

ŚRODKOWOEUROPEJSKIE WARIANTY „DRAMATU MISTERIUM” W ŚWIETLE DRAMATURGII PÉTERA NÁDASA I JERZEGO GROTOWSKIEGO

CSILLA GIZIŃSKA¹
(Warszawa)

Słowa kluczowe: Jerzy Grotowski, Péter Nádás, teatr polski, dramaturgia węgierska

Keywords: Jerzy Grotowski, Péter Nádás, Polish theatre, Hungarian dramaturgy

Abstrakt: Csilla Gizińska, ŚRODKOWOEUROPEJSKIE WARIANTY „DRAMATU MISTERIUM” W ŚWIETLE DRAMATURGII PÉTERA NÁDASA I JERZEGO GROTOWSKIEGO. „PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, ss. 206–217. ISSN 1773-165X, W dziejach dramatu węgierskiego szczególnie radykalną koncepcję sceniczną reprezentuje trylogia Pétera Nádasa: *Takarítás* (Sprzątanie, 1977), *Találkozás* (Spotkanie, 1979) and *Temetés* (Pogrzeb, 1980). Węgierski autor, podobnie jak polski twórca „sztuki rytualnej”, interpretuje teatr jako złożony kompleks, który umożliwia ekspresję za sprawą różnych parascenicznych form złożonych z wielu literackich form. Na wstępie tekstu autorka pokrótce ukazuje przyczyny stosunkowo słabej recepcji Grotowskiego na Węgrzech i Nádasa w Polsce. Według autorki, teatr Nádasa jako „gra ciała” stoi blisko koncepcji teatralnej Grotowskiego także opartej na wyrażaniu ciałem i głosem, przyznając aktorowi rolę dominującą. Podobnie, wersja Nádasa „teatru ubogiego” wspomagana jest jedynie skromną scenografią i zredukowanymi rekwizytami. Jego sceniczna technika rodzi się z mitów, rytuałów i ceremonii. Nie mniej, obaj twórcy reprezentując podobne koncepcje teatru, używają jednak całkiem odmiennych narzędzi. W efekcie możemy zobaczyć na scenie silnie zwizualizowane sytuacje archetypowe. W niewerbalnej formie przedstawiane są różne uczucia: rozpacz, strach, samotność, itd.

Abstract: Csilla Gizińska, CENTRAL EUROPEAN VARIATIONS OF “MISTERIUM-DRAMA” BASED ON COMPARISON OF WORKS BY PÉTER NÁDAS AND JERZY GROTOWSKI. “PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, pp. 206–217. ISSN 17730165X, The trilogy of Péter Nádás: *Takarítás* (Cleaning Up, 1977), *Találkozás* (Meeting, 1979) and *Temetés* (Burial, 1980) represent a particularly radical stage-conception in the history of the Hungarian drama. The Hungarian author – just like the Polish master of “ritual arts” – interprets the theatre as a complex creative

¹ Correspondence Address: csilla@neo.pl

form, which enables expression in different parascenic forms, crossing the boundaries of literary genres. In the beginning of my essay I briefly show the reasons of relatively weak reception of Grotowski in Hungary and Nádás in Poland. Nádás' theatre understood by the author as a "moving picture of living body" stands very close to the conception of Grotowski, also based on expression of the performer's body and voice, giving priority to actors. The "poor theatre" conception of Nádás is similar – with only modest scenography and reduced props. His stage-technique originates in myths, rituals and ceremonies. Although both authors represent rather similar conceptions of theatre, they use quite different tools. As a result we can observe strongly visualised archetype-situations on the stage. In non-verbal form they present different feelings: desperation, fear, loneliness and so on.

Tytuł naszej konferencji brzmi: *Pomiędzy językami Europy Środkowo-Wschodniej*. Jednak tematem mojego referatu nie jest język zbudowany ze słów, czyli język w ujęciu tradycyjnym, lecz teatr jako jeden z możliwych języków interkulturowych. Chciałabym na wstępie zacytować Antonina Artaud, francuskiego odnowiciela teatru, który sceptycznie zapatrywał się na logocentryzm zachodniej kultury:

(...) teatr taki, jak go rozumiemy na Zachodzie, związany jest i ograniczony przez tekst. (...) Używa on bowiem słowa nie jako siły żywej, która zaczyna od niszczenia pozorów, aby dotrzeć aż do ducha, ale przeciwnie, jako skończonego kształtu myśli, która gubi się uzewnętrzniając².

