

O TEATRZE ZAPIS ROZMOWY

Zapis fragmentów dyskusji, jaka miała miejsce w naszej redakcji w czerwcu 1990 r. Z obszernego zapisu wyodrębniamy tylko jeden wątek — spojrzenie na teatr i jego przemiany, na drogę od teatru misteryjnego do dzisiejszych poszukiwań.

J.P.: Chciałbym, jako, łagodnie mówiąc, dyletant w tej dziedzinie, pokazać rolę pewnego historiozoficznego tła a na tym tle bardzo osobisty pogląd na tę sprawę dynamicznej (czyli rozwijającej się w czasie) struktury kultury w ogóle, a teatru w szczególności.

Odwolałem się do triadycznej wizji dziejów, aby zaproponować następującą formułę epok w dziejach teatru.

I fazę możemy nazwać fazą misteryjną, kiedy to zarówno autorzy tekstów, aktorzy i publiczność partycypowali w misterii, czyli bezpośrednim kontakcie ze światem bogów. Dalekie echa tej fazy odnajdujemy jeszcze w średniowieczu.

II faza to faza mieszczańsko-plebejska odpowiadająca fazie upadku w heglowskiej wizji dziejów.

III faza, nasuwająca się jako możliwość, faza pojawienia się teatru zbawienia, teatru *soterycznego*, pokazującego nie tylko punkt dojścia — wyzwolenie czy zbawienie — ale całą drogę do tego celu prowadzącą. Byłby to teatr, który nie rezygnowałby ani z komedii, ani z dramatu (*sensu stricto*) ani z tragedii. Chciałbym zarysować model takiego teatru, idealny zarys. Byłby to teatr, który by powstawał w zespołach ludzi inspirowanych przez nauczycieli życia duchowego. Wspólnoty takie opierałyby się na zasadzie *sobornosti*, by użyć terminu Bierdiajewa, co oznacza, że byłyby to zespoły ludzi skupiające indywidualności, a nie grupy wyraźnie kolektywistyczne, regresywne, jak to się dzieje w starych Kościołach i partiach politycznych. Oczywiście mit, którym zespoły te by żyły, byłby nie tylko mitem przeżywanym w grupie, ale także mitem indywidualnym, tak jak to proponuje Jung. Chodziłoby o to, żeby grupy te w swojej pracy nabierały charakteru transparentnego, przejrzystego, by otwierały się na inspirację duchową, żeby były inkubatorami takiego otwarcia, wypracowywały różne modele takiego otwarcia; pozwoliłoby to na dotarcie do różnych istot duchowych i na wzajemną inspirację aktora i widza. Byłby to więc powrót do starych misterii, z tą różnicą, że uczestnicy takich grup zachowywaliby swoją indywidualność, nie będąc tak bardzo „wtopieni” w sacrum i przezeń zniewoleni, jak to miało miejsce przed dwoma czy trzema tysiącami lat. Przy takim rozumieniu sprawy należałoby tym, którzy współcześnie podejmują próby stworzenia nowego teatru, zadać pytanie, w jakim stopniu proponują oni coś nowego, poszukując nowej inspiracji, a w jakim stopniu sięgają do inspiracji starych. Sięganie do inspiracji Orientem czy jakkolwiek kulturą nieuropejską — choć także europejską kulturą ludową, prymitywną — jest w efekcie działaniem regresywnym, mimo pewnych wartości pozytywnych, jak np. poszerzanie horyzontów umysłowych itp. W programie pozytywnym można by myśleć o sięganiu do inspiracji zupełnie nowej, mieszczącej się w podstawowym nurcie europejskim, szeroko pojętym nurcie misteryjnym.

Propozycja teatru misteryjnego w duchu Rudolfa Steinera, teatru antropozoficznego, byłaby taką właśnie propozycją pozytywną. Byłaby — gdyby teatr antropozoficzny nie skostniał po 70 latach istnienia — misteria steinerowskie gra się dzisiaj tak samo, jak w 1912 roku, kiedy wystawiono je po raz pierwszy. W tej wersji jest to teatr, którego nikomu nie można proponować, teatr sprzed dwu wojen światowych.

