

Józef Szajna

GRAM SAMEGO SIEBIE

Teatr, który tworzę, jest teatrem autorskim. Stanowi moją własną, osobistą wypowiedź. Jego szerszy, sprawdzalny, odbierany społecznie sens jest następstwem wypowiedzi indywidualnej, która musi być zagrana czy odegrana przed widzami. Musi być odegrana przeze mnie jako reżysera, albo raczej animatora spektaklu. Nie znaczy to, że sam staję się aktorem w dosłownym znaczeniu, ale że całość widowiska jest zmaterializowaną formą mojej wypowiedzi.

Wyjątkowo ważnym, bo jedynym żywym, ludzkim czynnikiem w spektaklu są aktorzy. Dlatego podstawową i główną sprawą reżysera jest współpraca z nimi. Nie reżyserowanie lecz współpraca skierowana ku stworzeniu widowiska. A zasadniczy problem to znalezienie sposobu porozumienia, dzięki któremu przekazanie owej indywidualnej wypowiedzi twórcy staje się wspólną sprawą jego i zespołu aktorskiego.

Nie mógłbym tu dać żadnych recept, bo sam przede wszystkim staram się omijać tak zwane kanony. Ludzie banalni szukają właśnie kanonów — gry, reżyserii, scenografii. Dla mnie teatr jest tworzeniem, a samo tworzenie ma w sobie wiele z anarchii, demontażu tego, co zastane i sklasyfikowane, przeciwstawiania się kanonom i przepisom. Jeżeli aktorstwo stanowi coś w rodzaju esencji w wyrażaniu tego, co chciałby przekazać autor (może to dotyczyć i dramaturga, i reżysera-animatora), to nie może się ono kierować sztywnymi regułami, ale musi być dostosowane

do wypowiedzi, o jaką idzie w danym spektaklu. Autor-twórca spektaklu nie może budować ról (króla, księdza, generała) czy nawet pomagać w ich budowaniu, ale powinien inspirować, animować aktorów w takim kierunku, o jaki mu chodzi. Musi z nimi na próbach „grać”, a nie — komponować z nich widowisko. Tu chodzi o jedność wypowiedzi, nie tylko o konstrukcję. Zresztą o rolach w klasycznym rozumieniu tego terminu można mówić tylko w odniesieniu do „starego”, tradycyjnego teatru. W teatrze indywidualnej wypowiedzi, o który mi tu chodzi, rzecz wygląda inaczej. Oczywiście, tworzenie takiego teatru — a raczej współtworzenie go z aktorami — nie jest czymś łatwym do określenia.

Moja subiektywna prawda lub racja jest czymś, co mogę uzmysłowić, co mogę w teatrze zrealizować — przedstawić czy pokazać moim odbiorcom jako pytanie o społeczny sens sztuki i mojej postawy. Nawet nie postawy „twórcy”, ale postawy człowieka. Nie jestem aktorem-wykonawcą, kimś, kto codziennie może malować sobie inną maskę, tak, że wreszcie zapomni, jak wygląda jego własna twarz. Podpisuję swój spektakl imieniem i nazwiskiem — jak obraz.

Ale przecież pracuję z innymi, z aktorami. Co to jest za praca? Z kim w istocie pracuję? Nie jest dla mnie ważne, czy pracuję z gwiazdoram, czy z jakimś specjalnie dobranym i celowo wyszkolonym zespołem aktorskim. Nie zaczynam od działania ze studentami czy adeptami, ale — jak wszyscy prawie reżyserzy i dyrektorzy teatrów w Polsce — spotykam się, na zasadzie absolutnego przypadku, z ludźmi, któ-

Wypowiedź nagrana dla *Dialogu* w kwietniu 1982. (Red.)

rzy akurat w tym właśnie teatrze pracują. Nieszczęście naszego teatru polega zresztą właśnie na tym, że na ogół dyrektorzy otrzymują aktorów, a aktorzy dyrektorów — nie tych, których chcieliby otrzymać. Rezultatem jest sytuacja fałszywa, sytuacja konfliktowa. Konflikt (w tym wypadku) niepotrzebny, niezamierzony i niechciany przez żadną ze stron, ale nieunikniony w skostniałej strukturze, która się nie zmienia.

