MATERIAŁY — DYSKUSJE

OPOLE KWIECIEŃ 1963

TEATR-LABORATORIUM

13 RZĘDOW

KIER. ARTYSTYCZNE JERZY GROTOWSKI

KIER. LITERACKIE LUDWIK FLASZEN

MATERIAŁY:

— „TRAGICZNE DZIEJE DOKTORA FAUSTA"

DYSKUSJE:

— „ĆWICZENIA TEATRALNE" 13 RZĘDÓW W INFORMACJI PRASY MIĘDZYNARODOWEJ

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Słowa CHRISTOPHERA MARLOWE'A
scenariusz i reżyseria
JERZY GROTOWSKI

tragiczne dzieje doktora fausta

A K T O R Z Y:

ZBIGNIEW CYNKUTIS — Faust
RENA MIRECKA i ANTONI JAHOŁKOWSKI — Mefisto ● RYSZARD CIEŚLAK — Wagner Waldes Benwolio ● MACIEJ PRUS — Kuba ● ZYGMUNT MOLIK — Stary człowiek Bartek ● ANDRZEJ BIELSKI — Korneliusz Kardynał Cesarz Fryderyk ● (Tune Bull — Piękna Helena).

KOSTIUMY: **Waldemar Krygier**

ARCHITEKTURA: **Jerzy Gurawski**

REŻYSER-ASYSTENT: **Eugenio Barba**
KIEROWNIK LITERACKI: **Ludwik Flaszen**

Licencja Ministerstwa Kultury i Sztuki: Dom Związków Twórczych w Opolu, Subwencjonuje WRN Opole

TRAGICZNE DZIEJE DOKTORA FAUSTA

KOMENTARZ DO PRZEDSTAWIENIA

1. Nie wymaga chyba szczególnego podkreślenia, że inscenizacja Grotowskiego ma tylko częściowy związek z dziełem Christophera Marlowe'a — dramaturga angielskiego, współczesnego Szekspirowi. Tekst przemontowano tak, iż scenę finałową — ucztę ze studentami, w czasie której Faust, na chwilę przed śmiercią, dokonuje rachunku sumienia — uczyniono ramą spektaklu. Przedstawienie ujęto w kształt uczty, na której Faust częstuje widzów głównymi epizodami ze swego życia. Większość akcji toczy się jakgdyby w czasie przeszłym.

2. Widzowie są uczestnikami uczty pożegnalnej, jakby prywatnymi gośćmi Fausta, sproszonymi przezeń po to, by wysłuchać jego publicznej spowiedzi. Przez całą salę biegną stoły i ławy, ustawione w podkowę; miejsce prezydialne zajmuje gospodarz. Stoły są wyższe, niż normalnie, sięgają widzom po szyję. Na nich przeważnie toczy się akcja.

3. W dziejach Fausta dopatrzył się inscenizator analogii do żywotów świętych. Jeśli przez świętość rozumieć bezkompromisowe dążenie do prawdy, umiłowanie postaw skrajnych, pochłaniających całego człowieka — Faust jest świętym. Żywot jego modeluje inscenizator wedle średniowiecznych wzorów hagiograficznych. Przez chrzest, umartwienia, walkę z pokusami, czynienie cudów, męczeństwo wreszcie — zmierza Faust do końcowej, dwuznacznej w swym okrucieństwie apoteozy.

4. Faust jest świętym — lecz świętym przeciw Bogu. Święty bowiem, do końca konsekwentny w swej świętości, musi zbuntować się przeciw stwórcy natury. Ślepa natura jest zła — rządzą nią prawa, sprzeczne z moralnością. Bóg zastawia na człowieka pułapki. „Nagrodą grzechu śmierć jest — monologuje Faust — a kto mówi, że jest bez grzechu, ten oszukuje samego siebie i nie ma w nim prawdy. Znaczy to jednak, że grzeszyć musimy, a skutkiem tego i umierać". Cokolwiek więc czynimy, dobro czy zło — dodaje inscenizator — zostaniemy potępieni. Z kręgu sprzeczności, do jakich prowadzi etyka z sankcją nadprzyrodzoną, nie ma wyjścia, chyba — jeśli to możliwe — przez całkowitą zmianę punktu widzenia.

5. Mefisto występuje w przedstawieniu w dwojakiej postaci, męskiej i żeńskiej. Rola jego jest dwuznaczna i niewyjaśniona. To kusi do grzechu i buntu przeciw stwórcy, to znów wygłasza zdania prawomyślne i głosi pochwałę stworzenia; to objawia się niby anioł w Zwiastowaniu, to znów posapuje piekielnie, niby wyziewami siarki. Może i on jest pułapką, zastawioną przez stwórcę po to, by — tak czy owak — Faust skazany został na wieczną mękę?

