funkcje maski – persony, Grotowski nie postuluje jednak zmiany stosunków społecznych na takie, które pozwalałyby jednostce na pełną szczerość. [...] Sądzi nawet, że maska czy persona to narzucona kondycją ludzka forma społecznej egzystencji jednostki; pełna zmiana tego stanu rzeczy nie jest możliwa. Można tylko poszukiwać takich szczególnych miejsc i aranżować takie sytuacje, w których «maska» zostałaby na*

[3] Persona to społeczny kształt osobowości, który obejmuje zachowania, właściwości psychiczne, postawy, a także wygląd zewnętrzny. Stanowi swego rodzaju społeczną osobowość jednostki. To kompromis między indywidualnymi tendencjami , możliwościami jednostki a społecznymi naciskami. To jednocześnie stosunek człowieka do świata go otaczającego ale także to, jakim wydaje się być w oczach społeczeństwa człowiekiem, oraz jakim chce się ludziom wydawać. Stanowi część osobowości objawiającą się w zachowaniach społecznych, bezpośrednio związaną z pozycją i rolą jednostki w społeczeństwie. Może się zdarzyć, że w sytuacji skrajnego ograniczenia lub spetryfikowania osobowości, persona może być utożsamiona ze stanowiskiem i wyprzeć cechy indywidualne jednostki.

pewien czas odłożona, gdzie nastąpiłoby zawieszenie potocznych prawideł wiodących do gry i wzajemnego lęku i skrywania" (Brach-Czaina, 1984, s. 75).

Sposobem na „odnalezienie siebie i zdjęcie maski" według Grotowskiego, jest wejście na drogę doświadczenia indywidualnego, czyli przeżycie egzystencjalne poprzez które jednostka odkrywa własną tożsamość.

„Doświadczenie indywidualne, które proponuje Grotowski, ma być tego rodzaju wejściem w siebie, które nie zamyka, nie izoluje jednostki, lecz przeciwnie, prowadzi ja ku innym ludzkim doświadczeniom [...]" (Brach-Czaina, 1984, s. 78).

Grotowski w swoich działaniach zmierzał do wyzwolenia ciała spod jarzma jego pozornych ograniczeń. Zakładał, że długotrwała praca nad ciałem, przełamywanie jego granic, poszerzanie możliwości daje jednostce wolność, umożliwia wyrażenie siebie, prawdziwe oddanie emocji i uczuć a przede wszystkim odblokowuje tłamszoną przez społeczeństwo tożsamość. Ciało, czy pełniej – cielesność, stanowi nie tylko strukturę bytową, jest także nośnikiem emocji. Jak mówił Martin Heidegger odwołując się do cielesności: „samopoczucie jest sposobem naszej cielesności, nie posiadamy ciała, ale jesteśmy cieleśni" (Heidegger, 1998, s. 111).

Ciało stanowi oręż, dzięki któremu możemy jednocześnie atakować jak i bronić się przed światem. Stanowi swego rodzaju sacrum, wartość samą w sobie. Jego możliwości są zdaniem Grotowskiego niezgłębione. To, jak jednostka wykorzysta możliwości swojego ciała i jak nagniemy jego granice, zależy tylko od jej samej, od zdolności panowania nad własnymi ograniczeniami, tkwiącymi w nieświadomości psychiki. Grotowski uwzniośla wartości ciała, wskrzesza jego kult w formie narzędzia wyrazu, oddając mu mityczne zdolności, które przez dekady spychane były na margines. Czyni z niego formę czystej wypowiedzi, tak dosłowniej, że zrozumiałej niezależnie od

podziałów. Ciało zamienił na język słyszany przez wszystkich, zaś za rozmówców w sposób czystej symbiozy połączy widza i aktora.

Forma symbiotycznego pojednania

„Akt aktorski pozwala funkcjonować inaczej – wyjść poza siebie
i naprzeciw drugiemu człowiekowi,
a jednocześnie ewokuje specyficzne porozumienie,
bazujące na hybrydycznej kulturowości
wszystkich uczestników teatralizacji".

