

Zbigniew Osiński

Konwencja i antykonwencja w Teatrze Laboratorium

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3, 33-47

1972

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Zbigniew Osinski

Konwencja i antykonwencja w Teatrze Laboratorium

*Na razie jednak pragnę, żebyśmy
zaprzestali kłamstw.
Tylko tyle, bo to najważniejsze.*

*Na ziemi życie bez kłamstwa
jest niemożliwe, bo
wiem życie i kłamstwo to
synonimy. No, a tu nie będziemy
kłamać, żeby było śmieszniej.*

F. Dostojewski: *Bobok* (1873).

We współczesnej nauce, zwłaszcza w rozważaniach z zakresu teorii kultury i semiotologii, wyraźnie dominuje stanowisko, według którego „każda sztuka, więc i teatralna, jest polem wyłącznie znaków sztucznych”¹. Sztuka ma przy tym jeszcze swoistą zdolność „przekształcania w znaki sztuczne znaków naturalnych (oznak)”².

Sztuka przekształcaniem znaków

W różnych jej dziedzinach zawsze też istnieli i istnieją do dzisiaj twórcy, którzy wyciągają w swojej działalności artystycznej konsekwencje z tego faktu i eksponują swoistość sztuki, ów zawsze — z konieczności — sztuczny charakter znaku artystycznego; przy czym możliwości indywidualnych rozwiązań są tutaj praktycznie nieograniczone. Jednym z bardzo wielu przykładów takiego właśnie nastawienia wobec sztuki jest dzieło Brechta. Z myślą o nim pisał też Roland Barthes:

¹ Sformułowanie zaczerpnąłem z omówienia przez prof. Stefanę Skwarczyńską książki Tadeusza Kowzana: „Pamiętnik Teatralny” 1970 z. 4 (76), s. 528. Por. T. Kowzan: *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Comité de Philologie Moderne de l'Académie Polonaise des Sciences. Varsovie 1970 Editions Scientifiques de Pologne, s. 133—183.

² Kowzan: *op. cit.*, s. 140—150; *idem*: *Znak w teatrze*. „Dialog” 1969 nr 3, s. 92.

„Znak teatralny *nie działa przez się* — to, co nazywamy naturalnością aktora albo prawdą jego gry, to tylko pewien język, taki sam jak inne (dany język spełnia funkcję — funkcję komunikacyjną — nie przez to, że jest prawdziwy, lecz przez to, że jest walentny), a język ten jest zależny od określonej mentalności, czyli od określonej historii. A wobec tego *zmienić znaki* (a nie tylko to, co znaki mówią), to nadać naturze *nowe rozczłonkowanie* (które to zamierzenie określa akurat sztukę), opierając to rozczłonkowanie nie na prawach „naturalnych”, ale wprost przeciwnie — na przysługującej ludziom wolności narzucania rzeczom znaczenia”³.

Dwa typy nastawień do znaku teatralnego

Ekspozycja faktu, że sztuka jest „polem wyłącznie znaków sztucznych” i owego „narzucania rzeczom znaczenia” — to jedna tendencja, której występowanie dałoby się prześledzić w całym procesie historycznym sztuki. Ale równocześnie — w ramach poszczególnych dzieł oraz historycznie określonych poetyk, prądów czy kierunków — zauważyć można drugą tendencję, zupełnie przeciwstawną wobec tamtej, a ujawniającą się w mniej lub bardziej wyraźnie demonstrowanym nastawieniu na używanie znaków sztucznych w charakterze i funkcji znaków naturalnych. Ta druga tendencja wyraża w konsekwencji swoistą podejrzliwość twórcy (przekazaną poprzez kontakt z dziełem również i odbiorcy) w stosunku do powszechnie przyjętej i w jakiś sposób społecznie obowiązującej i akceptowanej tezy o nieuniknionej sztuczności wszelkich wypowiedzi artystycznych. W dziedzinie teatru tendencja taka ujawnia się w próbach zakwestionowania — i to zarówno w praktyce artystycznej, jak i w towarzyszącej jej refleksji teoretycznej — powszechnie spotykanego dzisiaj poglądu na ontologiczny status tej dyscypliny sztuki. Wydaje się, że wrocławski Teatr Laboratorium stanowić może szczególnie wyrazisty przykład takiego właśnie nastawienia, takiej postawy i związanego z nią w tym przypadku nierozłącz-

Teatr Laboratorium — nieufność wobec konwencji

³ R. Barthes: *Literatura i znaczenie*. Przeł. J. Lalewicz. W: R. Barthes: *Mit i znak (Eseje)*. Przekł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz. Wybór i słowo wstępne: J. Błoński. Warszawa 1970 PIW, s. 291 (podkr. R. Barthes).