W.D.: Chciałbym zaprezentować pewien pomysł równoległy, także nawiązujący do triadycznej wizji dziejów. Tę triadę można by przenieść na rozwój teatru nowożytnego. I faza — to byłby teatr ściśle związany z literaturą, traktowany jako jej prezentacja; faza II — to okres autonomizacji teatru, uwolnienia od balastu

literackiego. Zmieniłoby to sytuację i funkcję artystów teatru, zwłaszcza reżysera, inscenizatora, który stałby się kreatorem spektaklu. III — obecna faza, to odejście od spraw czysto estetycznych ku etyce i ku kulturze. Stąd z jednej strony „powrót do źródeł”, z drugiej — wpływy antropologii, socjologii, teorii interakcyjności. W tej trzeciej fazie teatr byłby traktowany jako miejsce intersubiektywności, poprzez tworzenie wspólnoty, a jednocześnie sięgałby ku treściom uniwersalnym, gdzie problemy estetyczne spletały się ze światopoglądowymi. Tak właśnie dzieje się w „Gardzienicach”, zaistnieli dzięki temu splotowi właśnie, osiągniętemu dzięki wyprawom. To wyprawy umożliwiły splecenie tradycji ludowej z awangardową estetyką teatralną.

K.R.: Podobna mi się ta triada i ona jest z pewnością adekwatna do tego, co dzieje się w teatrze europejskim. Natomiast bałbym się przykładać ten model do teatru indyjskiego. Parokrotnie padały tu słowa o inspiracji Orientem tego, co umownie nazywamy nowym teatrem. Otóż sugeruję, że ten teatr soteryczny, teatr zbawienia najprawdopodobniej — nie jestem o tym do końca przekonany — istniał i do dziś istnieje w Indiach. I to by może tłumaczyło zainteresowanie twórców teatru europejskiego kulturą Orientu.

Mówiąc konkretniej — wyobrażam sobie, że dla artysty teatru europejskiego, mieszczańsko-plebejskiego, w jakim funkcjonujemy, jakikolwiek, najmniejszy nawet kontakt ze światem Wschodu i światem teatru indyjskiego musi być chwilą, w której traci on poczucie sensu swojej pracy. Jego praca polega na tym, że przygotowuje on parogodzinny spektakl, na który przychodzą ludzie by obejrzeć widowisko, oddzieleni rampą — jest to wykonanie pewnego biurokratycznego zadania: on ma zagrać, oni mają obejrzeć i na tym koniec. Tymczasem w teatrze Orientu twórca europejski widzi wspólnotę ludzi, trwających razem jedną, drugą noc. Oczywiście, ludzie ci nie przez cały czas odbierają spektakl. Widzowie śpią, aktorzy czasem nawet zdejmują święte tiary, schodząc ze sceny, potem znów je nakładają. W tym wszystkim musi być coś niezwykle fascynującego, pociągającego... (świadomie nie używam słowa spektakl).

Trzeba by się zastanowić, czy rzeczywiście wszystkie zdarzenia teatralne, parateatralne są rzeczywiście teatrem soterycznym, teatrem zbawienia, o których mówią Europejczycy. Posłużmy się znów przykładem teatru indyjskiego. „Traktat o teatrze”, słynna *Natjasastra*, mówi, że ci, którzy należycie oglądają sztukę teatru, identyfikują się, współuczestniczą itd., osiągają taką samą zasługę jak ci, którzy dają jałmużnę. Widowisko teatralne jest tu niemal zrównane rangą z ofiarą, obrzędem, rytuałem. Brakuje wśród nas p. Krzysztofa Byrskiego, który mógłby ten wątek rozwinąć — powiem tylko, że zgodnie z myślą indyjską zasługa jest ta sama, ale droga do niej inna, zatem nie powinno się utożsamiać ofiary składanej w świątyni z aktem zasługi jakim jest uczestniczenie w widowisku teatralnym.