6. A oto krótki plan scenariusza. Początek uczty: ogłoszenie spowiedzi publicznej. — Akcja cofa się w przeszłość. — Faust zmaga się z sobą w swej pracowni. — Spowiedź przed wyświęceniem. Korneliusz i Waldes uczą Fausta zaklinania duchów. — Przez las do miejsca czarów. — Wywołanie Mefista: Zwiastowanie. — Umartwianie się. — Spacer i rozmowa duchowna z Mefistem. — Chrzest. — Podpisanie cyrografu: ogołocenie ze wszystkiego. — Odziewanie w szaty uświęcone. — Czytanie świętej księgi — kobieta? — Kuszenie świętego. — Rozmowa o wszechświecie: Mefisto chwali muzykę sfer. — Kuba i Bartek: trywialność stworzenia. — Siedem grzechów głównych. — Podróż do Rzymu na smokach. — Faust z miłości policzkuje papieża, aby uzdrowić go z pychy. — U cesarza: Faust wywołuje ducha Aleksandra Wielkiego i jego kochanki. — Scena z Benwoliem: Faust uzdrawia opętanego gniewem z jego dzikości, przywracając w nim dziecię (cud). — Akcja powraca do teraźniejszości. — Faust wywołuje Piękną Helenę, czyniąc aluzje do rozrodczych funkcji miłości. — Mefisto demonstruje Faustowi raj, który zyskałby, słuchając Boga (dobra śmierć), oraz piekło za nieposłuszeństwo (zła śmierć). — Faust obnaża przed widzami nieludzkość i obojętność Boga, któremu nie zależy na zbawieniu duszy ludzkiej: ekstaza najwyższego protestu, która jest początkiem wiecznego cierpienia. — Mefisto wynosi Fausta na wieczną mękę, ofiara spełniona: ci, którym przypadła rola katów, odgrywają ją uroczyście i przyjaźnie.

7. Przedstawienie toczy się w atmosferze średniowiecza. Reakcje postaci zbliżone są do ekstazy, histerii, opętania. Groteska i groza, niczym w tańcu szkieletów. Dla podkreślenia, iż dramat Fausta rozgrywa się w kategoriach teologii — czy raczej antyteologii — wszystkie postacie odziane są w sukienki duchowne, sutanny i habity. Postać tytułowa występuje w habicie białym — symbolika barwy świadomie naiwna; jak niekiedy w żywotach świętych nie istnieje dla Fausta upływ czasu: jest zawsze młody. Święty młodzianek, miotający się wśród okrucieństw świata i zagadek, wśród wyziewów, co do których nie jest pewne, skąd pochodzą: z piekła — czy z nieba. A może tylko z ziemi?

LUDWIK FLASZEN

ĆWICZENIA TEATRALNE

13 Rzędów w informacji prasy międzynarodowej

Poniżej zamieszczamy fragmenty wycinków prasowych na temat metody pracy i przedstawień Teatru-Laboratorium 13 Rzędów. Nadajemy im wspólny tytuł „CWICZENIA TEATRALNE", ponieważ terminem tym określamy najchętniej — w naszym wewnętrznym, roboczym żargonie — technikę pracy właściwą 13 Rzędom. Zapewne, termin „CWICZENIA TEATRALNE" jest dość nieefektowny. Ale ma dobre strony. Pozwala podkreślić konkretny, wręcz roboczy charakter właściwej nam metody. Pozwala podkreślić, że metoda jest dla nas czymś w rodzaju drogi, trampoliny, a nie wartością doktrynalną; że system pracy nieodłączny jest tu od treningu aktora; że każda rola, każde przedstawienie ma być dla nas nie celem samym w sobie, ale raczej ćwiczeniem, przygotowaniem się do ćwiczenia bardziej złożonego, do zagłębienia się w rejony niezgruntowane.

Termin „ĆWICZENIA TEATRALNE" pozwala zresztą na pewną — zabawną dla nas — paralelę, na aluzję do „operationes spirituales"; ale to już raczej dziedzina anegdoty.

Z braku pełnej dokumentacji prezentujemy jedynie część wycinków zagranicznych. Z prasy polskiej mogliśmy, wobec braku miejsca, uwzględnić tylko jeden wycinek.

Red.

LETTRES — ARTS — SCIENCES

Genewa, 9 — 10 III 1963

„Vers un théâtre magique et sacrilége"

„W stronę teatru magicznego i świętokradczego"

Teatr eksperymentalny w Opolu został stworzony przed czterema laty przez młodego reżysera Jerzego Grotowskiego. Towarzyszył mu Ludwik Flaszen, krytyk i socjolog. Nawiązano współpracę z Jerzym Gurawskim, równie młodym architektem, którego teatralna pasja ujawnia się w śmiałych strukturach przestrzennych. Aktorzy tego laboratorium — niewielkiego, ale o wysokiej temperaturze, są absolwentami szkół teatralnych: nie mają nawet lat trzydziestu.

Aktorzy spotykają się codziennie rano o godz. 10. Program pracy zaczyna się od trzygodzinnych ćwiczeń „elementarnych": gimnastyka, akrobacja, oddech, dykcja, rytmika i plastyka. Następnie normalna próba, a wieczorem spektakl.

W ciągu czterech lat Teatr 13 Rzędów wypracował technikę gry skrajnie „teatralną", to znaczy: antynaturalistyczną. Najpierw zajmiemy się praktyką — powiemy na czym polega ta nowa technika, która powinna aktorowi umożliwiać namacalne wręcz wzbogacenie jego środków wyrazu. Zawiera się to przede wszystkim w higienie oddechu, nad którym aktor uczy się panować poprzez codzienne ćwiczenia zapożyczone z hatha - jogi i jogi chińskiej. Następnie opanowuje głos zwielokrotniając i ćwicząc odpowiednie rezonatory. Dalej powinien opanować ciało. Recepty teatru orientalnego są w tym pomocne w równym stopniu, jak biomechanika Meyerholda.