Artaud, podobnie jak przedstawiciele trwającej na początku XX wieku pierwszej Wielkiej Reformy Teatru (Gordon Craig, Max Reinhardt, Konstanty Stanisławski, Stanisław Wyspiański) głosił potrzebę nowej teatralizacji teatru. W trakcie wystawy światowej w Paryżu w 1931 roku obejrzał przedstawienie teatru z Bali, które wywarło na nim ogromne wrażenie. Możliwości odnowy sztuki teatralnej upatrywał odtąd w przywróceniu teatrowi *mocy magicznej*:

Tak właśnie porzucimy teatralny zabobon tekstu i dyktaturę pisarza. I tak powrócimy do dawnego ludowego widowiska, które umysły odbierały i tłumaczyły sobie bezpośrednio, nie poddając się zniekształceniom, spowodowanym przez język i omijając rafa mowy i słowa³.

Wedle Artauda teatr opiera się na znakach (na dźwiękach, krzykach, gestach, ruchach), nie zaś na słowach. Dramat winien więc czerpać z mitów, by tak jak one wywoływać katharsis, czyli wprawiać widza w *trans*, skąd już łatwo mu przejść w stan nieświadomości. Zdaniem Artauda nowy teatr będzie *teatrem aktora*. Pokonując dystans między aktorem a widzem (publiczność zasiada pośrodku sali, akcja

² A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. J. Błoński. Warszawa 1978, s. 90.

³ Ibidem, s. 139.

zaś toczy się wokół niej), ciało ludzkie jako *żywy hieroglify*, jako rodzaj znaku magicznego działa bezpośrednio na podświadomość widza, wywołując w nim szok. To właśnie skłania Artauda do nazwania swego teatru *teatrem okrucieństwa*. Spektakl taki ma zainicjować w widzu proces leczniczy, uzdrowić człowieka ciężko chorego na cywilizację.

Rewolucyjne ideały teatralne Artauda były decydujące dla przedstawicieli tzw. II Reformy Teatru, która odbywała się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, jak na przykład dla Petera Brooka (dla jego Teatru Nieubłaganego, który działał obok Royal Shakespeare Company), dla *teatru obrazu* Roberta Wilsona, dla amerykańskich awangardowych ruchów teatralnych (Living Theater, LaMama Theater, Performing Group) – wszyscy oni oczekiwali od teatru obrzędowego, że człowiek XX wieku znowu odnajdzie przeżycie Pełni i Transcendencji. W taki sposób rozumieł teatr zarówno Jerzy Grotowski, jak i Péter Nádas.

Kilka uwag na temat recepcji, czy raczej braku recepcji dramatów Pétera Nádasza w Polsce oraz Jerzego Grotowskiego na Węgrzech

Zanim nawiążę do nadzwyczaj wątlej polskiej recepcji *Trylogii* (*Takarítás* 1977, *Találkozás* 1979, *Temetés* 1980) Nádasza, chciałabym kilka słów powiedzieć o jej przyjęciu na Węgrzech, są to bowiem kwestie, które trudno od siebie oddzielić. Péter Nádas jako dramaturg debiutował pod koniec lat siedemdziesiątych razem z tzw. drugą generacją dramaturgów (Géza Bereményi, György Spiró, Mihály Kornis, György Schwajda itd.)⁴, dzięki którym udało się węgierskiemu dramaturgowi nawiązać do nowoczesnego światowego teatru. Właśnie oni, ze swoim autonomicznym widzeniem sceny, opartej na widowisku, po raz pierwszy przekroczyli granice tekstu literackiego, jako tekst pisany. Wśród tych, posługujących się zresztą różnymi językami formalnymi autorów, najbardziej radykalne zasady dramaturgii zastosował Péter Nádas, tworząc tzw. dramat misterium (*szertartásdráma*)⁵, który szczególnie kontrastował z tym, do czego przywykł widz węgierski. W jego ujęciu dramat misterium, oparty na sytuacjach archetypicznych, wywiedzionych z mitologii i z Biblii, zamiast świata rzeczywistego przenosi na scenę świat ludzkiej jaźni. Jednoczesne oddziaływanie tekstu, obrazu i dźwięku pozostawia w widzu wrażenie, że obcuje on z magicznym obrzędem.

⁴ Po tzw. generacji pierwszej, firmowanej przez Istvána Örkénya, głównego przedstawiciela teatru absurdu na Węgrzech. W skład tej generacji wchodził również w ówczesnej Polsce dramaturg jak Károly Szakonyi, István Csurka, László Gyurkó i inni.

⁵ P. Müller, *Drámaforma és nyílvanosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Budapest 1997, s. 159-165.

Jeśli chodzi o karierę dramatopisarską, wszyscy reprezentanci owego pokolenia mieli wyjątkowo trudny start⁶ – zresztą w węgierskim życiu teatralnym los początkującego dramatopisarza nigdy nie był łatwy – co jednak tyczy się zwłaszcza Pétera Nádasza jako dramaturga. Na scenach węgierskich do dziś bardzo skromny jest repertuar nádasowski. Nie tylko klimat polityczny, jaki panował w latach, kiedy sztuki te powstawały, nie sprzyjał wystawianiu ich na scenie, lecz również brak stosownego podejścia do teatru, do reżyserii, które pozwoliłoby wykorzystać nowe możliwości inscenizacyjne, tkwiące w tych sztukach. Ani prapremiery⁷, ani późniejsze przedstawienia nie przyniosły przełomu w historii węgierskiego teatru, a głównej przyczyny tego stanu rzeczy należy najpewniej szukać w tym, że teatr węgierski był głęboko zakorzeniony w naturalistyczno-realistycznej tradycji.

