

MATERIAŁY — DYSKUSJE
OPOLE PAŹDZIERNIK 1962



TEATR-LABORATORIUM



13 RZĘDOW



KIER. ARTYSTYCZNE JERZY GROTOWSKI

KIER. LITERACKIE LUDWIK FLASZEN



scenariusz teatralny do słów
St. Wyspiańskiego —
Jerzy Grotowski

AKROPOLIS

— realizacja —

Józef Szajna i Jerzy Grotowski

Aktorzy:

Rena Mirecka ● Zygmunt Molik ● Zbigniew
Cynkutis ● Antoni Jaholkowski ● Ryszard Cieślak
Maciej Prus ● Andrzej Bielski

KIEROWNIK LITERACKI: Ludwik Flaszen

Reżyser-asystent: Eugenio Barba

Architekt-współpracownik teatru: Jerzy Gurawski

Licencja Min. Kult. i Sztuki — Dom Związków Twórczych Opole — Subwencjonuje WRN Opole

*Zostanie po nas złom żelazny
i głuchy, drwiący śmiech pokoleń.*

Tadeusz Borowski

„AKROPOLIS“

KOMENTARZ DO PRZEDSTAWIENIA

1. Co „Akropolis”, zrealizowana według pomysłu J. Grotowskiego, ma wspólnego z Wyspiańskim? Tam — noc resurekcyjna w katedrze wawelskiej; posągi, które ożywają i postaci, które schodzą z arrasów, by na oczach widza odegrać sceny biblijne i antyczne. Wiekie mity i motywy, leżące u podstaw kultury europejskiej — rywalizacja Jakuba i Ezawa o pierworództwo, walka Jakuba z aniołem, Troja, miłość Parysa i Heleny, Zmartwychwstanie — w osobiwej, nadwiślańskiej, wyspiańskiej transkrypcji. W przedstawieniu — rzeczywistość inna: na sposób poetycki, z aluzji, skrótów, przenośni zbudowana rzeczywistość obozu zagłady. Odwieczne mity i motywy, odgrywane przez strzępy ludzkie na kresach doświadczenia, ku któremu pchnął nas nasz wiek dwudziesty.

Za kluczowe uznał Grotowski słowa poety, wedle których ten akcję swojego dramatu umieścił na „plemion cmentarzysku”, dając niejako — w zamierzeniu — sumę naszej cywilizacji. Współczesnym „plemion cmentarzyskiem” — miejscem, gdzie wyznaczono spotkanie ludom i kulturom, gdzie poddano je ostatecznym próbom — były obozy koncentracyjne. Cto „Akropolis nasza” — cywilizacja pokraczna i znieprawiona. Walka Jakuba z aniołem — i katorżnicza praca; romans Parysa i Heleny — i apele więźniów; Zmartwychwstanie Pańskie — i krematoryjne piece. Wyspiański wydestylował sumę cywilizacji, by poddać próbę żywotnej jej wartości. To samo czyni inscenizator współczesny. Tylko zamiast wzniosłej apoteozy daje tragifarsę wartości pohańbionych.

2. Wbrew pozorom, do tekstu Wyspiańskiego nie dopisano ani słowa; przemontowano go jedynie, zgodnie z potrzebami inscenizacji. Ale odcięto go od scenarii, działań i motywacji, jakie wyznaczył mu autor. Z poety

zostało słowo — reszta tworzywa pochodzi od teatru. Ze wszystkich prób adaptacji klasyki w 13 Rzędach ta sięga niewątpliwie najdalej. Mimo przenicowań tak istotnych, adaptator poczytuje sobie za punkt honoru, by słowo poety szanować. I adaptować dramat nie środkami literatury, lecz teatru.

3. W „Akropolis” podjęto próbę skonstruowania rzeczywistości teatralnej, w której rola anegdoty — przebiegu zdarzeń w jego znaczeniu i uzasadnieniach życiowych — ograniczona została do minimum. Każdy gest, intonacja mowy, sytuacja, ruch — mają tę ambicję, by stać się syntezą i uogólnieniem szerszego doświadczenia, znakiem wyrazowym „archetypów”; by zyskać stężenie treściowe przenośni. Teatr tradycyjny tak ma się do podobnego przedsięwzięcia, jak dziewiętnastowieczna powieść do nowoczesnego poematu. Z uwagi na owo zagęszczenie treści, przedstawienie nie może być długie.

4. Zwyczajem Teatru 13 Rzędów, akcja toczy się w jednolitej przestrzeni teatralnej, gdzie widzowie przemieszani są z aktorami. Tu jednak rola dramaturgiczna widzów na tym polega, iż są przez aktorów prowokacyjnie niedostrzegani. Widzowie bowiem — to świat ludzi żywych; natomiast postaci przedstawienia pomyślane są na modłę tworów sennych, powstałych z krematoryjnych wyziewów. Pomiedzy tymi dwoma światami brak porozumienia.

5. W takim układzie scenografia i aktor przestają być czymś całkowicie odrębnym — przenikają się i transformują wzajemnie. Józef Szajna nie jest więc po prostu scenografem tego przedstawienia, projektantem rur i kostiumów. Jest jego współrealizatorem.

LUDWIK FLASZEN

Z Tadeusza Borowskiego:

Pracujemy pod ziemią i na ziemi, pod dachem i na deszczu, przy łopacie, lorze, kilofie i łomie. Nosimy wory z cementem, układamy cegły, tory kolejowe, gradzimy grunta, deptamy ziemię... Zakładamy podwaliny jakiejś nowej cywilizacji. Teraz dopiero poznałem cenę starożytności. (...) Co będzie o nas wiedzieć świat, jeśli zwyciężą Niemcy? Powstaną olbrzymie budowle, autostrady, fabryki, niebotyczne pomniki. Pod każdą cegłą będą podłożone nasze ręce, na naszych barkach będą noszone podkłady kolejowe i płyty betonu. Wymordują nam rodzinę, chorych, starców. Wymordują dzieci. I nikt o nas wiedzieć nie będzie. Zakrzyczą nas poeci, adwokaci, filozofowie, księża. Stworzą piękno, dobro i prawdę. Stworzą religię.