Następnie, aktor uczy się wykorzystywać tekst nie tylko jako narzędzie porozumienia, ale jako środek ataku. A zatem będzie ćwiczył cały wachlarz sztucznych intonacji, rytmów wzmagających się i opadających, odcieni brzmienia, inspirując się tzw. „dźwiękiem magicznym" indyjskiego tantryzmu. Wszystko to ćwiczy się w dążeniu do uzyskania umiejętności dokładnego komponowania i pełnej świadomości każdego gestu, każdego słowa, każdego milczenia roli. Albowiem dla aktora grać tzn. wykonywać partyturę fizyczno-wokalną, którą przygotował uprzednio ze skrajną dokładnością — w ciągu miesięcy pracy.

Grotowski mówi chętnie o „magii teatralnej". Rozumie przez to, że aktor zasługujący na to imię, musi być zdolny do aktu fizycznego i wokalnego, którego widz nie umiałby powtórzyć. Aktor jest tu szamanem, Proteuszem, ma fascynować nie tylko oczy i inteligencję widza, ale i jego podświadomość. Aktor powinien oderwać niejako widza od niego samego i wcielić go w akcję przedstawienia. W akcję nie rozwijającą się już w ograniczonym i oddzielonym od widza kadrze sceny, ale przeciwnie, stwarzającą nową relację, nowy związek pomiędzy aktorami i widzami: wspólnie tworzy się nowy świat prawdziwie teatralny. Grotowski eliminuje więc odrębność sceny i widowni. Cała sala zostaje zamieniona w scenę, cała sala jest przedmiotem inscenizacji, usuwa się zadawnioną sprzeczność pomiędzy biernym widzem i aktywnym aktorem. Właśnie w tym następuje powrót do źródeł teatru pierwotnego.

To co uderza najbardziej w przedstawieniach reżyserowanych przez Grotowskiego, to ich — nazwijmy tak — rytualny przebieg. Aktor-szaman przemienia się z jednej postaci w drugą, przechodzi z jednego poziomu rzeczywistości na drugi. Chwilami jego ciało staje się przedmiotem, chwilami dekomponuje się. Jego twarz jest bohaterska, jego ręce wyrażają zwątpienie, jego nogi ogarnęła panika. Aktor przemienia rekwizyty w partnerów niemal żywych, wykorzystuje kostium jako protezę, jego gest jest świadomie akcentowany, albo ulega deformacji. Mięśniami twarzy buduje wprost nieograniczoną ilość masek. Oddziaływuje na widza nawet przez sposób oddychania.

Grotowski określa teatr jako introwersję kolektywną. Sztuka — według niego — nie ma w rozrachunku ostatecznym innego celu jak sprowokowanie reakcji psychicznych, bardzo określonych. Teatr, jeżeli chce rozbudzić i wzbogacić życie wewnętrzne widza, musi przełamać wszelki opór, wszelkie klisze myślowe, komunały, broniące dostępu do jego podświadomości. Teatr ten pomija wartości, które już świadomość zdążyła oświetlić i określić. Stawia czoło obszarom ciemnym, obszarom podświadomości kolektywnej. Albowiem w tych ciemnościach nasza kultura, nasz język, nasza wyobraźnia mają swoje korzenie. Rezerwuar odziedziczonych doświadczeń, które nauka określa niekiedy jako „myśl pierwotną" (Lèvy — Strauss), jako „archetypy" (Jung), albo „wyobrażenia kolektywne" (Durkheim). Inni wolą mówić o „kategoriach wyobraźni"

(Mauss i Hubert), albo o „podstawowych myślach" (Bastian).

W Teatrze 13 Rzędów widzowie zatem zmuszeni są do stawiania czoła temu, co w nich samych jest najgłębiej ukryte i najbardziej sekretne. Wrzuceni gwałtownie w świat mitów muszą jednocześnie rozpoznać siebie w nich i je osądzić, tzn. zweryfikować je w świetle doświadczeń własnych, doświadczeń ludzi XX wieku. Konfrontacja, odsłonienie, które wielu odczuwa jako bluźnierstwo.

Weźmy przykład: „Akropolis", sztuka Wyspiańskiego, mistrza polskiego symbolizmu (zmarł 1907). Akcja dramatu toczy się w noc resurekcyjną. Postaci i posągi z arrasów na zamku królewskim w Krakowie — akropolu Polaków — ożywają, a ich postaciom dane jest raz jeszcze przeżyć poszczególne momenty kultury europejskiej: dzieje Jakuba i Ezawa, walkę Jakuba z aniołem, wojnę trojańską. Wszyscy czekają na finalne zmartwychwstanie Zbawiciela — z nim wstanie z martwych Polska i Europa.