Jako że zajmowałam się szerzej recepcją dramatu węgierskiego w Polsce, mogę potwierdzić, że w ciągu minionych pięćdziesięciu lat tylko te sztuki dotarły do polskiej publiczności – niekiedy zaledwie z kilkumiesięcznym opóźnieniem – które odniosły sukces na scenach węgierskich. Ów sukces był wręcz warunkiem premiery zagranicznej, tym więc zapewne tłumaczyć można fakt, że *Trylogia* do dziś nie doczekała się wystawienia w Polsce. Tym bardziej szkoda, że teatr polski, dysponując odmiennymi od węgierskiego tradycjami, hołdując bardziej abstrakcyjnej, bardziej metaforycznej estetyce, znalazłby, moim zdaniem, drogę do scenicznych tekstów Pétera Nádasza⁸.

Co się tyczy węgierskiej recepcji, *wielki mag teatru*, Jerzy Grotowski wcale nie był w lepszej sytuacji. W okresie działalności swego, słynnego na cały świat Teatru Laboratorium pozostawał dla szerszej węgierskiej publiczności prawie zupełnie nieznan. Co wynika z dwóch przyczyn: po pierwsze, konwencja teatru węgierskiego jest z gruntu inna, węgierski widz ma konserwatywny gust, skomercjalizowały się też zwyczaje chodzenia do teatru. Po drugie, klimat oficjalnej polityki kulturalnej lat sześćdziesiątych nie sprzyjał teatrowi eksperymentalnemu. W epoce stosowania zasady „trzech T”⁹ komunistyczne kierownictwo polityczne jedynie

⁶ Na trudny start całego pokolenia wskazuje również ich wspólna antologia dramatu, ukazująca się dopiero w roku 1983 i właściwie tak na prawdę od tego czasu zauważalna jest ich obecność w życiu teatralnym.

⁷ Prapremiery: *Takarítás (Sprzątanie)* – Teatr im. Kisfaludyego w Győr, 1980, reż. János Szikora; *Találkozás (Spotkanie)* – Teatr Pesti w Budapeszcie, 1985, reż. Péter Valló; *Temetés (Pogrzeb)* – Teatr Szkéné w Budapeszcie, 1982, reż. Zsolt Horváth.

⁸ Polska publiczność miała okazję zetknąć się tylko z 2. częścią *Trylogii (Spotkanie)* i to tylko w formie tekstu w tłumaczeniu Jerzego Snopka, która ukazała się w tomie: *Współczesny dramat węgierski. Antologia*. Red. P. Paszt. Kraków 2003. (Dramat współczesny, nr 20).

⁹ W życiu kulturalnym zapanował względny liberalizm, wiążący się z nazwiskiem odpowiedzialnego za sferę kultury i ideologii członka władz Węgierskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej, Györgya Aczéla. Jego polityka tzw. „trzech T” – od wyrazów *tiltás, tűrés, támogatás* (zakaz, tolerancja, poparcie) – była implementacją zasady *divide et impera*.

w klubach uniwersyteckich, w zespołach amatorskich i na zapadłych prowincjonalnych scenach (Kaposvár, Szolnok) tolerowało eksperymentowanie. W instytucjach oficjalnych było ono zakazane. Zaledwie kilku węgierskich ludzi teatru, fachowców, reżyserów miało okazję osobiście przeżyć to doświadczenie, czyli zetknąć się bezpośrednio z teatrem laboratorium Grotowskiego. Byli to m.in. József Ruszt i Péter Halász¹⁰, dla których spotkanie to okazało się decydujące, jeśli chodzi o ich dalszą drogę twórczą. Najwybitniejszym węgierskim znawcą Grotowskiego jest András Pályi, autor licznych studiów na ten temat oraz pierwszej książki o Grotowskim pod tytułem *Színház és rituálé* (Teatr i rytuał)¹¹.

Nádas pisał również eseje na temat współczesnego teatru (także o teatrze polskim), jednak odnośnie Grotowskiego można u niego znaleźć tylko następujące zdania:

Kiedy człowiek pisze o przeżyciu teatralnym, które nim wstrząsnęło, to jakby się wystawiał na widok publiczny. (...) Chyba dlatego nigdy nie potrafiłem pisać o wrocławskich przedstawieniach Grotowskiego, a teraz jestem już dostatecznie dorosły, by wiedzieć, że nigdy o nich nie napiszę¹².

