

O teatrze z Bali

Pierwszy występ teatru z Bali, który opiera się o taniec, śpiew, pantomimę, muzykę — i niezmiernie mało przypomina teatr psychologiczny taki, jak go rozumiemy w Europie — przywrócił od razu teatrowi znaczenie czystej i autonomicznej twórczości, umieszczając go w perspektywie halucynacji i lęku.

Szczególnie zasługuje na uwagę, że pierwsza z krótkich sztuk składających się na widowisko, które czyni nas świadkami wyrzutów, jakie robi ojciec zbuntowanej przeciw tradycjom córce, rozpoczyna się pochodem widm; albo też, jeśli wolimy — osoby, mężczyźni i kobiety, które posłużą rozwojowi dramatycznego, lecz dobrze znajomego tematu, objawiają się nam najpierw w stanie postaci widmowych, zostają zobaczone pod kątem halucynacji, właściwej wszelkiej postaci teatralnej — zanim pozwolą się rozwinąć sytuacjom symbolicznego jakby — skeczu. Sytuacje są tu zresztą tylko pretekstem. Dramat nie dzieje się między namiętnościami, lecz między stanami ducha, uproszczonymi, wysuszonymi, sprowadzonymi do gestów — do schematów. Słowem, mieszkańcy Bali urzeczywistniają z najskrajniejszą bezwzględnością ideę teatru czystego, gdzie wszystko, pomysł i spełnienie, liczy się i nabiera istnienia tylko w miarę obiektywizacji na scenie. Udowadniają więc zwycięsko potrzebę absolutnego pierwszeństwa reżysera, którego twórcza moc eliminuje słowa. Tematy są nieściste, abstrakcyjne, niezmiernie ogólnikowe. Życie daje im dopiero zawiłe kłębowisko scenicznych chwytów, które narzucają naszemu umysłowi pojęcie metafizyki opartej o nowy użytek gestu i głosu.

Co jest bowiem osobliwego we wszystkich tych gestach, w kan-

ciastych <i>nagle urywanych pozach, w synkopowanych modulacjach gardzieli, w muzycznych frazach ucinanych jak nożem, w lotach ważek, szumie gałęzi, dźwiękach wydrążonych bębnow, zgrzytach automatów, tańcach ożywionych manekinów... to: z labiryntu gestów, postaw, rzucanych w powietrze krzyków, z tancennych ewolucji i zakoli, które wykorzystują najmniejszą cząstkę scenicznej przestrzeni, wyłania się znaczenie nowego fizycznego języka opartego o znaki, nie o słowa. Aktorzy w geometrycznych sukniach zdają się żywymi hieroglifami. I nawet kształt sukien, które — przesuając oś ludzkiej figury — tworzą obok stroju wojowników w stanie transu i nieustannej wojny jakby strój drugi, symboliczny, otóż nawet te suknie budzą intelektualne wyobrażenia i wiążą się wszystkimi przecięciami swych linii ze wszystkimi przecięciami powietrznych perspektyw. Owe duchowe znaki mają ścisłe znaczenie, które odbieramy już tylko intuicyjnie, ale na tyle gwałtownie, by zbędnym było wszelkie tłumaczenie na język logiczny i dyskursywny. Zaś dla miłośników realizmu za wszelką cenę, zmęczonych ciągłymi napomknieniami o sprawach sekretnych i odległych od myśli, przeznaczają teatr z Bali arcyrealistyczną grę sobowtóra zadziwionego i przerażonego nadprzyrodzonymi zjawami. Jego drżenia, dziecinne bełkoty, jego stopa, uderzająca rytmicznie o grunt, prowadzona automatyzmem rozpiętej podświadomości... cały ten sobowtór, skrywający się — w pewnej chwili — za własną rzeczywistością, stanowi odtworzenie lęku, które zachowuje wartość pod wszystkimi geograficznymi szerokościami i pokazuje, że ludzie Wschodu dorównują nam w sprawach rzeczywistości, tak w tym, co ludzkie jak w tym, co nadludzkie.

