TEATR-LABORATORIUM 13 RZĘDÓW

Materiały i Dyskusje - Wrocław
1965

Bo ta ziemia to gospoda
W ogromnej naszej podróży.

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: JERZY GROTOWSKI
KIEROWNIK LITERACKI: LUDWIK FLASZEN

Scenariusz i reżyseria
JERZY GROTOWSKI
do słów
CALDERONA — SŁOWACKIEGO

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY

AKTORZY:

RENA MIRECKA — **Feniksana** ● ANTONI JAHOŁKOWSKI — **Król** ●
ZYGMUNT MOLIK — **Tarudant** ● ZBIGNIEW CYNKUTIS — **Mulej** ●
STANISŁAW ŚCIERSKI — **Henryk**

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY — RYSZARD CIEŚLAK

KOSTIUMY — **Waldemar Krygier** ARCHITEKTURA — **Jerzy Gurawski**

KIEROWNIK LITERACKI — LUDWIK FLASZEN

KWIECIEŃ 1965
19 **MARZEC 1968**

1. Przedstawienie oparto na tekście wielkiego dramaturga hiszpańskiego XVII w., Calderona, w głośnej transkrypcji polskiej Słowackiego. Zamiarem inscenizatora nie jest jednak granie „Księcia Niezłomnego" w sposób, w jaki został napisany. Grotowski daje własną wizję tego utworu, która tak się ma do oryginału, jak w muzyce — wariacje do tematu.

2. Przedstawienie stanowi swoiste studium fenomenu „niezłomności". Nie polega ona tu na manifestowaniu siły, poczucia godności i odwagi. Działaniom otoczenia, które w ujęciu teatru — patrzy na Księcia jak na dziwaczny, obcy stwór, stwór innego nieomal gatunku — przeciwstawia Książę jakby bierność i łagodność, zapatrzenie w wyższy porządek duchowy. Pozornie nie stawia oporu nieprzyjemnym manipulacjom otaczających go osobników; pozornie nie podejmuje polemiki z prawami ich świata. Czyni więcej: nie przyjmuje tych praw do wiadomości. Ich świat, zapobiegliwy i okrutny, w istocie nie ma doń przystępu. Mogąc uczynić z nim wszystko — władając suwerennie jego ciałem i życiem — nie mogą zrobić mu nic. Książę, poddając się jakby z uległością niezdrowym zabiegom otoczenia, pozostaje niezawisły i czysty — aż do ekstazy.

3. Układ przestrzeni do gry oraz widowni pomyślany jest jako coś pośredniego pomiędzy cyrkowym wybiegiem dla zwierząt — a salą operacyjną. Można patrzeć na to, co dzieje się w dole, bądź jak na okrutne igrzysko w guście starorzymskim, bądź jak na zimny, chirurgiczny zabieg, w rodzaju rembrandtowskiej „Anatomii doktora Tulpa".

4. Ta szczególna, wyobcowana społeczność odziana jest w bryczesy, buty z cholewami oraz togi — na znak, że lubuje się w ostrym działaniu, a jednocześnie osądzaniu, zwłaszcza istot innego jakby gatunku. Inność tę podkreśla u Księcia biała koszula — naiwny symbol niewinności, — czerwony płaszcz, który lada chwila może przemienić się w śmiertelny całun oraz nagość — znak bezbronnej, ludzkiej tożsamości, która niczym, prócz własnego człowieczeństwa, w obronie swej nie rozporządza.

5. Stosunek społeczności do Księcia nie jest jednoznacznie wrogi. Jest to obcość, połączona z fascynacją, zawierającą w sobie możliwości odruchów sprzecznych — od gwałtu do adoracji. Ci sami, którzy Księcia zamęczyli, gruchają słodko i tęsknie nad jego ciałem: drapieżne ptaki przeistaczają się w synogarlice. Bohater zaś, wśród przeciwieństw i dokonywanych na nim zabiegów kultywuje w sobie nieustające dążenie ku ekstazie. Wreszcie sam staje się jakby hymnem na cześć istnienia, wbrew temu, co szpetne i nierozumne. Ekstazę tę jednak niewiele dzieli od cierpienia, które bohater dlatego tylko przezwycięża, że oddaje się — jakby w szczególnym akcie miłosnym — prawdzie. Przedstawienie jest paradoksalną próbą przezwyciężenia postawy tragicznej. Przez nieprzyjęcie wszystkiego, co ku tragiczności winno nieuchronnie popychać.