W dalszej części chciałabym wskazać to, co łączy *dramaty misteria* Nádasza i *teatr ubogi* Grotowskiego. Na początek warto postawić pytanie – w czym tkwi wyjątkowość *Trylogii*? Dramaty te powstały w latach 1977–1980 i ukazały się w tomie *Színház*¹³. Chodzi o trzy, wprawdzie pod względem formy łączące się, ale pod względem treści autonomiczne dzieła. Jeśli patrzymy na te sztuki jako na trylogię, to już sekwencja tytułów *Takarítás* (*Sprzątanie*), *Találkozás* (*Spotkanie*), *Temetés* (*Pogrzeb*) – podkreślona też aliteracją, sygnalizuje pewien związek, pewną chronologię, można by rzec pasywną – stacja po stacji.

To, co dla nich wspólne i zarazem charakterystyczne, to fakt, że wprawdzie w sposób coraz bardziej utajony, obecny jest w tych utworach wątek osobisty, życiorysowy na równi z rysem epoki. Dwie pierwsze sztuki łączą się bezpośrednio z prozą autora (w dramacie *Takarítás* wykorzystuje on swoje wcześniejsze teksty prozatorskie, z kolei jedną z kluczowych scen powieści *Emlékiratok Könyve/Księga pamięci* pisze najpierw w formie udramatyzowanej – *Találkozás*).

¹⁰ Znamienne, że obaj węgierscy uczniowie Grotowskiego działali poza oficjalną strukturą teatralną. József Ruszt jako kierownik słynnego Universitas Együttes (Egyetemi Színház) w spektaklu *A pokol nyolcadik köre / Ósmy krąg piekła* (1967), a Péter Halász, założyciel Kassák Ház Stúdió, po jego zamknięciu zaś Lakásszínház, oraz Foglaltház na emigracji w Nowym Jorku, w sztuce *Testvérballada / Ballada braterska* (1969) zbliżają się po raz pierwszy do teatru, jaki proponuje Grotowski. O tym zob. I. Nánay, *Fazekaskorong és Raffaello. Beszélgetés Ruszt Józseffel. „Színház”* 2000 (wyd. specj.), s. 37–40; P. Halász, *Grotowski csuhájából léptünk elő. „Színház”* 2000 (wyd. specj.), s. 41–47.

¹¹ J. Grotowski, *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Red. i przeł. A. Pályi. Bratysława 1999.

¹² P. Nádas, *Nézőter*. Budapest 1983, s. 110.

¹³ P. Nádas, *Színház*. Budapest 1982.

Takarítás: „komedia, bez przerwy“ (dwie kobiety i dwaj mężczyźni) rozgrywa się w pokoju pewnego mieszczańskiego mieszkania. Kiedy w opróżnionym z mebli pokoju na płaszczyźnie rzeczywistości trwa supernaturalistyczne pranie, szorowanie, odkurzanie, czyli wielkie sprzątanie, dialogi – wspomnianie, seksualne fantazjowanie, ujawnianie morderczych instynktów i perwersyjnych skłonności – są projekcją procesów psychicznych, ukazują wewnętrzny chaos, duchowy brud. Sztuka jest wielowarstwowa i wieloznaczna, odnosi się do rzeczywistość Węgier lat czterdziestych, dotyczy problemów dziedziczenia tradycji i kryzysu identyfikacji:

Találkozás: „tragedia, bez przerwy“, w której bohaterami są Maria, Młody Człowiek i obecni na scenie muzycy. Maria w pustym, śnieżnobiałym pokoju opowiada swoją, rozgrywającą się na Węgrzech w latach pięćdziesiątych, tragiczną historię Młodemu Człowiekowi. Owo wspomnianie-wyznawanie jest jak wskrzeszanie pamięci kochanka-ojca, zabójcy i samobójcy. Młody człowiek w miarę, jak dowiaduje się prawdy, przejmując ból matki, która w finale sztuki przypięczętowała jego los. Tu również pojawia się kryzys tożsamości, proces dorastania, dorostania, miłość, śmierć, fatum.

Temetés: „komedia, bez przerwy“, w której Aktor i Aktorka w zupełnie pustej, białej szarej, wielkiej przestrzeni próbują w głębi sceny coś odegrać. Jednakże wobec braku sztuki i co za tym idzie ról, wykonują szereg działań zastępczych (biegają, uprawiają jogę, usiłują rozmawiać, wyznawać sobie miłość, wspominać – wszystko na próżno). Owey niezdolności do działania towarzyszą utykające wciąż dialogi, będące raczej monologami. Na scenie cały czas stoją złowieszczą dwie trumny. W jednej z nich, kiedy już odtańczy w męczarniach walca i zamorduje kukłę przedstawiającą Aktorkę, kładzie się Aktor. Mimo że jest to sztuka najbardziej abstrakcyjna, w niej również doszukać się można podtekstu społecznego (odniesienia do rewolucji 1956 roku i frustracji inteligencji w latach porewolucyjnych). Głównie jednak mówi ona o kryzysie teatru, natomiast w sensie ontologicznym o pustce w relacjach międzyludzkich, o niemożności nawiązania kontaktu, o kryzysie Słowa i o kryzysie tożsamości (kukła jako *alter ego* postaci).