Przystępując do inscenizacji Grotowski postawił sobie następujące kluczowe pytanie: jaki akropol „cywilizacji pieców" mógłby dać jej świadectwo czasom przyszłym? Odpowiedź zawiera się w pytaniu — streszcza się i zamyka w pojęciu Oświęcimia. Sztuka Wyspiańskiego rozegra się zatem w całości — w obozie koncentracyjnym. Łachmany ludzkie, którym los wyznaczył tam spotkanie, grają tekst Wyspiańskiego gromadząc złom żelazny, rury, które powoli zagarniają i wypełniają sobą całą salę: to budowa „nowego" świata. Pomiędzy nimi — np. — Parys i Helena: homoseksualiści — dogorywając — wymieniają słowa miłości, którym wtóruje szyderczy śmiech ich towarzyszy niedoli. Wreszcie scena ostatnia: pochód więźniów, histeryczny, o twarzach wykrzywionych grymasem znika w piecu krematoryjnym; dźwigają w triumfie trupa, w którym widzą — to ich ostatnie „kłamstwo życia" — zmartwychwstałego Zbawiciela. Na sali pozostaje jedynie ów „nowy świat" z metalu, zbudowany przez zmarłych — i pozostają widzowie, żyjący, odlegli już od zmarłych i którzy mają rację — przeciwko zmarłym.

Oto sposób, w jaki Grotowski poddaje swoją publiczność prawdziwej agresji. Wyrywa widzom mieszczańskie samoubezpieczenia, aby rzucić ich w ziemię niczyją, gdzie rzeczywista twarz człowieka współczesnego, zakrywana — ulegnie obnażeniu. Naskórkowi humaniści, filantropi oskarżają go o okrucieństwo. Ci ludzie nie zrozumieli lekcji Dalekiego Wschodu: geniusze dobroczynne zapożyczają od demonów ich maski ohydne, przerażające, po to, aby skuteczniej móc je pokonać

TRYBUNA OPOLSKA

Opole, X. 1962

Akropolis 1962

(...) „Akropolis" (...). Tekst (...) podporządkowany idei reżysera (...) przestał być nawet pretekstem. Stał się jedynie tworzywem. Tworzywem — czego? Ano — tworzywem teatru. Rzeczą bardzo istotną dla zrozumienia poczynań Grotowskiego jest uświadomienie sobie różnicy między teatrem dyskursywnym, teatrem literackim, przystosowanym do przekazywania czy kreowania dramatów

MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY

o zamkniętej konstrukcji intelektualnej i uporządkowanym toku myślowym, a teatrem zmierzającym (...) do magii sceny.

(...) W żywym teatrze obie te cechy, obie właściwości sztuki scenicznej, nakładają się niekiedy na siebie. Dzieje się tak osobliwie w wielkich autentycznych tragediach, ale można też wyruszyć na poszukiwanie (...) czystej formy teatralnej (...) niejako wprost, bez oglądania się na dyskursywny walor teatru. Bez oglądania się, a niekiedy — przy wyraźnym jego pomijaniu, dla tym swobodniejszego operowania treściami i formami „bliższymi źródeł" — aby posłużyć się sformułowaniem Grotowskiego. Cała awangarda — od Witkacego do Geneta i Becketta — drąży tę drugą drogę. Eksperyment opolski (...) jest próbą rozszerzenia doświadczeń nie od strony literatury, ale od strony teatru (...) „Akropolis" staje się tu widowiskiem utkanym z luźnych partii tekstu St. Wyspiańskiego, w całość o zgoła innym sensie i klimacie emocjonalnym. „Akropolis" Grotowskiego i Szajny rozgrywa się w K o n z e n t r a t i o n s l a g r z e. Ludzkie strzępy ubrane w łachmany haftlingów, podporządkowane falującej, zmiennej formie o znacznej gęstości i radykalnej deformacji, deklamując, śpiewając, zawodząc, mówiąc wreszcie, przystosowane przez adaptację teksty Wyspiańskiego, tworzą niesamowitą rzeczywistość na poły z sennego koszmaru, na poły z tamtej codzienności (...) Jest to gęsta, przerażająca, obozowa plazma, wydobyta przez formę, dźwięk i gest. Ekwilibrystyka aktorów, przypominająca najświetniejsze zamierzenia biomechaniki, ich zgoła cyrkowe ruchy i pozy podporządkowane zamierzeniu inscenizatora, surowa muzyka drewniaków stukających o podłogę, chrobot rur, staccato młotków, nie mówiąc już o jeremiadach czy parodystycznych dialogach aktorów, tworzą niezwykłą rzeczywistość tego przedstawienia, która na pewno, sama w sobie, jest bezspornym sukcesem opolan.

„Akropolis" jest (...) dramatem obumarłych mitów, cmentarzyskiem tradycji kulturowej, antykwariatem wątków i inspiracji, wyrosłym z bardzo symbolicznej i ciemnej tradycji. Bez radykalnej adaptacji, bez swoistego klucza — dramat ten byłby dzisiaj — obawiam się — nie do pokazania. Grotowski zademonstrował stosowny klucz. Pod wytartą tradycję kulturową, pod irracjonalną mitologię i frazeologię literacką — podłożył rzeczywistość obozu.

Cmentarzysko wątków podłożył pod cmentarz godności ludzkiej i z tego piekielnego eliksiru frazesów i prawd, schematów i grozy, wytoczył własny napój o dość tajemniczym, ale mocnym aromacie. Wzbudził grozę, wyzwolił katharsis nie metodą tragedii, ale drogą stopniowania efektów formalnych. Końcowa scena zmartwychwstania, najlepsza zresztą w całym przedstawieniu, jest poważnym sukcesem Grotowskiego, jego teatru i jego doktryny.