(...) Stałem na bramce — tyłem do rampy. Piłka poszła na aut i potoczyła się aż pod druty. Pobiegłem za nią. Podnosząc ją z ziemi spojrzałem na rampę.

Na rampę zajechał właśnie pociąg. Z towarowych wagonów poczęli wysiadać ludzie i szli w kierunku lasku (...) Wróciłem z piłką i wybiłem ją w pole. Przeszła od nogi do nogi i wróciła łukiem pod bramkę. Wybiłem ją na korner. Potoczyła się w trawę. Znów poszedłem po nią. I podnosząc z ziemi zniechęciłem: rampa była pusta.

Wróciłem z piłką i podałem na róg. Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi.

(...) Ja zachorowałem i poszedłem na KB. On miał więcej „szczęścia” i poszedł do sonder. Zawsze lepiej niż łopatą robić o misce zupy. Wyciągnął serdecznie rękę.

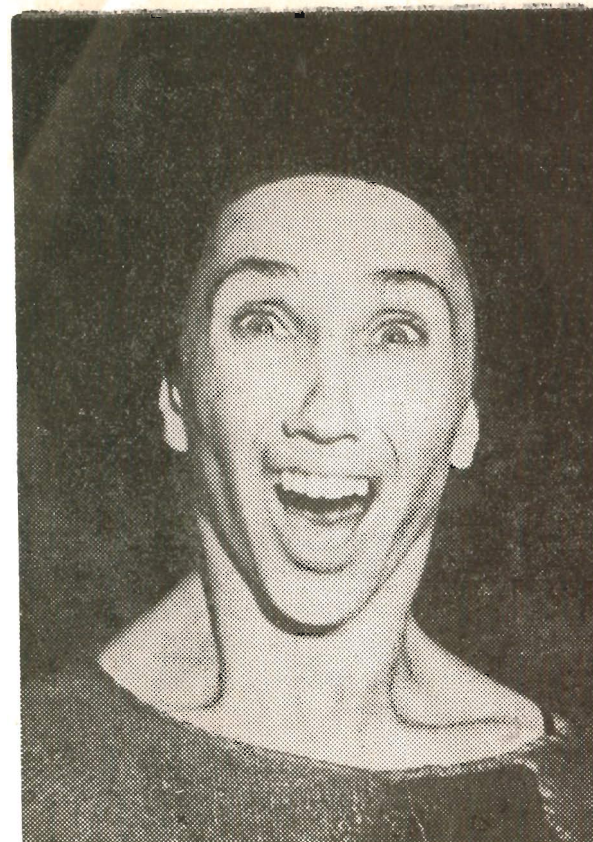
— A, to ty? Potrzebujesz czego? Jak masz jabłka...
— Nie, jabłek nie mam dla ciebie — odrzekłem przyjaźnie.

— Nie umarłeś jeszcze, Abramek? Co słychać?
— Nic ciekawego. Czeski my zagazowali.
— To wiem i bez ciebie. A osobiście?
— Osobiście? Jakie u mnie może być osobiście? Komin, bloki i znowu komin? Albo ja mam tu kogo? A, chcesz wiedzieć osobiście: wykombinowali my nowy sposób palenia w kominie. A wiesz jaki?

Byłem bardzo uprzejmie ciekaw.
— A taki, że bierzemy cztery dzieciaki z włosami, przytykamy głowy do kupy i podpalamy włosy. Potem pali się samo i jest gemacht.

— Winszuję. — rzekłem.
Roześmiał się i popatrzył mi w oczy:
— Te, flegler, u nas w Auschwitzu my musimy bawić się, jak umiemy. Jak by szło inaczej wytrzymać?

I usadziwszy ręce w kieszeń odszedł bez pożegnania.
Ale to jest nieprawda i groteska, jak cały obóz, jak cały świat.



Stała maska bez charakteryzacji (przy pomocy mięśni twarzy): R. Mirecka



Stała maska bez charakteryzacji (przy pomocy mięśni twarzy): Z. Molik

(...) *Unterscharführer*, gospodarz z Harmenze, zeskakuje z roweru czerwony ze zdenerwowania:

— Co się tu dzieje na tym zwariowanym komandzie? Dlaczego ci ludzie chodzą tam z poprzywiązywanymi kijami? To jest czas pracy.

— Oni nie umieją chodzić.

— Jak nie umieją, to ich zabić. A wie pan, że znowu ginęła gęś?

— Czego stoisz jak głupi pies? — wrzasnął kapo na mnie. — Andrzej ma zrobić z nimi porządek. L o s.

Poleciałem ścieżką.

— Andrej, konczaj ich. Kapo kazał.

Andrzej chwycił kij i uderzył na odlew. Grek zasłonił się ręką, zaskowyczał i upadł. Andrzej położył mu kij na gardle, stanął na kiju i zakotłuszył się.

Odszedłem prędko w swoją stronę.

(...) Kiedyś chodziliśmy komandami do obozu. Grała orkiestra do taktu idącym szeregom. Nadeszło DAW i dziesiątki innych komand i czekały przed bramą: dziesięć tysięcy mężczyzn. I wtedy z FKL nadjechały samochody pełne nagich kobiet. Kobiety wyciągały ramiona i krzyczały:

— Ratujcie nas. Jedziemy do gazu. Ratujcie nas.

I przejechały koło nas w głębokim milczeniu dziesięciu tysięcy mężczyzn. Ani jeden człowiek nie poruszył się, ani jedna ręka nie podniosła się.

Bo żywi zawsze mają rację przeciw umarłym.

(...) A tu patrz: najpierw jedna wiejska stodoła pomalowana na biało i duszą w niej ludzi. Potem cztery, większe budynki — dwadzieścia tysięcy jak nic. Bez czarów, bez trucizn, bez hipnozy. Paru ludzi kierujących ruchem, żeby tłoku nie było, i ludzie płyną jak woda z kranu za odkręceniem kurka. Dzieje się to wśród anemicznych drzew zadymionego lasu. Zwykle ciężarowe samochody podwożą ludzi, wracają jak na taśmie i znów podwożą, bez czarów, bez trucizn, bez hipnozy.