Często mówi się, że w teatrze, który tworzę, aktorzy tracą pozycję, jaka im przysługuje w teatrze tradycyjnym — aktorskim i literackim. Otóż wydaje mi się, że wprost przeciwnie. W moim teatrze aktorzy, mimo istotnych trudności, mają dużo większą szansę tworzenia swojej własnej, osobistej kreacji. Grania napisanej wcześniej roli nie uważam za w pełni twórczą pracę aktora. Natomiast zadania i możliwości aktorów w teatrze, o którym mówię, są zdecydowanie, jakościowo odmienne niż w teatrze tradycyjnym, właśnie jeśli chodzi o twórczy charakter ich pracy.

Rzecz prosta, konflikty związane przede wszystkim z przełamywaniem różnego rodzaju barier, nawyków i uprzedzeń, są nieuniknione. Aktor, jako wyszkolony zawodowiec, posiada pewien zasób umiejętności, pewną liczbę chwytów i grepsów wyuczonych lub nabytych, do których stalego powtarzania i użytkowania został przyzwyczajony. Tymczasem tutaj styka się z człowiekiem, który wymaga od niego czegoś zupełnie innego. Przede wszystkim potrzebne są nowe lub inne niż dotychczas środki wyrazu. To, co dotychczas było najważniejsze — umiejętność podawania tekstu, czystość dykcji i tak dalej — schodzi na plan dalszy. Ważne stają się inne sprawy. Ale nie chodzi tu wcale o pozasłowne sposoby ekspresji czy o fizyczność działań. Najistotniejsze jest przyjęcie postawy filozoficznej i estetycznej. Zgoda na to, żeby stać się niejako częścią osobowości twórcy spektaklu. Rzecz prosta, nie jest to w pełni możliwe, a konflikty są nie tylko nieuniknione, ale potrzebne, w tym wypadku mają one nawet charakter pozytywny. Konflikty są przecież istotą dramatu, istotą teatru. O charakterze i nastroju spektaklu decyduje gra przeciwieństw, ich wewnętrzna walka.

Nie interesuje mnie teatr misteryjny, w dosłownym znaczeniu. Taki, w którym wszyscy razem padają na kolana,

jak w *Dziadach kowieńskich* i modła się rytmicznie, stając się w istocie — niewolnikami. Nie ma tu mowy o jakiejś jedności czy przyjacielskiej zgodzie. Tworzenie nie może obyć się bez niepewności, sporu, sprzeczności. Właśnie aktorowi najczęściej brakuje przezwyciężania własnych, wewnętrznych trudności i związanego z tym cierpienia. Jeżeli aktor ma świadomość, że od początku wszystko umie, że znajduje się w sytuacji absolutnie jasnej i jednoznacznej, jeżeli nie zostanie zmuszony do tego, żeby sięgać tajemnicy życia, tajemnicy walki; jeżeli nie będzie musiał czy nie zechce wejść w ciemność, po to, żeby dotrzeć do własnej podświadomości i własnych przeczuć — jego działanie okaże się puste i nieznaczące. Dlatego ja — reżyser — muszę stwarzać zderzenia, konflikty, paradoksy. Muszę budować poprzez grę przeciwieństw — zła i dobra, słabości i siły, światła i mroku — po to, żeby doprowadzić do pewnego stanu zbiorowej świadomości czy raczej podświadomości, a nie do wykonania określonych w tekście ról.

Wobec aktorów, jeśli chodzi o ich przygotowanie zawodowe i dyspozycję, nie mam jakichś szczególnych wymagań. Powinni oni mieć podstawową umiejętność mówienia, dostateczną sprawność fizyczną, opanowanie ruchu i gestu. Nie znoszę natomiast zmanierowania, gwiazdorstwa, nawyków, które stają się regułami postępowania. Aktor powinien być wielkim Nikim, żeby być Kimś. Musi mieć poczucie, że zagra każdy ton, że będzie odpowiadał na wszystkie impulsy, że jest instrumentem tak wrażliwym, czułym, i bogatym w możliwości, że sam niejako może stać się orkiestrą, a nie jednym z jej składników. Najgorzej jest z takimi, którzy ciągle, przez całe życie grają tylko rolę, na przykład, klarnetu.