nie sposobu uprawiania sztuki. Na tym z kolei opiera się zarówno swoista „konwencja” tego teatru (widz musi bowiem przyjąć tendencję i kierunek reprezentowany przez zespół, aby był zdolny do maksymalnie efektywnego odbioru spektaklu), a zarazem jego zdecydowany i konsekwentny „antykonwencjonalizm”, wyrażający się w geście odcięcia się od tych wszystkich poetyk i prądów, które w sposób bierny akceptują pogląd, że sztuka teatralna stanowi wyłączną domenę sztuczności i sztucznych znaków. Podstawowe zadanie niniejszego szkicu stanowi właśnie analiza i interpretacja problemów „konwencji” i „antykonwencji” w Teatrze Laboratorium.

„Konwencjom” i „konwencjonalności” codziennych zachowań społecznych człowieka przeciwstawia Teatr Laboratorium nastawienie na skrajną „szczerłość” i pełną „autentyczność” w sztuce. Oczywiście, że dotyczyć ma to zwłaszcza tego rodzaju sztuki, jaki ten konkretny zespół ludzi interesuje i którą sami pragną uprawiać. W systemie światopoglądu twórców Teatru Laboratorium pojęcie konwencji funkcjonuje więc przede wszystkim jako synonim „sztuczności”, z jej nieodłącznymi atrybutami — „grą” i nakładaniem „masek”.

Nie tylko sam proces aktorski, ale całe przedstawienie — każdy spektakl („za każdym razem od nowa”⁴) — ma stanowić w ujęciu Flaszena i Grotowskiego rodzaj „spowiedzi”, odbywanej *wobec* czy *w obecności* widzów. Aktor Teatru Laboratorium dążyć ma do ujawnienia siebie poprzez „rozbrojenie”, do całkowitego odsłonięcia się wobec widza, co polega właśnie na zdjęciu kryjących go jako aktora i jako człowieka „masek”. Powoduje to z kolei swoisty stosunek aktora do jego zadań, do tego, co w języku teatralnym nazywa się „rolą”. „Rola — mówi Cieślak — jest polem, jest pewną sytuacją ludzką, od której można się odbić, aby ujawnić sie-

Sztuczność —
gra — maska

⁴ J. Grotowski: *Teatr a rytuał*. „Dialog” 1969 nr 8, s. 71.

Ujawnić siebie: „takim, jakim się jest, cały”

bie całego”⁵. W związku z tym w Teatrze Laboratorium dąży się w trakcie pracy do przywrócenia aktorowi „wiary w jego własny organizm, bez której zawsze występowałby on podzielony”⁶. Chodzi tutaj przecież o stworzenie warunków, w jakich może zaistnieć całkowity, integralny proces aktorski tożsamy z procesem ludzkim, gdzie nie ma już podziału na to, co cielesne, i to, co duchowe, fizyczne i psychiczne, myśl i uczucie, zewnętrzne i wewnętrzne, dobre i złe, itd. Wszystko to jest — a przynajmniej być powinno — jednym i „nieoddzielnym”, tak jak w procesie indywiduacji, wielokrotnie opisywanym w pracach C. G. Junga⁷.

Nagość też bywa maską

Pedagogika teatralna Grotowskiego przeciwstawiana jest przez niego samemu metodom postępowania z aktorem w zdecydowanej większości teatrów, które to metody mają na celu przede wszystkim „uzbrojenie” go w odpowiednią ilość tzw. środków aktorskich, służących do wykonywania zawodu. Ten zespół środków czy „chwytów” to jednak — w ujęciu twórcy Teatru Laboratorium — także swego rodzaju „maski”, ukrywające prawdziwe oblicze aktora jako człowieka. Takimi „maskami”, mającymi na celu chronić np. współczesnego aktora, są w rozumieniu Grotowskiego przede wszystkim: chowanie się za „pomysłami” reżysera i scenografa, krzyki, gwałt lub biologiczny chaos.

„To wszystko — mówi on — nazywam właśnie bronią. Zbroimy się po to, aby się ukrywać. W teatrze amerykańskim tego rodzaju bronią bywa często nagość. Gdyby nagość wyra-

⁵ *Aktor — marzenia, myśli, rozterki: Ryszard Cieślak*. Rozmawiała L. Jabłonkówna. „Teatr” 1971 nr 14 (531), s. 4—7.

⁶ L. Flaszen: *Aktor niezwykły*. „Polska” 1971 nr 7(203), s. 39.

