

Andrzej Kącki

O ATRYBUTACH I AKCYDENSACH TEATRU EKSPERYMENTALNEGO

Kształtowanie pozytywnych zachowań współczesnego człowieka to z pewnością jedno z zadań, jakiego można oczekiwać od ekspresji twórczej, wyrażanej sztuką teatralną – bodaj najstarszym ludycznym sposobem społecznej komunikacji międzyludzkiej, poddawanej artystycznej transformacji. Dzisiejsze techniki medialne, wykorzystujące najnowsze zdobycze nauki i techniki, czynią wszystko, by najdoskonalsze technologie „wyręczały” te bezpośrednie interakcje międzyludzkie. Telewizja, kino domowe, programy satelitarne czy Internet stają się wirtualnymi substytutami takich autentycznych relacji, uznawanych w przeszłości za najważniejszy cywilizacyjny mechanizm komunikacji międzyludzkiej.

Osobliwym reliktem takich więzi pozostaje po dziś dzień teatr dramatyczny, posługujący się konwencją zbudowaną nie z obrazu, lecz z rzeczywistych przedmiotów i istot – ciała i głosów aktorów. Można zatem antycypować z wielką dozą prawdopodobieństwa fakt, iż cywilizacja zdominowana przez wciąż doskonalszą technologię i technikę cyfrowego zapisu obrazu coraz bardziej będzie doceniać właśnie takie prymarne kontakty międzyludzkie, mające miejsce podczas widowisk teatralnych. Atrybucje teatru to również istotne zagadnienia związane z edukacją aktorów wypowiadających swoje emocje i twórcze ekspresje dzięki jego artystycznej misji. Teatr powoduje autentyczne wzruszenia dlatego, że jest lustrem świata, lustrem dziwnym – przybliża, powiększa, synkopuje. To, co niemożliwe, rządzi w nim bez ograniczeń, on się na tym opiera, istnieje, żeby to wypowiadać, jest miejscem spotkania kategorii nawzajem się wykluczających: sprzeczności świata rzeczywistego znajdują tu swoje miejsce, ale zamiast je ukrywać, teatr je odsłania. Podstawową figurą każdego widowiska teatralnego jest oksymoron. Czas teatralny jest oksymoronem, a także przestrzeń teatralna, pole gry i naśladowanie rzeczywistości. Teatr odsłania nierozzerwalną sprzeczność, przeszkodę, wobec której logika i obowiązująca moralność są bezradne: w teatrze fantazmat, marzenie sennie rozwiązują wszystko. Warto w tym miejscu zacytować Jerzego Grotowskiego – twórcę „teatru ubogiego” – który twierdził, że „Jedyna jest wartość, której ani film, ani telewizja nie zdołają nigdy przejąć od teatru: bezpośrednia więź rodząca się pomiędzy żywymi istnieniami. Więzy, która sprawia, że każdy akt prowokacji ze strony aktora, każdy przejaw jego magii (którego widz nie jest w stanie powtórzyć) staje się czymś wielkim i niezwykłym. Od tej drapieżnej erupcji nic nie po-

winno przedzielać widza, niech stanie twarzą w twarz z aktorem, niech poczuje na sobie jego oddech i jego pot”¹.

Koncepcja „aktu całkowitego”, będąca postulatem tego wielkiego teoretyka i wizjonera teatru, ma związek z samo-ofiarowaniem się aktora w obecności widzów, z wykorzystaniem wszystkich możliwości własnego ciała i psychiki. Można żywić przekonanie, że tak realizowany teatr stanie się atrakcyjną kontrpropozycją w stosunku do kultury masowej, kina i telewizji, zarówno dla jego odbiorców, jak też dla aktorów – artystów tworzących iluzję teatru. W naszych rozważaniach mamy na uwadze taki rodzaj teatru, który nie jest tylko miejscem zaspokajania nawyków kulturalnych, lecz jawi się czymś nowym – świeckim w swej istocie, ale nawiązującym do atmosfery religijnego święta bliskiego stanom *katharsis*, łączącym *sacrum* i *profanum*. Oczywiście, taki teatr nie może być utożsamiany z komercyjnymi teatrami repertuarowymi, realizującymi sztampowe produkcje artystyczne, gdyż te bazują na „wypalonej” już mieszczańskiej koncepcji estetycznej, zrodzonej w dziewiętnastowiecznej manierze i tradycji.

