

# Kazališna vizija 20. stoljeća

## Jerzy Grotowski

2009. godinu UNESCO je proglasio godinom Jerzyja Grotowskog. Radilo se od dvostruko obljatnici – desetogodišnjici smrti Grotowskog i pedesetogodišnjici osnutka Kazališta 13 Redova, kasnije preimovanog u Kazalište Laboratorij. Kao prilog sjećanju na jednu od najvećih kazališnih vizija 20. stoljeća donosimo pismena svjedočanstva Ludwika Flaszena, prvog suradnika i dugogodišnjeg suradnika Grotowskog te jednog od osnivača njegova kazališta. Prevedeni tekstualni materijali predstavljaju dio potrage Grotowskog za istinom, kazališnom i životnom. Oni su istodobno dio tzv. izobrazbe gledatelja na kojoj je sam Grotowski inzistirao pokušavajući osvijetliti i poboljšati komunikaciju gledatelja, teatrologa i recenzenata s viđenim. Svi su tekstovi pisani u suradnji s Grotowskim te kao takvi precizno prenose kazališnu misao “velikoga maga”.

J. K.

### NAKON AVANGARDE

Nije lako govoriti o situaciji u suvremenom kazalištu, jer riječ “situacija” pretpostavlja određeno stanje. Ono pak što karakterizira trenutačno stanje u kazalištu jest upravo njegova neodređenost. Statistika kazališnog života ovdje nam neće puno pomoći, jer sigurno je tek jedno: atmosfera europskoga kazališnog života posljednjih je godina prilično razvodnjena.

Jer ne govorimo o kazalištu kao o nekoj – korisnoj uostalom – instituciji, koja proizvodeći žive slike, prihvatljive gledateljevu oku i uhu, postavlja određen broj dobro poznatih lektirnih naslova ili pak nedavno napisanih dramskih komada. Ne govorimo o kazalištu kao o vrsti rasonode za više ili manje izbirljivu publiku, kojoj je potreban odmor od svakodnevnih briga. Govorimo, valjda, o kazalištu kao umjetnosti – dakle disciplini koja posjeduje svoje osobite pretpostavke, specifičnu građu, vlastite sadržaje i ciljeve, zbog kojih ga ni jedno drugo područje ljudske djelatnosti ne može zamijeniti. Odlazak u kazalište dio je tradicionalne opreme kulturnog čovjeka. Treba biti

kulturn – dakle treba se jednom na tjedan ili pak jednom na mjesec pokazati u kazalištu. A možda ne treba biti kulturn? Što onda? Navika – ne može biti životna funkcija. Navike gledatelja stvaraju navike kazališta. I iz tog začaranog kruga neautentičnosti nemoguće je iskočiti u stvaralaštvo.

Istaknute suvremene dramske pisce naziva se avangardom pedesetih. Takva formulacija posjeduje određen vremenski odmak, svojstven povijesnoj perspektivi. Ti su autori razorili tradicionalnu sliku kazališta, ukazali su na mogućnost nove osjetljivosti, raspad jezika doveli su do krajnje granice, nakon koje ostaje samo nepomičnost i šutnja. U tom je području Beckettovo djelo zaista veliko: zbog hrabrosti povlačenja krajnjih konzekvenci. Njegov je ideal prazna, neosvijetljena pozornica, s koje u publiku ne dopire nikakav zvuk. Beckett je postigao ono što je u slikarstvu – u kakvom li je samo kazalište zaostatku – postigao Malewicz, autor crnog kvadrata na bijeloj podlozi. Ali stvaralački val destrukcije pedesetih godina sada je prošlost. Neka njezini veličanstveni autori uživaju svoju slavu – i premda od umjetnika takvih kalibara možemo očekivati još koje iznenađenje, čini se nesumnjivo da je njihovo djelo već završeno. Stoga bi najvažnije pitanje trebalo biti: Što nakon njih?

Tim više što ti isti autori za sobom ne ostavljaju kazalište, nego književna djela napisana za pozornicu. Kazališne partiture, a ne glumačko umijeće. I ne ostavljaju novu funkciju kazališta, samo bunt protiv stare – upravo na njoj nakalemljen. Je li se od njihovoga repertoarnog udarca doista nešto promijenilo? Bojim se da će ih stići sudbina svake kazališne avangarde – njihovo su glavno nasljedstvo, počevši od Craiga, tek pismena svjedočanstva. Utopije mogućnosti. I s vremena na vrijeme – efemerni pokušaji prakse. Sve dok će se – vjerojatno sporadično – igrati Becketta, susretat ćemo se s novim oblikom kazališta, koji je ipak tek nakalemljen na onaj stari. Kada se kazalište zasiti Becketta, možemo očekivati povratak staroga, punokrvnog kazališnog nereda.

Stoga – što nakon njih? Kada smo 1959. započinjali djelovanje u malom šleskom gradu na zapadu Poljske, to pitanje nismo dovoljno jasno formulirali. Činjenica je ipak bila da djelujemo nakon njih. Kada je Grotowski u Kazalištu Laboratorij radio svoju prvu predstavu, nije razmiš-

ljao o tome kako tu sad nadmašiti Becketta. Uostalom, nismo igrali, tada u Poljskoj vrlo popularne, avangardne kazališne komade. Igrali smo, kao što i danas igramo – velika klasična djela – poljska i svjetska, čija se uopćavajuća funkcija približava funkciji mita. Osjećali smo da ako u kazalištu želimo napraviti nešto novo – moramo biti svjesni granične točke koju je dosegla avangarda. Uostalom, dogodilo se ovo: nakon što je ta dramaturgija poharala poljsku scenu, nije se puno toga promijenilo. Scenografija je uvijek težila biti avangardna, glumci su se pak držali svojih nekadašnjih manira, eventualno im dajući pretencioznost i mehaničku, ohlađenu recitativnost, koju su u nekim krugovima poistovjećivali s modernim stilom glume. Trebalo je početi radikalno razmišljati o onome što se ne može smjestiti u napisanu riječ – o kazalištu.