⁷ Zob.: J. Jacobi: *Psychologia C. G. Junga*. Przeł. S. Ławicki. Warszawa 1968, Instytut Wydawniczy „PAX”, s. 136—140. (Rozwój osobowości; Proces indywiduacji); J. Prokopiuk: *Postowie*. W: C. G. Jung: *Psychologia a religia (Wybór pism)*. Przekład i postowie J. Prokopiuk. Wstęp B. Suchodolski. Warszawa 1970 KiW, s. 383—440 (zwłaszcza s. 420—421).

stała z najskrajniejszej szczerości, byłaby wyrazem naszej pełni, ale to jest niemożliwe w teatrze komercyjnym”⁸.

Teatr Laboratorium odcina się zdecydowanie od takich postaw. Odrzuca je w geście bezwzględnej dialektyki: bronią — a zatem świadectwem braku autentyczności — współczesnego teatru może być zarówno jego swoisty nadmiar, jak i niedomiar; zarówno „pomysły-chwyty”, stosowane przez reżyserów i aktorów, jak i dosłowna nagość. Ta ostatnia bowiem, jeśli nie jest umotywowana ludzką „szczerością”, stanowi taką samą „zbroję”, jak: szminki, przyprawione nosy, mechaniczna muzyka, efektowne scenografie itd. Czy jednak „dążenie” do uwolnienia od konwencji jest tutaj równoznaczne z „uwolnieniem się od nich”? Wiadomo przecież, że konwencje są faktem społecznej świadomości i jako takie nie zależą one wyłącznie od intencji i zamierzeń, a nawet od świadomości samego twórcy czy zespołu kształtującego dzieło artystyczne. Funkcjonują one niejako poza tą sferą.

Rozpoznawanie konwencji możliwe jest dopiero przez odniesienie do kontekstów nadrzędnych. Ponad poszczególnym jednostkowym utworem. W naszym przypadku — ponad poszczególnym przedstawieniem (artefaktem) teatralnym.

„Nowe konwencje — jak twierdzi Okopień-Sławińska — wyrabiają się przede wszystkim w opozycyjnej zależności od konwencji już istniejących, przy czym o kierunku zmian decyduje — najogólniej mówiąc — właściwy danej epoki ideał estetyczny. Może on wysuwać na plan pierwszy również dobrze względ na *wywołanie iluzji prawdziwości*, jak i przeciwny mu postulat *celowego eksponowania swoistości żywiołu sztuki i właściwego jej języka*. Chociaż niezależnie od obu tych nastawień wszystkie właściwe sztuce chwytów w konfrontacji z rzeczywistością są „sztuczne” (inaczej nie byłyby środkami sztuki), to tylko dla pewnych nurtów sztuki ważna jest społeczna zgoda na traktowanie owych „sztucznych” chwytów jako chwytów „naturalnych” — zgo-

Czy można uwolnić się od konwencji?

Wywołać iluzję prawdziwości

⁸ Cyt. wg: F. J. Jotterand: *Grotowski w Nowym Jorku*. „Forum” 1971 nr 13, s. 19.

da stanowiąca fundament dla iluzyjnego oddziaływania utworu”⁹.

W przypadku Teatru Laboratorium owa zgoda odbiorcy na traktowanie „sztucznych” chwytów jako chwytów „naturalnych” stanowi — jak się wydaje — fundamentalną zasadę porozumienia z widzem. Jest to też jedna z podstawowych zasad w doktrynie teatralnej Flaszena i Grotowskiego. Równocześnie Teatr Laboratorium odcina się coraz bardziej zdecydowanie od tych zjawisk i nurtów artystycznych, które wysuwają na pierwszy plan postulat celowego eksponowania żywiołu sztuki teatralnej i właściwego jej języka. W okresie dwunastu lat działalności tej placówki artystycznej daje się tu zaobserwować następująca prawidłowość: im wyraźniej opowiadają się Flaszen i Grotowski za *teatrem jako rzeczywistością*, tym jednocześnie bardziej krytycznie oceniają oni te prądy i tych reżyserów, którzy preferują *teatr jako sztukę*. W takim kontekście trzeba też interpretować twierdzenie: „W moim przekonaniu teatr jako sztuka jest w trakcie umierania (...) — Nie mogę krzawić wiary, bo sam jej nie posiadam”¹⁰. W konsekwencji mamy tu do czynienia z zanegowaniem tego wszystkiego co w okresie działalności twórców tzw. Wielkiej Reformy nazywało się „teatralizacją teatru”. Ale jednocześnie owo nastawienie na „prawdziwość” w sztuce ma swoistą tylko i wyłącznie Teatrowi Laboratorium właściwą jakość, co wydaje się z kolei decydować o jego wyraźnym antykonwencjonalizmie: zarówno wobec wszystkich historycznych i współczesnych poetyk realistycznych i naturalistycznych jak i wobec dominującego, wydaje się, w naszej epoce ideału estetycznego, którego wyznawcy — nawiązując do idei Wielkiej Reformy — eksponują swoistość żywiołu sztuki teatralnej

Zakwestionowanie „teatralizacji teatru”

⁹ A. Okopień-Sławińska: *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. M. Janion, A. Piorunowa. Warszawa 1967, s. 65.