Jakże to jest, że nikt nie krzyknie, nie plunie w twarz, nie rzuci się na pierś? Zdejmujemy czapkę przed esesmanami wracającymi spod lasu, jak wycytają, idziemy z nimi na śmierć.

PO „KORDIANIE”

Byliśmy ostatnio świadkami niezwykłego zjawiska artystycznego. Powiedzmy sobie szczerze: jednego z ciekawszych w naszej, otwartej rokiem 1956, współczesności. Wystawiony przez opolski Teatr 13 Rzędów „Kordian” znaczy ważny etap w rozwoju tego teatru. I nie tylko tego teatru. Dokonał się tu — by użyć języka tradycyjnego — skok jakościowy: z równie częstych jak nieśmiały prób przełamania granicy między sceną a widownią, z prób, do których polski teatr zdążył się już spokojnie przyzwyczaić — wyciągnięto wniosek radykalny, rewolucyjny. Sprawę potraktowano konsekwentnie, nie poprzestając na galwanizowaniu form tradycyjnych, nie poprzestając na półśrodkach na eksperymentach przypominających bojaźliwego kąpielowicza, który wielkim palcem lewej nogi próbuje, czy woda zimna, po czym palec ów wycofuje ze strachem. Aktorzy schodzą ze sceny po to, by przebiec parę kroków pomiędzy widzami i czym prędzej uciec po schodkach z powrotem — zawsze mi takie wielkie palce przypominają. Tu — dokonał się skok z trampoliny. Grotowski skoczył. Czy popłynie? Chyba płynie. Na pewno płynie.

I oto szansa, by powstało inne bardziej bezpośrednie i intensywne

przeżycie niż to, którego doznać można w tradycyjnym teatrze, na tradycyjnej widowńi. Szansa wzbogacenia tego przeżycia o nową jakość. Wielka szansa odpowiedzenia teatru.

(...)Widz znajduje się już wewnątrz jakiejś akcji. Mimo swej całej suwerenności psychicznej, mimo całego sceptycyzmu, jaki jego własnie — cechuje, zaczyna przeciw, chcąc nie chcąc, poczuwać się do pewnej wspólnoty, solidarności z aktorami. Jest przez te dwie godziny razem z nimi, — „przeciw” całemu światu. Przedział, bariera, która znikła między widownią a sceną — nie zapadła się w nicłość. Otacza teraz całą salę, tworząc z niej osobną „jedność”, osobny „organizm”.

I oto funkcjonalność, powiedzmy: jedna z funkcji, jedno z wytłumaczeń, jeden z sensów zasady: scenawidownia — w konkretnym wypadku „Kordiana”. Bo owo poczucie odgraniczenia, poczucie wspólnoty „przeciw” całemu światu stanowi przecież jakiś odpowiednik — świadomości. Jesteśmy tu zatem nie tylko jak gdyby w innym świecie, w świecie wyobraźni Słowackiego; jesteśmy także jak gdyby „w” jego psychice, „w” jego świadomości (czy: podświadomości). (...)Chodzi tu przede wszystkim o stworzenie teatralnego ekwi-

walentu, który na nowo, inaczej już niż wskazywało by na to wierne trzymanie się wskazówek tekstu — obiektywizuje, uzewnętrznia jego akcję. Nie w sposób dosłowny, jak czynią to na ogół „normalne” przedstawienia „Kordiana”, lecz — metaforyczny.

Ten ekwiwalent został tu dobrany z niezwykłą śmiałością i potraktowany z pełną konsekwencją artystyczną. Przy czym — Grotowski i Flaszen nie narzucili go dramatowi sztucznie: on w nim tkwi potencjalnie, jest do odnalezienia i do wydobycia. Cała akcja „Kordiana” rozgrywa się na krawędzi szaleństwa, na krawędzi obłąkania. To jedno ze słów — kluczy dramatu. Tę sztukę odczytać można jako autoterapię, fakt napisania jej — jako obronę przed obłądkiem. (...)Szósta scena dramatu zostaje zatem rozszerzona na jego całość, obejmuje go sobą, wchłania w siebie. Rzecz dzieje się w szpitalu dla wariatów.

(...)Cała ta, wydawałoby się, tak niebezpieczna koncepcja — okazała się niezwykle płodna intelektualnie i estetycznie. Jako chwyt polemiczny w dyskusji nad problematyką „Kordiana” i nie tylko „Kordiana”. Jako tranzystor, jako wzmacniacz zawartej w tym dramacie potężnej siły ekspresji, jako punkt wyjścia dla uwspółcześnienia dramatu.

I tak pojawia się tu — zgodnie z duchem współczesnej sztuki — zasada, którą nazwałbym intelektual-

nym ekstremizmem, intelektualną krańcowością. Sztuka współczesna szuka granic, obce jej są niuanse, półśrodki, — nie tylko w tym, co wyraża, także w tym, co bada. Toteż analizę psychiki niezrównoważonej, psychiki z pogranicza niormalności przeprowadza się tu na przykładzie skrajnym, na przykładzie obłądki. Do tej skrajności, do tego ekstremizmu jako zasady przedstawienia powrócimy jeszcze(...)

Uosobiona w Kordianie idea ofiary, mit ofiary, archetyp ofiary — ukazane zostają jako obłądki. — to wizja wariata. Ale to wizja wariata, która dzieje się w piekle. To miara Kordianowego cierpienia.

Scena szósta z jej „antylogiczną” szatańsko-szaleńczą logiką objęła sobą cały dramat. Kształtuje wszystko, po grę aktorów, po gest i interpretację słowa.