Što se tiče situacije u suvremenom svjetskom kazalištu – postavili smo prilično pesimističnu hipotezu. Uloga kazališta slabi, njegov se ugled srozava. Druge spektakularne, efikasnije i brže umjetnosti zaokupljaju i iscrpljuju gledateljevu pozornost. I to nije tek pitanje atraktivnije konkurencije. U svijetu koji doživljava promjene, u kojem se tradicionalne zajednice raspadaju – a što dolazi nakon njihova raspada: raspad vrijednosti i obreda – teško je odrediti položaj kazališta u društvenom prostoru. Što je kazalište? Svetište? Stadion? Agora? Vašar? Tribina? Dvorska ceremonija? Karnevalska svečanost? Iстина, kazalište danas može biti sve od navedenog – ako se temelji na stilizaciji, tom prokušanom i sigurnom triku polovičnog angažmana. A ako ga shvatimo u potpunosti ozbiljno? Izvan estetske zabave, izvan rasonode? Kazalište će ostati tek hobizam usamljenih luda. Dakle, tek kada postanemo svjesni situacije usamljene lude može se roditi patos autentičnosti.

Vrijeme velikih, uzvišenih obreda, dionizija i misterija, svečanosti i karnevala je prošlo. Kazalište stoga postaje mjesto posvećene osamljenosti. Što je danas ozbiljno tretiranje kazalište, dakle kazalište koje postoji kao osobit oblik života? Samostan. Samostan u kojem se njeguje umiruća disciplina. I upravo se ovdje – paradoksalno – osvijestivši svoju situaciju Joba, lišena bogatstva i dostojanstva, može ponovno roditi kazalište. *Credo quia absurdum*. Kao temu jednog od svojih komada, Ionesco navodi “tra-

gediju jezika". Ta formula – ako se odnosi na postignuća avangarde pedestih – posjeduje jednu uopćavajuću vrijednost. Jezik zbog svoje mehaničnosti nije u stanju izraziti istinu. Jezik laže i proizvodi groteskne nakupine mehaničkog apsurdna, kao kod Ionesca, začarani krug pleonazma, kao kod Becketta, i – šire – beskonačnu dijalektiku privida i stvarnosti, kao kod Geneta. Jezik, tekst – taj nositelj diskurzivnih sadržaja – zaustavio se na granici svoje sposobnosti. To je u kazalištu dokazala avangarda – ali upravo na planu jezika, na planu teksta. Svijest o tome navodi na daljnja razmišljanja: da bismo stvarali kazalište, moramo pronaći izlaz iz literature; kazalište započinje tamo gdje riječ prestaje. Da kazališni jezik ne može biti jezik riječi, već vlastiti jezik, izgrađen od vlastite materije – taj je korak, za kazalište vrlo radikalno, Artaud već izmaštao. Ipak mnogi koji se u svojim maštanjima pozivaju na Artauda, u praksi se ne uspijevaju osloboditi kazališne retorike. Artaud je svetac. Njemu se molimo. Ne bi li sišao s oltara.

To isto razmišljanje koje moguće samo kazališta danas pronalazi u samostanu nalaze ne samo napuštanje diskurzivne riječi već i odbacivanje svega onoga bez čega se kazališni fenomen može dogoditi. Kazalište se može dogoditi bez dekoracije, bez nalijepljenih nosova, bez našminkanih lica, bez igre svjetala, bez glazbe ili pak ikakvih tehničkih efekata. Kazalište se jedino ne može dogoditi bez glumca – i bez žive, doslovne međuljudske povezanosti koju glumac uspostavlja sa svojim partnerom i svojim gledateljem. Istinski predmet kazališta, njegova specifična partitura, nedostupna drugim granama umjetnosti, jest – kako to definira Grotowski – partitura impulsa i ljudskih reakcija. Proces koji se razotkriva kroz tjelesne i glasovne reakcije živoga ljudskog organizma. To je bit teatralnosti. Želeći napustiti retoričko ili pak iluzionističko kazalište, današnji redatelji suvremenih ambicija pokušavaju to postići gomilanjem vizualnih, tehničkih efekata – odnosno kroz sintezu umjetnosti. Takvo kazalište, koje svoju materiju, sredstva i efekte gomila u beskonačnost, zove se totalno kazalište. U oslobođenoj i izvanjskoj vizualnosti, u buci konkretne glazbe, totalno je kazalište izgubilo ono što sačinjava skromno, ali nezamjenjivo zrno teatralnosti. Tom bogatom kazalištu suprotstavljamo – u predstavama

Grotowskog ostvareno – siromašno kazalište, u kojem je svijet konstruiran kroz glumačke impulse i reakcije. Ne umnažamo efekte, već ih naprotiv eliminiramo. S obzirom da je današnje kazalište preuzelo ulogu Joba lišena naslijeđa, neka barem iz svoje situacije Joba crpi znanost. Neka se do kraja isprazni od privida i neka postane ono po čemu je nezamjenjivo. Svoje siromaštvo neka pretvori u snagu.

Avangarda pedesetih dokazala je da je tradicionalni tragizam u kazalištu nemoguć. Jer tragizam može postojati jedino onda kada nas vrijednosti mogu uvjeriti u svoju transcendentnost, kada se pojavljuju kao vrsta supstancije. Nakon smrti bogova, na mjesto tragizma stupa groteska – bolna grimasa luduje pred licem pustog neba. U tom su smislu pretpostavke avangarde neoborive: tradicionalna tragičnost danas se zaustavlja na jalovoj, uzvišenoj retorici ili pak trivijalnoj plačljivosti melodrame. Pitanje: kako u kazalištu doseći tragično, koje neće biti tek mrtva, nakičena poza, koje će se osloboditi komične grimase? Kako postići taj pravadni, u današnjem emocionalnom pamćenju izgubljen osjećaj istodobne milosti i strave? Radni odgovor glasi: kroz obeščašćenje vrijednosti – krajnjih, elementarnih vrijednosti, kojima – u krajnjoj instanciji – pripada i integritet ljudskog organizma. Kada više ničeg nema, tijelo se pretvara u azil ljudskoga dostojanstva, živi organizam pretvara se u materijalno jamstvo pojedinačnog identiteta, njegove različitosti u odnosu na ostatak svijeta. Kada glumac izlaže svoju intimnost, kada bez sustezanja otkriva svoja unutarnja iskustva, opredmečena u materijalne reakcije organizma, kada njegova duša postaje istovjetna njegovoj fiziologiji, kada postaje javno nag i nezaštićen, nudeći svoju nemoć okrutnosti partnera i gledatelja – tada kroz paradoksalan preokret ostvaruje patos. I obeščašćene se vrijednosti obnavljaju – kroz slom gledatelja – na višem nivou. Nezaštićena bijeda ljudske situacije, koja u svojoj iskrenosti prekoračuje sve granice tzv. dobrog ukusa i dobrog odgoja, kulminira u ekscesu, otvarajući prostor katarzi – koja se pojavljuje, usudio bih se tvrditi, u svom arhaičnom obliku. U doba kada nagli razvoj civilizacije svoj pobjednički poklič crpi na mukama zatiranja, kada tradicionalne discipline i zanati gube svoju pravu funkciju, u kazalištu se krećemo prema njegovim arhaičnim izvorima. Predstave