Katarzyna Krasoń (2013, s. 15)

Sztuka w teatrze Laboratorium nie plasowała się tylko na jednej płaszczyźnie w której „udający" aktor/człowiek przekonuje „niedowierzającego" widza/człowieka. Ona wychodziła znacznie poza ramy tej czystej interakcji. Stawała się metafizyczną formą porozumienia gdzie aktor/człowiek stawał się jednocześnie aktorem/widzem zaś widz/ człowiek wchodził w role widza/ aktora. Ta rewolucja, jak nazywa to Peter Brook, odnosiła się przede wszystkim do tego że aktor u Grotowskiego nie stawał się postacią a był nią. Poprzez wstrząsy przekazywał swoje emocje które docierały do widza i poruszały go czyniąc jednocześnie nie tylko adresatem spektaklu lecz jego kompatybilną częścią. To wszystko było możliwe tylko dzięki temu, że aktorzy Grotowskiego dotarli do „wyższego, głębszego i bardziej intensywnego poziomu" (Brook, 2007, s. 33) sztuki aktorskiej. Było to możliwe tylko dzięki temu, że podopieczni Grota byli niezwykle oddani, osiągnęli wysoki połap szczerości, integracji siebie, powagi i zrozumienia, zarówno samych sienie jak i otaczających ich rzeczywistości który wynosił ich sztukę dużo ponad standardową formę teatralną. (Brook, 2007, s. 33). Widz nie był jednak tylko biernym odbiorcą. Odpowiadając na bodźce ze sceny sam wyzwalał własne emocje, które jednocześnie stawały się częścią spektaklu. Kreowały napięcie, tworzyły nastrój, dlatego tak istotna była wielkość

widowni. Przy wykorzystaniu widza jako części przedstawienia trzeba było pozwolić mu stać się kompatybilną cząstką trupy teatralnej z uwewnętrznionymi wartościami przedstawienia, mogącego w pełni przezywać to co odbywa się tuż obok niego. By tak było Grotowski ograniczał liczbę widowni do minimum wprowadzając dodatkowo elitarność swoich przedstawień chociażby poprzez zamykanie drzwi w trakcie przedstawienia. Taki zabieg sprawiał, że spektakl stawał się swego rodzaju misterium, obrzędem, rytuałem przejścia, przebudzenia i w ostatecznym rozrachunku oczyszczenia, przemiany.

Grotowski przywiązywał bardzo dużą wagę do tego, by każdy jego widz, obserwator miał równe szanse doświadczyć przeżycia przedstawienia. Skupiał się na tym, by przekaz był na tyle intensywny, silny i pobudzający, aby każdy z widzów mógł skonfrontować płynącą od aktora energię i emocje z tym, co sam w danym momencie przeżywał. Ta czasowość i jednocześnie odroczenie jej poprzez danie widzowi wolnej woli do przyjęcia wartości, sprawiały, że każdy dochodził do własnych przemyśleń i przeżyć we właściwym dla siebie czasie. Tym sposobem wartości stawały się uwewnętrznione.

Jungowskie inspiracje jako źródło metody

Grotowski był specyficznym „twórcą". Jako nauczyciel, reżyser i pedagog nieco odbiegał od współczesnych sobie artystów. Był typem twórcy szukającego. Wręcz fanatycznie poszukiwał pierwotnych znaczeń, treści. Chciał odnaleźć, zdemistyfikować prawdę.

> *„W swoich pracach starał się odkryć to, co w grze aktora jest ponadczasowe i ponadludzkie, co przez swoją całkowitość, pełnię i totalność w człowieku jest boskie. Badał i odkrywał możliwości człowieka zmierzającego do rozpoznania własnych barier i ich przekraczania"* (Kuźnicki, 1998/1999, s. 22).

Gdy analizujemy sposób pracy Grotowskiego z perspektywy lat, dostrzec można znaczne jej konotacje z innymi psychologicznymi me-