Teatry „eksperymentatorskie” nie zawsze potrafią wylegitymować się dobrym rzemiosłem aktorskim. „Stara szkoła” nie przydaje się tu na nic, — stworzenie nowej wymaga niezwykłego trudu. Ale Teatr 13 Rzędów należy tu do nielicznych wyjątków. Zarysowuje się już w nim jakiś nowy styl gry aktorskiej, bynajmniej nie ograniczający się do negacji aktorstwa tradycyjnego. Radykalne zerwanie ze wszystkim, co w aktorstwie tym stało się już sztafpą — pociągnęło tu za sobą pracę

nad tworzeniem nowej „poetyki” „Kordian” daje znakomite możliwości jej zareprezentowania. Konwencja szaleństwa wprowadza na sceno-widownię, uprawomocnia, daje pretekst do — niemal akrobatycznej — gry ciałem. To pierwszy sprawdzian rzemiosła, podobny do sprawdzianu cyrkowego: tu niczego udać nie można.

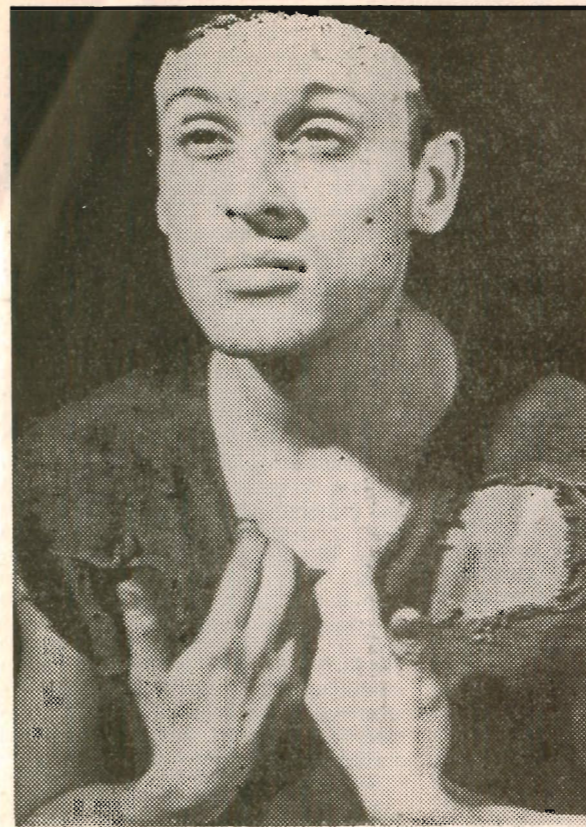
(...)To podstawa. Ciepła się na niej zespół chwytów zaskakujących i odkrywczych. Umowność „zabawa w teatr” (scena „galopady”) jest tu zawsze, — jak wyżej — podporządkowana ogólnej koncepcji przedstawienia. Dominuje zaś — zasada negatywu. Więć — znakomita kreacja Cynkutisa. — wstępny monolog Kordiana wypowiedziany jest w tonie żalostnej skargi-zaśpiewu „jurdywego” wyrostka; więc — kwestie patetyczne wypowiada się tu w sposób nonszalancki, a słowa mające budzić grozę — bagatelizująco (jak w scenie ze Strachem i Imaginacją). Ci aktorzy nie tylko zgrabnie skaczą po łóżkach. Utrzymują równowagę między zabawą a histerią, między skandalem (rzecz dzieje się wśród tłumu „normalnych”, spokojnych ludzi), a patosem. A akrobacji ciała odpowiadać tu musi przedziwna akrobatyka wewnętrznej przeżywania.

W ten sposób, dzięki pewności gry aktorskiej, przedstawienie może rozwijać się — od zaskoczenia do zaskoczenia, od szoku do szoku. Two-

rzy się chropowata materia spektaklu, narasta jego antytetyczna struktura.

(...)Można w postaciach wariatów-ofiarników: tego, któremu wydaje się, że jest krzyżem, i tego, któremu wydaje się, że podtrzymuje niebiosa — widzieć symbole przejściowej pokusy sceptycyzmu, nawiedzającej Słowackiego. Ale można w postaciach tych widzieć także jego krytycyzm wobec mickiewiczowskiego prometeizmu i mesjanizmu, krytycyzm wobec idei ofiarnictwa. Cóż dziwnego, że dziś krytycyzm ten jest bardziej wyostrzony, zjadliwy, negatywny. Że w sporze między Słowackim-zapaleńcem a Słowackim-sceptykiem przedstawienie Teatru Trzynastu Rzędów jest po stronie tego drugiego. I że szatanem racjonalizmu wypęda z nas anioła tragicznej, bezpożytecznej ofiary.

Bo że tak właśnie jest — świadczy o tym znów sama struktura przedstawienia. Prowadzi je, jest jego animatorem, konferansjerem, demiurgiem — Doktor. To on bada chorych, bada Kordiana, puszcza mu krew. Chłodny, energiczny, rzeczowy, władczy (bardzo dobra kreacja Molika) — on ostatecznie decyduje o przesunięciu się akcentów dramatu, o przemianie fantastyki Kordianowskich wizyj — w rzeczywistość psychopatologii. I on wreszcie — tym razem niezgodnie już z tekstem dra-



Stała maska bez charakteryzacji (przy pomocy mięśni twarzy): Zb. Cynkutis



Stała maska bez charakteryzacji (przy pomocy mięśni twarzy): A. Jaholkowski

matu: — wypowiada ostatnie słowa inscenizacji, słowa „zdejmuje czar”:

Spijcie ludzie. Dobrej nocy. Nie będziemy rozstrzygać, czy w polemice tej istnieje słuszność i po czyjej jest ona stronie. Wszystko zależy od tego, jak szeroko i w jakim sensie rozumie się ideę „jednostkowego poświęcenia”. Podkreślić tu tylko wypada, że — wbrew pozorom — teatr polemikę tę przeprowadza w sposób, który nazwać by należało niezwykle taktownym, gdyby słowa tego rodzaju dały się zastosować do tej sytuacji. Cierpienie Kordiana, który w scenie piątej — zamiast w mundurze podchorążego — występuje w kaftanie bezpieczeństwa — wzmaga się tylko, staje się bardziej autentyczne i bardziej przejmujące, niż — nie pozbawione literackiej pozy cierpienie Kordiana „tradycyjnego”. Nie ma tu ośmieszenia; parodia i patos, groteska i tragizm nie niwelują się nawzajem, lecz sumują w jedno szokujące przeżycie.

