

Czterech widzów

Eugenio Barba

Naturalne granice

Natura teatru jest efemeryczna. Jakie można wyciągnąć konsekwencje z tego prawdziwego, chociaż banalnego stwierdzenia?

Można poddać się tej efemeryczności. Można też, odwrotnie, przeciwstawić się transcendentalnej naturze teatru. Ta opozycja odkrywa istotę teatru, stanowi próbę poszerzenia granic teatru, odrzucając jego z dawna ustaloną rolę w kulturze. A zatem: kwestionować teatr – tworząc go. Trzeba zdawać sobie sprawę z tego, jak to czynić w procesie pracy, która musi być, poza wszystkim innym, „dobrze wykonana”. Znaczenie rewolty można ukazać, nie nazywając jej tak, po prostu przy pomocy profesjonalnych technik i działań.

„Efemeryczny” znaczy „trwający tylko jeden dzień”. Ale także „zmieniający się z dnia na dzień”. Pierwsze znaczenie ewokuje obraz śmierci; drugie zaś wiecznie zmieniający się nurt wody, charakteryzujący bycie-w-życiu.

Przedstawienie jest efemeryczne, a nie teatr. Teatr bowiem budowany jest z tradycji, konwencji, instytucji, zwyczajów, z tego wszystkiego, co wytrzymało próbę czasu. Znaczenie tej próby czasu jest tak duże, że nieraz hamuje pojawienie się życia i zastępuje je rutyną. Rutyna jest jeszcze jedną z naturalnych granic teatru. Jednak walka z efemeryczną naturą teatru nie może być sprowadzana do ochrony tradycji. Nie polega też na wysiłkach, by zakonserwować kształt przedstawień. Zarówno film – „elektryczne cienie”, jak go nazwali Chińczycy, ani „elektroniczne cienie” nie zagrażają teatrowi. Ale stwarzają groźną pokusę. Film bowiem i elektronika urzeczywistniają to, co było nie do pomyślenia aż do tego wieku: możliwość zachowania, w istocie bez zmian, przedstawienia. W ten sposób zaciemniają świadomość tego, iż istota teatralnego przedstawienia opiera się czasowi nie przez zamrożenie w zapisie, ale przez proces transformacji. Ostateczną granicą tej

transformacji jest indywidualna pamięć poszczególnych widzów.

Ta nasza część, która żyje na wygnaniu

Co to znaczy pracować, mając na uwadze widzów a nie publiczność? Publiczność warunkuje sukces lub porażkę, możemy to ująć w wymiarze szerokości. Natomiast widzowie, w swym indywidualnym przeżyciu determinują wymiar głębi – ich odbiór przedstawienia ma korzenie w pamięci indywidualnej. Jest to ta część naszej egzystencji, która żyje na wygnaniu, której ani my sami nie chcemy zaakceptować, ani też inni (inni w nas); której stanowczo nie doceniamy. Niektóre przedstawienia zaczynają drążyć w tym racjonalnie, moralnie czy emocjonalnie istniejącym obszarze wygnania, mimo tego, iż widz ich nie przyjmuje. Często dlatego, że ich nie rozumie, bądź nie wie jak się do nich ustosunkować. Pozostaje jednak w dialogu z pamięcią, którą owe przedstawienia zasiały w jego duszy. Mówię o tym nie jako reżyser, ale na podstawie swych doświadczeń widza.

Konieczność rozróżnienia pomiędzy publicznością a widzami wynika ze zrozumienia nieuniknionego faktu: nawet gdyby kilka czy wiele reakcji mogło być takich samych, powszechnych (reakcji „publiczności”), prawdziwa wspólnota percepcji jest niemożliwa. Można mówić o bliskości postaw, ale wynikających z różnych pozycji. To zróżnicowanie jest nie tylko źródłem trudności, ale może też stanowić drogocenne źródło teatralnej energii. Zamiast próbować konstruować przedstawienie jako organizm przemawiający do wszystkich widzów tym samym głosem, można je tak pomyśleć, by się komponowało z wielu głosów mówiących razem, bez potrzeby tego, by każdy głos mówił do wszystkich widzów.