Oprócz stopniowej redukcji formy tym, co łączy owe trzy sztuki, jest również organizacja muzyczna: *Takarítás* niczym opera składa się z serii arii, duetów i tercetów, których rytm wyznacza wskazówka autora: *przerwa, długa przerwa, bardzo długa przerwa*. W *Találkozás* obok głównych postaci na scenie obecni są cały czas Klawesynista, Wiolonczelista i Lutnista, jakby należeli do świata dramatu, i jakby skomponowana do tej sztuki muzyka László Vidovszkyego autor nie występuje „w charakterze muzyki towarzyszącej, nie mają być one formą ilustracji muzycznej”¹⁴, tylko czynnikiem, który

w poszczególnych swych kształtach mogą dopełniać, potęgować, negować, kontynuować, unicestwiać, pogłębiać treści uczuciowe przejawiające się w kolejnych partiach

¹⁴ P. Nádas, *Spotkanie*, [w:] *Współczesny dramat węgierski ...* op. cit., s. 23.

tekstu. Równocześnie jednak muszą odznaczać się samodzielnością, swoistą niezależnością od tekstu¹⁵.

Oprócz muzyki tekst rytmizują wskazówki odautorskie: *cisza, przerwa, długa przerwa, bardzo długa przerwa*. Najbardziej purytański, obywający się nawet bez kurtyny obraz sceny w *Temetés* uzupełnia *słyszalna cisza*: wedle autora „nie należy tu stosować żadnej muzyki towarzyszącej, odgłosów zza kulis czy zewnętrznego zgiełku”¹⁶. Dialogi, składające się z urwanych, fragmentarycznych, niepełnych zdań zdominowane są przez *ciszę, długą ciszę i bardzo długą ciszę*. Również finałowy walc tańczony jest bez tła muzycznego, jedynie w rytm charakterystycznego dialogu. Jednak i ta sztuka zawiera wskazanie co do gatunku muzycznego – „powinna najbardziej przypominać balet”¹⁷.

Tego rodzaju dramaturgia ciszy przywodzi na myśl monologi Czechowa, choć jest w niej również coś z techniki urwanych dialogów Becketta, traktowania postaci u Geneta i Pirandella oraz estetycznej koncepcji *teatru ubogiego*.

Podstawowym założeniem teatru Grotowskiego, powstającego w warunkach pracy laboratoryjnej i wymagającego od aktorów zakonnego wręcz trybu życia, jest przekonanie, podzielane zresztą przez Nádasa, że

teatr to jedyna naprawdę wspólnotowa sztuka: sztuka rytualnego współoddychania. A jeśli owo współoddychanie się nie udaje, to należy chyba zastanowić się nad tym, dlaczego społeczeństwo nie czuje się dostatecznie silne i zdrowe, by uzewnętrznić i wystawić na pokaz swoje śmieszności i demony¹⁸.

Obaj twórcy wychodzą od konstatacji kryzysu – od świadomości relatywizmu moralnego, jaki zapanował w cywilizacji zachodniej, od rozczarowania racjonalistycznym światopoglądem, od tego, że na kulturę europejską kładzie się cieniem, a nawet przenika ją do szpiku jakieś wszechogarniające kłamstwo, które tak wielu – poczynając od Nietzschego aż po XX-wiecznych egzystencjalistów próbowało już nazwać i opisać.

Jeśli teatr rozumiemy nie tylko jako zwierciadło społeczeństwa, jako model świata, lecz również – używając słów Nádasa – jako „skuteczne narzędzie buntu, mające moc rozsadzania akademickich i wijących się w konwulsjach epok”¹⁹, to zbliżamy się do poglądu głoszonego przez polskiego reformatora teatru, który używa w związku z nim takich określeń jak *kultura czynna i wspólna aktywność*. Swoją tezę tyjącą teatru Grotowski formułuje następująco:

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ P. Nádas, *Szintér...* op. cit., s. 198.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ P. Nádas, *Kérdések, kísérlet válaszadásra*, [w:] *Nézóter ...* op. cit., s. 78.

¹⁹ P. Nádas, *Nézóter ...* op. cit., s. 79.