Jerzy Kwiatkowski: „Wewnątrz „Kordiana” — (Współczesność, 1-15 lipca 1962)

* * *

Zaczyna mówić Kordian. To najcięższy i najbardziej niebezpiecznie chory. Spektakl rozbija się na parę płaszczyzn: rzecz dzieje się w owym umownym szpitalu, ale jednocześnie „szpitalna” rzeczywistość zostaje

przetrasponowana przez chory mózg Kordiana. Jest tylko jeden bohater przedstawienia: Kordian, reszta aktorów ma funkcje dwuznaczne, jest jakoś nieokreślona. To jednocześnie fantomy chorej wyobraźni i lekarze czy też inni pacjenci. Dlatego jeden i ten sam aktor gra parę „ról”: Molik jest Szatanem, Dozorcą ogrodu, Papieżem, Carem, Nieznajomym, Mirecka — Czarownicą i Laurą itd. Ze strzępów rzeczywistości, które docierają do Kordiana, konstruuje on swój dramat: młoda kobieta obok jest Violetką, majaczenia chorego sąsiada układają się w mowę Prezesa.

Te płaszczyzny płynnie przelewają się i krzyżują. Nie ma ostrych granic między momentem, gdy oglądany szpital „rzeczywisty”, a tym, kiedy widzimy go przełamany w podświadomości Kordiana i przetrasponowany na mit narodowy. Sceny rozwiązane są rozmaicie. Maksymalnie wydobycie jednej możliwości to monolog Kordiana: oto ciężko chory dostał ataku, skręca się z ciernienia, mówi coś o Winkelriedzie, wyobraza sobie, że stoi na szczycie góry i będzie zbawiał Polskę. To już prawie sąkdwaj lekarze przenoszą go na łóżko, krępują, puszczają krew. Chory, wyczerpany, zasypia. W następnej scenie będzie już nosił kaftan bezpieczeństwa. A oto skrajne wykorzystanie możliwości drugiej: na porę-

czy łóżka zasiada Molik jak na Piotrowym tronie, złota tiara, skrzek papugi — oglądamy prawie zmaterializowane fantomy, patrzymy oczyma Kordiana. Na ogół jednak nie wszystko jest tak wyraźnie zlokalizowane i wiele scen zachowuje płynną wieloznaczność. (...)

Sam Kordian to archetyp w stylu prometejskim i jednocześnie wariat. Spektakl jest ironiczny. Adres ironii? Zbadajmy, co dociera do świadomości Kordiana, jak wygląda załamany w jego psychice świat: sprzedajna kobieta, nonszalancki tłum, który ze zblazowaną obojętnością ogląda koronację Cara, rozsądnie wstrzemięźliwi spiskowcy, o duszach Piłatów i szatańskie zagadki rozumu. W tym świecie wywołicielski czyn jest obłędem i ten świat z właściwym sobie racjonalnym humanitaryzmem leczy Kordiana Winkelrieda-Prometeusza. Taki jest gorzki morał inscenizacji w Teatrze 13 Rzędów. Bardzo zresztą bliski i Słowackiemu. O ile jednak Słowacki miał w dramacie pewne rozrachunki z sobą samym, tu wydestylowano czysty i „zobiektywizowany” mit kordianizmu: tragicznie śmiesznej, przez nikogo nie oczekiwanej, odrzuconej ofiary.

Marta Piwińska: „Kordian” w Teatrze 13 Rzędów. — (Teatr, 15-30 kwietnia 1962)

* * *

Nie waham się nazwać gościny Teatru 13 Rzędów — wydarzeniem. Świadczy o tym wymownie niebywała frekwencja w Krzysztoforach i niezwykle żywy odbiór. Bo Grotowski podejmuje zuchwałą, nieraz karkołomną próbę pojedynku z poezją i z postawą romantyczną, próbę przewartościowania zakorzenionych mitów mistyczno-heroicznych. Zabieg ten budzi też u niejednego widza święte oburzenie. Ale zapytajmy, co lepsze? Czy odstawić ten repertuar do lamusa, lub inscenizować konwencjonalne „pily” dla honoru domu? Czy też całą pasją rzucić namiętne wezwania, zaatakować romantyzm frontalnie dla zbadania, co zostało się po nim żywego? W tej generalnej ofensywie Teatru 13 Rzędów wybór padł na „Dziady” i „Kordiana”, a przyjdzie kolej — wedle zapowiedzi (...) — na Wyspiańskiego.

U podłoża tej operacji leży rozpoznanie „sztabowe”, a więc analiza myślowa i uchwylenie zasadniczego wątku, całkowitego logicznego scenariusz. Jednak — z zasadniczym, dialektycznym nastawieniem: ośmieszenia przesady i apoteozy genialności. Wykonanie oparto na próbie maksymalnej fascynacji widza, na zasadzie jaskrawego i brutalnego kontrastu

dialektycznego. grozy i groteski, liryzmu i pozy. Wynika stąd w odbiorze wstrząs, przewycięzający zastarzałe oklepanki — przez prowokację i zaskoczenie. Tym sposobem przymusza Grotowski widownię do zbiorowego i pełnego przeżycia teatralnego, sięgającego w głąb podświadomości. Tak osaczony widz, skazany jest na samodzielny opór lub na poddanie się sugestii widowiska. I to wahanie oraz zmagania się widza na widowni w toku całego przedstawienia. A oto chyba idzie w końcu w teatrze.