Przez kilkanaście lat przedstawienia Odin Teatret zawierały fragmenty (czasami całe sekwencje) kierowane do tych, okreś-



Il. 1. Mister Peanut w Anabasis, Peru 1978

lonych widzów, którzy – czuliśmy to – są nam bliscy i do których się bezpośrednio odwoływaliśmy. Nie oznacza to, że sekwencje te czy fragmenty mogą nie docierać do innych widzów. Mamy do czynienia z tworzeniem spłotu wydarzeń, które są spójne na poziomie preekspresyjnym, precyzyjne w rytmie dramatycznym i „węzłach” obrazów, mogących wpłynąć na wzrost uwagi każdego widza. Działanie czy sekwencje „żywe” i nienudne dla większości widzów, choć niezrozumiałe w swej intencji, muszą zawierać jasną i zasadniczą wartość przynajmniej dla jednego widza.

Słowo „widz” nie odnosi się tylko do tych, którzy zgromadzili się na przedstawieniu. Aktorzy i reżyser są poniekąd także widzami: są oni czynni w tworzeniu przedstawienia, jednakże nie są panami jego znaczeń.

Powolywałem się na przypadek ekstremalny. Mamy rozległą gamę możliwości pomiędzy tym przypadkiem, a jego biegunem przeciwnym, gdzie wszystko musi być równie zrozumiałe dla maksymalnej liczby ludzi. Kiedy się staje na pozycji badacza tej rozległej skali, przekroczyć trzeba bariery języka, podziałów społecznych i kulturowych; poziomów wykształcenia, i to nie dlatego, że przedstawienie jest uniwersalne i stwierdza coś, co mogą przyjąć wszyscy, ale dlatego, że w pewnych chwilach przemawia do każdego, w innych natomiast przemawia różnie do każdego z osobna. Przedstawienie „tańczy” nie tylko na poziomie energetycznym, ale także semantycznym. To tańczy jego z n a c z e n i a, czasami otwarcie, innym razem sekretnie i w ukryciu, otwarte na wolne skojarzenia nielicznych widzów, podczas gdy dla innych jest to dwuznaczne i nierozpoznawalne.

Prawdziwa trudność nie zawiera się w zagwarantowaniu obecności wielorakich głosów, ale w ochronie organicznej integralności przedstawienia. Musimy dysponować techniką, chroniącą przed fragmentaryzacją lub degradacją przedstawienia do roli przekazu zakodowanego, obojętnego i martwego dla widzów nie posiadających klucza.

Umożliwienie widzowi rozszyfrowania opowiedanej historii nie znaczy jeszcze, iż jest on zdolny do odkrycia „prawdziwego znaczenia”, stwarza jednak warunki pozwalające na zadanie pytań o to znaczenie. Mamy tu do czynienia z odkrywaniem „węzłów” historii, tych punktów, w których zawierają się skrajności.

Są widzowie, dla których teatr jest niezbędny, właśnie dlatego, że przedstawia im nie rozwiązania, ale „węzły”. Spektakl jest początkiem dłuższego doświadczenia. Jest ukąszeniem skorpiona, które powoduje, że się tańczy.

Taniec nie ustaje, kiedy opuszcza się teatr. Estetyczna wartość i kulturowa oryginalność przedstawienia czynią żądło ostrym. Ale jego drogocenna trucizna pochodzi z innego miejsca.

Technika reżysera jako widza

Ciągle „robię teatr”, ponieważ mogę zwracać się do widzów szukających konfrontacji z czymś, co zostawia widoczny ślad w tej ich części, która żyje na wygnaniu.

Te słowa są tylko i wyłącznie słowami, jeśli nie zostają skonkretyzowane w precyzyjnych wskazówkach dla praktyków teatru.

Podczas pracy nad przedstawieniem musi być moment, w którym reżyser przechodzi na drugą stronę i staje się przedstawicielem widza. Musi być wobec niego tak samo lojalny, jak i wobec aktorów. Lojalność wobec aktorów polega w zasadzie na stworzeniu warunków pozwalających im wykreować postać w przedstawieniu bez całkowitego poddania się żądaniom widzów. Lojalność zaś wobec widza polega na tym, że nie traktuje się go protekcyjnie, jako jednego z wielu, jako „część publiczności”, ale konstruuje przedstawienie tak, jak gdyby było ono zrobione tylko dla niego, żeby szepnęło mu coś osobiście.

Dla reżysera lojalność wobec widzów nie oznacza troski o ich zainteresowanie, podniecanie, zabawianie czy rozruszanie. Oznacza stosowanie właściwych technik, by w płaszczyz-

nie intelektualnej różnicować publiczność. Podobnie lojalność w stosunku do aktorów nie oznacza dbałości o ich sukces, zainteresowania krytyków, jednorodność środowiska teatralnego.