Grotowskog žele obnoviti utopiju tih elementarnih iskustava, koja je pružao kolektivni ritual, u čijem je ekstatičnom zanosu zajednica sanjala svojevrsni san o vlastitoj biti, o svome mjestu u sveukupnoj stvarnosti, ne podijeljenoj na pojedinačne sfere, gdje se Lijepo nije razlikovalo od Istine, emocija od intelekta, duh od tijela, radost od patnje; gdje je čovjek osjećao povezanost s cjelovitošću Bitka. Iskustvo nas je odvelo prema kazalištu misterija. Ali kako raditi kazalište misterija u vremenu zatiranja i raspadanja rituala, kada rituali – čak i oni koje čuvamo u zakržljalom obliku – ne posjeduju kvalitetu cjelovitosti? Kako napraviti – već sam u sebi proturječan – svjetovni misterij? Misterij koji ne bi bio stilizacija davne prošlosti, dakle tek estetska igrarija? Profanacijom mita i rituala, njihovim obeščašćavanjem i svetogrdem. Takva profanacija obnavlja njihove životne sadržaje – i to kroz iskustvo strave.

Bit rituala sadržana je u njegovoj bezvremenosti – to što se u njemu događa, obnavlja se svaki put u svojoj živoj, očiglednoj prisutnosti. Ritual ne predstavlja povijest koja je jednom ostvarena, već koja se uvijek ostvaruje, događa se *hic et nunc*. Zaključci za kazalište? Vrijeme kazališnog događanja izjednačava se s vremenom predstave. Predstava nije iluzionistička kopija stvarnosti, njezina imitacija – nije ni skup konvencija, koje doživljavamo kao vrstu svjesne, dogovorene igre, zabave u osobitoj kazališnoj stvarnosti. Predstava je sama po sebi stvarnost, opipljiv, konkretan događaj. Ona ne postoji izvan svoje materije, izvan svoje fakture. Glumac ne glumi, ne imitira, ne pretvara se. On jest sobom – poduzima čin javne ispovijedi, njegov je unutarnji proces zbiljski, a ne tek proizvod umjetnosti majstora. Jer u takvom se kazalištu ne radi o doslovnosti događaja – nitko tu uistinu ne krvari niti umire – već o doslovnosti ljudskih činova, čije je aktiviranje glavni cilj metode Grotowskog.

Naše se djelovanje može sagledati kao pokušaj restitucije arhaičnih vrijednosti kazališta. Mi nismo suvremeni, nego naprotiv u potpunosti tradicionalni. Mogli bismo se i našaliti – mi nismo avangarda, već ariergarda. Često se događa da nas najviše začuđuju one stvari koje su se već dogodile. I one nas zapanjuju već tom novinom, što je dublji jaz vremena, koji nas od njih dijeli.

(veljača, 1967.)

## AKROPOLIS – KOMENTAR UZ PREDSTAVU

1. Što je zajedničko Akropolisu Wyspiańskiego i Akropolisu realiziranom prema ideji J. Grotowskog? Kod Wyspiańskiego – Uskršnja noć u Wavelskoj katedrali, statue oživljuju, likovi silaze sa zidnih tapiserija, pred očima gledatelja igraju biblijske i antičke prizore. Veliki mitovi i motivi, sedimentirani u temeljima europske kulture – borba Jakova i Ezava za pravo prvorođenog, sukob Jakova i anđela, Troja, ljubav Parisa i Helene, Uskrsnuće – u specifičnoj, nadvišlanskoj transkripciji. U predstavi – druga stvarnost: kroz poeziju, aluziju, kraćenja i metaforu izgrađena je stvarnost logora smrti. Pradavne mitove i motive igraju ljudski ostaci, na granicama iskustva, u koje nas je bacilo naše 20. stoljeće.

Pokušavajući dati konačni račun naše civilizacije, pjesnik radnju svoje drame smješta na "rodovsko groblje". Te su riječi za Grotowskog ključne. Suvremeno "rodovsko groblje" – mjesto susreta naroda i kulture, na kojem ih se posljednji put iskušava – bili su koncentracijski logori. To je "naš Akropolis" – nakaradna civilizacija – lišena morala. Sukob Jakova i anđela – i prisilni rad; romansa Parisa i Helene – i očajnički krikovi zatvorenika; Uskrsnuće Gospodina – i krematorijske peći. Wyspiański je sumirao iskustvo civilizacije, da bi iskušao njegovu životnu vrijednost. To isto čini suvremeni inscenator. Ali umjesto uzvišene apoteoze nudi tragičnu farsu obeščašćenih vrijednosti. 2. Bez obzira što se na prvi pogled čini drugačije, tekstu Wyspiańskiego nije dopisana ni jedna riječ; tekst je jedino premontiran u skladu s potrebama inscenacije. Istodobno je i odvojen od scenografije, djelovanja i motivacija, koje je u njega upisao autor. Od pjesnika je ostala riječ – ostatak građe dolazi iz kazališta. Od svih pokušaja adaptacije klasičnih tekstova u Kazalištu 13 Redova, ovaj nesumnjivo seže najdalje. Usprkos svim tekstualnim intervencijama, adaptacija poštuje riječ pjesnika. Drama je adaptirana sredstvima kazališta, a ne sredstvima literature.