Pozostaje otwartym pytanie, czy nie jest to nadinterpretacja, którą i kręgi bramińskie, i Europejczycy chętnie wykorzystują dla podniesienia rangi tych widowisk. Moje bezpośrednie obserwacje skłaniają mnie raczej do przekonania, że w takich widowiskach jak *Kathakali* świadomość sakralnego charakteru widowiska wśród widzów dzisiejszej zanika. Tam zaczyna się chodzić na spektakle tak, jak na widowiska teatru europejskiego. Ta postawa manifestuje się konkretnymi zachowaniami i widzów, i aktorów. W teatrze świętym, teatrze zbawienia, czy teatrze świątynnym nie byłoby możliwe witanie artysty recytującego bardzo ważne, bardzo poważne teksty sanskryckie — śmiechem, tylko dlatego, że widzownia nie rozumie sanskrytu. Pewna tradycja została zerwana, związki przecięte.

Nie oznacza to jednak, że w Indiach nie ma już zdarzeń o charakterze teatru zbawienia, tego teatru, którego inną wersją czy postacią był teatr misteryjny, w którym także dochodziło do

kontakty z bogami. Otóż są takie zdarzenia. Na południu Indii to będzie na przykład tradycja *Thejjam, Mudijetta* — ale nie chodzi tu o to, żeby te nazwy wymieniać. Otóż jest w tych widowiskach jeden podstawowy element, którego w teatrze nie ma — i zgodnie z myślą indyjską nigdy nie było. Jest to element wcielenia: bóg wchodzi w ciało „człowieka w kostiumie”. Można by tu użyć również określenia *performer* jakiego używa Schechner opisując pewne zdarzenia obrzędowe czy rytualne dla odróżnienia od aktora. Tam do tej pory istnieje to poczucie wspólnoty między „człowiekiem w kostiumie” a ludźmi, którzy go otaczają. Istnieje tu „gorący krąg” wokół którego ogniskuje się całe zdarzenie. Dla człowieka teatru europejskiego jest to niewątpliwie coś niesłychanie pociągającego — stworzyć taką sytuację. Żeby ludzie, którzy przychodzą, byli przepelnieni wewnętrzną potrzebą kontaktu ze mną — tu w Europie: ze mną, artystą, tam na Wschodzie: z „człowiekiem w kostiumie”, w którego wcielił się bóg.

Ludzie teatru Europy obrali jedną z możliwych dróg — uznali, że są jakieś mechanizmy, powodujące, że można tę wspólnotową relację uzyskać przy pomocy określonej techniki. Poszukiwania, m.in. Grotowskiego szły w kierunku odkrycia, poznania techniki wprowadzania w trans siebie, ale także i odbiorców. Nie wiem, czy ta droga może rzeczywiście doprowadzić do uzyskania oczekiwanych rezultatów. Przede wszystkim ze względu na jeden niezmiennie istotny element, który nie wiem dlaczego pomijamy w naszych rozważaniach. Chodzi o pierwiastek *w i a r y*, na który Hindusi bardzo wyraźnie zwracają uwagę. Znany reżyser hinduski Raston Baruch, który teraz pracuje w Kalkucie a przedtem w Nowym Jorku, zarzucił Europejczykom (w polemice z Schechnerem) pomijanie tego elementu. Jest w tym coś niezwykle istotnego. Wyobraźmy sobie Hindusa oglądającego mszę na Jasnej Górze. Widzi pewną wspólnotę, odczuwa napięcie — zaczyna się zastanawiać jakie elementy techniczne, estetyczne stwarzają to zdarzenie. Nawet bardzo dokładna analiza struktury jaką tworzy uroczysta msza święta na Jasnej Górze nie pozwoliłaby mu przedstawić tego zdarzenia u siebie. Podobnie twórcy teatru nie mogą stworzyć analogicznego do pierwowzoru napięcia analizując jedynie strukturę zdarzenia. Dlatego nie powiodły się próby pokazywania widowisk obrzędowych — w Europie, konkretnie w Paryżu. Chodzi tu między innymi o akt wcielenia się boga w człowieka, który dla człowieka oglądającego obrzęd tam, na Wschodzie jest wstrząsającym przeżyciem. Widzowie, którzy przyszli obejrzeć egzotyczny teatr w Paryżu nie mogli dostrzec różnicy między kolorowym „człowiekiem w kostiumie”, w którego wciela się bóg, a aktorem teatru Kathakali w bardzo podobnym kostiumie — a dla Hindusa to są dwie zupełnie inne rzeczy.