todami stymulowania rozwoju. Szczególną rolę w sposobie budowania metody pracy odegrał dla Grotowskiego Jung. Stał się dla niego nie tylko *mentorem,* ale także niejednokrotnie drogowskazem. To właśnie w oparciu o teorie Junga, Grotowski nakreślił ryt własnej metody oraz form pracy z aktorem. Podkreślał konieczność świadomego przeszukiwania, badania, schodzenia do głębi przedświadomego, niedostępnego na płaszczyźnie teatru świadomości potocznej. Jego metoda pracy z aktorem polegała między innymi na stymulowaniu, pobudzaniu czy przebudzaniu procesu wglądu, dzięki czemu mógł docierać do skrywanych, nieuzewnętrznionych złóż wyrazy (Kuźnicki, 1998/1999, s. 22). Możliwości aktora, możliwości widza; przekraczanie granic i wydobywanie tego co nieświadome. Metoda Grotowskiego opierała się na uaktywnieniu w zespole aktorów i samym aktorze pomostu miedzy „wewnętrznymi pokładami *psyche* i ośrodkiem ego – świadomości" (Kuźnicki, 1998/1999, s. 22). Metoda ta uaktywniała aktora. Dawała mu możliwość nieograniczonego czerpania ze skrywanych w nim samym form wyrazu. To, co do tej pory było niedostępne a nawet nieświadome, nagle stało się dzięki Grotowskiemu siłą napędową do przekraczania granic cielesnych, psychicznych i kulturowych. Opierając się na kontakcie z nieświadomością a przede wszystkim z nieogarniętą i nieuświadomioną sferą impulsów wewnętrznych, nieodkrytych rejonów nieświadomości, czyniła aktora swego rodzaju narzędziem, łącznikiem na płaszczyźnie świadomości widza oraz archaicznych przestrzeni zbiorowego doświadczania. Grotowski nazywał ten proces *duchową samo penetracją*. Dla laika metoda pracy z aktorem wypracowana przez Grotowskiego była niezrozumiała. Aktor po szkole znał schematy zachowania, potrafił wchodzić w role na tyle na ile było to konieczne. Nie przełamywał schematów, nie szukał pokładów energii własnej strukturze psychicznej. Nie przeszukiwał własnej *psyche* by na jej podstawie udzielić samemu sobie odpowiedzi na temat własnych możliwości. Nie przekraczał świadomie granic, nie przesuwał horyzontu realizmu. To co charakterystyczne dla aktora w Teatrze Laboratorium, to fakt, iż to właśnie aktor był pierw-

szym ogniwem w kreacji postaci, roli i jej charakteru. To jaki miał być, jaki chciał być i jaki się stawał wypływało całkowicie z jego głębi, reżyser tylko wzmagał napięcie. Szukał nowych form ujścia energii witalnej, przesterowywał napięcia i formy realizacji emocji. Mógł jedynie doradzać, wskazywać drogi, pokazywać co wzmocnić, gdzie szukać. Jedna z podstawowych zasad Grotowskiego brzmiała „Ja ci daję pole do popisu, a ty rób z tym, co uważasz za stosowne. Spróbuj zrozumieć sam, potem zobaczymy" (Boniewicz, 2012, s. 24). To podejście nie tylko otwierało aktora na własne możliwości, ale także uwrażliwiało go na samego siebie i jednocześnie rodziło zaufanie do własnych zdolności oraz reżysera, który przede wszystkim wchodził tu w pozycję mędrca, przewodnika czy nauczyciela nie zaś dyktatora i opiniotwórcę, chcącego zrealizować przy użyciu ciał innych własną wizję sztuki.

Aktor Grotowskiego był niekonwencjonalny, ponadczasowy i w skrajny sposób wolny a zarazem uciemiężony. Jego relacja z samym sobą odbywała się na płaszczyźnie wręcz metaforycznej. Stając się członkiem grupy Teatru Grotowskiego musiał zapomnieć o wszystkim czego uczono go do tej pory o sztuce aktorskiej i wyrażaniu emocji. Tu stawał się emocjami, kreował je i pozwalał by one kierowały nim i tworzyły jego postać, świat czy realność. Sztuka aktorska Teatru Grotowskiego była w pewnym sensie wyzwoleniem dla aktorów, przełamaniem kanonów, uwolnieniem się ze sztywnego gorsetu sztampowej relacji i obcowania ze sztuką. Jedna z aktorek Grotowskiego Teresa Nawrot mówi:

> *„Szkoła przygotowała do pracy w teatrze repertuarowym, metody nauczania były już spetryfikowane, niekiedy wypaczały wręcz idee jej patrona. Aktorzy w większości lubią utrwalanie sprawdzonych metod, na twórcze poszukiwania stać tylko największych. Trochę dusiliśmy się w gorsecie aktorstwa realistycznego nauczanego niemal powszechnie"* (Boniewicz, 2012, s. 24).