6. Inscenizator skłonny jest sądzić, że odchodząc od litery tekstu, pozostaje w zgodzie z jego duchem. Przedstawienie stanowi współczesną transpozycję stylu barokowego — wraz z tkwiącymi u podstaw baroku przeciwieństwami światopoglądowymi. I z fakturą, która jest wizyjna, skłonna do muzyczności; która od zmysłowego konkretu zmierza ku czemuś, co się po staroświecku nazywa uduchowieniem.

7. Przedstawienie jest jednocześnie modelem roboczym, na którym Grotowski sprawdza skuteczność metody aktorskiej. Wszystko tu wymodelowane zostało w aktorze: w jego ciele, głosie, psychice.

Ludwik Flaszen

PRZYPISY DO PRZEDSTAWIENIA

KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY

O METODZIE AKTORSKIEJ

Teatralna gra — zdaniem naszym — to uroczysty akt zbiorowego samopoznania. Istota jej zasadza się na aranżowaniu żywej więzi międzyludzkiej. Więź ta jest podstawowym tworzywem teatru. Pod tym względem różnimy się od innych awangard, skądinąd nam estetycznie pokrewnych. Awangardy te działają bądź pod znakiem inscenizacji, która wedle nowatorskich niegdyś, a dziś banalnych założeń Wielkiej Reformy — polega na zestrajaniu różnorodnych tworzyw i dyscyplin w jednolite dzieło widowiskowe; bądź pod znakiem plastyki, która szczególnie w Polsce — na skutek estetycznego zacofania środowisk ściśle teatralnych — zdominowała przedsięwzięcia nowatorskie; bądź wreszcie pod znakiem literatury dramatycznej, która na Zachodzie — z uwagi na brak środków dla inicjatyw finansowo niepewnych — zastąpiła teatr w dziele jego samoczynnego odnowienia.

Ani tak rozumiana inscenizacja, ani plastyka, ani wreszcie słowo nie stanowi jeszcze — zdaniem naszym — o tym, co jest specyficznie teatralne. I co różniłoby teatr od ruchomego obrazu czy rzeźby, albo książki, której treść unaocznia się przy pomocy serii puszczonych w ruch ilustracji. Co pozostaje po odrzuceniu filologii i plastyki? Aktor — i widz. To jest jakby zalążkowa komórka teatru. Tu rodzi się pierwodany żywioł gry. Ogołacamy teatr — na tyle, na ile to tylko możliwe — ze wszystkiego, co tym żywiołem nie jest. Reszta pełni funkcje jedynie służebne, pomocnicze. Tworzywem teatru czynimy jakby jego własną istotę. Tak pojmowany teatr — który nazywamy ubogim, w przeciwieństwie do stylu panującego, gruntowanego na środkach bogatych i tworzywach niejednorodnych — stanowi z konieczności niepodzielne królestwo aktora.

Tu aktor staje się wszystkim. Nie wyręczy go ani charakteryzator, ani płynąca z głośników muzyka, ani słowo pisarza. Inscenizacja? Tak. Ale oznacza ona organizowanie więzi międzyludzkiej wokół motywu przewodniego. Reszta należy do aktora, który stanowi w przedstawieniu materię i formę, kształt i treść, alfę i omegę wyrazistości. Gdzieindziej aktor pełni funkcję bądź marionety — czy kółka w plastycznym mechanizmie przedstawienia, — bądź tubę, przekazującą — co prawda, z korektą własnego temperamentu — treści, które tkwią niejako poza nim. Jest więc czymś w rodzaju figury retorycznej. U nas natomiast porównać go można do metafory w poezji nowoczesnej, gdzie treści niesposób oderwać od znaku, gdyż między dwiema tymi wartościami następują wszechstronne zawęźlenia energetyczne.