Konfrontacja jest tu jednocześnie przenikaniem. Przenikaniem treści literackiej z treścią teatralną, historii i rzeczywistości, literatury i ostatecznej, skondensowanej wiedzy o życiu. Przenikaniem legendy i prawdy. Symbolicznej estetyki Wyspiańskiego, i antyestetycznej prowokującej brzydotą estetyki Grotowskiego. Tu właśnie tkwi jedna z tajemnic tego przedstawienia. Jedna z tajemnic jego sugestywności i — siły. „Czysty" tekst „Akropolis", podany dziś ze sceny z największym pietyzmem, stałby się zapewne dysonansem, zespół najbardziej nawet udanych obrazów z lagru — w najlepszym wypadku etiudą reżyserską. Ale z tych dwu bardzo przypadkowych — pozornie! — elementów Grotowski i Szajna stworzyli nową i przecież konsekwentną całość. Całość, będącą i zdemaskowaniem mitu, i oskarżeniem epoki, i przejmującym wołaniem w obronie ludzkiej godności. Ale wołaniem à r e b o u r s, wołaniem poprzez zagęszczenie prawdy, przez pokazanie tego, co w naszym zbiorowym doświadczeniu — najokrutniejsze i najbardziej przejmujące. To religia, która polega na bluźnierstwie. To miłość, która wyraża się przez nienawiść (..)

COMBAT
Paryż, 25. XII. 1962
„Bientôt une biennale du théâtre d'avant - garde?"
„Wkrótce biennale teatru awangardowego?"

(...) Teatr - Laboratorium w Opolu (...) nie gra arcydzieł według przyjętej tradycji. Oczyszcza je z pleśni, aby przywrócić im ich sedno i ostrość. Środki artystyczne tego reżysera, którego niektórzy mają za świętokradcę, składają się na „dialektykę ośmieszenia i apoteozy"; tak określił rzecz jeden z krytyków polskich. To znaczy, że dokonuje się systematycznej demistyfikacji wartości, jednocześnie afirmując je. Konkretny przykład: Bohater „Dziadów", Gustaw - Konrad pragnie zbawić swoją ojczyznę. Naiwne przedsięwzięcie, jeśli bierze się za nie jednostka; każdy bunt indywidualny jest beznadziejny, wiemy to dobrze w wieku Oświęcimia. Ten „Chrystus" będzie zatem przywalony narządziem Męki Pasyjnej, ale narzędziem trywialnym: nie krzyżem, zwykłą miotłą. Jednakże, groteskowa Kalwaria ma znamię szlachetności: wiara Gustawa - Konrada w swoją misję jest bezwzględnie szczera. Ośmieszanie, tak jest, ale w równym stopniu apoteoza.

Mamy nadzieję, że Biennale teatru awangardowego będzie miało miejsce i że konfrontacja ta pozwoli nam asystować realizacjom Grotowskiego — tu w Paryżu (...)

JOURNAL DE GENÈVE
Genewa 26. IV. 1962
„Essayer Le Pour, Essayer Le Contre"
„Próbować p r o, próbować k o n t r a"

(...) Pierwsza niespodzianka: nie ma sceny. Aktorzy poruszają się między widzami, których krzesła rozstawione są według — niewiadomo jakiego — anarchicznego kaprysu. Ten nieład — zrozumiemy to wkrótce — jest tylko pozorny. Przy braku dekoracji, organizacja przestrzeni scenicznej, tutaj nieograniczonej, jest bardzo starannie studiowana. Aktorzy bawią się przeszkodami, które wydają się dowcipnie mnożyć (...) Jak w śnie, osoby pojawiają się, znikają, wszystko rozgałęzia się, zbacza z toru, wszystko jest niespodziewane, tajemnicze, jasne. To, co wydawało się znane rozwiewa się: to co, było oczywiste, staje się obce, groźne, naładowane gwałtownością i niepokojem. Ale w tym samym czasie, kiedy poddajemy się magii tych hieratycznych gestów, tego sposobu mówienia, chwilami lirycznego, chwilami suchego i pełnego obiektywizmu, tych przejść od szeptu do deklamacji, tych wstrząsających obrazów sięgających daleko w głąb naszej pamięci (człowiek wtopiony w mur, wykrzywiony w cierpieniu niezmiennym, wiecznym: Chrystus śmieszny, upadający co krok pod ciężarem miotły) wszystko, bliskość aktorów, uspokajająca obecność innych widzów, wszystko prowadzi nas do chłodnego rozsądku, wszystko wyostrza w nas zdolność krytycyzmu. Jesteśmy jednocześnie wewnątrz gry i poza grą, podzielamy i nie podzielamy namiętności starego, ale nagle bardzo młodego poety romantycznego Adama Mickiewicza. (...) „Dlaczego — powiedział Grotowski — pragniemy dać pierwszeństwo naszemu repertuarowi romantycznemu? ponieważ jest bogaty w archetypy. Wielkie tragedie antyczne, Mickiewicz, Wyspiański, Słowacki wyrazili cierpienia sekretne swojego narodu i swojego czasu. Ten wyraz poetycki został jednak zrodzony w okolicznościach historycznych nader konkretnych. I one właśnie stały się później czymś w rodzaju przytłaczających pokładów, czymś w rodzaju złóż, które przydusiły pierwotną świeżość słowa. Dzisiaj oszczędza się klasyków jakgdyby byli eksponatami w muzeum. Pragnąc ich usytuować, oddalić w czas przeszły, zapomina się, że zgromadzili sumę doświadczeń kolektywnych, dziedzictwo naszych przodków. Otóż, te doświadczenia, to dziedzictwo pragniemy właśnie poddać próbie czasu. Prowokujemy konfrontację brutalną, bezpośrednią — widza i mitu. Aby uczynić to, musimy wyrwać widza ze wszystkich jego nawyków myślowych i przesądów. Trzeba, aby był zaskoczony, aby wszystkie kryjówki, w które zwykł się chronić zamknęły się. I aby śmiał się tam, gdzie powinien płakać i aby wątpił we wszystko, a przede wszystkim we własny rozsądek. I aby wówczas, kiedy rzuci się w śmiech, nagły zwrot ucinał śmiech w jego gardle, aby odkrywał, że to z czego się śmiał — to była prawda. Prawda wytryskująca z niego samego według dialektyki groteski i wzniosłości, którą my sami, aktorzy, odkrywamy krok po kroku, ucząc się manipulować nią i władać. Oskarżano nas o bluźnierstwo. Ale niezależnie od tego, że bluźnierstwo jest tu jedynie grą, tylko ono pozwala oddać honor pisarzom przeszłości, tak jak na to zasługują — tzn. przywracając im ich zjadliwość, objawiając widzowi, że prawdy, które mają więcej niż wiek, nie są jeszcze bynajmniej przestarzałe, że szarpanina, aspiracje, nawet szaleństwa Polaków tamtych czasów, pozostają „mutatis mutandis" żywe dla Polaków dzisiejszych. Ratuał, jeżeli chcecie, którego uczestnicy — aktorzy i widzowie wyzwalają się od swoich własnych demonów. Ćwiczenie względności, albo ćwiczenie ironii, które polega na próbowaniu we wszystkim — i pro i contra".

MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY

DAGBLADET
Oslo, 2. XI. 1962
Ung Polakk har skapt et institutt for eksperimentelt teater.
Młody Polak stworzył instytut teatru eksperymentalnego.

(...) Ostatnią inscenizacją Grotowskiego był „Kordian" Słowackiego, klasyczny polski tekst, tak znany w Polsce, jak „Peer Gynt" w Norwegii. Akcja dramatu toczy się w wieku ubiegłym w Polsce porozbiorowej. Kordian, młody arystokrata, pragnie dokonać samoofiarowania siebie dla swojego narodu, próbuje zabić cara, ale zamach nie udaje się. Po zamknięciu w szpitalu psychiatrycznym i poddaniu badaniom, Kordian zostaje uznany za normalnego i — zatem — rozstrzelany. Scenę dziejącą się w szpitalu psychiatrycznym Grotowski przyjął za klucz dramatu, całą akcję inscenizuje w tym właśnie miejscu. Wszystkie przeżycia i przygody Kordiana, ludzie, których spotyka, kobiety, które kocha, traktowane są jako fantasmagorie chorego mózgu. Np. kiedy Kordian w tekście oryginalnym znajduje się na szczycie Mont Blanc i w uroczystym i patetycznym monologu ofiarowuje swoją krew dla narodu, w przedstawieniu Grotowskiego lekarz puszcza mu krew. Cierpienia Kordiana są rzeczywiste, tylko motywy wyimaginowane, jego ofiara dla rodaków naiwna i nierealna, ale moralnie piękna.

HUFVUDS TADSBLADET
Helsinki 4. VIII. 1962
Polskt laboratorium
Polskie laboratorium

Oto punkt wyjścia „gangsterów" z Teatru — Laboratorium 13 Rzędów w ich próbie gruntownego rozbicia — nie kasy z pieniędzmi, ale tradycyjnego modelu teatru:

— Teatr musi odnowić się, jeżeli pragnie usprawiedliwić swoje istnienie obok innych masowych widowisk, takich jak film i sport. Ale teatr nie odnowi się przez kleptomanię, przez szmuglowanie najnowszych zdobyczy literatury, muzyki, sztuk plastycznych. Teatr musi dokładnie wiedzieć, jakimi zasobami dysponuje, przyczym chodzi tutaj o środki, jakimi nie mogą posługiwać się inne rodzaje sztuki. Oto pierwszy z nich:

fizyczny kontakt żywych ludzi (twórców spektaklu z publicznością). Szansa nie wykorzystywana przez teatr konwencjonalny.

SERRA D'OR
Barcelona, X. 1962
Un teatre laboratori a Opole (Polónia).
Teatr Laboratorium w Opolu (Polska)

Całą salę przekształcono w scenę. Aktorzy działają pomiędzy widzami, atakują ich obszerną gamą środków ekspresji, ocierają się o nich, współpracują z nimi i wcielają ich w akcję. W tym znaczeniu scena przestała właściwie istnieć, aktorzy zwracają się do widzów, mówią do nich, dotykają ich — (...) Funkcja reżysera rozszerza się: teraz inscenizuje się już nie jeden, a właściwie dwa zespoły: publiczność i aktorów (...)