Marzymy o teatrze, który przez swoją twórczość świadomie budziłby w widzu uczucia wielkie, aby przez nie kształtować jego czyny. (...) Droga do tego oddziaływania – przez serce do umysłu. (...) I tu mieści się sedno inności takiej koncepcji wobec koncepcji teatru intelektualnego, którego bezpośrednim celem jest wyrażenie w danym przedstawieniu określonych myśli²⁰.

Obaj twórcy odrzucają ideę teatru intelektualnego, który na gruncie założeń społecznych artykułowałby określone myśli. Obaj zrywają z teatrem tekstu. W dramaturgii Nádasa tekst literacki „funkcjonuje jedynie w charakterze nut, graniem których jest harmonijna gra ciał”²¹. Podobne myśli wyraża Grotowski: „Jeśli chodzi o stosunek do tekstu literackiego, uważam, że powinien on być dla reżysera tylko tematem, na którego podstawie buduje on nowe dzieło sztuki, jakim jest spektakl”²².

Dla Grotowskiego teatr ma nie tylko wymiar estetyczny, lecz umożliwia człowiekowi sięgnięcie do praźródła, do *wiedzy zapomnianej*, do archaicznego świata sprzed historii, kiedy istniała jeszcze ludzka pełnia. Podobnie jak Béla Hamvas, XX-wieczny węgierski myśliciel, Jerzy Grotowski odnajduje ową utraconą pełnię pośród archaicznych mitów. Jego zdaniem, niezależnie od tego, jaki to lud, czy jaka religia, należy się odwołać do obrzędów i mitów stojących za każdą kulturą, ażeby człowiek znów dotarł do istoty bytu, do metafizycznego fundamentu – *Do samego początku* (Grotowski).

Obrzęd i mit ściśle są ze sobą związane, rytuał (ciąg gestów) zawsze poprzedza łączący się z nim przekaz słowny, mit. Obydwa są nieodłączne od pojęcia *święta*, które Grotowski definiuje w swoim tekście zatytułowanym *Święto*, jako sytuację, w której byt patrzy na człowieka, kiedy jego ludzkie zmysły nie są osaczone przez codzienność²³. Dla Grotowskiego teatr sam jest świętem – teatr to spotkanie tzw. swoich, którzy oddychają tym samym powietrzem,

współ z kimś, z kilkoma, w grupie – odkrycie, odkrywanie siebie i jego. Jest w tym także coś jak obmycie naszego życia. I nawet kojarzy mi się to bardzo dosłownie, namacalnie jako czynność, zupełnie dosłownie: obmycie²⁴.

Tytuły sztuk składających się na *Trylogię* też nawiązują do aktu *świętowania*. Atmosferę święta zawsze buduje cisza i muzyka. Co widać wyraźnie w konstrukcji Nádasowej *Trylogii*. Zdaniem węgierskiego dramatopisarza trzy podstawowe czynniki określają teatr: ciemność, cisza i współoddychanie. W swoim tekście pod

²⁰ Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa 1980, s. 22. Cytat ten jest fragmentem dyskusji Grotowskiego z Mrożkiem na łamach czasopisma „Dziennik Polski”. O tym zob. J. Grotowski, *W tonacji entuzjastycznej*. „Dziennik Polski” 1955 nr 8, nr 14.

²¹ P. Nádás, *Egy próbanapló utolsó lapjai*, [w:] *Nézôtér ...* op. cit., s. 150.

²² *Przed premierą Pechowców. Rozmowa z reżyserem*. „Trybuna Opolska” 1958, nr 265. Cyt. za: J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*. Wrocław 1999, s. 72.

²³ J. Grotowski, *Święto*. „Odra” 1972 nr 6, s. 47–52.

²⁴ *Ibidem*, s. 51.

tytułem *Witkiewicz a színház alatt* (Witkiewicz pod teatrem) Nádas mówi o tym w taki sposób:

Wyjątkowość ciszy docenia każdy rytuał: kontynuowana wspólnie cisza najpierw wywołuje w nas konsternację, potem skupiamy się na swoim wnętrzu i wypełnia nas dostojny spokój medytacji. Ale cisza w teatrze jest demonstracyjna. W ciszy teatralnej – jeśli jest ona prawdziwa – koncentracja ulega rozdzieleniu, jej podmiotem jestem ja, lecz jej przedmiotem jest aktor, dlatego ciszę aktora mogę przeżywać jako własną, moja uwaga coraz bardziej na nim się koncentruje, aż się z nim utożsamię²⁵.
Jeśli teatr jest niczym innym jak oddychaniem w takt²⁶.