Teatr panujący również deklaruje prymat aktora, zwłaszcza w walce z uroszczeniami awangardy. Wszelako prymat to pozorny. Ośrodkiem wyrazistości pozostaje bowiem literatura, słowo, okoliczności narzucone przez dramat. Aktora nazywa się potocznie — i słusznie — wykonawcą. Aktora naszego wykonawcą nazwać nie można. Nie ma bowiem treści przedstawienia bez jego ukierunkowanej obecności: jego ciała, głosu, psychiki, w scenicznym swym istnieniu wyzywająco, drastycznie dosłownych.

Metoda Grotowskiego różni się od biomechaniki, utożsamianej potocznie z aktorskim awangardyzmem; od tzw. gry z dystansem, uznawanej powszechnie za nowoczesny styl aktorstwa; i od „przeżywania", poczytanego — nie w pełni słusznie — za absolutną teatralną starzyznę. Biomechanika wyklucza poza nawias ekspresji przebiegi duchowe; gdy Grotowski, przeciwnie, zmierzając do daleko posuniętej wyrazistości fizycznej, uznaje prymat duchowości nad akcją cielesną, w grze ciała widzi tylko manifestację jego unicestwienia, wyłączania przeszkód, jakie organizm stawia płynnej realizacji impulsów wewnętrznych. Gra z dystansem zakłada przewagę kalkulacji myślowej, warstw dyskursywnych osobowości aktora nad pozostałymi; gdy Grotowski, przeciwnie, poszukuje tych pokładów spontaniczności, które — głęboko ukryte — intelekt mają zazwyczaj za narzędzie fałszywych racjonalizacji i schronienie dla połowicznego zaangażowania w grę.

„Przeżywanie" znów suponuje uruchomienie warstw psychiki aktora, zbieżnych z psychiką postaci odtwarzanej — przez postawienie go w okolicznościach postaci: co by robił, gdyby był taki i w takiej sytuacji? Inaczej aktor u Grotowskiego. Gra on w sposób paradoksalny — siebie; siebie — jako przedstawiciela ludzkiego gatunku w warunkach współczesnych. Zderza siebie w swej duchowej i cielesnej namacalności z pewnym elementarnym modelem ludzkim, modelem postaci i sytuacji wydestylowanym z dramatu: to tak, jakgdyby dosłownie wcielał się w mit. Nie analogie duchowe z kreowanym bohaterem, nie podobieństwa zachowań, właściwych fikcyjnemu człowiekowi w fikcyjnych okolicznościach. Eksploatuje rozziew, jaki istnieje pomiędzy ogólną prawdą mitu a dosłowną prawdą jego organizmu: duchowego i fizycznego. Daje mit wcielony — z wszelkimi, nie zawsze przyjemnymi, następstwami takiego wcielenia.

Jeżeli — załóżmy — gra generała, który umiera w czasie bitwy, nie stara się odtworzyć w sobie obrazu prawdziwego generała, rzeczywiście konającego w rozgwarze walki; nie szuka tego, co może tamten czuć i jak się zachowuje, aby z kolei tę obiektywną niejako wiedzę o konających generałach subiektywnie przeżyć i odtworzyć na scenie w sposób wiarygodny, organiczny. Przeciwnie: w samym fakcie, że ktoś wyobraża sobie konającego generała, doszukiwać się będzie własnej prawdy, tego co osobiste, intymne, podmiotowo zniekształcone. A więc — przykładowo — zagra własne marzenie o patetycznej śmierci; tęsknotę do manifestacji heroicznej; ludzką słabość do uwznioślania się cudzym kosztem; odsłoni swoje źródła kolejno, jakby obnażał tkankę, nie cofnie się przed naruszeniem własnej intymności, swoich motywów wstydliwych — przeciwnie, zrobi to do

samego końca; to tak, jakby ofiarowywał — dosłownie — prawdę swego ciała, doświadczeń, utajonych motywów, jakby ofiarowywał tu, teraz, na oczach widzów, a nie w sytuacji wyobrażonej, na polu bitwy. I tak odpowie na pytanie: jak być generałem, nie będąc generałem? jak umierać w bitwie, nie walcząc ani nie umierając? Dokona aktu ogołocenia siebie ze swych treści sekretnych; samoofiarowania górnych fałszów na ołtarzu wartości.