3. U Akropolisu smo pokušali konstruirati takvu kazališnu stvarnost unutar koje je uloga anegdote – slijeda događaja koji posjeduju svoja značenja i životne argumente – svedena na minimum. Svaka gesta, intonacija glasa,

situacija, pokret – imaju istu namjeru – postati sinteza i uopćavanje šireg iskustva, izražajni znak "arhetipova", ne bi li postigli sadržajnu gustoću metafore. Tradicionalno se kazalište prema takvim pothvatima odnosi kao devetnaestostoljetni roman prema suvremenoj poemi. S obzirom na ovo zgušnjavanje sadržaja, predstava ne može biti duga.

4. Kao što je to i običaj Kazališta 13 Redova, sve se događa u jedinstvenom kazališnom prostoru, unutar kojeg su glumci i gledatelji ispremiješani. Dramaturška uloga gledatelja ipak počiva na činjenici da ga glumac provokativno ignorira. Jer gledatelj pripada svijetu živih; s druge strane likovi predstave mišljeni su prema modelu sanjivih tvorina, nastalih iz krematorijskog smrada. Između tih dvaju svjetova ne može se dogoditi razumijevanje.

5. U takvoj strukturi scenografija i glumac više nisu odvojeni – prožimaju se i međusobno transformiraju. Józef Szajna tako prestaje biti tek scenograf predstave, projektant cijevi i kostima, on je njezin surrealističar.

premijera: 9. listopada 1962. (neslužbena),  
20. listopada 1962. (službena)

## O GLUMAČKOJ METODI

Kazališna igra za nas je svečani čin kolektivne samospoznaje. Njezina se bit temelji na organizaciji žive međuljudske veze. Ta je veza osnovna građa kazališta. U tom se smislu razlikujemo od drugih avangardi, koje su nam navodno estetski srodne. Te avangarde djeluju ili pod znakom inscenacije, koja prema nekada novotarskim, a danas banalnim koncepcijama Velike Reforme počiva na suglasju različitih materija i disciplina koje se stapaju u jedinstveno scensko djelo, ili pod znakom vizualnosti, koja je naročito u Poljskoj – kao posljedica konzervativnosti strogo kazališnih krugova – dominirala u novotarskim pothvatima ili naposljetku pod znakom dramske literature, koja je na Zapadu – zbog nedostatka sredstava za financijski nesigurne inicijative – kazalište pretvorila u stvar mehaničke samoobnove.

Ni tako shvaćena inscenacija ni vizualnost ni na kraju riječ, prema našem mišljenju, još uvijek ništa ne govori o onom specifično kazališnom zbog kojeg bi se kazalište razlikovalo od pokretne slike ili statue, ili pak knjige, čiji je sadržaj moguće zorno prikazati uz pomoć serije ilustracija puštenih u pokret. Što ostaje nakon odbacivanja filologije i vizualnosti? Glumac – i gledatelj. Taj je odnos svojevrsna embrionalna ćelija kazališta. Tu se rađa prvotno počelo kazališne igre. Ogoļujemo kazalište – u onoj mjeri u kojoj je to moguće – od svega što ne pripada tom početlu. Ostalo ispunjava tek obveznu, pomoćnu funkciju. Samu bit kazališta pretvaramo u kazališni materijal. Tako shvaćeno kazalište – koje zovemo siromašno, u suprotnosti je s prevladavajućim stilom, koji se temelji na bogatstvu sredstava i raznorodnosti materijala – i postoji kao apsolutno kraljevstvo glumca.

Glumac ovdje postaje sve. Ne zamjenjuje ga ni karakter ni glazba koja se razliježe iz zvučnika ni riječ pisca. Inscenacija? Da. Ali ona predstavlja organiziranje međuljudskih veza oko provodnog motiva. Sve ostalo pripada glumcu koji predstavlja materiju i formu, oblik i sadržaj, alfu i omegu izražajnosti. Negdje drugdje glumac ima funkciju ili marionete ili kotačića u slikovitom mehanizmu predstave ili trublje koja isporučuje sadržaj – koji pak bez obzira na prilagođavanje glumačkom temperamentu ipak ostaje negdje izvan njega. On je, dakle, poput kakve retoričke figure. Kod nas ga je, međutim, moguće usporediti s metaforom u suvremenoj poeziji, gdje sadržaj nije moguće odvojiti od znaka, jer između tih dviju vrijednosti postoje svestrani energetski zapletaji.

I vladajuće se kazalište poziva na prvenstvo glumca, posebice kada se bavi zahtjevima avangarde. Ali to je tek prividno prvenstvo. Sredstvo izražajnosti i dalje ostaje književna riječ, okolnosti nametnute dramom. Glumca se obično – i to s pravom – naziva izvršiteljom. Našega glumca nije moguće tako nazvati. Sadržaj predstave ne postoji bez njegove usmjerene prisutnosti: njegova tijela, glasa, psihe, i svom scenskom postojanju krajnje, izazivački doslovne.

Metoda Grotowskog razlikuje se od biomehanike, koju se uglavnom izjednačava s glumačkim avangardizmom; razlikuje se i od tzv. igre s distancom koju danas nazivaju

suvremenim stilom glume; i od "proživljavanja" iščitano – ne u potpunosti ispravno – kao apsolutni kazališni anakronizam. Biomehanika iz ekspresije isključuje duhovne procese. Grotowski, naprotiv, stremeći prema duboko potisnutoj fizičkoj izražajnosti, daje prednost duhovnosti pred tjelesnom akcijom, igra tijela za njega je tek manifestacija njegova uništenja, poništavanje prepreka koje organizam podmeće nesmetanom protoku unutarnjih impulsa. Igra s distancom inzistira na nadmoći idejnog promišljanja, diskurzivni slojevi glumačke osobnosti dominiraju nad ostalima; Grotowski, naprotiv, kreće u potragu za tim slojevima spontanosti – koji – duboko sakriveni – intelekt uglavnom doživljavaju kao oruđe promašenih racionalizacija i sigurno skrovište polovičnoga glumačkog angažmana.