SZINHÀZ
Budapeszt III 1962
Kiserlèti Szinhàz Opolèden
Teatr eksperymentalny w Opolu

W teatrze tym (...) jedynym w swoim rodzaju (..) właściwie dokonano unicestwienia scenografii (kulis) (...) Miejsce to zajęły dokładnie przemyślane konstrukcje dla widzów i aktorów (podesty).

POUR L'ART
Lozanna — Paryż III — IV 1963
Grotowski et son théâtre-laboratorium
Teatr eksperymentalny w Opolu
Gro'owski i jego teatr-laboratorium

Jego współpracownicy i on przekroczyli świętą granicę segregacji aktorów i widzów, tradycyjną — o ile mi wiadomo — dla wszystkich teatrów świata. Sekregacji nie pozwalającej przedstawieniu być rytuałem. Bliskość aktorów i widzów i dynamiczny stosunek między nimi w nowej przestrzeni scenicznej, którą staje się cała sala, w przeciwieństwie do dawnego podziału, skierowuje i tych i tamtych na drogę żywego współoddziaływania. Dzięki fizycznemu kontaktowi rodzi się błysk, przeskok iskry. Czas przedstawienia (...) jest momentem uprzywilejowanym (...) ale nie rezerwuje się go teraz dla elity finansowej, czy intelektualnej, przeciwnie ofiarowuje się go, jako dar tym, którzy są gotowi smakować urodę czasu poza czasem, w który inicjuje ich „człowiek-szaman" — człowiek teatru.

LE DAUPHINE LIBÉRÉ
Lyon 23. X. 1962
Une passionante experiènce
Pasjonujący eksperyment

Pojmując teatr jako zbiorowe doświadczenie zwrócone do wewnątrz, ku wewnętrznemu światu człowieka, twórcy Teatru Laboratorium w Opolu zaczęli badać, jakie zjawiska możnaby eksploatować, aby spowodować w widzu określone reakcje psychiczne. Przykładem najbardziej konkretnym i najskuteczniejszym

MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY

podobnego teatru byłyby obrzędy pierwotne. W pewnym znaczeniu właśnie do nich odwołał się reżyser wzbogacając je o rezultaty nowoczesnej psychologii i socjologii i próbując w efekcie stworzyć nowoczesną formę obrzędu laickiego (...) Tutaj nie chodzi już o wystawienie sztuki z postaciami mniej lub bardziej psychologicznie przekonywującymi, ale o posługiwanie się tekstem, i grą aktorów, jako rodzajem katalizatora wywołującego gwałtowne reakcje psychiczne w widzu. (...) (...) Widzowie stają się statystami (...) stanowią komponentę przedstawienia (...) Czy to właśnie nie na tym (...) zasadza się różnica pomiędzy teatrem i filmem? (...). Rewolucja, cud, magia? Nowy alfabet teatralny urodził się w Opolu (...)

SCEN OCH SALONG
Sztokholm I 1963
Teaterns antropologi
Teatr antropologiczny

W swoim pragnieniu zgłębienia i zaatakowania samego sedna psychiki widza teatr Grotowskiego podobny jest do wyprawy antropologicznej, która porzucając terytoria cywilizowane o wartościach pewnych już i zdefiniowanych, zagłębia się w dżunglę: w warstwy sekretne życia duchowego zbiorowości. Tak jak antropolog szuka w formach społeczeństwa pierwotnego obrazu i podobieństwa naszej współczesnej zbiorowości, podobnie teatr Grotowskiego usiłuje dotrzeć do podstawowych myśli, reakcji, sytuacji psychicznych (...) do całej tej warstwy starannie wypieranej przez świadomość jednostki, spotkanie z którą oznacza zbadanie samego siebie w materiale sekretnym mitów i podświadomych modeli, a także (naodwrót), staje się konfrontacją mitu z wiedzą człowieka współczesnego.

ACTA SCAENOGRAPHICA
Praga VIII — IX 1962
Divadlo 13 Rad w Opóli
Teatr 13 Rzędów w Opolu

Główny reżyser niewielkiego teatru w zachodniej Polsce, w mieście, które liczy sobie 60 tys. mieszkańców (...) sumuje doświadczenia dwu ubiegłych sezonów:

(...) Aktorstwo (...). Zakłada się:
Nie ma środków kanonizowanych. Wszystkie środki są dozwolone jeżeli:
— są funkcjonalne (usprawiedliwione logiką całości przedstawienia: stanie na nogach wymaga w równym stopniu usprawiedliwienia, co stanie na głowie, logika życia nie jest tożsama z logiką artystyczną).
— są zafiksowane (utrwalone, z wyjątkiem miejsc z góry przeznaczonych do częściowej improwizacji),
— są skonstruowane (kompozycja, układ, środki tworzą pewną strukturę, której poszczególne elementy są niewymienne).

Zastrzeżenie:
To co artystyczne, co jest sztuką — jest sztuczne (ex nomine) tzn. sprawne, popisowe, może być rozpatrywane jako czysty efekt (fizyczny, lub wokalny) (...)
— **To co artystyczne jest intencjonalne** (...)

Efekt aktorski w teatrze, o którym mowa, jest sztuczny, ale na to, aby efekt ten wykonany był dynamicznie i sugestywnie, konieczny jest jakiś rodzaj wewnętrznego zaangażowania. Nie ma efektu, albo jest jedynie efekt drewniany, jeśli nie ma świadomej intencji w działaniu aktora (w trakcie realizacji, nie tylko w trakcie kompozycji), jeżeli działanie nie jest podpierane przez własne intymne skojarzenia, własne „bateryjki" psychiczne, własne wewnętrzne akumulatory.