¹⁰ Jotterand: *op. cit.*

i właściwego jej tworzywa. Wszelkie konwencje w sztuce są historycznie zmienne¹¹.

Teatr Laboratorium próbuje przeciwstawić się i w końcu przewyciężyć panujące w teatrze konwencje, atakuje je. Atakuje również istniejące gusty i przyzwyczajenia odbiorców spektakli teatralnych dążąc — zarówno poprzez kolejne dzieła, jak i poetykę sformułowaną, zawartą w publikowanych i ustnych wypowiedziach jego twórców — do odbanalizowania i przewyciężenia współczesnych szablonów i stereotypów teatralnych. Szczególny stopień radykalizmu w sporze z istniejącymi konwencjami teatralnymi jest tutaj umotywowany nie tylko indywidualnymi dyspozycjami twórczymi Grotowskiego i jego aktorów, ale może przede wszystkim daleko posuniętym spetryfikowaniem zastanych przez niego i zespół jego współpracowników konwencji realistycznych, jak i tych, które on sam nazywa „iluzyjnymi”. Toteż w odniesieniu do konkretnego kontekstu historyczno-teatralnego naszej współczesności wydaje się sprawdzać — właśnie na przykładzie Teatru Laboratorium — trafność sądu Harry Levina (wypowiedzianego zresztą przede wszystkim z myślą o literaturze), że prądy realistyczne są prądami antykonwencjonalnymi: „Cały nowoczesny ruch realistyczny — twierdzi Levin — od strony technicznej jest usiłowaniem wyzwolenia literatury spod władzy konwencji”¹². W takim sensie zdecydowanie antykonwencjonalny był w swoim kontekście historyczno-teatralnym K. Stanisławski (twórca z wielu powodów Grotowskiemu szczególnie bliski i bardzo często przez niego przywoływany), zwłaszcza w początkowym okresie działal-

Przewyciężenie stereotypów

Grotowski:
„W Stanisławskim teatrze — jako sztuka aktora — uzyskał swój wierzchołek”

¹¹ Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Wydanie II, zmienione. Warszawa 1967, PZWS, s. 18—20, 494—495.

¹² H. Levin: *Literature as Institution*. W: *Literary Opinion in America*. Wyd. M. D. Zabel. New York (br.), s. 662. Cyt. za: Okopień-Sławińska: *op. cit.*, s. 63—65.

ności MChAT-u; antykonwencjonalny jest też dzisiaj Teatr Laboratorium.

Charakterystyczne jest przy tym to, że tak w jednym, jak i w drugim przypadku antykonwencjonalizm ten wyraził się w nastawieniu na maksymalne maskowanie określonej — tzn. dominującej w danej, za każdym razem innej współczesności — konwencji teatralnej; nastawieniu, manifestującym się w tym przede wszystkim, aby konwencje określonego czasu i miejsca zostały odebrane przez odbiorców spektaklu, jako możliwie „najmniej narzucające się i sztuczne”¹³. Wyrazem tej tendencji była w swoim czasie „teoria przeżywania” w teatrze Stanisławskiego, a obecnie jest nim postulat „ubogiego teatru” i związanego z nim nierozzerwalnie „ubogiego aktorstwa”, zgłaszany przez Teatr Laboratorium. Nie jest zapewne sprawą przypadku, że proces odchodzenia Grotowskiego od manifestowania swoistości żywiołu sztuki teatralnej, od „eksperymentu formy”¹⁴ znamienne go dla pierwszych lat działalności Teatru 13 Rzędów w Opolu (kiedy wzorami osobowościowymi byli dla niego inscenizatorzy Wielkiej Reformy: zwłaszcza Craig, Schiller, Reinhardt, Meyerhold, Tairow, Brecht, Burian, Piscator¹⁵) w kierunku „teatru ubogiego” — spowodował w konsekwencji zbliżenie się do idei Stanisławskiego i uznanie właśnie twórcy MChAT-u — i odpowiednia na gruncie polskiej Reduty — za wybraną „wielką tradycję”: „Redutę uważam za poprzedniczkę naszej pracy i naszych ambicji; za tradycję,

Tradycje Teatru
Laboratorium

¹³ H. M. Chevalier: (hasło:) *Convention*. W: *Dictionary of World Literary Terms. (Criticism, Form, Technique)*. Wyd. J.T. Shipley. London 1955, s. 77. Por. Okopień-Sławińska: *op. cit.*, s. 67 (przypis 12). Zob. też: R. M. Browne: *Theories of Convention in Contemporary American Criticism*. Washington 1968.