Wymaganie od aktora absolutnej świeżości i otwartości wiąże się u mnie, oczywiście, ze wspomnianym już wrogim stosunkiem do wszelkich reguł i kanonów. Wpływa on też na mój szczególny stosunek do tradycji. Moja tradycja to teatr ludyczny. Nie „ludowo-chłopski”, ale ludyczny. Nie ma to nic wspólnego z komedią dell'arte, ani z melodramatem, ani tym bardziej z tradycją patetycznej tragedii lub typowej komedii.

Teatr ludyczny to dla mnie taki teatr, w którym zmysły rządzą człowiekiem. Chciałbym powiedzieć, że sto

tysięcy diabłów spadło na ziemię, i to są aktorzy. W tym, zdawałoby się szaleństwie szukam doskonałości. Czegoś, czego nie ma w teatrze banalnym, salonnym czy podobnym, czego nie ma w filmie lub telewizji, w całej kulturze masowej.

Wiąże się z tym odrzucenie tradycji rzemieślniczego, tak zwanego czysto fachowego traktowania aktorstwa. W oparciu o tę zasadę powstał bardzo piękny teatr, na przykład teatr francuski. Jednakże mnie sprowadzanie czy upodabnianie działalności aktora do pracy jubilera, który wykonuje ozdobne przedmioty, zupełnie nie odpowiada. Teatr to sztuka wypowiedzi, wszystko w nim kształtowane być powinno w imię tego, co mnie boli, złości, śmieszy... I tego samego wymagam od aktora. Jeżeli aktor ma poruszyć, ma zdobyć i przekonać publiczność, musi być tym, co gra. Musi być aniołem lub diabłem — w całej pełni... nie w połowie. Nie ma tu oczywiście mowy o tak zwanej „grze z dystansem”.

Można by powiedzieć, że moje stanowisko jest pod tym względem bliskie Stanisławskiemu, ściślej, tej najpopularniejszej części jego poglądów, które dotyczą „przeżywania”. W rzeczywistości jednak chodzi mi o coś innego. U Stanisławskiego, jak uważam, wszystko oparte jest na tradycyjnej psychologii, co więcej, na socjologicznym traktowaniu postaci. Ma to, rzecz można, charakter klasowy — inaczej na przykład będzie cierpiał robotnik, a inaczej inteligent, i aktor musi wcielić się w rolę, w tym sensie, że będzie odczuwał czy starał się odczuwać tak, jak w myśl kanonów psychosocjologicznych powinien odczuwać odgrywany przez niego osobnik. Mnie natomiast chodzi o odczuwanie i przeżycie uniwersalne.

Takie przeżywanie, jakie w klasycznym już sensie znajdujemy w teorii Stanisławskiego, łączy się dla mnie po prostu z naturalizmem. Z odtwarzaniem, z odwoływaniem się do czegoś zewnętrznego. Dodam, że osobiście nie umiem oddzielić naturalizmu od realizmu, także od realizmu socjalistycznego. Nawet tak zwany „realizm komponowany” jest w gruncie rzeczy odmianą naturalizmu czyli naśladowania. A to wszystko jest mi z gruntu obce, bo nietwórcze.

Zresztą i w sensie pozytywnym trudno byłoby mi znaleźć jakieś teorie lub postawy twórcze, które uznałbym za bliskie i ważne dla mojej praktyki

teatralnej. Artaud, dajmy na to, napisał coś, co jest właściwie bardzo pięknym poematem. I my wszyscy niby to wiemy, jak według niego powinno wyglądać aktorstwo, tylko nie mieliśmy możliwości sprawdzenia tego w praktyce. Powiedziałbym, że jest w tym obraz duszy aktora, z którym się zgadzam, ale nie znajduje on rzeczywistego pokrycia w przedstawieniach teatralnych.