Mieszkańcy Bali, którzy dysponują całym zasobem gestów i różnorodnej mimiki na wszelkie okoliczności życiowe, darzą konwencję teatralną najwyższym uznaniem, wykazując potęgę i wielmożną wartość pewnej ilości wyuczonych a zwłaszcza po mistrzowsku zastosowanych konwencji. Używanie przez aktorów określonej ilości znanych gestów i wypróbowanej mimiki, zmierzających do określonego punktu, jest z pewnością jedną z przyczyn naszego zadowolenia tym widowiskiem bez przesady; przede wszystkim jednak szata duchowa, to pogłębiane i zróżnicowane

studium, które poprzedziło opracowanie danych środków wyrazu, tych znaków potężnych, które sprawiają wrażenie, jak gdyby od tysiącleci moc ich była niewyczerpana. Takie automatyczne prawie łypanie oczami, to wydymanie warg, skurcze mięśni o efektach dawkowanych tak metodycznie, że z góry wykluczają wszelką improwizację; horyzontalny ruch głów, wydających się toczyć z jednego barku na drugi, jak gdyby osadzone były na łożyskach: wszystko to, co wyraża bezpośrednią konieczność psychologiczną, odpowiada jednocześnie rodzajowi struktury duchowej utworzonej przez gesty i mimikę, a także przez moc wywoławczą systemu pewnych muzycznych cech ruchu fizycznego, zgodności równoległej i stopionej doskonale w jednym tonie.

Że to wszystko narusza nasze europejskie pojęcie wolności scenicznej i spontanicznego natchnienia — być może. Ale nie mówmy, że ta matematyka rodzi oschłość czy monotonię: jest czar w poczuciu bogactwa, fantazji, szczodrego marnotrawstwa, które rozciąga to widowisko odmierzone z przeraźliwie sumienną dokładnością. Nakazy zależności płyną nieprzerwanie między wzrokiem a słuchem, rozumem a uczuciem i — poprzez krzyk instrumentów — między gestem aktora i ewokacją ruchu rośliny. Westchnienia dętego instrumentu przedłużają drganie strun głosowych z takim wyczuciem tożsamości, że nie wiadomo, czy to jeszcze głos, który się niesie, czy sam instrument, co od początku pochłonął był głos. Wszystko to: gra stawów — kąt muzyczny ramienia z przedramieniem — opadająca stopa — łuk kolana — palce, jakby oddzielone od dłoni — zdają się nam nieskończoną igraszką zwierciadeł, gdzie członki ludzkie podają sobie wzajem echa, muzykę, gdzie dźwięk orkiestry, podmuchy instrumentów dętych przywodzą na myśl stłoczoną ptaszarnię, której zgiełkiem są sami aktorzy. Teatr nasz, który nigdy nie miał pojęcia o podobnej metafizyce gestu, który nigdy nie umiał posłużyć się muzyką w celach dramatycznych tak bezpośrednich i konkretnych, teatr ten — czysto słowny — nieświadomy tego, co go tworzy, to znaczy tego, co tkwi w powietrzu sceny, co jest zawarte w powietrzu i wymierne powietrzem, co ma jakąś gęstość w przestrzeni: ruchy, kształty, barwy, drgania, postawa, krzyk wreszcie — mógłby prosić teatr Bali o lekcję uduchowienia we wszystkim, co niewymier-

ne, co dotyczy mocy sugestii duchowej. Teatr ten, niesakralny i wyłącznie ludowy, daje nam pojęcie o niezwykłym poziomie tego narodu, którego główną uciechę obywatelską stanowią walki duszy wydanej na łup zjawom i larwom z zaświatów.

Albowiem w tej ostatniej części przedstawienia mowa już tylko o walkach wewnętrznych. I mimochodem zauważyć można, jaki przepych teatralny umieli jej nadać wykonawcy. Wyczucie konieczności plastycznych sceny, które tam panuje, może się równać tylko znajomości strachu fizycznego i środków zdolnych go wywołać. I uderzające jest podobieństwo w naprawdę straszliwym wyglądzie ich diabła (tybetańskiego prawdopodobnie pochodzenia) z pewną pamiętną kukłą¹ o opuchłych dłoniach z białej żelatyny, o paznokciach z zielonego listowia, która była najpiękniejszą ozdobą jednej z pierwszych sztuk granych przez teatr imienia Alfreda Jarry².

Nie można podejść do widowiska z Bali wprost, ponieważ atakuje nas ono nadmierną obfitością wrażeń bogatszych jedno od drugiego, lecz zawartych w języku, którego klucz — zda się — zagubiliśmy; i ów rodzaj złości wywołanej tym, że nie umiemy odnaleźć wątku, wziąć zwierzęcia za rogi — zbliżyć do ucha instrumentu by lepiej słyszeć — jest jeszcze jednym urokiem, który należy zapisać na dobro spektaklu. Przez język zaś rozumiem nie narzeczę, w pierwszej chwili niedostępne, lecz właśnie ten język czysto teatralny, odrębny od wszelkiej mowy mówionej, gdzie — jak sądzę — zawiera się ogromne doświadczenie sceniczne, obok którego nasze przedstawienia, li tylko dialogowane, wydają się niemowlęcym bełkotaniem.