(...)Zespół aktorski Teatru 13 Rzędów liczy zaledwie 9 osób. Liczba ta ma swoją wymowę, jeśli zważyć ilość i różnorodność kreowanych postaci, nieraz kilku w jednym przedstawieniu. A jest to zespół o zdumiewającej sprawności i kondycji. Opanowanie pamięciowe, przy frenezji mówienia i niezwykle trudnych układach sytuacyjnych, skala głosu od krzyku i śpiewu do szeptu, nieustanna zmiana barwy i intonacji, pewność i swoboda w atakowaniu kwestii i ryzykownych sytuacji, wreszcie skupienie charakterystyczne — to są wymogi a zarazem osiągnięcie niezwykle na naszych scenach. Brak miejsca nie pozwala na omówienie pojedynczych ról i muszę poprzestać tylko na wymienieniu nazwisk tych zadziwiających aktorów. A więc: Z. Molik (świątyni Konrad, górny

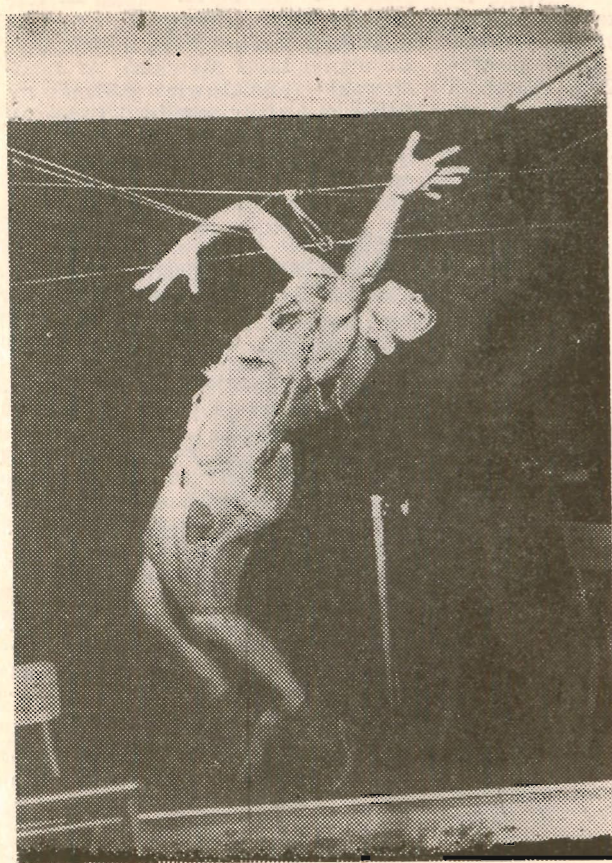
Doktor — Szatan — Papież — Car itd., Teodor w „Idiocie”), Z. Cynkutis (ujmujący szalenstwem i liryzmem Kordian i także Myszkina), A. Jahołkowski (prawdziwie demoniczny Dziedzie, Czarny myśliwy, Dozorca). Dalej: R. Mirecka (niezwykle sugestywna Laura, Czarownica), M. Komorowska (...), A. Bielski, R. Cieślak, w szeregu interesujących ról.

Grotowski znosi rampę sceniczną, usiłując bezkompromisowo włączyć widza w akcję. Architekt J. Gurawski zorganizował nowatorsko miejsce gry w Dziadach i w Kordianie, używając przenikanie widowni ze sceną. Poniechano przy tym dekoracji, pozostał kostium, sprzęt, rekwizyt (o dużej wymowie sceniczej) i światło.

(...)Pisałem już, że Kraków nie szanuje ludzi śmiałych i twórczych. Powtarzam ten zarzut także przy tej sposobności. Bo grupa utalentowanych ludzi uciekła nam z Krakowa do Opolu. Jeden Flaszen — jak Gulliver wśród liliputów — jedną nogą stanął w Opolu, a drugą tkwi w Krakowie. Też symbol.

Tadeusz Kudliński: „Ofensywa Grotowskiego” — (Dziennik Polski, 5 kwietnia 1962)

* * *



Scenaw na drutach: R. Cieślak

Dramat Wyspiańskiego kończy się zmartwychwstaniem i apoteozą Chrystusa. Przedstawienie zamyka korowód więźniów, którzy w triumfie niosąc trupa, uważanego przez nich za zbawiciela, znak rozpaczliwie poszukiwanej nadziei — znikają w piecu krematoryjnym.



Teatr 13 Rzędów. Młody i ambitny teatr powstał trzy lata temu. Program: Majakowski, Mickiewicz, Słowacki, Dośtojewski. Publiczność: inteligencja, młodzież szkolna, robotnicy. Przedstawienia podbudowane naukowo (Freud, Jung, Dorkheim). Teatr eksperymentalny: scenę i widowieństwo traktuje wspólnie. (...) wprowadza własne kryteria gry aktorskiej — aktorstwa sztuczności — jak to nazywają w oficjalnej doktrynie. Ambicją opolan jest stworzenie teatru misterium (...) w którym uczestniczą aktorzy i widzowie.

Rom: „Co w teatrach?” — „Przekrój” 6 maja 1952.

W ramach obchodów Dni Ziemi Opolskiej przybył do Białegostoku głośny już w kraju „Teatr 13 Rzędów”. Widz białostocki miał możność skonfrontować zaistniałe sądy o tym oryginalnym eksperymencie ze swoim własnym doznaniem.

Każdy występ „Teatru 13 Rzędów” prowokował do dyskusji. Echa tych dyskusji rozszły się szeroko po kraju i przyczyniły się do wytworzenia atmosfery niezwykłości tego teatralnego zjawiska (...)

Na konstrukcjach stalowych łózek zarówno sledzą widzowie jak i „ćwiczą” aktorzy. Piszę „ćwiczą”, bo ogromna ilość popisów akrobatycznych odciąga uwagę widza od tekstu. Udziałowienia te zarówno jak i braki techniczne całej tej architektury (np. usuwanie się desek z podestów) czynią szkodę spektaklowi. Parodia staje się obosieczna: dosięga wykonawców. Okazuje się, że we wszystkim potrzebny jest umiar (...)