Reżyser nie jest „opiekunem”. Wielu uważa go za eksperta-koordynatora. Inni traktują go jako rzeczywistego autora przedstawienia. Dla mnie, jest to raczej osoba znająca najdrobniejsze realia teatru, eksperymentująca nad sposobami zmiany oczywistych połączeń pomiędzy działaniem i jego znaczeniem, akcją i reakcją, przyczyną i skutkiem, między aktorem i widzem. Moją pracą kojarzę z Rabelais'owskim obrazem umierającego z głodu psa, który upiera się, żeby gryźć kość w nadziei przegryzienia jej i odkrycia wewnątrz, w jej wnętrzu „istoty bycia psem” – „une substantifique mouelle”.

Ta „istota bycia psem” zakłada głód, upór i technikę.

Porozmawiajmy o technice. Można powiedzieć: „reżyser jest pierwszym widzem”. Albo „jego zadaniem jest sterowanie uwagą widza poprzez działania aktorskie”. Lecz o jakim widzu mówimy? Technika istnieje tylko wtedy, kiedy reżyser może pracować nad de-komponowaniem możliwych zachowań widza w podstawowych sytuacjach.

Bez wstępnej de-kompozycji nie można podążać w wyznaczonym kierunku. Nie ma elementów, które by mogły na siebie wzajemnie oddziaływać. Nie jest się w stanie postępować metodą prób i błędów: żadna kompozycja nie jest możliwa. Jest to oczywiste, kiedy dochodzi do pytania o pracę nad „tworzywem” przedstawienia. Proces prowadzący do ostatecznej jedności – w którym nie można już rozróżnić pomiędzy różnymi poziomami i oddzielnymi fragmentami – zaczyna się właściwie od dekompozycji poszczególnych elementów (scen, sekwencji, minisekwencji) i od różnicowania poziomów (działań aktora, wzajemnych relacji, działań fizycznych i głosowych, czasu i przestrzeni spektaklu, montażu wizualnego i głosowego). Nie mniej oczywistą wydaje się konieczność solidnego podejścia do spraw relacji między teatrem a widzem, zapewniając wielkość głosów, które mogą do niego przemawiać.

Kiedy reżyser zapewnia, że jest „pierwszym widzem” przedstawienia, nie powinien utożsamiać się, w swej prywatnej tożsamości, z tym obrazem („pierwszego widza”), lecz traktować go w pracy jako pomocne narzędzie. Inaczej naraża się na niebezpieczeństwo arbitralnych rozstrzygnięć. Bywa, iż świadom tego ryzyka, wybiera reżyser drugą skrajność. Konstruuje intelektualnie domniemany model widza, oparty na obrazie publiczności, którą lubi lub której się najbardziej



Il. 2, 3. Fragmenty z wystawianej ponad 350 razy „Księgi tańca”
Fot. Tony d'Urso



3

obawia. Taki zabieg nie pozwala mu dostrzec w widzu konkretnego partnera, którego mógłby poważnie traktować.

Technika, w której reżyser utożsamia się z widzem polega na alienacji i utożsamieniu. Wyobcowuje się bowiem nie tylko w stosunku do publiczności, ale i do siebie samego. Kiedy jednak następuje utożsamienie różnorodnych i konkretnych doświadczeń widza z tym, co mu w swej różnorodności i konkretności daje przedstawienie, dochodzi do sytuacji bycia-w-życiu.

Jest to technika indywidualna, chociaż jej zasady mogą być przekazywane i podzielane przez innych.

Niezbędne jest by przyjąć za punkt wyjścia reakcje co najmniej trzech widzów i zdawać sobie sprawę z tego, jak może wyglądać reakcja czwartego. Tych czterech „podstawowych widzów” to:

- dziecko, postrzegające działania dosłownie;
- widz, który sądzi, że nie rozumie, ale wciąga się w „taniec”, wbrew sobie;
- *alter ego* reżysera;
- widz czwarty, przenikający sens przedstawienia tak, jakby nie należało ono do świata efemerycznego i fikcyjnego.

W każdej chwili przedstawienie musi mieć sens w oczach każdego z tych czterech widzów. Na tym właśnie polega technika reżyserska w tym podstawowym zakresie pracy, by wiedzieć jak utożsamiać się najpierw z pierwszym, a później z kolejnymi widzami, by umieć przewidzieć ich reakcje, wyobrazić sobie śmiech czwartego widza. Zadaniem reżysera jest też takie zharmonizowanie tych czterech widzów, by to, co w jednym wywołuje reakcję, nie blokowało kinestetycznych czy umysłowych reakcji pozostałych.