¹⁴ Program do przedstawienia *Bogowie deszczu*, sztuka Jerzego Krzysztonia. Scenariusz teatralny i reżyseria J. Grotowski. Kraków. Stary Teatr. Premiera 4 VII 1958.

¹⁵ J. Grotowski: *Twórcze ambicje teatru*. „Współczesność” 1958 nr 29/19, s. 3.

do której chcielibyśmy dorósć. To jedyny w historii polskiego teatru zespół, który miał skryształizowaną ideę teatru i wiernie ją realizował”¹⁶.

„Redutę uważamy za wielką tradycję polskiego teatru i czuliśmy się dumni, gdyby działalność nasza uznana była tu za kontynuację. Oto (...) powód, dla którego przyjęliśmy znak Reduty”¹⁷. Znak ten jest utworzony z dwóch przecinających się elips z wpisaną literą „R” w przecięciu, a symbolizować ma on „wieczystość dążeń i ruch ku doskonałości”¹⁸. Jednak Teatr Laboratorium bynajmniej nie ograniczył się do przyjęcia od Reduty wyłącznie jej godła wraz z jego znaczeniem, ale zapożyczył cały szereg innych elementów i zwyczajów reutowych. (Uświadomienie tego faktu wydaje się istotne dla zrozumienia doktryny artystycznej, jak i nie bez znaczenia dla rozumienia praktyki twórczej wrocławskiego zespołu.) Między innymi, podobnie jak w Reducie, wprowadzono obowiązek milczenia aktorów na pół godziny przed spektaklem (w Reducie na godzinę przed przedstawieniem zawieszało się głośne mówienie i w ogóle rozmowy prywatne¹⁹). Uznano aktora za czynnik zasadniczy, podstawowy w teatrze, a w procesie pracy z nim chodzi reżyserowi o doprowadzenie go do „szukania w sobie” i — w konsekwencji — „bycia sobą” w warunkach spektaklu, a nie „grania” przez niego określonej postaci literackiej.

Wielka
tradycja
Reduty

¹⁶ 10 minut z Jerzym Grotowskim. Rozmawiała K. Zbijewska. „Dziennik Polski” 1966 nr 86, s. 3.

¹⁷ J. Grotowski: O sztuce aktora (*Teatr Laboratorium „13 Rzędów”*). Rozmawiał J. Budzyński. „ITD” 1966 nr 28 (294), s. 8.

¹⁸ W *Statucie „Zespołu Reduty”*, podpisanym 23 lutego 1938 roku, czytamy: „Stowarzyszenie pieczętuje się znakiem utworzonym z dwóch przecinających się elips z literą R w przecięciu. Pieczęć okrągła z napisem w otoku «Zespół Reduty». — *Statut Stowarzyszenia artystycznego p.n. „Zespół Reduty” w Warszawie (I. Nazwa, cel, środki i prawa Stowarzyszenia. § 1)*. w: *O Zespole Reduty 1919—1939 (wspomnienia)*. Warszawa 1970 Czytelnik, s. 397.

¹⁹ Por. J. Szczublewski: *Zywot Osterwy*. Warszawa 1971, s. 172.

„Publikotropia” Dalej — wprowadzenie zasady „gramy nie dla widza, ale wobec widza”, co ma bezpośredni związek z nie-reagowaniem na oklaski po spektaklu i z bezwzględ-
ną negacją jakiegokolwiek kłkietowania widza, które Juliusz Osterwa określał słowem „publikotropia”. Grotowski dla określenia swojej funkcji w Teatrze Laboratorium używa pojęcia „przewodnik w działaniu”, podobnie jak Osterwa w Reducie.

W telegramie przesłanym do uczestników spotkania redutowego w dniu 29 XI 1964 r. — w czterdziestą piątą rocznicę głośnej prapremiery *Ponad śnieg*, inaugurującej oficjalnie działalność Reduty — Jerzy Grotowski pisał:

Telegram
Grotowskiego

„Tradycję pracy Reduty uważamy za własną. Pragniemy zrobić ile w naszej mocy, aby do niej doróść. Chcielibyśmy zapewnić Państwa o naszym szacunku oraz o tym, że nazwiska Osterwy i Limanowskiego kojarzą nam się z rzeczywistą wiernością powołaniu w naszym zawodzie — Teatr Laboratorium «13 Rzędów» we Wrocławiu”²⁰.