"Proživljavanje" također pretpostavlja pokretanje psihičkih krajolika glumca, ali onih koji nalikuju psihičkim krajolicima utjelovljenog lika: što bi radio kada bi bio takav i u takvoj situaciji? Kod Grotowskoga glumac djeluje drugačije. On na paradoksalan način igra – sebe, sebe kao predstavnika ljudske vrste u suvremenim uvjetima. Njegova se duhovna i tjelesna stvarnost sudara sa svojevrsnim elementarnim ljudskim modelom, modelom lika i situacije koji je destilirani iz drame, i to tako kao da se doslovno utjelovljuje u mit. Ovdje se ne radi o duhovnoj analogiji s kreiranim junakom ni o sličnostima u ponašanju koje je svojstveno fiktivnom čovjeku u fiktivnim okolnostima. Glumac ovdje crpi iz jaza koji postoji između opće istine mita i doslovne istine njegova organizma: duhovnog i fizičkog. On nudi utjelovljeni mit sa svim, ponekad neugodnim posljedicama takva utjelovljenja.

Pretpostavimo, na primjer, da igra generala koji umire tijekom bitke – glumac ne pokušava u sebi stvoriti sliku pravoga generala, koji doista umire u bici, ne zanima ga što takav general možda osjeća ili kako se ponaša, da bi potom to neko objektivno znanje u umirućim generalima subjektivno proživio i na sceni odigrao na vjerodostojan, organski način.

Naprotiv: zamišljajući umirućega generala, tražit će vlastitu istinu, tražit će ono osobno, intimno, subjektivno iskrivljeno. Dakle – na primjer – igrat će vlastitu fantaziju o patetičnoj smrti; čežnju za herojskim činom, ljudsku sla-

bost da se uzvisi kroz drugoga. Potom će razotkriti svoje izvore kao da raslojava svoje tkivo, neće se uplašiti ugrožavanja vlastite intimnosti, vlastitih stidljivih motiva – naprotiv, napraviti će to bez sustezanja i to tako kao da doslovno žrtvuje istinu svoga tijela, iskustva, pritaženih motiva, kao da ih žrtvuje ovdje i sada, p r e d o č i m a g l e d a t e l j a, a ne u zamišljenoj situaciji, na bojnopolju. I na taj će način odgovoriti na pitanje: kako biti general istodobno ne bivajući generalom? Kako umirati u bici istodobno se ne boreći i ne umirati? Izvršit će čin samoogoljavanja svojih skrivenih sadržaja, samožrtvovanja velikih laži na oltaru vrijednosti.

Proces duhovne samopenetracije često poprima karakter ekscesa. I tu se nalazi druga – ne manje važna – razlika koja metodu Grotowskog udaljuje od "proživljavanja". "Proživljavanje" se uglavnom odnosi na uobičajene osjećaje, svakodnevna životna stanja, koja su, ovisno o okolnostima, dostupna svakom čovjeku. Međutim, proces samopenetracije – duhovnog ogoljavanja – svoju kulminaciju dostiže u iznimnom, osnaženom, graničnom, svečanom, ekstatičnom činu. Trans glumca, koji poduzima taj čin – jest – ako pretpostavimo da je svoj zadatak u potpunosti izvršio – stvarni trans; javno, stvarno samodavanje s cjelokupnim arsenalom intimnosti. Kroz trans taj čin postaje čin psihičkog maksimuma. Već samo otkrivanje sebe, bez ublažavanja koje iziskuje tzv. dobar odgoj, na imaginaciju djeluje kao neposlus. I blisko je ekscesu, s kojim se sureće u trenucima kulminacije. To je isto kao da se glumac javno, pred očima gledatelja, razgoliti, povрати, spolno opći, nekoga ubije ili siluje. Tome se pridružuje i osjećaj religiozne groze, srsi koji nas prolaze već od samoga pogleda na narušene norme. One se pak trebaju obnoviti na najvišem stupnju svijesti, kroz iskustvo katarze. Tu se ipak ne radi o amorfnoj raskalašenosti osjećaja. Fiziološka drastičnost uvijek dolazi u paru s umjetnošću forme, tjelesna doslovnost s metaforom, organska mješavina koja se želi osloboditi svake forme, neprestano se spotiće o konvencije – i ulijeva se u poetsku kompoziciju. Ova borba između organičnosti materije i umjetnosti oblika trebala bi, tako shvaćenoj glumi, osigurati unutarnju estetsku napetost.

(1964.)

## STUDIJA O HAMLETU

1. Naslov predstave *Studija o Hamletu* ima dvostruko značenje. Ne "igramo" Hamleta ni u klasičnoj, šekspirovskoj verziji, ni koristeći inscenatorske upute iz poznatog teksta Wyspiańskiego o toj drami. Služeći se fragmentima iz Shakespeara i Wyspiańskiego, nudimo vlastitu verziju priče o danskom kraljeviću: varijaciju na temu izabranih Shakespeareovih motiva. Studiju motiva.

2. Predstava je kolektivno djelo. Temeljne smjernice daje redatelj. Ali samo zato da probudi stvaralačku imaginaciju glumca. Tijekom proba glumci sami istražuju, improviziraju cijele scene, budeći tako redateljsku invenciju te uzajamno svoje vlastite. Takav se rad temelji na kolektivnom iznalaženju onog psihički skrivenog i ekspresivno korisnog – i organiziranju toga oko provodne linije koja se postupno oblikuje. U tome se skriva i drugo značenje naslovne riječi studija: studija glumačke metode i glumačke režije.