W ten sposób reżyser ustala skalę, w ramach której przedstawienie może zapuszczać korzenie w pamięci rozmaitych widzów. Każdy konkretny widz może być pomyślany jako osobowość, w której cechy czterech podstawowych widzów wymieszane są w różnych proporcjach.

„Dziecko postrzegające działania dosłownie” nie może być uwiedzione przez metafory, aluzje, wyobrażenia symboliczne, cytaty, abstrakcje, sugestywne teksty. Obserwuje to, co jest prezentowane, a nie to, co jest reprezentowane. Jeśli Hamlet recytuje *być albo nie być*, „dosłowne dziecko” widzi samotnego mężczyznę, który mówi długo, nie czyniąc przy tym niczego interesującego.

Drugi widz nie myśli o zrozumieniu sensu przedstawienia. Możemy sobie wyobrazić, że nie zna on języka, którym mówią aktorzy, ani nie rozpoznaje fabuły. A jednak i on zdaje sobie sprawę z tego, że praca jest „dobrze wykonana”, szczegóły pieczołowicie opracowane, jak w dziele mistrza-rzemieślnika z jednej z tych kultur, w których nie istniało rozróżnienie między sztuką a rzemiosłem. Przede wszystkim pozwala sobie stworzyć się na preekspresyjny poziom przedstawienia, aktor-

ski taniec energii, rytm, który kształtuje przestrzeń i czas akcji. Poddaje się przedstawieniu kinestetycznie. Jest pobudzony, ponieważ przedstawienie spowodowało, że „tańczy” w swoim krześle.

Widz, będący „*alter ego* reżysera”, jest szczegółowo poinformowany o zawartości przedstawienia, tekście i wydarzeniach, do których się odnosi, wyborach dramaturgicznych, historiach życia postaci. Przedstawienie jest dla niego obszarem, na którym śledzi bliską i odległą przeszłość, ożywia nowe konteksty i niespodziewane wzajemne zależności. Jego sposób widzenia penetruje tę żywą archeologię, przechodząc od warstw zewnętrznych do najgłębszych. Musi być w stanie rozpoznać każdy fragment, każdy szczegół, każdą mikroakcję, w ograniczonej sumie własnej wiedzy, nasyconej informacją, lecz obdarzonej nową energią, pobudzającą niezwykle skojarzenia umysłowe. Wszystko to, co dzieje się tu i teraz na scenie, musi wywołać rezonans, który jest natychmiast przekształcany w dźwięk po raz pierwszy usłyszany.

Tylko w taki sposób trzeci widz może ustosunkować się do tego, co niesie przedstawienie, przechodząc od rozpoznania do wiedzy, od informacji o doświadczeniu do doświadczenia tegoż doświadczenia. Musi być zdolny każdego wieczoru do świeżej percepcji przedstawienia, bez uczucia nudy, jakby wędrował w obszarze „rozszerzonego umysłu”, który za każdym razem wylania na powierzchnię nowe pytania i który go konfrontuje z zagadką, która go niepokoi.

Tacy widzowie nie są czystą abstrakcją, lecz personifikacjami, które reżyser musi obdarzyć konkretnymi twarzami i nazwiskami. Nawet jeśli nie są oni rzeczywistymi postaciami, reżyser musi mieć zdolność utożsamienia się z nimi. Są to *personae* (maski, role), które przybiera on w swej psychice, aby wyjść poza swą tożsamość i swoje indywidualne, prywatne refleksje widza.

Reżyser koncentruje się najpierw na jednym, później na innym z tych naszych „podstawowych widzów”, spleta i dostraja ich reakcje w taki sam sposób, w jaki spletał i stroił działania aktorów.

Czwarty widz jest prawie niemy (...). Widzi to, czego żaden widz nie może naprawdę zobaczyć: haft wyszyty na koszuli postaci, niekonieczny, ponieważ skryty pod marynarką, lecz wyhaftowany z tą samą troską, co haft wykonany po to, by go wszyscy widzieli, ale ważny dla aktora i reżysera. Widzi, co aktor czyni ze swoją lewą ręką, kiedy prawą pokazuje publiczności. Dostrzega „dobrze wykonaną” pracę nawet wtedy, gdy jest skrywana i rozpoznaje, kiedy aktor wykonuje ją powodowany koniecznością przeniknięcia poza obszar oczekiwań jakiegokolwiek widza.

Czwarty widz jest współpracownikiem, pomagającym nam zanagować teatr przez „robieństwo”.

Tłumaczenie z angielskiej wersji programu *Talabot*, Odin Teatret (1989)