Proces penetracji duchowej przybierać musi często charakter ekscesu. I tu jest druga — nie mniej istotna — różnica, dzieląca metodę Grotowskiego od „przeżywania". „Przeżywanie" dotyczy głównie uczuć zwykłych, życiowych stanów potocznych, dostępnych — stosownie do okoliczności — każdemu człowiekowi. Natomiast proces samopenetracji — duchowego ogołacania — kulminuje w akcie wyjątkowym, nasilonym, granicznym, uroczystym, ekstatycznym. Trans aktora, który to czyni, jest — zakładając, że zadanie swoje wykonał on w pełni — transem rzeczywistym; publicznym oddawaniem siebie, realnym, z całym zapleczem intymności. I przez to staje się aktem psychicznego maksimum. Samo już odsłanianie siebie, pozbawione tłumików, jakich wymaga tzw. dobre wychowanie, działa na wyobraźnię jak nietakt. I pokrewne jest ekscesowi, do którego też doprowadzone zostaje w momentach szczytowych. To tak, jakby aktor jawnie, na oczach publiczności, obnażał się, wymiotował, spółkował, mordował, gwałcił. Towarzyszy temu poczucie nabożnej grozy, dreszcz na widok pohańbionych norm. One zaś odrodzić się mają na wyższym piętrze świadomości, poprzez przeżycie kathartyczne.

Nie jest to jednak bezkształtne rozhulanie emocji. Fizjologiczna drastyczność idzie tu w parze ze sztucznością formy, cielesna dosłowność z metaforą. Miazga organiczna, dążąc do wylania się z wszelkiej formy, coraz to potyka się o umowność — i krzepnie w kompozycję poetycką. Owo zmaganie pomiędzy organicznością materii i sztucznością kształtu nadawać winno tak rozumianemu aktorstwu wewnętrzne napięcie estetyczne.

Ludwik Flaszen

WŁOSKI PODRĘCZNIK METODY TEATRU — LABORATORIUM 13 RZĘDÓW

EUGENIO BARBA: „ALLA RICERCA DEL TEATRO PERDUTO"

Nakładem wydawnictwa „Marsilio Editori" w Padwie ukazała się — w lutym 1965 r. — książka o charakterze podręcznikowym, poświęcona metodzie reżyserskiej i aktorskiej Teatru-Laboratorium 13 Rzędów. Autor książki, młody teatrolog i reżyser włoski, Eugenio Barba — obecnie kierownik studyjnego zespołu dramatycznego w stolicy Norwegii — przez dwa lata jako stażysta studiował tę metodę na miejscu. Książka powstała w rezultacie obserwacji, poczynionych w czasie stażu w 13 Rzędach, oraz w wyniku bezpośrednich konsultacji o charakterze metodyczno-instruktażowym z Grotowskim jako twórcą metody. „W poszukiwaniu teatru straconego" — taki tytuł nadał autor swej książce, podsumowującej dorobek metodyczny 13 Rzędów od chwili ich powstania do r. 63 włącznie.

Książka liczy 188 str. druku oraz zawiera 16-stronicową wkładkę zdjęciową (zdjęcia z przedstawień „Kordiana", „Akropolis" i Fausta" wg. Marlowe'a, a także z codziennych ćwiczeń aktorów). Część pierwsza zawiera ogólny opis metody, część druga — program ćwiczeń aktorskich oraz materiały uzupełniające.