Ja sam siebie uważam (a formułuję to tak po raz pierwszy) za aktora-reżysera. Czyli za kogoś, kto, jak już na wstępie powiedziałem, gra siebie przez innych, czyli przez właściwych (z profesji i zadań) — aktorów. Nie jest to łatwa sprawa i aby osiągnąć swój cel, muszę postawić aktora w konkretnej sytuacji, która będzie zupełnie odmienna, niż ta, jakiej on by się spodziewał. To znaczy w sytuacji niejako pozapsychologicznej, wobec utrudnień i uwarunkowań, do których tekst „roli” zostaje dorobiony, albo, jeżeli istnieje, zostaje przetworzony. Natomiast jeśli tekstu w ogóle nie będzie, to — myśląc kategoriami poetyckimi — zastępuje się wypowiedź słowną działaniami i czynnościami, takimi jak, na przykład, darcie pierza czy rozsypywanie ziemi.

Może być też tak, że człowiek-aktor marzy, żeby wydostać się z sytuacji, w której się znalazł. Sprzeciwi się cierpieniu, które mu zadano, ale przyjmuje je lub podejmuje, żeby się przekształcić. Jest to niejako proces odkupienia dokonywany na scenie. Rzeczywiste wydarzenie, a nie odgrywanie zdarzeń poprzednio opisanych czy zapisaných.

W tym momencie, oczywiście, nasuwają się pytania o mój stosunek do teorii i praktyki teatralnej Grotowskiego. Pytania takie zresztą zadawano mi już niejednokrotnie. Nie wydaje mi się, aby był to problem dla mojej własnej twórczości jakoś szczególnie ważny, natomiast warto chyba wspomnieć o doświadczeniach, które wyniosłem z bezpośredniej współpracy z Grotowskim i jego zespołem, przed dwudziestu laty, w Opolu, podczas realizacji przedstawienia *Akropolis* według Wyspiańskiego.

Przystępując do pracy z zespołem ówczesnego Teatru 13 Rzędów wniosłem do spektaklu *Akropolis* moje własne inspiracje. Wiadomo, że tekst Wyspiańskiego był tylko podstawą kompozycji, że nastąpiło tam przeniesienie „Akropolis naszego” w inną rzeczywistość — rzeczywistość obozu śmierci — Oświęcimia. Ten powraca-

jący zresztą u mnie temat, problem czy obsesja nie wynika wcale z tego, że- bym był jakoś zapatrzony w martyrologię. Sprawa wygląda inaczej. Wydaje mi się, że dane mi było po prostu wielkie szczęście przeżycia sytuacji ostatecznej.

Ludzie są ciekawi. Chcą zobaczyć śmierć. W różnych ceremoniach, w różnych obrzędach pokazują i zbliżają ją do siebie. Odgrywają ją, wywołują w sobie lęk, lub przeciwnie, przytulają się do niej, albo też odwracają się od niej, kpią, lekceważą. Jest to stara tradycja znana u wszystkich ludów całego świata. Ja to przeżyłem zupełnie inaczej. Zresztą mogę o sobie powiedzieć, że jestem człowiekiem, który przeżył samego siebie i że wszystkie obciążenia pochodzące z tradycji są mi niepotrzebne. Właściwie i aktorstwo też nie jest mi potrzebne. Ostatecznie każdy człowiek jest, czy może być, aktorem i tylko z jednym dłużej trzeba pracować nad przedstawieniem, a z innym — krócej.

Zbliżenie do sytuacji ostatecznej, jeżeli ma się dokonać w teatrze, możliwe jest, jedynie przez trans. A w trans może popaść każdy. Nie tylko aktor. Nawet prędzej — nie aktor. W każdym razie konieczne jest tu ograniczenie. Ograniczenie środków i zaranzowanie sytuacji szczególnej, która by umożliwiała uzyskanie odpowiedniego stanu psychicznego.

Jeżeli miałbym szukać przykładu spektaklu, w którym czułem się najbliższy osiągnięcia takiego właśnie celu, to wymieniałbym *Replikę*. Co jednak rozumiem przez ograniczenie?

Sytuacje ostateczne mają to do siebie, że same przez się ograniczają środki porozumienia i wypowiedzi. W takiej sytuacji człowiek nic nie mówi, ale czuje i działa jakby całym sobą, swoim ciałem i psychiką. Ma jakies intencje czy zamiary, ma wolę przelamania przeciwności, ale tego nie wypowiada. Ograniczony jest także zakres widzenia. Dlatego w *Replce* nie ma słów i wykluczone jest to, że aktor widzi otaczającą go przestrzeń. Z tego wynika odrzucenie „dialogu” czy w ogóle kontaktu aktora z aktorem, czyli czegoś, co stanowi podstawę gry aktora w „normalnym” teatrze.