Bardzo charakterystyczna jest także odpowiedź na ankietę opublikowaną w 1965 r. w dwutygodniku „Teatr”. Redakcja pisma zwróciła się wówczas — jak czytamy w pochodzącym od niej komentarzu — „do szeregu artystów reprezentujących różne pokolenia działające na naszej scenie, z następującymi pytaniami: 1) Gdybym miał wybrać portret — przedstawiający człowieka naszego teatru (dyrektora, reżysera, scenografa, aktora), czyj wizerunek umieściłbym w foyer lub gabinecie pracy dyrektora warszawskiego Teatru Narodowego? 2) Jakiego polskiego człowieka teatru portret umieściłbym w swoim gabinecie pracy”? Wypowiedź Grotowskiego przytaczam tutaj *in crudo*:

„Z wielką trudnością przychodzi mi sformułować odpowiedź na pytania ankietowe. Po pierwsze bowiem nie mam gabinetu dyrektorskiego, po drugie zaś, gdybym go miał, chyba nie wieszalbym w nim żadnych portretów. Jeśli chodzi o ga-

²⁰ Por. fotokopię tekstu tego telegramu w publikacji zbiorowej: *O Zespole Reduty 1919—1939 (wspomnienia)*. Warszawa 1970 Czytelnik, pomiędzy ss. 352—353.

binet pracy dyrektora warszawskiego Teatru Narodowego, to, jak sądzę, tylko i wyłącznie jemu należałoby pozostawić prawo wyboru portretu. Gdybym już jednak musiał wieszać jakieś wizerunki, proponowałbym dla przestrogi i ku pamięci podobizny męczenników teatru. Po pierwsze Meyerholda, którego męczenie dosłowne wynikało, jak się wydaje, z faktu, iż nie chciał pokazywać w teatrze pięknych ludzi wśród pięknych krajobrazów. Po drugie Witkacego, który odebrał sobie życie, ponieważ nie mógł znieść myśli o społeczności dostatecznie zdrowej, aby nie było jej potrzebne, jak to nazywał „przeżycie metafizyczne” tzn., mówiąc mniej po staroświecku, potrzeba wyższych i bardziej złożonych form życia psychicznego. Po trzecie Artauda, którego zamknięto w szpitalu dla obłąkanych, gdzie lekarze próbowali wybić mu z głowy (przy pomocy elektrycznych wstrząsów m.in.) skrajne widzenie kultury i teatru, wielki bunt przeciw płaskości umysłu. Po czwarte Stanisławskiego, umęczonego pośmiertnie przez własnych uczniów, którzy nie umieli ze spuścizny nauczyciela przejąć tego, co esencjonalne: dążenia do świadomości w rzemiośle, zawsze wewnątrz praktyki, na każdym etapie od nowa, w polemice ze samym sobą, bez żadnych kompromisów.

Meyerhold,
Witkacy,
Artaud

Gdyby jednak niezbędne było przy wieszaniu portretów posługiwanie się kryterium narodowościowym, należałoby może eksponować w teatrze wizerunki panów Osterwy i Limanowskiego. Aby ci spośród tzw. ludzi teatru, którzy śmieją się do rozpuku z przesądów Osterwy, dziwacznych pomysłów „Limana”, klasztorne rygoru pracy w Reducie (a którzy zresztą gotowi są śmiać się zawsze od nowa na widok solidnej pracy i uczciwego traktowania zawodu, słowem tego, co w zamierzczłych czasach nazywało się powołaniem) mogli się zorientować, że stare prawdy, które lansowała Reduta, nie wyszły już na tyle z mody, aby przypadkiem nie należało ich przypomnieć”²¹.

Stanisławski,
Osterwa
i Limanowski

Sama idea „laboratoryjności” pozostaje zresztą w wątpliwym związku z doświadczeniem Reduty; nie bez uzasadnienia mówiono przecież jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych, że jest ona zać właśnie teatr Grotowskiego.

W przyszłości drugim takim zespołem miał się okazać właśnie teatr Grotowskiego.

Zastanowić musi również fakt, że koncepcja aktu

²¹ *Czyj portret*. „Teatr” 1955 nr 21, s. 14.

²² Por. M. Orlicz: *Polski teatr współczesny (Próba syntezy)*, Warszawa 1935, s. 119—189.