3. Hamlet – Židov? Elsinorski dvor – Puk nad Wislom? Predstava se tematski zapravo ne zaustavlja na pitanju židovstva i antisemitizma. To je pitanje tek osobit, krajnje zaoštren oblik društvenog praznovjerja, kojem se pridružuju u kolektivnoj imaginaciji ukorijenjeni stereotipi mržnje i uzajamnog neprihvatanja drugosti. Hamlet predstavlja apstraktnu refleksiju života, u njemu prepoznajemo nagon pravednosti, težnju za ispravljanjem svijeta koja je odvojena od djelovanja. U očima Puka – knjiški tip, hasidski vođa koji se nabacuje umišljenim frazama, pregestikulirani pametnjaković, bojažljiv i lukav kazuist. Piskutav i okretan Židovčić. Za Hamleta Puk je tek skupina primitivnih pojedinaca, neotesanih debeločozaca koji djeluju svojom brojnošću i fizičkom silom, koji se samo znaju tući, piti i umirati u sumornom zanosu. Tako međusobno na sebe gledaju Teorjski Razum i Životna Snaga, kada ih se u konfliktnoj situaciji postavi na suprotne strane. Maštarije mase uronjene u praznovjerje – i poput praznovjerja pune strave i tragične komičnosti. Izvlačimo ih iz podruma podsvijesti u ime ljekovitih ciljeva. Jer na psihološkom planu uvijek postoji potreba za Židovom kojeg bi se moglo tući i potreba za osvajačem koji bi nas oslobodio apstrakcije. Čak i onda kada nema Židova i nema osvajača. Gdje

samo postoji – u drugačijem obliku – otuđenje kulture i otuđenje instinkata, obje na usluzi Nemogućnosti.

4. Naša predstava – to su scene iz života Puka kojem se među nože plete usamljen, uznemiren Job. Svečano vjenčanje Kralja i Kraljice odvija se u krčmi, a Duh Oca Hamletu se ukazuje usred priprostog nadvišlanskog krajolika. Težnja prema činu o kakvom mašta Hamlet svoj konačni oblik dobiva u vojnom ustanku, djelovanje poprima brutalne, kaplarske oblike, a izbor poza izvitoperuje se u poniženja prisilne mobilizacije i vojne vježbe. Kralj raspolaze tijelima – i postaje ili kaplar koji se naslađuje čarima vojnih vježbi ili pak grobar koji odrede šalje na bojno polje. Nakon što skine veliki rubac, Kraljica se preobražava u Ofeliju, u djevicu koja nosi bjelinu, a obje ih povezuje neobuzdana, životinjska ženskost.

5. U sceni u kupelji usred strastvenih stenjanja i nepristojnih igrarija, u kojoj Hamlet na patetično neprimjeren način, svojom odjećom zadržava pravo na drugost – usred grešnih manipulacija nastupa smrt Kraljice – Ofelije. Tjelesnost perversije i tjelesnost smrti iznose na vidjelo svoju dvostruku srodnost. I eksces se pretvara u liturgijski obred, ekstatičnu zabavu – misu zadušnicu. Snaga, preneražena sama sobom, prerasta u kulturu, proizvod nečiste savjesti.

6. U završnoj sceni – Hamlet – slabić i mekušac preobličen u surovu vojsku – pokušava zaustaviti odrede koji marširaju u rat. Postaje groteskni Reytan – Jankiel, glasnogovornik malog, praktičnog humanizma. Zbog čega se taj humanizam pojavljuje u obliku Nužnosti koja tjera u bitku? Odredi odlaze i zatim ginu. Na bojištu Hamlet zagovara solidarnost, zajedništvo, konačno s njima pobratimljen u graničnoj situaciji: može li se drugost samo tako pobjediti? Zar samo takav slom pomiruje među sobom suprotstavljena ljudska načela? "Kyrie eleison" – tim pobožnim riječima predstavu zatvara Kralj – Kaplar – Grobar, dvoznačno uznoseći pročišćujuću snagu te situacije.

7. Radovali bismo se kada bi nakon naše *Studije o Hamletu* gledatelj napravio studiju vlastite duše.

(Prva izvedba: 17. ožujka 1964.)

## TRAGIČNA POVIJEST DR. FAUSTA – komentar uz predstavu

1. Nije potrebno posebno naglašavati da je inscenacija Grotowskog tek djelomično povezana s djelom Christophera Marlowa – engleskoga dramatičara, Shakespeareova suvremenika. Tekst je premontiran na način da završna scena – gozba sa studentima – tijekom koje Faust, neposredno prije smrti, posljednji put preispituje svoju savjest – postaje okvir predstave. Predstava, dakle, poprma formu gozbe, na kojoj Faust gledateljima nudi glavne epizode iz svog života. Većina radnje odvija se u prošlosti.

2. Gledatelji su sudionici oproštajne večere, oni su Faustovi osobni gosti, pozvani kao svjedoci njegove javne ispovijedi. Kroz cijelu se dvoranu protežu polukružno postavljeni stolovi i klupe. Na istaknutom mjestu sjedi domaćin. Stolovi su viši nego što je to uobičajeno, sežu do vratova gledatelja. Radnja se uglavnom odvija na njima.

3. U Faustovoj priči inscenator je pronašao analogiju sa životima svetaca. Ako svetost doživljavamo kao beskompromisnu potragu za istinom, inzistiranje na ekstremnim stavovima koji obuzimaju cijelog čovjeka – Faust je svetac. Njegov život inscenator oblikuje prema uzoru na srednjovjekovne hagiografije. Kroz krštenje, odricanje, borbu s iskušenjima, činjenje čuda, te na kraju mučeništvo – Faust stremi prema krajnjoj apoteozu dvoznačnoj u svojoj okrutnosti.

4. Faust je svet, ali svet protiv Boga. Svetac se pak, do kraja dosljedan svojoj svetosti, mora pobuniti protiv stvoritelja prirode. Slijepa priroda je zla – njome vladaju zakoni suprotni moralnosti. Bog čovjeku postavlja zamke. "Nagrada za grijeh je smrt", monologizira Faust, "a tko kaže da je bez grijeha, taj vara samoga sebe i u njemu nema istine. To znači da ipak moramo griješiti, a samim time i umirati." Dakle, što god činimo, dobro ili zlo – dodaje inscenator, bit ćemo prokleti. Iz kruga proturječnosti, do kojih vodi etika natprirodnih sankcija, nema izlaza. Ili možda ima – ukoliko je to moguće – kroz potpunu promjenu točke gledišta.