Takim wyjątkowym teatrem przed laty był zespół „Laboratorium” Jerzego Grotowskiego, zapewniający artystom, a także swym odbiorcom przeżycia o szerokim spektrum doznań emocjonalnych, estetycznych i społecznych. Tego typu reakcje powstają wówczas, gdy jest przekraczana granica konwencji kulturalnych stereotypów, pozwalająca uczestniczyć odbiorcom w czymś wyjątkowym ze względu na autentyczność relacji międzyludzkich, jakie zachodzą podczas takich artystycznych kontaktów. Na te właśnie zachowania estetyczno-emocjonalne zwracają uwagę psycholodzy, antropolodzy kultury, a także krytycy komun teatralnych funkcjonujących w Stanach Zjednoczonych, jak również w Polsce i innych krajach Europy. Te zjawiska, o bardzo dużym natężeniu emocjonalnym i empatycznym, występują szczególnie w teatrach studenckich bądź grupach alternatywnych, które epatują opinię publiczną wieloma ekscesami obyczajowymi i artystycznymi.

Najczęściej są to niezależne zespoły, skupiające ludzi młodych o antymieszczańskim nastawieniu, zafascynowanych pacyfizmem, kontestacją kapitalistycznych stosunków społecznych, a także dążących do anarchizacji i krytyki globalistycznych tendencji w kulturze masowej. To, co imponowało w ich poczynaniach młodym odbiorcom, to przede wszystkim wrażliwość, jaką okazywali na bieżące problemy społeczne, a także estetyczne nowatorstwo, będące wyrazem szczerzej ekspresywności wykonawczej wykorzystującej prosty autonomiczny język teatru. Oczywiście, nie wszystkie współczesne teatry stawiają sobie tak ambitne zadania, gdyż ich celem staje się najczęściej komercyjny sukces oraz medialny rozgłos, a odbiorca traktowany bywa zazwyczaj jako tzw. widz potencjalny, nabywca biletu – anonimowy, statystyczny konsument sztuki teatralnej. Niestety, komercyjne produkcje teatralne, konkurujące z atrakcyjnością kina i telewizji, zatracają obecnie istotę swej tożsamości artystycznej, schlebując pospolitym modom i niewyszukanym gustom. Taki teatr nie przygarnia ludzi tęskniących za autentycznymi więzami uczuć międzyludzkich – gdyż liczy na tych, którym imponuje zbanalizowana kultura masowa, zdominowana przez spreparowaną iluzję

¹ M. Wójtowski, *Wiedza o kulturze*, Warszawa 2003, s. 139.

i technologię, perfekcyjnie udającą w istocie to, czego prawdziwy teatr dostarcza ze swej natury.

Gdyby najprościej scharakteryzować różnicę między poetyką teatru, o którym pragnę prowadzić rozważania, a poetyką teatru komercji, należałoby użyć paraleli ze świata muzyki, w którym funkcjonuje z powodzeniem estetyka prostej ludycznej muzyki rozrywkowej, a także wysublimowana artystycznie konwencja muzyki jazzowej, mieszcząca się – co prawda – w kanonach muzyki rozrywkowej, jednakże posiadająca wyraźne elementy kontemplacji, a także swoistej głębi warsztatowej (synkopa, harmonia, improwizacja), będącej wyrazem ekspresji poddawanej transformacji estetycznej. Wspólnym mianownikiem jazzu i takiego teatru jest swoista satysfakcja osoby tworzącej taki rodzaj sztuki oraz satysfakcja odbiorcy, co nie zawsze występuje w sztampowych pseudoartystycznych realizacjach zdominowanych przez konwencję, a także brak kreatywnego traktowania wypowiedzi twórczej.