Co bowiem najbardziej uderza w tym widowisku — jakby po to powstałym, by zmylić nasze zachodnie pojęcie o teatrze, tak dalece, że wielu odmówi mu miana teatru, podczas gdy naprawdę jest ono najpiękniejszą manifestacją czystego teatru, jaką nam było dane tutaj oglądać — co więc jest w tym widowisku najbardziej uderzające i zbijające z tropu nas, Europejczyków, to wspaśniały intelektualizmi; czuć jak iskrzy się on iw ścisłej i subtelnej tkaninie gestów, w nieskończeniu zmiennych modulacjach głosów, w tym deszczu dźwięków, jak w ogromnym lesie, co otrząsa

się i okapuje z kropel, i wreszcie, w splecionych arabeskach ruchów, również dźwięcznych. Od gestu do krzyku czy dźwięku — nie ma nawet przejścia: wszystko sobie odpowiada, wszystko się łączy, jakby osobliwymi kanałami wydrążonymi w samym umyśle!

Jest więc tutaj całe mnóstwo rytualnych gestów, których klucza nie mamy i które wydają się posłuszne nadzwyczaj dokładnym muzycznym uwarunkowaniom; tkwi tam jednak coś więcej, co, ogólnie biorąc, nie należy do muzyki, co przeznaczone jakby do otulania myśli, do ścigania jej i wprowadzania w sieć równie pewną, co niemożliwą do rozplatania. Wszystko jest bowiem w tym teatrze obliczone z cudowną i matematyczną precyzją. Nic nie pozostawiono przypadkowi lub osobistej inicjatywie. Jest to wyższy rodzaj tańca, gdzie tancerze byłiby przede wszystkim aktorami.

Widać, jak co chwila, starannie wyliczonymi krokami, dokonują jakby powrotu do równowagi. Podczas gdy wydają się zagubieni w splecionym labiryncie miar, kiedy czujemy, że lada moment popadną w zamęt, sobie tylko znanymi środkami przywracają równowagę — szczególnym naprężeniem ciała, z nogami skrzywionymi, co wywołuje wrażenie zbyt przesyconej ścierki, którą zacznie się miarowo wyżywać; i dzięki trzem końcowym krokom, przywodzącym tancerzy nieodmiennie na środek sceny, zamyka się zawieszony rytm, rozjaśnia miara.

Wszystko jest więc u tancerzy z Bali ustalone, nieosobiste; nie ma ani jednej gry mięśni, ani jednego łypnięcia okiem, które by nie wchodziły, zda się, w skład wyrozumowanej matematyki, która prowadzi wszystko i przez którą wszystko idzie. A najbardziej osobliwe, że w tej zatracie osobowości, tak systematycznej, w grze twarzy czysto mięśniowej, nałożonej na oblicze jak na maskę, wszystko skutkuje, wszystko daje najwyższe osiągalne wrażenie.

Ogarnia nas rodzaj zgrozy, gdy patrzymy na te zmechanizowane istoty, co zdają się nie posiadać na własność ani radości swoich, ani cierpień, słuchają zaś posłusznie rytuału doświadczonego i jakby podyktowanego przez wyższe inteligencje. Bowiem właśnie wrażenie wyższego i podyktowanego życia najsilniej w końcu

uderza w tym widowisku, podobnym do profanowanego rytuału. Ma ono powagę, solenność właściwą świętemu rytuałowi; hieratyczne kostiumy przydają każdemu aktorowi jakby podwójne ciało, podwójne członki — i wciśnięty w kostium artysta wydaje się być, dla siebie samego, własną swoją podobizną. Jest jeszcze szeroki, tłuczony rytm muzyki — muzyki stale obecnej, jęklivej i kruchej, gdzie — zda się — miażdżone są najbardziej drogocenne kamienie, rozpętują się niczym w przyrodzie, źródła wód, słychać wzmocnione pochody owadzych rojów na roślinach, wydaje się uchwycony sam szum światła, albo dźwięk gęstych samotności rozpada się na lot kryształów, itd. itd.