Widz stopniowo przejmuje ten rytm, nie mogąc się w końcu wyzwolić spod jego magicznego wpływu. Dramaturgia ciszy stawia przed reżyserami jedno z najtrudniejszych zadań: znaleźć odpowiedni rytm, który byłby tożsamy z wewnętrznym rytmem widza. Owo utożsamienie wszak nie oznacza wybuchania płaczem lub śmiechem, jak to czyni widz romantyczno-naturalistycznego teatru, ani dystansowania się, co jest charakterystyczne dla epickiego teatru Brechta, lecz stanowi syntezę obu tych elementów, to znaczy utożsamiania się i dystansowania na przemian. Należy tu zaznaczyć, że Grotowski definiuje widza jako *uczestnika* (*teatr uczestnictwa*)²⁷, który wręcz bierze udział w spektaklu (co przejawia się również w usunięciu wyraźnej granicy oddzielającej scenę od widowni).

To samo można powiedzieć o nádasowskim podejściu do gry aktorskiej. Nieprzypadkowo, gdy czytamy recenzje teatralne węgierskiego dramaturga, widzimy, jak wielką wagę przywiązuje on do gry aktorów. Z drobiazgowych analiz ról Marii Ronyec, Lili Monori czy Györgyi Andai wylania się cała jego ars poetica, która łączy w sobie metody Stanisławskiego i Brechta, zbliżając się do tego, co Grotowski nazywa *dialektyką szyderstwa i apoteozy*. Zdaniem węgierskiego autora istota nowoczesnej gry polega na tym, by suchą ogólnikowość intencji moralistycznej, dydaktycznej czy propagandowej, która wyraża się poprzez symbol, przesuwać stopniowo w emocjonalną sferę przeżywania katharsis. Z tego „stylistycznego pęknięcia aktor musi stworzyć stylistyczną jedność”²⁸. Ów problem teatralny widoczny jest zwłaszcza w sztuce *Temetés*, gdzie bycie zarówno „wewnątrz jak i na zewnątrz” roli przejawia się też na płaszczyźnie werbalnej²⁹.

Celem teatru Grotowskiego, podobnie jak Nádas, jest wywołanie w widzu *katharsis*, co osiągają poprzez ucieleśnienie mitu. Służy temu pojawiający się w purytańskiej przestrzeni spirytualny obraz, w którym nie wydarzenie, lecz archaiczne akty, gesty, ruchy, rozmaite formy metakomunikacji zyskują szczególne znaczenie.

²⁵ P. Nádas, *Witkiewicz a színház alatt*, [w:] *Nézötér...*, op. cit., s. 50.

²⁶ *Ibidem*, s. 47.

²⁷ J. Kelera, op. cit., s. 71.

²⁸ P. Nádas, *Nézötér ...*, op. cit., s. 113.

²⁹ P. Nádas, *Szintér ...*, op. cit., s. 237–241.

Tendencja do scenicznej minimalizacji, właściwa *teatrowi ubogiemu* Jerzego Grotowskiego, widoczna jest również wyraźnie w traktowaniu sceny u Nádasa. Węgierski autor na wstępie każdej swojej sztuki daje bardzo precyzyjne, drobiazgowo, spisane na wielu stronach wskazówki dotyczące wyglądu sceny – poczynając od odcieni kolorystycznych aż po dokładne określenie materiałów, z jakich zrobione są przedmioty. Przestrzeń sceniczną cechuje nie tylko brak dekoracji (w *Takarítás* widzimy miejsca po przedmiotach, których nie ma na scenie, w *Temetés* stoją tylko dwie białe trumny), lecz również monochromatyczna tonacja – na ogół czarno-biała przelamana gdzieś czerwiecią. Również rekwizyty zredukowane są do minimum (*Takarítás* – wiadro, *Találkozás* – szklanka czerwonym winem, *Temetés* – czerwony szal z muślinu i nóż sprężynowy). Na dobrą sprawę nie pełnią one funkcji zwyczajnych rekwizytów, lecz są rodzajem narzędzi, które w trakcie sztuki nabierają symbolicznego znaczenia. Ogołocona przestrzeń sceniczna uwypukla grę aktorską, a *dramaturgia przerw* podkreśla rytualny charakter ruchów. Nie aspirując do ogarnięcia całości, wyliczę tylko kilka momentów ze wspomnianych sztuk, gdzie mamy do czynienia z gestem obrzędowym:

Takarítás: wobec duchowego zamętu, jaki ujawnia się na poziomie dialogu, powstaje potrzeba czyszczenia, prania do czysta, wyjaśniania i objaśniania.

Találkozás: na oczach widza odbywa się rytuał pasowania na mężczyznę, o narodzinach mówi przybierana często przez Młodego Człowieka pozycja embrionalna, zaś czynność obmywania w scenie końcowej zawiera motyw pasyjny a zarazem gest oczyszczania się z grzechu.