Z tego względu moje rozważania skoncentruję na teatrze, zwanym przez krytyków i teoretyków teatrem eksperymentalnym, będącym w swej istocie kontrpropozycją dla teatrów komercyjnych, które w swych działaniach nie mogą sobie pozwolić na recentywistyczny walor artystycznej improwizacji działania „tu i teraz”, tak jak muzyk – grający klasycznie zapisany utwór muzyczny – nie może pozwolić sobie na dowolną zmianę jego zapisu, gdyż godziłoby to w ustalone konwencje warsztatowe, estetyczne i artystyczne.

Współczesny nowatorski teatr zachęca ludzi młodych do autokreacji, dając im możliwość twórczego uczestnictwa w zdarzeniu aleatorycznym, pozwalającym na wypełnianie treści widowiska własnym działaniem, często spontanicznym, bliskim reakcjom publiczności, znanym z happeningów czy instalacji parateatralnych. Dlatego w teatrach artystycznych tak bardzo ważnym elementem widowiska jest publiczność, postrzegana zupełnie inaczej od uczestniczącej w przedstawieniach teatrów komercyjnych. Percepcja bowiem – jak pisze wybitny teoretyk współczesnego teatru Patrice Pavis – „w tych teatrach czyni z pasywnego odbiorcy komunikatu scenicznego jednostkę kreatywną i współdziałającą z aktorem”².

Interesującą próbę przemiany osobowości aktora i widza podjęto w Rejonowym Areszcie Śledczym w Opolu podczas realizacji *Hamleta* przez teatr Parole, którego członkami byli również inkarcerowani. To, co było w tym wydarzeniu najbardziej znaczące, to nie tyle sam spektakl, ile obecność na nim wielu osób z zewnątrz. Więźniowie musieli podjąć gości w skromnych ramach własnych zasobów, tworząc nowy wzorzec zachowań, dalekich od dwuznaczności lub niepokoju. Udało się to w pełni, a świadectwem codziennej obecności spektaklu w areszcie stał się „hamletyzm” – doszło nawet do tego, że aktorzy więzienni poza próbami porozumiewali się językiem i kwestiami z dramatu Williama Szekspira. Próby *Hamleta* połączyły także osoby, które w powszednim wcześniejszym funkcjonowaniu aresztu nie bardzo mogły lub chciały stykać się ze sobą. Jak widać, wspólna praca artystyczna potrafi w warunkach więziennych tworzyć pozytywne zachowania inkryminowanych, a więc wpływać małymi krokami na długotrwały proces resocjalizacji, realizowanej metodami kulturo-

² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Paris 1996, s. 547.

-technicznymi. W tym wypadku zdarzeniem teatralnym, które programowo odrzuciło cały sztafaż konwencjonalnego teatru.