Oczywiście, nie chodzi tu o przeżywanie w sensie, w jakim rozumiał to słowo Stanisławski. Mowa raczej o „transie aktora" (...)

MATERIAŁY INFORMACYJNE MIĘDZYNARODOWEGO INSTYTUTU TEATRALNEGO
ITI „Le thèâtre en Pologne"
XII 1961
Le Thèâtre „13 Rzędów"
Teatr 13 Rzędów

Aktorzy, których gra określa profil zespołu: Rena Mirecka (1), Zygmunt Molik (2), Antoni Jahołkowski (3), Zbigniew Cynkutis (4), Ryszard Cieślak (5).

Ekipa nie jest w tym wypadku przypadkowym zbiorowiskiem osobowości i adeptów sztuki teatralnej. Jest raczej grupą artystyczną w pełnym znaczeniu słowa. Z tego właśnie punktu widzenia kształtowany jest zespół aktorski.

1) Grała m. in. Siakuntalę w „Siakuntali" Kalidasy, jest wewn. instruktorem zespołu w zakresie ćwiczeń plastyki gestu i ruchu. (przyp. red.)
2) Grał m. in. Konrada — Gustawa w „Dziadach" Mickiewicza; jest wewn. instruktorem zespołu w zakresie ćwiczeń oddechowo-wokalnych (przyp. red.)
3) Gra m. in. Mefista w „Fauście" Marlowe'a (przyp. red.)
4) Grał m. in. „Kordiana" w/g Słowackiego; jest wewn. instruktorem zespołu w zakresie ćwiczeń rytmicznych (przyp. red.)
5) Jest wew. instruktorem zespołu w zakresie ćwiczeń akrobacji i władania ciałem (przyp. red.).

PREMIERES MONDIALES
Paryż II 1963
Un thèâtre experimental en Pologne.
Teatr eksperymentalny w Polsce

(...) Gwałtowne reakcje i niekończące się polemiki, jakie wywołuje Teatr Labratorium 13 Rzędów w równym stopniu odnoszą się do teorii, jak do stworzonych przedstawień (...) Teatr ten jest nie tylko teatrem, w normalnym rozumieniu tego słowa, ale zarazem czymś w rodzaju własnej szkoły (...)

POLITIKEN
Kopenhaga 30. XII. 1962
Polske eksperimenter
Polskie eksperymenty

W tym — de facto — instytucie eksperymentu teatralnego w Opolu, prowadzi się szereg prac mających na celu systematyczne rozwijanie wyrazistości aktorskiej. Prowadzi się świadomą pracę nad sposobem oddychania (...) Wykorzystuje się szereg elementów ćwiczebnych pantomimy, aby rozwijać ekspresję ciała. Każdy gest, każdy ruch, każda intonacja głosowa, a nawet pauza, jest poszukiwana świadomie na zasadzie ścisłej konstrukcji (...)

SECOLUL XX
Bukareszt 5/6 1962
Impresii Din Teatrul Polonez
Wrażenia z teatru polskiego

Chociaż na ogół awangardowe imprezy szybko upadają, ten zespół utrzymał się (...) i odnosi sukcesy (...)

NYA PRESSEN
Helsinki 3. VIII. 1962
Teater ar alitkonst — sager polsk avantgardist

Teatr jest sztuką elitarną — mówi polski awangardzista.

Teatr nie może być sztuką masową, taki pomysł jest anachronizmem, w okresie panowania filmu i telewizji.

Za pośrednictwem jednego przedstawienia telewizyjnego mogłaby zobaczyć Hamleta większa ilość widzów, aniżeli w ciągu czterech wieków w teatrze. Tak twierdzi Grotowski (...) I takie wnioski wyciąga: musimy stworzyć sztukę intymną, „elitarną". Ale powstaje nader istotne pytanie: co znaczy słowo „elitarny"? Nie nadajemy temu słowu znaczenia, które wiązałoby je ze snobizmem intelektualnym, przeciwnie, życzymy sobie, aby przedstawienie teatralne stanowiło sytuację elitarną w życiu szarego człowieka. Aby teatr nie był wprawdzie towarem codziennym, jak telewizja i film, ale aby był towarem świątecznym, dla człowieka z ulicy.

MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY ● DYSKUSJE ● MATERIAŁY

STUDENBLADET
Kopenhaga X. 1962
Avant - garde
Awangarda

(...) Teatr - Laboratorium jest dzisiaj bardziej niż znany, polemiki na jego temat falują w całym kraju. Czy Grotowski jest blefiarzem? wariatem? geniuszem? (...) Teatr zaangażowany nie w płaskim znaczeniu tego słowa, ale teatr, który stawia człowieka w obliczu jego przeznaczenia i który, jak to określił Broniewski, (ten Majakowski Polaków) „głosem i ciałem wczuwa się w treść ludzkiego losu".

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

W REPERTUARZE: AKROPOLIS WG WYSPIAŃSKIEGO ● ESTRADA DOKUMENTALNA MASKI.
W PRZYGOTOWANIU: BOSKA KOMEDIA WG DANTEGO ● HAMLET WG SZEKSPIRA.