Grotowski nie tyle wyzwalał w aktorze drzemiące w nim potencjały ile odciążał czy nawet odzierał go z schematów wyuczonych w szkole.

Sam o swojej metodzie mówił, że metoda ta „nie próbuje ona uczyć aktora określonych sprawności, czy też umożliwić mu zbudowanie tak zwanego *„arsenału środków".* [...] *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 strefy intymno-instynktownej do „prześwietlenia." Metoda kształcenia aktora w tym teatrze zmierza nie do uczenia go czegoś, ale do eliminowania przeszkód organizmu"* (Grotowski, 1990, s. 8–9). Sam Grotowski określając swoją metodę podkreślał wielokrotnie, że skupienie się na jednej sferze rozwoju aktora doprowadza do jego ograniczenia i zniekształcenia umiejętności. W swoim teatrze opracował metodę w której jednocześnie skupiał się na rozwoju duchowym oraz fizycznym swoich aktorów. Ta metoda wyróżniała go spośród wszystkich jego naśladowców. Przykładanie niezwykłej wagi do rozwoju psychicznego jak i cielesnego sprawiało, że proces realizacji przedstawień wydłużał się co jednak w znacznym stopniu rzutowało na jakość i głębię wyrazu oraz wartość przekazu. Grotowski wielokrotnie podkreślał znaczenie duchowości w swojej metodzie. Podkreślał jak istotna jest równowaga i właściwe skierowanie energii. Mówił:

> *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* (Grotowski, 1990, s. 8–9).

Przebudzenie o którym mówi Grotowski dotyczy nie tylko sfery fizycznej wpisanej w możliwości swojego ciała. Owo przebudzenie dotyczy także sery psychicznej. Obnażenia swojego człowieczeństwa i wyjścia poza własne ciało, poza ograniczenia i konwenanse. Taka zdolność przekraczania własnych granic najpełniej urealnia aktora. Sprawia, zdaniem Grotowskiego, że aktor przestaje być tylko marionetką na scenie, która odgrywa emocje. Emocje stanowią tu stan ducha, stan ciała i stan umysłu. By jednak do tego doprowadzić aktor musi przekroczyć pewną barierę własnego strachu i własnych umiejętności. Aktorzy Grotowskiego, jak sam mówił, są na etapie w którym odrzuca się postawę w której „nie chcę się czegoś zrobić" na rzecz podejścia „rezygnacji z nieuczestniczenia". To co niezwykle istotne w przypadku techniki aktorskiej i metody pracy aktorów Grotowskiego, to fakt iż byli oni świadomi, że „technika wewnętrzna aktora i „sztuczność" (artykulacja roli w znaki) nie są [...] wzajemnie przeciwstawne"(Grotowski, 1990, s. 10) Uwewnętrznienie roli zatem, wpojenie postaci i przejęcie jej właściwości, nie oznaczało urealnienia jej. Teatr jako metaforyczna forma wyrazu posługuje się wartościami nadanymi, symbolami, schematami a czasem nawet skrótami myślowymi. Dlatego też sam proces duchowy ograniczający się do zgłębiania własnej psychiki i przerzucania wartości z nieświadomości do świadomych struktur nie jest w pełni wystarczający. Jak mówi Grotowski:

> *„wbrew panującemu poglądowi 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), naprowadza na proces duchowy, a nie ogranicza go"* (Grotowski, 1990, s. 10).

Jednym z zadań aktora w Teatrze Laboratorium, zwłaszcza w początkowych okresach współpracy z Grotowskim, było nie zgłębianie technik duchowych, lecz praca nad kompozycją roli, tworzenie i konstruowanie formy, wyizolowywaniu znaków i symboli (Grotowski, 1990, s.10). Potocznie można by zdaniem Grotowskiego uznać to za pracę nad sztucznością, ale jak już wspomniano owa sztuczność stanowi jeden z elementów struktury i konstrukcji aktora. Nie chodzi tu jednak o gromadzenie znaków czy budowanie wiedzy o jednostce na podstawie schematów zachowań. Celem takich działań jest nabycie umiejętności „wydestylowywania" znaków „z naturalnych impulsów ludzkich poprzez odejmowanie, tzn. oczyszczania od wszystkiego, co jest narzutem potocznego zachowania na impulsie czystym" (Grotowski, 1990, s. 8–9).