Znane są doświadczenia artystycznych grup funkcjonujących w tzw. komunach twórczych, potwierdzające, iż pozytywna dydaktyczna presja wywierana przez teatr jest łatwo sprawdzalnym faktem. Prowadząc teatr eksperymentalny, doświadczyłem, jak potrafi on wciągać edukacyjnie młodych ludzi żyjących w świecie subkulturowych wartości i mitów, w zagadnienia zmuszające ich do rozwoju intelektualnego przez czytanie, interesowanie się zjawiskami kulturotwórczymi, życiem artystycznym i literackim. Fakt, że teatr integruje wiele tworzyw artystycznych, wymuszał na aktorach odwoływanie się do różnych rodzajów sztuki, dokonywanie kwerendy w licznych dziedzinach twórczej kreatywności, co stawało się pretekstem do roztrząsania ważkich problemów estetycznych i filozoficznych. Istotną sprawą były również liczne zagadnienia natury aksjologicznej, zmuszające aktorów do podejmowania ocen moralnych i rozwiązywania dylematów światopoglądowych, podczas budowania psychologicznej konstrukcji kreowanej postaci scenicznej. Bardzo ciekawym zjawiskiem zauważalnym w okresie trwania w Polsce ustroju socjalistycznego – doktrynalnie nastawionego na sekularyzację kultury – stawały się podejmowane przez młodych aktorów poszukiwania wartości teologicznych związanych z niepokojem egzystencjalnym, wynikającym z potrzeby odpowiadania sobie na pytania dotyczące istnienia Boga czy życia wiecznego po śmierci. Takie właśnie deliberacje i niepokoje stawały się zapałkiem rozbudzającym religijność, a także oryginalną pobożność wielu młodych miłośników nowoczesnego teatru, zarówno aktorów, jak i uczestników tych spektakli. Z drugiej zaś strony, pacyfistyczne i demokratyczno-klerkowskie postawy młodych buntowników budziły zaniepokojenie władz komunistycznych, gdyż afirmowały one swobody wolnościowe, kompromitujące autorytarne systemy, mianujące się formacjami spod znaku „demokracji ludowej”.

Nieco odmienny rodzaj kontestacji prezentowały teatry działające w państwach kapitalistycznych, koncentrujące swą krytykę głównie na obnażaniu burżuazyjnej, mieszczańskiej hipokryzji czy przejawów rodzącego się imperializmu. Taka szkoła obywatelskiego wychowania również nie podobała się w zachodnich demokracjach, dlatego też teatry alternatywne często borykały się z problemami finansowymi (brak sponsorów), a także licznymi obostrzeniami administracyjnymi, zgodnie z którymi zakazywano np. występów z obawy przed anarchistycznymi zachowaniami i propagowaniem marksistowskich poglądów przez hipisów – awangardowych artystów. Teatr poszukujący zawsze mocno angażował się w publicystykę społeczno-polityczną; ten fakt z pewnością przyciąga do niego kontestującą młodzież nie tylko z powodu fascynacji teatrem jako takim, ale przede wszystkim ze względu na możliwość czynienia z tego teatru swoistej ambony, z której można wykrzyzczyć młodzieńczy bunt w formie niewymagającej opanowania klasycznych technik aktorskich (w tym wypadku wystarczy spontaniczna ekspresja, bazująca głównie na tzw. ekshibicjonizmie parateatralnym).

Transformacja artystycznych przeżyć i potrzeba precyzyjnego ich formułowania wymusza w dalszej pracy scenicznej proces systematycznego uczenia się technologii aktorstwa, zatem zdobywania wiedzy o interpretacji tekstów literackich (prozodia, modalność), umiejętnego posługiwania się aparatem fonicznym (impostacja głosu), a także korelacją i plastyką ruchu scenicznego. Łatwo zauważyć, iż teatr potrafi absor-