Krystyna Siemiatycka: „Opolski „Kij w mrowisko”, czyli eksperymenty „13 Rzędów”

(...) Jakkolwiek okres „burzy i naporu” sztuk awangardowych ma już stanowczo poza sobą, autorzy eksperymentujący po śladach Witkacego i Ionesco nie dali jeszcze za wygraną, a istnienie takich tylko eksperymentujących teatrzyków, jak — Teatr 13 Rzędów w Opolu, pochopność pewnych krytyków do wychwalania każdej nowej ekstrawagancji Jerzego Grotowskiego, każdego nowego dziwactwa Ludwika Flaszena — zachowuje dla takich poczynań dogodną bazę. Dlatego trudno mówić o zaniku tego zjawiska, jakkolwiek rok 1962 nie był dla niego pomyślny. Legendy i uroki awangardy są nadal żywe wśród sporej grupy zwłaszcza całkiem młodych pisarzy i niejednego adepta scenopisarstwa wiodą nadal na manowce ekstrawagancji artystycznej.

Jan Alfred Szczepański: „Uwagi o polskiej dramaturgii współczesnej” (czerwiec 1962).

(...) Sprawa poszukiwań artystycznych — kierownik artystyczny opolskiego Teatru 13 Rzędów otrzymał nagrodę festiwalową za poszukiwania artystyczne — to domena teatrów eksperymentalnych. (...) Zastanawiałem się — chyba nie tylko ja sam — jak zakwalifikować to, co ofiaruje nam do oglądania i słuchania ten (jednak awangardowy w pewnym sensie) teatr. Parodia, persyflaż, satyra?

Ekwilibrystyka słowno-fizyczna nie wynika na pewno ze snobizmu. Jest tu bowiem bardzo rzetelna praca nad słowem mówionym, jest dobra, a nawet piękna recytacja przy wprost fenomenalnym opanowaniu pamięciowym tekstu. A jednak coś się nie zgadza.

„Kordian do góry nogami” (Słowo Polskie, 24 maja 1962)

(...) „Kordiana” ułożył na prostym łożu swego eksperymentu i zamknął go z ciekawymi wynikami w domu wariatów — Jerzy Grotowski z Opola, ostatni enfant terrible sceny polskiej, od kiedy Krystyna Skuszanka mierzy w akademiki i zasłużyła sobie nawet na uznanie samego Jaszcza (...)

Roman Szydłowski „Ład i rozsądek” (Nowa Kultura, 17 czerwca 1962)

(...) osobnym tematem jest aktorstwo w „Teatrze 13 Rzędów”. Aktor musi tworzyć sytuacje sceniczne i jednocześnie być przewodnikiem widza po świecie, w który go sprowadza. Od aktora wymaga się nieprawdopodobnej sprawności fizycznej, zdolności improwizacyjnej, a nawet talentów dobrego psychologa. Byłoby przesadą powiedzieć, że młodzi aktorzy dają sobie doskonale radę z tymi wysokimi wymaganiami. Ale ciekawe twórcze kreacje i role — np. Reny Mi-

reckiej, Zygmunta Molika, Antoniego Jaholkowskiego, Zbigniewa Cynkutisa (Kordian) — są dowodem, że aktorstwo tego teatru dorównuje jego ambitnym zamierzeniom (...)

Józef Szczawiński: „Szaleństwo z metą” (Kierunki, 15. IV. 1962).

(...) Największą rewelacją festiwalu był występ najmniejszego „Teatru 13 Rzędów” z Opola, za który nie ominęła nagroda jego kierownika — Jerzego Grotowskiego.

Jerzy Zagórski: „Wnioski teatralne z Wrocławia” — (Kurier Polski, 26-27 maja 1962)

Rozgłosiła Polskiego Radia w Opolu pragnąc wyrazić swoje uznanie dla wysiłku, jaki poszczególne zespoły wkładają w budowę nowych wartości kulturalnych na Opolszczyźnie, a także pragnąc dać wyraz swojemu dla nich uznaniu, ustanowiła doroczne nagrody honorowe. Są to dyplomy i rzeźby w żelazie, przedstawiające symboliczną antenę, znak radiofonii.

Kolegium programowe Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu na wniosek Redakcji Literackiej, postanowiło w tym roku „ANTENY” przyznać:

Zespołowi artystycznemu Teatru 13 Rzędów za poważne osiągnięcia artystyczne, za twórcze poszukiwania, co w całości zwiększa wkład Opola do kultury ogólnopolskiej.

„Radio i Telewizja”, 1 lipca 1962

Wprawdzie Kraków nie leży w sferze wielkich ruchów tektonicznych, lecz i on przeżywa od czasu do czasu mniejsze lub większe trzęsienia ziemi. Zjawiska te powodowane są różnorakimi wypadkami. Do takich, ostatnio, należała wizyta opolskiego teatru „Trzynastu Rzędów”, pod wodzą dwóch renegeatów (byli krakowianie), Jerzego Grotowskiego i Ludwika Flaszena. Ci dwaj mili chłopczkowie, jak by się chcą zemścić na starym grodzie (bo Kraków traktuje po macoszemu swoich wybitnych talentem synów), urządzają sobie z dalekiego Opola wypad na próchniejące i rozlatujące się mury naszego miasta i sieją w nim strach i rozpacz.

(...) Jedno jest pewne, że jest to teatr, który stoi na własnych nogach i choć nogi te chore są w niektórych miejscach na „beri-beri”, stoi na nich pewnie. Nie każdemu się to naturalnie podoba. Wielu chciałoby ten sympatyczny teatr-l'enfant terrible widzieć na śmiertelnym łożu, a Grotowskiego i Flaszena w roli zrozpaczonych wdów. (...) Zgroza osiągnęła punkt szczytowy, gdy akcja „Kordiana” została umiejscowiona przez reżysera w domu wariatów. Fala oburzenia poszła przez miasto. „Nie szargać świętości!” — wołano i stukano głowami w stare mury. (...) Spieszę jednak od razu donieść, że nastrój, który opisuję był udziałem tylko zajętych serc, a wszystko co młode, silne i odważne było Grotowskiemu wielkie brawo. (...) Grotowski z miejsca stał się tak popularny, jak Zośka Loren i gdyby zechciał zmienić pieć, to...