W.P.: Chciałbym tu zaproponować swój paradygmat, który zresztą eksploatowałem już w różnych swoich tekstach, mianowicie — tożsamość z formą i dystans do formy. Sztuka wysoka, teatr elitarny, kształcony, wyraża dystans do formy. Jest to teatr oderwany od rzeczywistości, nie zmieniający zachowania widza. Nawet tworząc formy doskonale wykazuje on niemoc w kontakcie z życiem.

Dzieje teatru widzę nie jako triadę, lecz sinusoidę powrotów do ludu, tęsknoty do folkloru oznaczające wejście w autentyzm, tożsamość z formą. Tym są wszelkie awangardy, performansy, happeningi i inne formy obecności w folklorze wielkiego miasta.

Osobliwością Gardzienic jest poszukiwanie autentyczności w tradycji wiejskiej. Gardzienice odkrywają *Wyprawę* — to bardzo piękne i nowe, ale skazane na konflikt między spontanicznością a zinstytucjonalizowaniem działalności zespołu. Obecnie Gardzienice wycofały się z programu odkrywania prawd ostatecznych, chcą tylko dalej robić spektakle. Treści, kiedyś przez nich proponowane przejmują zespoły postgardzienicowskie.

J.P.: Drogi do sacrum są różne, ale prawidłowa droga to jest droga własna, to znaczy pozostająca w obrębie własnej kultury. Podział na dystans wobec formy i tożsamość z formą to jest dokładny odpowiednik podziału, jaki robi Jung mówiąc o twórczości psychologizacyjnej, z dystansem, i spontanicznej, wyrażającej z przeżycia wizjonerskiego.

Tym, co mnie najbardziej zafrapowało, jest stwierdzenie, że nie ma możliwości powrotu do autentycznej kultury ludowej i to w żadnym sensie. W tym rzecz właśnie! Nie ma powrotu do Raju, jest zawsze droga do przodu, droga do Nowej Jeruzalem, jako jedyna możliwa. Niemożliwe jest teatralne chłopomaństwo, po-

nieważ człowiek współczesny oderwał się od swych korzeni. O ile wiem, ludność okoliczna nie jest przekonana do „Gardzienic”, to nie jest żadne „kochajmy się”. Obie strony muszą odczuwać jakieś pęknięcie, niemożność pokonania go.

Pójście do przodu oznacza poszukiwanie nowych inspiracji, nowego objawienia. Objawienia, które wyda nowe ziarno. To, co robimy, pewne działania, działania wstępne! powołanie mistrza, stworzenie ośrodka, sięgnięcie do tradycji — to wszystko może być pomocne, ale tworzy jedynie glebę, w którą musi paść to ziarno.

Dlatego wszystkie próby, poza ostatnią — Grotowskiego, są wtórne i z góry skazane na zagładę.

W.P.: Po pobycie w Laponii, wśród szamanów, uświadomiłem sobie, że nas cieszy szamanizm zdeprawowany, taki, który można zobaczyć w telewizji. Tymczasem, jeśli rzucić okiem na otaczającą nas rzeczywistość, to jest ona pełna potężnych szamanów i potężnego teatru, imponującego potęgą wyrazu i siłą demonów. Np. defilada w Korei Południowej, którą oglądałem na ekranie telewizora. Wywarła na mnie wielkie wrażenie. Podobnie to, co widzimy na filmach nazistowskich — to był potężny teatr, z licznymi atrybutami, angażujący masy. Próby dotknięcia ręki wodza — to samo było z Mao — to są szamanizmy.