Rozdział I części pierwszej, zatytułowany „W stronę teatru świętego i świętokradczego" informuje o założeniach Teatru 13 Rzędów oraz zasadach jego funkcjonowania. Zawiera krótkie dane o historii zespołu. Autor podkreśla terapeutyczną rolę tak pojętego teatru. Poprzez prowokację światopoglądową, którą widz odbierać może jako bluźnierstwo, teatr ten w istocie rzeczy dąży do przywrócenia człowiekowi harmonii psychicznej na wyższym piętrze; kult pracy i traktowanie rzemiosła jako pewnego rodzaju rozwojowej techniki życia psychicznego, wszystko to skłania autora do zaproponowania na określenie tego typu teatru formuły „laickiej świętości"; stąd tytuł rozdziału.

Rozdział II poświęcony jest metodzie reżyserskiej i ogólnym zasadom budowania spektaklu. Tytuł rozdziału: „Teatr psychodynamiczny jako akt zbiorowej samopenetracji". Zasada budowania przedstawienia na zderzeniu zakorzenionych w psychice zbiorowej modeli wyobraźni i działań ludzkich — z doświadczeniem współczesnym, i wytwarzające się w ten sposób wewnętrzne

napięcie w spektaklu [„dialektyka ironii i apoteozy"] — ilustrowane są przykładami z głównych przedstawień teatru, m.in. „Kordiana", „Akropolis", „Fausta" wg. Marlowe'a.

Po omówieniu problematyki teatru względem literatury eksplikuje Barba zasadę inscenizowania w spektaklu nie tylko aktorów, ale i widzów, a następnie przechodzi do wniosków z zakresu formowania przestrzeni teatralnej, scenografii, oświetlenia, muzyki (czy raczej eliminacji wszelkiej muzyki poza dźwiękiem rodzącym się bezpośrednio z działań aktora), wniosków, wynikających z założenia, że istota teatru polega na bezpośrednim zbliżeniu i kontakcie pomiędzy aktorem i widzem. Omawiając problemy formowania przestrzeni teatralnej, korzysta Barba z wykresów J. Gurawskiego, najbliższego współpracownika Grotowskiego w tym zakresie. Rozdział kończy się opisem poszczególnych praw, rządzących narodzinami przedstawienia, a zwłaszcza właściwych form współpracy i wzajemnego bodźcowania się reżysera i aktora. W rozdziale II części pierwszej kojarzy Barba metodę reżyserską Teatru z danymi, wniesionymi przez współczesną antropologię kultury, socjologię i psychologię (Durkheim, Fromm, Jung, Levi-Strauss, Caillois etc.). Odwołuje się również do współcześnie toczących się dyskusji na temat estetyki i ograniczeń teatru w świecie dzisiejszym. Wykorzystuje też po swojemu badania w tym zakresie współzałożyciela Teatru i jego kierownika literackiego, Ludwika Flaszena.

Rozdział III, poświęcony metodzie aktorskiej, nosi tytuł „Technika gry jako samopenetracja i sztuczność". Dzieli się na dwa podrozdziały. Pierwszy z nich — „Sztuczność" — omawia ogólne zasady aktorstwa jako sztuki, w której możliwe jest działanie kompozycyjne i budowanie znaków, czyli — inaczej mówiąc — możliwe jest budowanie partytury aktorskiej; tylko dlatego możemy mówić o aktorstwie jako o sztuce. Następnie, posługując się przykładami różnych ról w Teatrze-Laboratorium, wykłada Barba poszczególne elementy kompozycyjne aktorstwa, np.: świadomość i logika budowania znaków aktorskich, kierowanie przez aktora uwagą widza, efekt polemiczny poprzez sprzeczność pomiędzy dosłownym znaczeniem tekstu a działaniem aktora, zacieranie granic poszczególnych postaci, albo wytwarzanie przez aktora całej ich serii, przeistaczanie się aktora na oczach widza, bez posługiwania się ułatwiającymi środkami technicznymi (jak charakteryzacja itp.), budowanie przeciwieństw pomiędzy działaniem poszczególnych segmentów ludzkiego organizmu, wykorzystywanie przez aktora kostiumu, jaki ma do dyspozycji oraz nadawanie różnych znaczeń jednemu rekwizytowi, działanie słowem, manipulowanie stycznością pomiędzy aktorem i widzem itd. Dla egzemplifikacji różnych elementów działań aktora Barba opisuje m .in. strukturę aktorską finalnej sceny „Akropolis", fragment roli Ezawa (grał go R. Cieślak) i Kassandry (R. Mirecka) z tegoż przedstawienia, monolog Kordiana na Mont Blanc oraz scenę galopady Kordiana i Wioletty (Z. Cynkutis, M. Komorowska), a także wyjątki z ról Z. Molika i A. Jahołkowskiego w „Dziadach" i „Akropolis". Niektóre z tych przykładów podane były wcześniej w części, opisującej metodę reżyserską.