W centrum zainteresowania Grotowskiego zawsze znajdował się aktor, jego zdolności i możliwości oraz to do czego dzięki nim może się posunąć. Jego sposób traktowania aktora różnił się w znacznym stopniu od przyjętego wtedy kanonu pracy. Jego technika pracy z aktorem owiana była legendą. Grotowski był świadom, że pracując z aktorem, działa na żywym organizmie, zatem wszelkie bodźce których dostarcza swoim aktorom odbierane będą przez nich w inny sposób. Pracował tak by stworzyć nie idealnych aktorów, nie wspaniałych performerów lecz ludzi którzy poprzez swoje emocje powiodą tłumy, którzy dzięki swej mocy, dzikości i opanowaniu zawładną umysłami i doprowadzą do przebudzenia skrywanych w nieświadomości pokładów siły i emocji. Technika Grotowskiego opierała się na takim prowadzeniu aktora by „stał się wielopostaciowym Proteuszem, szamanem gotowym do przemiany z żywej istoty w przedmiot, do natychmiastowego przechodzenia z rzeczywistości w rzeczywistość, do znikania lub lotu bezpośrednio *na oczach widza"* (Grotowski, 1990, s. 89–90). Wszystko przy użyciu tylko jednego rekwizytu – własnego ciała.

Mit, mityczność i sacrum

Mit i mityczność stanowiły jeden z elementarnych fragmentów twórczości i działalności Grotowskiego. Na ich fundamencie badał i konstruował swoje przedstawienia, ale także rekonstruował i przekształcał istniejące już struktury, w tym konstrukt ludzkiej egzystencji i witalności w świecie. Badając formy i metody działalności teatralnej i analizując rozwój teatru skupiał się w dużej mierze właśnie na metaforycznej, mitycznej i magicznej strukturze towarzyszącej sztuce. Wpisywał teatr i przedstawienia w obrzędy, którym towarzyszyło nie tylko odkupienie win zarówno aktorów jak i widzów pojmowane jako katharsis ale także wszelkiego rodzaju rytuały odrodzenia, przeżycia czy przebudzenia. Mityczność spektaklu sprowadzana była wręcz do religijności, do sfery sacrum a niekiedy także profanum. Zabiegi te były celowym posunięciem, mającym za zadanie otrzeźwić, obudzić i otworzyć uczestników na doświadczenia, przeżycia i wartości.

Samo zagadnienie mitu było niezwykle ważnym aspektem twórczości i sposobu postrzegania rzeczywistości teatralnej przez Grotowskiego. Reżyser sam w momencie pojęcia znaczenia i obecności mitu w teatrze, uświadomił sobie jak wielkie znaczenie odgrywa on nie tylko w procesie twórczym ale także w sposobie odbioru. Jak pisał Carl Gustaw Jung „to czym się jest, zgodnie z doświadczeniem introspekcji i czym człowiek zda się być sum specie aeternitatis, można wyrazić tylko przez mit" (Jung, 1993, s. 15).

To napotkanie, zrozumienie i określenie znaczenia mitu w procesie twórczym było dla Grotowskiego niezwykle ważne. Jak mówił:

> *„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 nieuświadomiony inspiruje zbiorowe zachowania się i reakcje"* (Grotowski, 1990, s. 17).

Takie odkrycie, czy raczej zrozumienie zależności dało Grotowskiemu możliwość do przemycania w sposób celowy mitycznego znaczenia rzeczy i zdarzeń. Teatr stał się nośnikiem, formą wypowiedzi i utrwalania symboli, przekierowywania energii i czerpania z głębi. Nie było to odkrycie Grotowskiego. Jak sam stwierdzał,

> *„teatr w okresie, kiedy nie przestał być jeszcze częścią życia religijnego, ale był już teatrem, 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 katharsis* [...]" (Grotowski, 1990, s. 17).