Folklor nas osacza, ludowość stanowi zagrożenie. Wszelkie wielkie ruchy, zmory naszego wieku, to są potężne powroty do ludowości. Totalitaryzmy, nazizm, chomeinizm — to jest kultura populistyczna. Folklor to potęga, w którą wchodzi demon. Rzeczywisty powrót do ludowości nie jest możliwy, autentyczny folklor w momencie nazwania przestaje być autentyczny, staje się czymś innym. Powrót do ludowości jest z góry skazany na niepowodzenie.

J.P.: Ja się z tym zdecydowanie nie zgadzam. Pan proponuje model wyraźnie dualistyczny, z jednej strony demoniczna sztuka ludowa, do której wrócić nie możemy, nawet gdybyśmy chcieli, a z drugiej ta, która poprzez dystans oswaja ją, czyni znośną. Zgodziliśmy się tu właściwie, że sacrum można tworzyć i współtworzyć tylko zwracając się ku przyszłości. Nie można go odtworzyć, bo wpada się w ten dualizm: albo msze papieskie, populistyczne wiece, pochody i defilady, albo sztuka zdystansowana, która oznacza jakiegoś rodzaju kapitulację.

Ja proponuję coś innego. Chciałbym zwrócić uwagę na to, że każda nowa forma twórczości — religijnej, artystycznej — powstawała przez objawienie „z przyszłości” zwrot ku przyszłości. I tu mamy element dystansu, element racjonalny, zawierający się w samym fakcie organizacji grupy czy szkoły. Jednocześnie następuje otwarcie na czynnik irracjonalny. Dokonuje się tu synteza i oba te czynniki współzyskują, i to jednocześnie na dwóch poziomach — indywidualnym i społecznym. Z tego, co tworzą, mogą czerpać zarówno ci, którzy zachowują dystans wobec sztuki, jak i „masy ludowe”. Tak powstanie nowy folklor. Jak po zalewie germańskim w Europie u schyłku Cesarstwa Rzymskiego kultura odrodziła się w małych grupkach zakonnych (klasztornych), tak teraz, kiedy zalewa nas plebeizm czy ludowość w Europie, ratunek może przyjść tylko przez stworzenie czegoś nowego w małych grupach.

K.R.: Mówiliśmy o tym, że każda droga do sacrum musi wieść przez obszar własnej tradycji — w naszym kraju jest to tradycja chrześcijańska. Otóż jest to niezwykle wschodni sposób patrzenia na tę sprawę. Oni się bardzo cieszą, że ich kultura i sztuka budzą takie zainteresowanie w Europie i Ameryce. Ale oni tego kompletnie nie rozumieją. Dlatego, że wierzą, iż każdy człowiek ma swój własny los do przeżycia. Przydzielono nam ten los na zasadzie łańcucha reinkarnacji. Dla Hindusa nie ma nic bardziej fałszywego nad to, że chrześcijanin staje się np. hinduistą.

Pierwsza podróż całego zespołu Brooka do Indii trwała dwa tygodnie. Przejechali autokarem kilka tysięcy kilometrów, od Bombaju do Kalkuty. Ich kontakt z teatrem Kathakali był z konieczności powierzchowny, można powiedzieć ekspresowy. I stworzyli dzieło niezwykle, oparte na złudnym wrażeniu Indii, na pewnej iluzji. Kanadyjski artysta, Trembley, studiował teatr Kathakali przez 6 lat, poznał go znakomicie, po czym wyreżyserował *Iliadę* w wersji Kathakali, z udziałem Hindusów. Było to przedstawienie nudne i nieudane.

To jest przyczynek do tego, że złudzenie, iluzja są nieocenioną inspiracją dla artysty.