Drugi podrozdział rozdziału III, zatytułowany „Samopenetracja", poświęcony jest technice psychicznej aktora. Istotny jest tu opis tych elementów techniki psychicznej 13 Rzędów, które odróżniają ją od metody naturalistycznego „przeżywania". Nie chodzi tutaj o prawdopodobieństwo zachowania się i przebiegów myślowych czy emocjonalnych aktora w sytuacji granej postaci. Chodzi natomiast o akt samooddania, ofiarowania tego, co najbardziej intymne czy najbardziej wewnętrznie „nienaruszalne" dla aktora. O akt posunięty do stanu krańcowego, gdzie można by już mówić o wyjątkowości psychicznego procesu. Funkcja harmonizująca takiej techniki omówiona jest później. W rozdziale o samopenetracji zagadnienia techniki duchowej łączone są dyscypliną kompozycyjną (sztuczność); zakłada się bowiem, że przeciwieństwem „przeżyć potocznych" nie jest kompozycja, ale przeżycia spotęgowane, podobnie jak przeciwieństwem zewnętrznego stereotypu nie jest owo „przeżycie potoczne", ale twórczo odnaleziony znak, artykulujący wewnętrzny akt aktora. Podrozdział o samopenetracji ilustrowany jest przykładami m. in. ze sceny finalnej „Akropolis" oraz końcowym monologiem Fausta wg Marlowe'a (Z. Cynkutis).

Część drugą książki otwierają — zatytułowane „Nowy testament teatru" — dosłowne zapiski Barby z rozmów, prowadzonych w okresie jego stażu w Teatrze-Laboratorium z Jerzym Grotowskim; rozdział ten ma charakter wielodniowego wywiadu. Główne motywy tego tekstu dotyczą problemu aktorstwa jako przyczyny nędzy i jedynej możliwości odrodzenia teatru; aktorstwa jako podstawy i żywej tkanki teatru. Rozróżnienie pomiędzy aktorem, który po prostu sprzedaje swój organizm („aktor-kurtyzana") a pomiędzy aktorem, który poprzez intymne ogołocenie siebie dokonuje aktu samooddania, u szczytu którego tak aktor, jak i towarzyszący mu widz doznają katharsis, oczyszczenia, jakby rozświetlenia, harmonizacji (aktor jako „laicki święty") — ta antynomia i ta alternatywa wiąże się z samą fakturą pracy aktora, tzn. z cielesnością tej pracy. Dalej omówiony jest motyw teatru jako relacji aktor-widz, z zasadą usuwania na dalszy plan (względnie eliminacji wszystkiego, co nie jest z tą relacją bezpośrednio związane: pla-