5. Mefisto se u predstavi pojavljuje u dvostrukom obliku, muškom i ženskom. Njegova je uloga dvoznačna i neja-

sna. U jednom trenutku navodi na grijeh i pobunu protiv stvoritelja, u drugom pak zagovara ispravna uvjerenja i pohvalu stvaranju; objavljuje se poput anđela u Navještenju, a onda opet paklenski uzdiše, poput sumornih isparina. Možda je i on zamka koju je postavio stvoritelj da bi na ovaj ili onaj način Faust bio osuđen na vječne muke.

6. Ovo je kratki redoslijed scena. Početak gozbe: najava javne ispovijedi. – Radnja se povlači u prošlost. – Faust se u svojoj radionici bori sam sa sobom. – Ispovijed prije posvećenja. Kornelije i Valdes upućuju Fausta u magijske obrede. – Kroz šumu do mjesta čaranja. – Dozivanje Mefista: Navještenje. – Mučenje. – Šetnja i duhovni razgovor s Mefistom – Krštenje – Potpisivanje saveza: ogođavanje od svega. – Odijevanje u svećeničko ruho. – Čitanje svete knjige. – Žena? – Kušnja sveca. – Razgovor o svemiru: Mefisto hvali glazbu sfera. – Kuba i Bartek: trivijalnost stvaranja. – Sedam smrtnih grijeha. – Put u Rim na zmajevima. – Faust iz ljubavi daje Papi pljusk u obraz da bi ga izliječio od oholosti. – Kod cara: Faust priziva duh Aleksandra Velikog i njegove ljubavnice. – Scena s Benvoglijem. Faust liječi opsjednutoga gnjevom od njegova divljaštva, pretvara ga u dijete (čudo). – Radnja se vraća u sadašnjost. – Faust priziva lijepu Helenu, aludirajući na biološku funkciju ljubavi. – Mefisto pokazuje Faustu raj, koji bi mogao zaslužiti poštujući Boga (dobra smrt) i pakao za neposlušnost (loša smrt). – Faust pred gledateljima otkriva nemilosrdnost i ravnodušnost Boga, kojem nije stalo do spasenja ljudske duše: ekstaza najvišeg protesta, koja je početak vječne patnje. – Mefisto odvodi Fausta na vječnu muku, žrtva je ostvarena: oni kojima je pripala uloga krvnika, igraju je svečano i srdačno.

7. Predstava se odvija u srednjovjekovnoj atmosferi. Reakcije likova približavaju se ekstazi, hysteriji, opsjednutosti. Groteska i strava, kao u plasu kostura. Kako bi se naglasilo da se Faustova drama odigrava u kategorijama teologije – ili točnije antiteologije – svi su likovi odjeveni u svećenička ruha, mantije i halje. Naslovni lik nastupa u bijeloj halji – simbolika boje namjerno je naivna; kao i nekada u životu svetaca, za Fausta ne postoji prolaz vremena: on je uvijek mlad. Sveti mladić, koji se krzma usred okrutnosti svijeta i zagonetki, usred isparina za koje se ne zna odakle dolaze: iz pakla ili neba. A možda tek sa zemlje?

(Premijera: 23. travnja 1963.)

## APOCALYPSIS CUM FIGURIS – nekoliko uvodnih napomena

1. Predstavu *Apocalypsis cum figuris* radili su glumci pod vodstvom redatelja, metodom skica i etida. Tekst je, u skladu s potrebama, improviziran na probama. Kada je osnovni kostur predstave bio napravljen, krenuli smo u montažu scena koje su nastale u procesu glumačkoga stvaralaštva te koje su zatim precizno fiksirane i mijenjane. Kada su već postojale te scene i uloge pojedinih glumaca, tijekom završnih proba tražili smo neophodan tekstualni materijal, koji je trebao zamijeniti pronađene glumačke replike ili pak na probama korištene citate. Željeli smo, da se tamo gdje je to bilo nužno, tekst pojavi u obliku citata iz knjiga, za koje bi se moglo reći da ih nije napisao pojedinac, već cijeli ljudski rod. Takve smo tekstove prije svega pronašli u Bibliji i romanu *Brača Karamazovi* Dostojevskog te također u fragmentima poema T. S. Ellio-ta i filozofskoj prozi Simone Weil.

2. Predstava, usprkos svom naslovu, nije inscenacija Apokalipse sv. Ivana – i svako bi čitanje Apokalipse s namjerom da se pronađu usporedbe bilo besciljno. Drevni autor Apokalipse nagovijestao je u svojim proročkim vizijama ponovni dolazak Krista. I u predstavi se tobože pojavljuje On – ne On? – u neobičnom liku Nepoznatog, a prisutni se moraju nekako snaći s tim njegovim ponovnim dolaskom, kojeg su u svojoj trivijalnoj zabavi sami isprovocirali.

Analogije između predstave i Apokalipse moguće je pronaći u asocijacijama koje je ta riječ dobila u svakodnevnom govoru.

3. U predstavi se koriste imena evangelijskih likova, koja tradicionalno posjeduju ustaljene asocijacije. Ali takva se imena, poput Šimuna, Petra ili Ivana, ne moraju nužno odnositi na evanđelje; ona se obično upotrebljavaju i svakodnevno. Juda nije samo ime, već i riječ koja označava izdajicu. Slično je i s Marijom Magdalenom, koja označava ženu loša ponašanja. Ime Lazar u poljskom se jeziku podrugljivo upotrebljava kada se govori o nekome tko je slab, neostvaren, dakle nema samo evangelijske asocijacije, iako će one, tijekom radnje, oko tog istog imena narasti.

Takvim imenima svoje kolege dariva individua, koja nosi

ime Šimuna Petra, ali živi danas. Upravo će on prisvojiti sebi funkciju Prvog Apostola. To se evangelijski imenovanje likova događa odmah u drugoj sceni predstave. Naprije dodjeljuje ulogu Spasitelja, nekome kome bi više pristajala uloga Lazara – te tko će kasnije i postati Lazar.

Tom lažnom Spasitelju stopala pere netom imenovana Marija Magdalena, a upravo imenovani Juda izdaje Lazara kao da izdaje Isusa. Ali Šimun Petar ispravlja svoju tobožnju pogrešku – i ulogu Isusa predaje Nepoznatom, što u prisutnima izaziva zajednički gromoglasni smijeh. Tako u auri provocirajuće šale počinje tobožnji ponovni dolazak Krista.