Temetés: oślepiająca białoszarość, która niezmiennie, aż do końca jest obrazowym ekwiwalentem wielkiego Nic. W owej przestrzeni odbywa się rytualizacja samego teatru (oddychanie, rozluźnianie się, bieganie, uprawianie jogi, wydawanie nieartykułowanych dźwięków, chaotyczne i nadaremne ćwiczenie dialogów). Autor niejednokrotnie daje spisane na wielu stronach, drobiazgowo wskazówki, jak należy wykonać poszczególne ruchy. Jest to coś w rodzaju partytury, którą ma zagrać ciało aktora. Powracające wciąż we fragmentach sceny mówią nie tylko o tym, że to teatr bez sztuki, lecz w głębszej warstwie stanowią zatrzymane w kadrze sytuacje egzystencjalne, które obnażają nie tylko bezsilność teatru, lecz i żalną ludzką kondycję.

W pierwszej i w ostatniej sztuce pojawia się motyw tańca śmierci (zatańczenie czy też zawalcowanie na śmierć), we wszystkich trzech natomiast po wielokroć obecny jest motyw rytualnego zabójstwa, samobójstwa oraz obrzęd wspomnienia, przekazywania historii. W

Temetés w taki sposób, że okazuje się to niemożliwe:

Aktorka: Czymże jest miłość, jak nie pamiętaniem?

Aktor: Nie pamiętam. Nie mam czego. Na próżno próbujesz³⁰.

³⁰ P. Nádás, *Szintér ...*, op. cit., s. 257.

Jeśli nie ma wspomnień, nie ma historii, nie ma teatru. A zatem w *Temetés* grzebią w końcu to, czego nie ma. Tu zresztą i samobójstwo jest już tylko groteską – aktor przesywa nożem kukłę, stanowiącą *alter ego* aktorki, po czym sam kładzie się do trumny, ale samounicestwienie nie jest tu jednoznaczne.

Zakończenie:

Scena jest pusta, światła się nie gasną
Rzecz jasna nikt nie wychodzi się pokłonić³¹

Aktorzy zespołu Grotowskiego również się nie kłaniają. Ryszard Cieślak leży na scenie nawet wówczas, gdy widzowie opuszczają salę.

Teatr żadnego z tych twórców nie jest teatrem reżyserskim. Aktor jest równoprawnym partnerem reżysera: razem tworzą rolę. Nie ma tu też gotowych, z góry określonych modeli – jeśli chodzi o artykulację, ustawienie głosu, ruch i gesty, aktor powinien abstrahować od tradycyjnego sposobu budowania postaci. Grotowski i jego zespół mieli punkty zaczepienia, od których mogli wyjść, jak na przykład tradycje polskiego dramatu romantycznego czy teatr „Reduta” w okresie międzywojennym.

Autor węgierski takim zapleczem teatralnym nie dysponował. Traumatyczne doświadczenie z tego płynące utrwala w tekście *Egy próbanapló utolsó lapjai* (*Ostatnie karty dziennika prób*, 1980), gdzie opisuje dramatyczne momenty pewnego ciągu prób³². Kiedy jedna z aktorek oznajmia, że nie mogłaby zagrać w *Temetés*, bo nigdy więcej nie zdołałaby wyjść na scenę, autor tak odpowiada: „Ja właśnie w tym pokładam nadzieję, (...), że po zagranie tej sztuki zacznie się teatr, jakiego pragnę, i jaki warto by robić”³³.

Bibliografia

- A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. J. Błoński. Warszawa 1978.
 T. Burzyński, *Mój Grotowski*. Wyb. i oprac. J. Degler, G. Ziółkowski. Wrocław 2006.
 E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*. Wrocław 2001.
 G. Duró, P. Nadas [w]: *Hiánydramaturgia. Fiatal magyar drámaírók*. Budapeszt 1982, s. 42–65.
 J. Grotowski, *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Red. i przeł. A. Pályi. Bratysława 1999.
 J. Grotowski, *Święto*. „Odra” 1972 nr 6, s. 47–52.
 J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*. Wrocław 1999.
 L. Mész, *Nadas Péter drámái, [w:] Színterek. Drámaértelmezések*. Buapeszt 1988, s. 258–287.

³¹ Ibidem, s. 311.

³² Autor w formie dziennika utrwala różne konflikty, zmagania z rolami aktorów podczas prób do prapremiery sztuki *Takarítás* w Győr. Zob. P. Nadas, *Nézőter ...*, op. cit., s. 149–189.

³³ Ibidem, s. 175.

- P. P. Müller, *Drámaforma és nyilvántartás. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nadas Péterig*. Budapest 1997.
- P. Nadas, *Nézőtér*. Budapest 1983.
- P. Nadas, *Színház*. Budapest 1982.
- A. Pályi, *Színház és színház*. Bratysława 1998.
- Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa 1980.
- P. Pász (red.), *Współczesny dramat węgierski. Antologia*. Kraków 2003. (Dramat współczesny, nr 20).
- J. Slowiak, J. Cuesta, *Jerzy Grotowski*. Przeł. K. Dylewska. Warszawa 2010.