bować szeroką gamę zainteresowań i zdolności, wpływając często na wszechstronny rozwój osobowości, inteligencji i zachowań społecznych człowieka. W tym miejscu warto odwołać się do rozważań o sztuce Fryderyka Nietzschego który pisze tak: „W sztuce rozkoszuje się człowiek sobą jako doskonałością. Nie służy ona jedynie jego rozrywce. Spełnia znacznie poważniejsze zadanie: kształtuje życie współczesne i przyszłość. Dokonuje tego poprzez prezentacje określonych wartości i wzorców. To nader pożądane zjawisko w procesie społecznej socjalizacji, bowiem wyższa kultura to wyższe człowieczeństwo, budujące w człowieku dobroć, łagodność, czystość, umiar”³. Co ciekawe, Nietzsche uważał, że nie tylko sztuka piękna, niosąca pozytywne wartości moralne, spełnia funkcje wychowawcze. Przypisywał je również sztuce brzydkiej, niepokojącej moralną i estetyczną dysharmonią. Taka niemoralna sztuka, zdaniem myśliciela, silniej oddziałuje na odbiorcę, przez co – odpowiednio wykorzystana – może skuteczniej przyczynić się do tworzenia nowych perspektyw, wizji i dokonań. Należy jednak podkreślić, że sztuka antyestetyczna to zupełnie inny produkt niż ta, obecnie nazwana sztuką toksyczną, zrodzona w przestrzeni kultury masowej, mająca destruktywny wpływ na proces uspołeczniania człowieka. Sztuka, która proponuje demoralizujące treści, szczególnie zagraża teatrowi, którego podstawą, jak wiemy, jest żywy proces twórczy, bazujący na autentycznych i zbiologizowanych reakcjach człowieka – aktora. Trzeba przyznać, iż w teatrach spod znaku off-Broadway (Living Theatre, Open Theatre), a także scenach, które realizowały podobne programy artystyczne, dochodziło do nadmiernej fascynacji swobodą seksualną (hipisowska koncepcja wolnej miłości), co prowadziło do poddania licznych komun teatralnych prasowej krytyce, opierającej się nie na negacji programów artystycznych, ale właśnie na zarzucie braku moralności.

Kultura toksyczna, a także modni obecnie autorzy sztuk dramatycznych, zwani „brutalistami”, wprowadzają niebezpieczne elementy zachowań i postaw moralno-etycznych. Trafny pogląd w tej ważnej sprawie wyrażał prefekt Watykańskiej Kongregacji Doktryn Wiary kardynał Joseph Ratzinger – obecny papież Benedykt XVI – który powiada: „W świecie pluralistycznym, w którym istnieją różne perspektywy ideologiczne, religijne, kulturowe, coraz trudniejszym staje się zagwarantowanie zespołu minimum wartości etycznych podzielanych przez wszystkich. Jedną bezdyskusyjną wartością pozostaje prawo indywidualnej wolności do niczym nie skrepowanej ekspresji”⁴. Taka hedonistyczna koncepcja jest wielce niebezpiecznym zjawiskiem, dezawuuującym społeczny dydaktyzm, jakim powinien cechować się odpowiedzialnie realizowany teatr, uwzględniający moralne i etyczne paradygmaty, czyniące z kultury pozytywny mechanizm rozwoju cywilizacyjnego człowieka.

Z niepokojem o takim stanie rzeczy pisze amerykański filozof Richard Rorty, formułując tzw. utopię banalności: „Jeśli ideałem jest społeczeństwo liberalne, w którym nie istnieją absolutne wartości i obiektywne kryteria, to właśnie zadowolenie będzie jedyną rzeczą, dla której opłaca się żyć”⁵. Rudymetarna diagnoza postmodernistycznych trendów kultury masowej wykazuje, że filozoficzna aura, otaczająca również

³ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 48.

⁴ M. Krąpiec, *Człowiek w kulturze*, Warszawa 1966, s. 72.

⁵ A. Lipski, *Krytyka artystyczna wobec najnowszej sytuacji estetycznej*, Warszawa 1992, s. 15.

współczesny poszukujący teatr artystyczny, często nie sprzyja jego posłannictwu w zakresie edukacji estetycznej pobudzającej do głębokiej refleksji moralnej.