Oczyszczenie, przebudzenie z letargu emocjonalnego, z zatracenia w schematach, było jednym z celów jakie spektakl miał spełniać. Jego zadaniem zgodnie z teorią Grotowskiego, było wydarcie, wykrzesanie, wydobycie z podświadomości tego co ukryte. Otwarcie jednostki na przeżycia, na własne możliwości, na doświadczenia. Przejście ze stanu hibernacji emocjonalnej do całkowitego doznawania i przezywania emocji w sposób pełny. Niestety, nie jest to takie proste zadanie, jak wskazuje sam Grotowski:

> *„zbiorowość nie jest zdefiniowana przez religię, tradycyjne formy mitu są w stanie wielkiego «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, jest o wiele trudniejszy do osiągnięcia, a także, że niemożliwe jest już dzisiaj zbiorowe identyfikowanie się z mitem, tzn. utożsamianie prawdy jednostkowej z uniwersalną"* (Grotowski, 1990, s. 16).

Zmieniający się świat, przepływ kulturowy oraz pogłębiające się zróżnicowanie między warstwami społecznymi, sprawiły, że nie ma jednego i jednoznacznego sposobu poruszenia ludzi. Doprowadziło to także do sytuacji, w której by przebudzić jednostkę nie wystarczy doprowadzić do sytuacji w której skonfrontujemy ją z mitem. By wywołać zmianę, przebudzić człowieka, wyostrzyć jego zmysły, należy skonfrontować jego „ja" ze strukturą mitu. Ogołocić i zdruzgotać maskę, narośl która przywarła do psychiki jednostki. Konfrontacja ta, jak mówi Grotowski, to jedyna szansa na otwarcie jednostki *„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, poznawania względności naszych problemów oglądanych w perspektywie «korzeni» i względności «korzeni» oglądanych w perspektywie dzisiejszej. Jeżeli ten zbieg 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. Po wtóre, kiedy nic nie jest ostateczne, 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 konkrecie i wewnętrznych impulsach, tak daleko posunięte, że przekraczające już barierę ekscesu, przywraca sytuacji mitycznej jej powszechną ludzką konkretność, staje się doznaniem prawdy"* (Grotowski, 1990, s. 17–18). Konfrontacja z mitem jest niezwykle ważnym elementem przemiany jednostki. Jest także niezwykle ważną częścią katharsis oraz odnajdywania siebie. Istotnym zagadnieniem które należałoby tu poruszyć by pełniej zrozumieć znaczenie mitu w twórczości i działaniach Grotowskiego jest „persona[4], maska, fasada". Zakładana

[4] Termin persona posiada swoje korzenie w języku łacińskim i odnosi się

„w komunikacji ze światem zewnętrznym. [...] można ją inaczej określić jako świadomość kolektywną, tak jak ego jest świadomością indywidualną, tak fasada zawiera zbiorowe, świadome wzorce zachowania i komunikacji. W koncepcji jungowskiej, w opozycji do fasady są archetypy. Archetypy, czyli nieświadomość zbiorowa" (Dudek, 1993, s. 28).

„Fasada jest [...] świadomością zbiorową a archetypy to nieświadomość zbiorowa. Stąd wynika terapia przez archetypy, kontakt z archetypami, ze sztuką, z symbolami, z religią" (Dudek, 1993, s. 28).

Zamiast zakończenia

Grotowski w swoich poszukiwaniach właściwej formy przekazu, pracy nad spektaklem czy metody odkrywania potencjałów i możliwości tkwiących w jednostce, nie poprzestawał na znanych metodach. Odkrywając jedną rzecz, kierował się nią by na jej podwalinie odnaleźć coś jeszcze mocniej zakamuflowanego. Jego determinacja niejednokrotnie graniczyła w niebezpieczny sposób z apodyktycznością czy pewną formą „totalitarnego" przywództwa. Podejście to przysporzyło Grotowskiemu licznych przeciwników, którzy wytykali mu błędy

do maski, roli lub charakteru. Funkcjonuje jako rdzeń wielu pojęć odnoszących się do osobowości oraz oznaczania osoby. W psychologii Junga pojęcie to odnosi się do intelektualnego jak i funkcjonalnego aspektu psychiki. Jednocześnie może oznaczać fasadę czyli służącą do kontaktów z otoczeniem zewnętrzną część osobowości, maskę czyli motyw zachowania, chroniący jednostkę przed naciskiem otoczenia. Świadomość zbiorową czyli wspólne treści które łączą grupę kulturowo-społeczną i są powszechnie używane przez jednostki żyjące i uczestniczące w tej grupie oraz Archetyp zarówno kulturowy jak i społeczny wzór zachowań który służy komunikacji i ochronie „ja" (na postawie Z.W. Dudek, *Mała Encyklopedia psychologii i głębi*. [w:] *Albo albo*, Twórczość Teatr nr 2, Warszawa 1993, s. 109.