styka w teatrze, podobnie jak muzyka, ma prawo istnienia jedynie wówczas, jeżeli wynika z działań aktora, a nie jest tylko ich tłem, ilustracją czy też czynnikiem całkiem autonomicznym. Następnie omówione są podstawowe założenia techniki duchowej aktora: transu, koncentracji, samooperacji, aktu intymnego ogołocenia i oddania, z jednoczesną eksplikacją zasady formalnej (sztuczność). Nie ma rzeczywistej techniki psychicznej poza konkretną partyturą: sprzeczność pomiędzy dyscypliną (partytura, kompozycja, znaki dla widza) a samopenetracją warunkuje dynamizację obydwu wymienionych aspektów pracy aktora. Te fragmenty rozmowy poparte są praktycznymi przykładami. W dalszym ciągu omawia się funkcję terapeutyczną spektaklu względem widza: spektakl jako bodziec dysharmonizujący, którego celem jest wytrącić widza ze stanu łatwego zrównoważenia, by z kolei umożliwić mu — poprzez uzyskanie świadomości własnych przeciwieństw — scalenie i harmonizację psychiczną na wyższym piętrze. W dalszym ciągu omawia się niebezpieczeństwa, związane z tego rodzaju techniką pracy, tak ze strony aktora, jak i reżysera. Wiąże się to z zarysowaniem sylwetki reżysera, analogicznej do postaci „aktora-kurtyzany", a mianowicie „reżysera-sutenera". Inne niebezpieczne odchylenia w zakresie świadomości reżyserskiej i reżyserskiego widzenia teatru (podobnie jak widzenia teatru przez filologa i scenografa) omówione były wcześniej. W zakończeniu rozmów roztrząsa się kwestie organizacyjne, dotyczące kształcenia aktora i rozwijania rzemiosła aktorskiego (problematyka laboratoriów teatralnych, instytutów badań teatralnych oraz szkół dramatycznych), a także funkcje teatru w stosunku do zadań społecznych, wynikających z dnia dzisiejszego.

Rozdział II części drugiej, zatytułowany „Trening aktora", zawiera dokładny program codziennych ćwiczeń aktora, służących nie tylko utrzymaniu go w stanie rzetelnej gotowości rzemieślniczej, ale przede wszystkim temu, by dysponował stale rozwijaną i poszerzaną bazą dla dokonywania postępów twórczych. Na wstępie akcentuje Barba węzłowe twierdzenie Grotowskiego, że metoda treningu aktora nie powinna być nakierowana na pomnażanie tzw. arsenału środków (co równa się gromadzeniu stereotypów, a więc banałów), ani też na ogólne wzmaganie sprawności fizycznej. Decydujący o wyrazistości aktora jest proces psychiczny, zewnętrznie uformowany w znaki; znaki nie martwo nauczone, ale jakby rozświetlone od wewnątrz aktem duchowym. Wszystkie ćwiczenia muszą zatem służyć nie mnożeniu i usprawnianiu tego, co „cielesne", ale eliminowaniu wszelkiego oporu organizmu względem bodźców duchowych — jakby „unicestwieniu ciała". Barba, referując metodę Grotowskiego w zakresie ćwiczeń, powołuje się na doświadczenia współpracujących z nim aktorów-instruktorów zespołu (R. Cieślak, R. Mirecka, Z. Molik, A. Jahołkowski).

W dalszym ciągu omawia Barba dokładny program ćwiczeń fizycznych, plastycznych, kompozycyjnych, wokalnych (w szczególności różne „rezonatory" w ciele i technika otwierania krtani), formowanie masek mimicznych, ćwiczenia oczu, ćwiczenia rytmiczne, relaksowe, problemy anatomii aktorskiej (miejsca w ciele, decydujące o prowadzeniu wyrazistego ruchu oraz miejsca bezpośrednio związane z techniką koncentracji i transu aktorskiego), ćwiczenia na koncentrację. Następny rozdział poświęcony jest „Technice języka mówionego". Obejmuje problemy stawiania głosu, prawidłowego oddechu, ćwiczeń na otwarcie krtani, tzw. (nienaukowo) rezonatorów, różnych sposobów podparcia głosu, ćwiczeń na organiczne działanie głosem i na samokontrolę głosu, która wykluczałaby chłodne słuchanie i obserwowanie pracy aparatury oddechowo-wokalnej, ćwiczeń rozwijania wyobraźni głosowej, problemy ćwiczeń dykcyjnych, świadomego posługiwania się pauzą oraz imitowania pauzy bez wytracania tempa, techniki mówienia prozą i wierszem. Kolejny rozdział poświęcony jest higienie psychofizycznej aktora.