Wszystkie te dźwięki są zresztą związane z ruchami, stanowią jakby przyrodzone uzupełnienie gestów, które posiadają podobne własności; związane zaś z takim wyczuciem muzycznej analogii, które zmusza w końcu umysł widza do mylenia dźwięku z ruchem, każe mu przypisywać gestykulacji artystów dźwiękowe cechy orkiestry — i odwrotnie.

Wrażenie boskości, nieludzkości, cudownego objawienia, wpływa jeszcze z wykwintnego piękna kobiecych fryzur: z szeregu piętrowych, świetlistych obręczy, zbudowanych z piór lub wielokolorowych pereł, tak pięknie barwnych, że ich zestawienie daje efekt objawienia właśnie; nasady zaś drząc rytmicznie odpowiadają, zda się, świadomie czy duchowo drżeniom ciała. Istnieją również inne uczesania o wyglądzie kapłańskim, w kształcie tiar zakończonych pióropuszem sztywnych kwiatów, których kolory przeciwstawiają się sobie po dwa i osobliwie żenią.

Ta przesywająca całość pełna rozbłysków, ucieczek, obejść, połączeń, co idą we wszystkie kierunki wewnętrznych i zewnętrznych doznań, buduje pojęcie teatru władcze, doskonałe, które wydaje się przechowane przez wieki po to, by teatr nas pouczył, czym teatr nigdy nie powinien przestać być, wrażenie zaś nasze pomnaża się jeszcze na wiadomość, że to widowisko — ludowe podobno i świeckie — jest jakby pierwotnym chlebem artystycznych doświadczeń mieszkańców Bali.

Jeśli nie liczyć fantastycznej matematyki widowiska, najbardziej zadziwia nas i zaskakuje ta strona przedstawienia, która jest objawieniem materii, która zdaje się rozpryskiwać na

znaki, aby nas nauczyć metafizycznej tożsamości konkretności i abstrakcji — i to nauczyć przez gesty powołane do trwania. Albowiem realistyczną stroną spektaklu odnajdziemy także u nas, w Europie, tu jednak została ona podniesiona do n-tej potęgi i raz na zawsze zamieniona w styl.

W tym teatrze całe tworzenie ma miejsce na scenie, znajduje zaś swój wyraz i swe pierwociny nawet w tajemnym psychicznym impulsie, który jest słowem sprzed słów.

Jest to teatr usuwający autora na rzecz artysty, którego w naszym zachodnim żargonie teatralnym nazwalibyśmy reżyserem³, ale ten zamienia się jakby w mistrza magicznej ceremonii. Zaś materiały, w jakim pracuje, tematy, jakie ożywia, nie są jego własnością, lecz bogów. Przychodzą, zda się, z pierwotnych zawęźleń Natury, umożliwionych przez zmysł podwojenia, analogia.

Porusza on to, co **OBJAWIONE**.

Jest to rodzaj pierwotnej fizyki, od której Duch nie zdążył się odłączyć.

Jest w widowisku takim, jak teatr z Bali, coś, co likwiduje rozrywkę, co usuwa poczucie zbędnej i sztucznej gry, trwającej jeden tylko wieczór zabawy, właściwe naszemu teatrowi. Przedstawienia zrobione są z samej materii, z samego życia, z rzeczywistości samej. Jest w nich wiele z ceremoniału czy rytuału religijnego, w tym sensie, że wyrwują z umysłu widza wszelkie pojęcie udawania, politowania godnego naśladowania rzeczywistości. Gęstwina gestów, na którą patrzymy, ma swój cel, cel natychmiastowy, ku jakiemu dąży środkami skutecznymi, środkami, których skuteczność możemy natychmiast sprawdzić. Myśli, w które celuje, stany ducha, jakie chce wywołać, mistyczne rozwiązania, które proponuje, bywają wzruszone, wyciągnięte, osiągnięte bez opóźnienia i bez ceregieli. Wszystko to wydaje się egzorcyzmem, który ma na celu **PRZYWOŁANIE** demonów.