i dyskredytowali osiągnięcia. Fala krytyki jednak nie wywarła wpływu na formę i metody pracy artysty. Więcej, doprowadzała do sytuacji, w której Grotowski wręcz balansował na granicy przełamania cienkiej bariery dzielącej to co moralne, czysto święte od tego, co przerysowane, karykaturalne i bluźniercze. Sam mówił:

> *„odczuwałem pokusę operowania* [...] *w obrębie sytuacji uświęconych tradycją, elementarnych, archaicznych, w obrębie sytuacji tabu (w obrębie religii, tradycji narodowej itp.). Odczuwałem potrzebę jakby zderzenia się z tymi wartościami, pełen fascynacji, z pozycji doświadczeń jednostkowych, zahaczających o doświadczenia i przesądy 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 poprzez bluźnierstwo, miłość, poprzez nienawiść»"* (Gotowski, 1990, s. 16).

Takie podejście do twórczości Grotowskiego było dość powszechne w ówczesnej Polsce. Badania i działania na polu teatralnym w grupie Teatru nie stawały nigdy w miejscu. Metoda w momencie jej zgłębienia, stawała się podwaliną do budowania nowych form wyrazu i szczeblem w etapie poznawania możliwości. Sam Grotowski mówił, że „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". (Grotowski, 1990, s 16–17). Nadał on inne znaczenie podstawowym pojęciom. Przesunął margines wartości sztuki teatralnej. Odkrył na nowo aktora a przede wszystkim jego tożsamość wyrażoną w podstawowym narzędziu jego pracy – ciele.

Bibliografia

Barba E. (2011), *Ziemia popiołu i diamentów.* Wrocław.

Boniewicz E. (2012), *Rozmowy z Teresą Nawrot. Ćwiczenia według techniki Jerzego Grotowskiego*. Łódź.

Brach-Czaina J. (1984), *Etos nowej sztuki*. Warszawa.

Brook P. (2007), *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim.* Wrocław.

Dudek Z.W. (1993), *Problem indywidualności a twórczość Edwarda Stachury*, *Albo albo, Twórczość Teatr*, 2, Warszawa.

Dudek Z.W. (1998/1999), *Symbolika Trikstera a duchowość chrześcijańska*, *Albo albo. Problemy psychologii i kultury Triskter*, nr 4/98-1-4/99.

Goffman E. (2009), *Człowiek w teatrze życia codziennego.* Warszawa.

Grotowski J. (1966), *W poszukiwaniu perspektywy (wypowiedź w ankiecie). Współczesność*, 23.

Grotowski J. (1990), *Teksty z lat 1965–1969.* Wrocław.

Grotowski J. (2007), *Ku teatrowi ubogiemu. Instytut Im. Jerzego Grotowskiego*. Wrocław.

Heidegger M. (1998), *Nietzsche*. t. 1. Warszawa.

Jaworska-Witkowska M., Kwieciński Z. (2011), *Nurty pedagogii. Odlotowe, dyskretne.* Kraków.

Jung C.G. (1993), *Wspomnienia, sny, myśli.* Warszawa.

Krasoń K. (2013), *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu.* Kraków.

Kuźnicki A. (1998/1999), *Grotowski i Gurdżijew – dwie drogi samorozwoju*, *Albo albo. Problemy psychologii i kultury*. *Triskter* 4/98-1-4/99.

Osiński Z. (1972), *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. Kraków.

Tischner J. (1980), *Bezdroża spotkań*, *Analecta Cracoviensia XII*. Kraków.

Wywiad z Jerzym Grotowskim, https://www.youtube.com/watch?v=y-1nA4HCa6zI.