Ludomir Legut: „List z Krakowa” („Widnokręgi” nr 6, czerwiec 1962)

Dzieła klasyków dopiero wtedy otrzymują namaszczenie współczesności i przy aplauzie krytyki ukazują się na scenach, kiedy „młodzieź” trawestacja inscenizacyjna wyploszy z nich postępowe idee, zniszczy wszelkie wartości artystyczne i zabije ostatnie źdźbło zdrowego sensu. „Dziady” stają się momentalnie zrozumiałe dla wszystkich i głęboko współczesne, gdy Konrad wygłasza wielką improwizację trzymając miotłę na plecach! „Kordian” od razu nabiera wspólnego blasku i politycznej wymowy, skoro bohaterowi po monologu na Mont-Blanc puszcza krew dla uspokojenia szaleńczej wyobraźni!... Powstaje w ten sposób żalosna, współczesna interpretacja rewolucyjnego prądu kulturalnego: romantyzm w kaftanie bezpieczeństwa! I nowa postać narodowej literatury: klasyka na wariackich papierach!

Wacław Kubacki: „Fetysze współczesności” (Życie literackie, 15. VII. 1962).

(...) „Dziady” w Teatrze Polskim, a w pewnej mierze i „Noc listopadowa”, jaką wkrótce potem Dejmek przywiózł do Warszawy były teatrem, „który na wędy łowi sumienia”. Na „Dziadach” plakano, ale można było również płakać z powodu ich teatralnego kształtu, który połączył konwencję XIX-wiecznej opery z naturalistyczną opisowością. Druga „Noc listopadowa” Dejmka w Teatrze Polskim była na pewno inscenizacyjnie czysta i bar-

dziej dojrzała, ale ani nie wywołała, ani też nie miała zamiaru wywołać wstrząsu sumień. Była zimna. „Kordian” Axera świadomie odszedł od wszelkiej monumentalności, a następne „Kordiany” na naszych scenach były jeszcze bardziej psychologiczne. Jedna „Nie-Boska” w Łodzi Bohdana Korzeniewskiego miała być w zamierzeniu inscenizatora monumentalna, ale właśnie jej pozorna monumentalność zabrzmiała najfalszywiej. Ostatnio Teatr 13 Rzędów w Opolu zainteresował się „Dziadami” i „Kordianem” jako najbardziej ugruntowanymi w legendzie wzorcami psychomachii narodowej. Kordian jest od początku do końca wizjonerem w szpitalu wariatów. Konrad wypowiada swą Wielką Improwizacją z miotłą w rękę. Nie chcę tych wszystkich doświadczeń ani przeceniać, ani absolutyzować; wydaje mi się jednak, że największe arcydzieła teatru romantycznego straciły swoją dotychczasową funkcję, albo uległa ona w każdym razie istotnemu przesunięciu. Straciły, przynajmniej obecnie, swoją zdolność aktualizowania dramatu narodowego i społecznego. I chyba coraz jaśniej widać, że mieszczą się doskonale w teatrze kameralnym.

„Teatr ogromny”, tak przynajmniej, jak go pojmował Schiller, nie przystaje już do naszych wyobrażeń.

Jan Kott: „Refleksje nad „teatrem ogromnym” — (Dialog, kwiecień 1962)

W PRZYGOTOWANIU: FAUST
WG MARLOWE'A ● HAMLET WG
SZEKSPIRA ● BOSKA KOMEDIA
WG DANTEGO ● ESTRADA PUBLICYSTYCZNA: MASKI

W ostatnich miesiącach ukazały się na łamach prasy kulturalnej bułgarskiej, czechosłowackiej, fińskiej, francuskiej, niemieckiej, norweskiej, szwajcarskiej, szwedzkiej, węgierskiej i włoskiej — materiały, dotyczące kierunku i metody pracy Teatru-Laboratorium 13 Rzędów. Dostępne nam wycinki opublikujemy w następnych „Materiałach-Dyskusjach”.

AKROPOLIS

Akcja dramatu Wyspiańskiego toczy się na Wawelu, który jest tym dla Polaków, czym ateński Akropol dla Europy. Podczas nocy resurekcyjnej ożywiają posągi i schodzą postacie z arrasów, by odegrać wielkie mity i wątki antyczne i biblijne (wojna trojańska, Parys i Helena, walka Jakuba z aniołem, Jakub i Ezaw, Zmartwychwstanie). W „Akropolis” widzi inscenizator cmentarzysko cywilizacji europejskiej i narodowej, summę jej natchnień i motywów. I owo cmentarzysko tradycji zderza z cmentarzyskiem ludów i kultury europejskiej naszego stulecia — z summą „cywilizacji pieców”, z rzeczywistością obozów zagłady. Klasyczny tekst Wyspiańskiego wypowiadają strzępy ludzkie, powstałe jakby z krematoryjnych oparów, by

TEATR LABORATORIUM 13 RZĘDÓW ● TEATR

rozegrać gorzką tragifarsę pohańbionych wartości. Odwieczne mity antyczne i biblijne inscenizują więźniowie, załamując je jakby w krzywym zwierciadle okrutnych doświadczeń epoki pieców. Tekst Wyspiańskiego, skrócony i odpowiednio zmontowany — wbrew pozorom, nie dopisano doń ani słowa — rozpięto na siatce czynności, związanych z życiem obozowym. Inszenizator unikał jednak dosłowności, pozostawiając rzecz w sferze poetyckiej aluzji i przenośni.

Dramat Wyspiańskiego kończy się zmartwychwstaniem i apoteozą Chrystusa. Przedstawienie zamyka korowód więźniów, którzy w triumfie niosąc trupa — uważanego przez nich za Zbawiciela, znak rozpaczliwie poszukiwanej nadziei — znikają w piecu krematoryjnym.

LABORATORIUM 13 RZĘDÓW ● TEATR LABORAT

Opol 3908/62 3000 E-4/828