W rozważaniach o wychowawczych funkcjach teatru nie można pominąć jego wartości wynikających z faktu, że jest on kreacją zbiorową, a więc mającą tak ważny pedagogicznie aspekt działania w grupie. Afiliacja stanowi też swoistą przynętę dla młodych ludzi, upatrujących w koedukacyjnych zespołach twórczych możliwości nawiązywania nowych kontaktów towarzyskich, znajomości, a nawet przyjaźni. Bardzo często można zauważyć w grupach teatralnych swoistą konstruktywną rywalizację między występującymi kobietami a mężczyznami, która polega na tym, iż, ujmując rzecz tautologicznie, kobiety mocno eksponują swą kobiecą seksualność, a mężczyźni prezentują zmaskulinizowane wzorce (*macho*) dobrze znane w popkulturze. Takie manifestowanie dojrzałości seksualnej i odmienności płciowej – choć przejawione – bywa zjawiskiem wielce pożądanym, gdyż młodzi ludzie po okresie przebytej adolescencji (nieśmiałość młodzieńcza) w naturalny sposób uczą się społecznych relacji, jakie zachodzą między osobnikami odmiennego płci – relacji, które z pewnością staną się przydatne w ich dorosłym życiu. Do zbioru pozytywnych pedagogicznych i edukacyjno-wychowawczych czynników, jakie tkwią w teatrze, należy zaliczyć procesy związane z kulturą żywego słowa, retoryką, prozodią, modalnością tekstów literackich, a także nabywaniem odwagi, która eliminuje tremę i inne napięcia towarzyszące publicznym występom. Nie bez znaczenia są też umiejętności, jakie opanowują aktorzy szczególnie w teatrach eksperymentalnych, związane z korelacją ruchową i ogólnie pojętą sprawnością, a także kondycją fizyczną.

Warto zasygnalizować również pewne niebezpieczeństwa, jakie zagrażają młodym artystom, wynikające z ich zbytnej fascynacji dekadentyzmem, kontestacją czy postawą abnegacji. Takie zewnętrzne przejawy oryginalności, ściśle wiążące się z młodym wiekiem i brakiem doświadczenia życiowego, imponują – niestety – zarówno samym zainteresowanym, jak i grupom rówieśniczym, doprowadzając często do patologii, takich jak narkomania, alkoholizm, bądź powodują ucieczkę w sekciarstwo religijne, a nawet praktyki satanistyczne. Dobrze się dzieje, gdy liderzy takich grup teatralnych preferują pewnego rodzaju ascezę, wymuszającą na aktorach samodyscyplinę, a przede wszystkim ich rozwój artystyczny i intelektualny, pozwalający na budowanie roli, hermeneutyczne rozumienie tekstu dramatu, jego przesłań oraz kreatywności scenicznej, zwanej potocznie grą aktorską. Trzeba jednak stwierdzić, że artyści skupieni wokół teatrów eksperymentalnych w naturalny sposób przenoszą głębokie przesłania ze świata sztuki na płaszczyznę życia codziennego, zachowując swoistą skromność i zdroworozsądkowy stosunek do popularności oraz dóbr materialnych. Tworzenie, zwłaszcza w teatrze alternatywnym, metarzeczywistości scenicznego tu i teraz stawia przed aktorem trudne zadania, graniczące jakże często z metafizyczną poetyką. Wymaga to wyobraźni, wrażliwości, jak również woli dotarcia do psychiki drugiego człowieka, niebędącego jedynie biernym widzem nastawionym na konsumpcję tworzonych treści.

Można by w tym miejscu snuć rozważania o związkach sztuki i wyobraźni, znane doskonale z koncepcji Immanuela Kanta, tzw. teorii wyobraźni, rozumianej jako źródła sztuki. Można by odwołać się do twórczości filozoficznej Charlesa Baudelaira, który

pisal m.in., że „Świat fikcji artystycznej jest tak samo niezbędny ludziom jak świat rzeczywisty, bowiem wówczas sztuka stapia się z wyobraźnią w swoistą jedność”⁶.

Tego osobliwego aktu komunikacji międzyludzkiej w świecie zdominowanym postmodernizmem może obecnie dokonać i nauczyć teatr, ale tylko taki, który gotów jest zaryzykować, że „pójdzie za daleko, bo ma wówczas szansę sprawdzenia, jak daleko można dojść...”⁷.

⁶ J. Białostocki, dz. cyt., s. 43.

⁷ T. Eliot, *Ziemia jałowa*, (w:) *Wybór poezji*, tłum. K. Boczkowski, Wrocław 1990, s. 145.