Jeżeli te trzy rzeczy zostają odrzucone, zabite, to przez co może istnieć aktor, w czym będzie się zawierało jego działanie? Przez przekaz tego, co jest w nim najkonieczniejsze, co jest wyrazem jego samoobrony jako czło-

wieka postawionego w sytuacji maksymalnego ograniczenia i zagrożenia — w sytuacji ostatecznej. Wtedy najważniejsze i zarazem najpiękniejsze w zachowaniu człowieka staje się szukanie impulsu pochodzącego od drugiej osoby. Ale nie jest to odbieranie impulsu na zasadzie wymiany zdań, tylko przez wyczuwanie i odczuwanie — porozumienie pozasłowne i irracjonalne.

Aktorzy, którzy tu występują, nie grają ról ani nie tworzą postaci-charakterów. Spotykają się jak osoby przedtem sobie nieprzedstawione. Niczego o sobie nie wiedzą. Wykonują swoje działanie zupełnie indywidualnie, a jeśli się ze sobą stykają, to tylko w ten sposób, że jeden drugiemu przelazi przez grzbiet albo przecina drogę. Są osobnikami osamotnionymi.

Stanowi to całkowite przeciwieństwo teatru, do którego wciąż jesteśmy przyzwyczajeni. Teatru, który daje aktorowi wszystkie możliwości; oświetla go i ubiera, robi go ulubieńcem publiczności, każe mu sprzedawać jego wdzięk, pieści go i hołubi. Taki teatr, to teatr nieustannej kokieterii, uśmiechów i ukłonów — aktorów wobec siebie, aktorów wobec publiczności i vice versa.

Ale właśnie w *Replce* aktor uzyskuje kontakt z widzem — nie znając go i nie widząc; podaje rękę komuś, nie wiedząc czy to jest wściekły pies, czy człowiek, który z nim współczuje. Aktor niejako napuszcza czy naprowadza widza, stawia go w swojej sytuacji, i widz zaczyna się z tym aktorem utożsamiać. Nie ma tu pokazywania czegośkolwiek, nie ma epatowania „kreacją aktorską”, nie ma dawania czegokolwiek do wierzenia czy zrozumienia. Są pytania, a nie odpowiedzi. Jest dążenie do postawienia widza w sytuacji takiej samej, jak aktora — w sytuacji zbliżonej do ostatecznej.

To wszystko nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek dydaktyką, ale nie jest też (jak już powiedziałem) żadnym obrzędem czy misterium. Jeżeli sztuka — a teatr to dla mnie zawsze sztuka — jest aktem twórczym, musi mieć charakter sensualny. A jeżeli jej sens stanowi docieranie do „Tajemnicy Istnienia”, to na pewno nie może się ona przez to stać ani modlitwą, ani naukowym poznaniem. Dlatego „teatr obrzędowy” jest mi równie obcy, jak teatr Brechta. Nie chcę być księdzem ani nauczycielem, ani agitatorzem.

W tej chwili zresztą zamknąłem

ostatecznie etap mojej działalności, polegającej na tworzeniu teatru z aktorami. Chcę robić teraz coś, co nazwałbym „pisanymi spektaklami”. Przedtem zamieniałem słowo na obraz albo na teatralne działanie, teraz chcę postępować odwrotnie: obraz i działanie zamieniać na słowa. Trudno mi powiedzieć, czy będą to rzeczy do „zagrania”. Czy na przykład ktoś inny mógł-

by je wystawiać. Kiedyś Jerzy Afanasjew, po przeczytaniu książki Marii Czernerle o mnie, powiedział, że chciałby ją zainscenizować. Nie wiem, czy było to możliwe. Nie bardzo też wyobrażam sobie moje spisane spektakle, moje „role” — grane przez kogoś innego. A w ogóle — to często teatr „napisany” wydaje mi się ciekawszy od takich lub innych przedstawień.