Akt twórczy —
wyznaniem i
spowiedzią

twórczego jako „wyznania-spowiedzi” zrodziła się przed Teatrem Laboratorium po raz pierwszy i jedyny w dziejach polskiego teatru właśnie w kręgu Reduty: „pozostając mimo całą swoją ostrożność pod wpływem moskiewskiej szkoły Stanisławskiego — pisał o Reducie w 1928 roku Orlicz — udowodniła (ona) z biegiem czasu, że to przeżywanie nie jest właśnie niczym innym, jak przeanalizowaną, skontrolowaną, oczyszczoną spowiedzią artysty”²³.

W rozumieniu Grotowskiego sztuka jest sprawą dla każdego, kto się nią interesuje, a nie dla wszystkich i dla każdego. Podstawowe zadanie „teatru ubożego” widzi on w daniu możliwości konfrontacji człowieczej — zarówno ze strony aktora, jak i widza. Teatr jest przede wszystkim miejscem konfrontacji, a widz powinien się pozwolić skonfrontować w toku spektaklu ze swoim życiem, swoim ciałem, swoim duchem i swoją świadomością — ze wszystkim. Powinien się on „otworzyć” wobec rzeczywistości spektaklu: nie jako „widz”, ale jako człowiek.

Idealny adresat Teatru —
człowiek integralny

Oto założony adresat — „idealny partner”²⁴ Teatru Laboratorium: człowiek „w stadium rozwoju duchowego”, w procesie „twórczego wzrastania”, szukający w widowisku klucza do samorozwoju i samopoznania. Przy tym nie decyduje o tym ani jego pochodzenie społeczne, ani bogactwo, ani wykształcenie. Decyduje, jak można by powiedzieć, sam rodzaj człowieka jako człowieka właśnie, „człowiek w człowieku” (określenie Dostojewskiego). Powiada Grotowski, że w tym ujęciu nie istnieje podział na wewnętrzne i zewnętrzne, duchowe i cielesne, eros i charitas — wszystko to jest jednym: zmysłowe jest psychicznym, psychiczne jest zmysłowym itd. Opo-

²³ M. Orlicz: *Kult ideału w teatrze...* „Słowo” 1928 nr 45, s. 2.

²⁴ Kategorię „założonego adresata” wprowadzam w rozumieniu Edwarda Balcerzana: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971 Ossolineum, s. 79—95 (zwłaszcza s. 82—83).

zycje te są bowiem tworem ludzkiego umysłu, a nie samej rzeczywistości²⁵. Faktycznie, nie zna ich między innymi filozofia hinduska, chińska, niektóre kierunki mistyczne. Karol Gustaw Jung widział możliwość ich przezwyciężenia w opisanym przez siebie procesie indywiduacji, będącym szczytową fazą samorozwoju człowieka, ale do której dochodzą jednak w praktyce tylko bardzo nieliczni. Mówili i pisali o tym również wielcy fizycy, jak Niels Bohr, Werner Heisenberg.

Przezwyciężenie tych opozycji stanowi także przewodni motyw prac Ernsta Cassirera. Dzisiaj bardzo mocno akcentuje ten problem Erich Fromm. Ze stanowiska fizyki teoretycznej: W. Heitler nie waha się wnioskować, że trzeba pożegnać się raz na zawsze ze starym, galileuszowsko-kartezjańskim podziałem świata na zewnętrzny obiektywny i wewnętrzny subiektywny. Według Heitlera — którego stanowisko nie jest odosobnione wśród fizyków — dla rozwiązania wielu aktualnych problemów, związanych zwłaszcza z koncepcją człowieka, niezbędne jest przezwyciężenie rozłamu między „wewnątrz” i „zewnątrz”, między „subiektywne” i „obiektywne”. Również współczesna psychologia wsparła tę wizję człowieka. Podział: wewnątrz = subiektywne i zewnątrz = obiektywne, jest psychologii nie mniej obcy niż fizyce. Podobnie wygląda to na terenie antropologii, gdzie mówi się o „dobrze zbutwiałym podziale ludzkiego poznania na obiektywne zewnętrzne i subiektywne wewnętrzne”²⁶.

W poszukiwaniu jedności człowieka

²⁵ Mówił o tym Grotowski m.in. podczas spotkania w Teatrze „Ateneum” (8 III 1971), zorganizowanego przez polski ośrodek ITI.

²⁶ Por. Ks. B. Hałaczek (Zurych): *Człowiek — animal symbolicum (Platforma przyrodnicza — teologicznego dialogu)*, „Znak” R. XXIII 1971 nr 1(199), s. 15—27; Por. również: M. Maliński: *Egzystencjalność symbolu*. „Znak” R. XXII 1970 nr 191. W. Heitler sformułował swoją koncepcję w następujących pracach: *Der Mensch und naturwissenschaftliche Erkenntnis*. Braunschweig 1966; *Naturphilosophische Streifzuege*. Braunschweig 1970.