Onaj koji će u predstavi imati funkciju Isusa zove se Nepoznati. U poljskom jeziku to ime povlači sa sobom neke asocijacije. To je netko nevin i naivan, "idiot" koji egzistira izvan prihvatljivog načina života, nakaradan, često bogalj, prostak, koji ipak ima tajnovite kontakte s višim silama. Lik takvog čudaka ili seoske lude dobro je poznat u slavenskoj tradiciji. Takvi pasu općinske krave, nariču na pragovima crkava, budeći kod djece podsmijeh ili pak praznovjerni strah kod starijih ljudi. U takvom se liku ljudima obično ukazuje svetost, a možda i sam Isus.

4. Postoji jasna povezanost između predstave i evangelijske priče o Isusu. Ona ipak nije inscenacija Isusova života. Kada gledatelji prije početka predstave ulaze u dvoranu, postaju njezini sudionici danas i ovdje, a ne u nekoj drugoj epohi ili drugom vremenu i mjestu. To nisu ljudi iz neke druge epohe, druge priče. Ovdje leže. Možda su umorni od zabave, polijegali su u svojoj spermi, znoj, vodici koju su prolili po zemlji. I za trenutak će se – na znak kolovođe – iz mamurne igre prisutnih, početi događati stvari bliske evanđelju.

Sudionici zabave uzajamno će iz sebe početi dozivati osobine evangelijskih likova, uzajamno će se uvlačiti u njihove situacije, pronaći će u sebi samima sličnosti njihovih duhovnih i ljudskih gesti, sličnosti koje ova nesvjesna logika često nagružuje i ismijava, zbog nje u času istine ljudi, njihove maske i uloge nekako automatski teže prema pradavnim mitskim figuracijama. Ti su ljudi sobom, danas i ovdje sređuju svoje račune i otkrivaju svoje ljudsko dno. A istodobno njihova djelovanja i duhovne geste jedna po jedna uskakuju na kolosijek stare legende čovječanstva.

5. Redosljed scena nije određen tijekom događaja fiksi-ranih u evanđeljima. Diktira ga specifična logika tog sim-pozija. Netko postaje Marija Magdalena, netko Juda, a netko Spasitelj, jer im je takva imena, zbog neodgovornih ljudskih razračunavanja, dao bradonja koji je sebe nazvao Prvim Apostolom. Na taj je način imaginacija tih ljudi zavedena evangelijskim asocijacijama. Jer – u drugoj sceni – mladić i djevojka stali su jedno pokraj drugoga, kao mladenci na vjenčanju, iza njih se sama od sebe stvara svad-bena povorka, koja se s pjesmom kreće po dvorani. Tako se situacija u trenutku pretvara u vjenčanje u Kani. Potom netko liježe na zemlju i pokriva lice košuljom, kao da umire. I kada ostali nad njim započnu bučne karmine, Nepoznati ih utišava udarcem štapa o pod i obraća se "umrlom" riječima koje je Isus izgovarao kada je oživio Lazara: "Lazare, govori ti, ustani." Tako je kao pokazana lako-vjernost Nepoznatog, ipak događaj se pretvorio u smrt i uskrснуće Lazara – a Lazar, sudionik zabave, postao je evangelijski Lazar.

U dijelu predstave koji se odvija još samo pod svjetlom svijeća, približavanje evangelijskoj priči postaje još očitije. Kada Šimun Petar podnosi svijeću, događaj prerasta u Posljednju večeru. Juda podmeće ideju "muke Jaganjca". Sudionici zabave svijećama okružuju Nepoznatog i ironično pjevajući "Hvala velikome i pravednome", bleje kao ovce – i tom osobitom apoteozom dovode Nepoznatog do krize, do pada raširenih ruku. Sada kada je žrtva prinese-na iako bez krvoprolića, otvara se mogućnost mise. Započinje je Šimun Petar na latinskom. A kad je već započela misa, pojavljuje se i svetište. A kad već imamo svetište, onda je tu i prošćenje, a kasnije – istjerivanje podmi-tljivaca iz svetišta. Trenutak kasnije – tijekom dijaloga između Petra Šimuna i Nepoznatog, koji kleče jedan nasuprot drugom u već pustoj dvorani – odigrava se scena dviju bogomoljki: Juda i Marija Magdalena preoblače se za evangelijsku scenu nevjesta pod križem. Ali on je, tobože razapet – u liku Nepoznatog – živ, on je pokraj, čeka na konačni obračun sa Šimunom Petrom. Kao Isus, ne ubijen, već neshvaćen, napaćen, izmučen od svoje subraće. Šimun Petar posljednji mu udarac zadaje riječima Velikog Inkvizitora iz Dostojevskog, koje je onaj upućivao Isusu, koji je svojom živom prisutnošću narušio ustaljeni crkveni red, slično kao što je i Nepoznati – svojom ozbiljnošću – uništio očekivani red susreta.

6. "Idi i ne vraćaj se" – te riječi koje zatvaraju predstavu izgovara Šimun Petar, kada je već ugasio svijeću i kada je utihnulo latinski liturgijski lament Nepoznatog. Koga je Šimun Petar otjerao: nositelja viših vrijednosti, čija je sama prisutnost preokrenula uobičajenu rutinu života? Problematičnog sudionika zabave koji ju je samom svojom prisutnošću pretvorio u mučenje, a prisutne natjerao da se sukobe s njihovim vlastitim nemirom? Nositelja osakaćenih, lažnih vrijednosti, ali ipak vrijednosti, a ne nekog postojanja koje propada u svom bezobličju.

I je li ga zaista otjerao? Možemo li biti sigurni da se već sutradan neki Nepoznati neće prikraštati našim zabavama, i da ih neće pretvoriti u posljednje obračune s nama samima? A ako je tako – tko je tu pobijedio, a tko doživio poraz? Možda Nepoznati sutra ponovno dođe – i cijela priča iznova započne. Priča koja se događa danas i ovdje – ili možda uvijek i svugdje.

Priredila i s poljskoga prevela: Jelena Kovačić