Ostatnia część książki, zawierająca materiały uzupełniające, dzieli się na dwie całostki treściowe. Całostka pierwsza zawiera dokonany przez Flaszena opis spektaklu „Akropolis" (drukowany w kraju w „Pamiętniku Teatralnym", nr 3/64 wraz z innymi materiałami o Teatrze 13 Rzędów). Opis ten jest jednocześnie analizą przedstawienia, a na jego przykładzie próbą zdefiniowania i zbadania podstawowych prawideł estetycznych, rządzących przedstawieniami tego Teatru; jest to jakby próba wychwycenia organicznych tendencji rozwojowych Teatru, w sposób istotny związanych z jego metodą. Pozostałe materiały pochodzą spoza Teatru i składają się z fragmentów istotniejszych publikacji międzynarodowych, omawiających metodę Grotowskiego i jej praktyczne rezultaty już w zastosowaniu do konkretnych przedstawień.

db.

Z „Zasad Funkcjonowania Teatru-Laboratorium 13 Rzędów" we Wrocławiu

Rozdział I. Cel i charakter Teatru-Laboratorium 13 Rzędów

§ 1.

1. *Teatr-Laboratorium 13 Rzędów stawia sobie jako cel badanie, w drodze praktycznych doświadczeń, problemów techniczno-twórczych teatru, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki aktora.*
2. *Zbadanie tych problemów wiąże się z dążeniami do ulepszenia pracy aktora w teatrach, do ogólnego rozwoju rzemiosła aktorskiego.*

§ 2.

1. *Teatr-Laboratorium 13 Rzędów ma charakter instytutu badań praktycznych nad prawidłowościami technicznymi sztuki teatru, w którego centrum zainteresowań leży technika twórcza aktora.*
2. *Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w ramach swych poszukiwań współdziała z osobami i ośrodkami zajmującymi się badaniami w zakresie odpowiednich dyscyplin naukowych (psychologia, estetyka, antropologia kultury itp.)*
3. *Teatr-Laboratorium 13 Rzędów prócz prowadzonych badań przedstawia rezultaty swych prac w postaci spektakli: zasadniczym działaniem teatru nie jest normalna działalność usługowa, ale działalność badawczo-studyjna.*

§ 3.

1. *Teatr-Laboratorium 13 Rzędów funkcjonuje poprzez:*
   a) *badania w zakresie techniki aktora, ze szczególnym uwzględnieniem twórczego treningu,*
   b) *przygotowywanie przedstawień o studyjnej fakturze aktorsko-inscenizacyjnej, na których — jak na modelach roboczych — aktorzy wypróbowują skuteczność elementów znalezionej techniki i treningu,*
   c) *dokumentowanie wypróbowanych elementów technicznych m. in. przez opracowanie materiałów opisowych z zakresu ćwiczeń aktorskich, a także innych elementów przydatnych w procesie budowania roli,*
   d) *szkolenie stażystów z innych teatrów i ośrodków teatrologicznych (w tym zagranicznych) w granicach aktualnych potrzeb oraz możliwości teatru.*

NAJWAŻNIEJSZE PREMIERY

1. „Kain" wg Byrona (1960)
2. „Misterium Buffo" wg Majakowskiego (1960)
3. „Siakuntala" wg Kalidasy (1961)
4. „Dziady" wg Mickiewicza (1961)
5. „Kordian" wg Słowackiego (1962)
6. „Akropolis" wg Wyspiańskiego (1963)
7. „Tragiczne Dzieje Doktora Fausta" wg Marlowe'a (1963)

TEATR LABORATORIUM 13 RZĘDÓW

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hausbrandta

Materiały i Dyskusje - Wrocław 1965

Wdn — Zam. 1400/65 — 3000 — 0-10/180