Fromm przeciwstawia myśl paradoksalną, logikę paradoksalną — logice arystotelesowskiej²⁷. W ujęciu Grotowskiego zaś „świat nie jest logiczny, albo inaczej — rządzi się on logiką, którą można by nazwać — paradoksalną”²⁸. Takie stanowisko pociąga za sobą określone konsekwencje. Przede wszystkim prowadzi ono do przywiązywania większej wagi do przekształcania człowieka niż do rozwoju dogmatów z jednej strony, a nauki z drugiej. Chodzi tu o wysiłek zmierzający do przekształcenia samego siebie nie w drodze spekulacji intelektualnej, lecz przez doznanie jedności z samym sobą i z drugim człowiekiem.

Cały wysiłek Grotowskiego i zespołu Teatru Laboratorium zdaje się zmierzać do zdemaskowania prawdziwego oblicza współczesnego teatru i proponowania — poprzez charakter własnej działalności — zasadniczego przekształcenia zadań tej dziedziny sztuki. Wysiłek ten mierza w konsekwencji do wielkiej nobilitacji roli sztuki we współczesnym społeczeństwie. Dlatego właśnie z dzisiejszej perspektywy tak celne wydają się uwagi tych ludzi teatru, którzy (np. Tadeusz Byrski czy Jan Kreczmar) od wielu lat twierdzą, że działalność Teatru Laboratorium ujawniła miejsca schorzeń, jakie toczą organizm współczesnej sztuki teatralnej. W tym sensie trafnie porównywano rolę Grotowskiego do roli „lekarza” i wydaje się, że faktycznie taką właśnie terapeutyczną funkcję Teatr Laboratorium m.in. spełnia i chyba — w zamierzeniu jego twórców — zamierzał spełnić.

Podstawowym celem poszukiwań Grotowskiego i jego zespołu jest — w takim ujęciu — nadanie zna-

Nowe zadania
sztuki teatral-
nej

²⁷ O „logice paradoksalnej” por. E. Fromm: *Szkice z psychologii religii*. Przekład i nota biograficzna: J. Prokopiuk. Wstęp: J. Strzelecki. Warszawa 1966 KiW, s. 107—114; E. Fromm: *O sztuce miłości*. Przeł. A. Bogdański. Wstęp M. Czerwiński. Warszawa 1971 PIW, s. 86—95.

²⁸ Z wypowiedzi J. Grotowskiego podczas spotkania w Teatrze „Ateneum” (8 III 1971 r.).

czenia naszemu życiu poprzez sztukę i z drugiej strony przywrócenie utraconego znaczenia teatrowi poprzez jego usilny i możliwie bezpośredni kontakt z rzeczywistością. W konsekwencji droga ta wydaje się służyć poszerzeniu granic sztuki o nowe, nieznane jej dotąd i nie wyeksploatowane przez nią obszary. Jeśli oczywiście można tu jeszcze w ogóle mówić w sposób zasadny o czymś takim, jak „granice sztuki”. Można w tym również widzieć nową utopię, nie pozbawioną cech dziwactwa. Rzecz jednak w tym, że prawdziwe i konsekwentne twórcze poszukiwania nigdy nie były uwolnione od tego rodzaju podejrzeń. Nie były też uwolnione od wielkich zazwyczaj kosztów ryzyka i możliwości poniesienia klęski. W tym właśnie zawiera się zarazem „wezwanie i wyzwanie” Teatru Laboratorium rzucone wobec siebie samego, wobec sztuki i wobec nas wszystkich. Wobec historii²⁹.

Wezwanie
i wyzwanie
Teatru La-
boratorium

²⁹ Już po oddaniu do druku niniejszego szkicu zostały opublikowane nowe teksty Grotowskiego (*Spotkanie z Grotowskim*. Podał do druku Ludwik Flaszen. „Teatr” 1971 nr 5, s. 17—20; *Jak żyć by można*. „Odra” 1972 nr 4, s. 33—38; *Takim, jakim się jest, cały*. „Odra” 1972 nr 5, s. 51—56; *Święto*. „Odra” 1972 nr 6, s. 47—51), które zmuszają do zreinterpretowania niektórych wątków podjętych w powyższych rozważaniach. Jest to zresztą sytuacja, w jakiej Teatr Laboratorium stawiał zawsze i stawia również dzisiaj interpretatorów jego doświadczeń.