Jest w tym teatrze poważne echo spraw instynktu, lecz doprowadzonych do stanu takiej inteligencji, przezroczywości, podat-

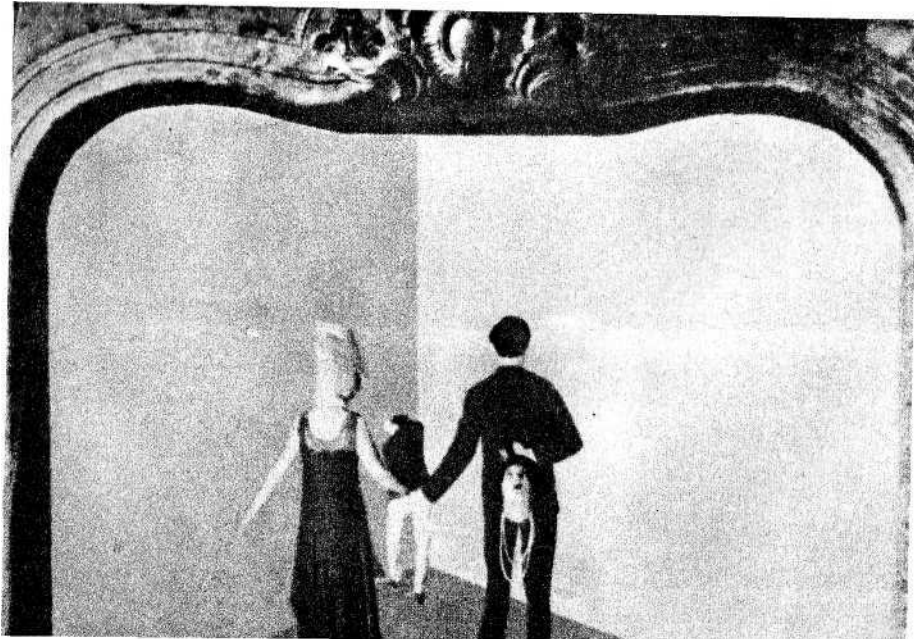


*Historia bez słów w żywych obrazach A. Artauda i R. Wtręca (1930), zainscenizowana i sfotografowana dla zilustrowania broszury Artauda i Wtręca *Teatr im. Alireda Jarry i wrogość opinii*, zamiast zdjęć z przedstawień Teatru im. Jarry'ego, które autorzy uznali za zbyt odległe od ich idei. Obraz 1 i 2.*





Historia bez słów w żywych obrazach A. Artauda i R. Vitrac (1930). Obraz 7 i 8.



ności, gdzie wydają się zdradzać, fizycznymi środkami, niektóre najtajniejsze doznania ducha.

Tematy, jakie proponuje teatr z Bali, wystrzelają, jeśli tak można powiedzieć, wprost ze sceny. Są takie, a raczej — tak zostały materialnie urzeczywistnione, że nie sposób ich sobie wyobrazić (nawet za cenę wielkiego wysiłku) poza skupioną perspektywą sceny, poza tym zamkniętym, ograniczonym półkolem.

Widowisko ofiarowuje nam cudowny zestrój czystych scenicznie obrazów, dla których zrozumienia — zda się — wynaleziono nowy język: aktorzy z kostiumami tworzą prawdziwe hieroglify, co poruszają się żywe. I te trójwymiarowe hieroglify są znowu wyhaftowane pewną ilością gestów, tajemniczych znaków, które odpowiadają niewiedomo jakiej rzeczywistości, ciemnej i legendarnej, którą my, ludzie Zachodu, zepchnęliśmy ostatecznie w podświadomość.

Jest coś, co uczestniczy w duchu magicznej operacji w tym natężonym wyzwoleniu gestów, nagromadzonych wprzód, następnie zaś ciśniętych gwałtownie w powietrze.

Chaotyczne wrzenie, pełne punktów orientacyjnych i chwila-
mi zdumiewająco uporządkowane, tryska z rozpętanych rytmów malowanych jakby, gdzie rolę gra fermata jak dobrze wyliczone milczenie.

Idea teatru czystego, wyłącznie u nas teoretyczna, nikt jej bowiem nigdy nie próbował wcielić w życie, znalazła na Bali urzeczywistnienie zdumiewające w tym sensie, że znosi wszelką możliwość odwołania się do słów, aby rozjaśnić najbardziej abstrakcyjne tematy; i że tworzy ono język gestów, co mają przemieszczać się w przestrzeni i nie mogą mieć poza tą przestrzenią znaczenia.

Przestrzeń sceny zostaje wykorzystana we wszystkich wymiarach i — chciałoby się powiedzieć — na wszystkich możliwych planach. Albowiem gesty nie tylko świadczą o niezwykłym zmyśle plastycznego piękna, lecz mają również zawsze na celu wyjaśnienie pewnego problemu lub stanu ducha.

Tak je przynajmniej widzimy.

Nie zostaje stracony ani jeden punkt w przestrzeni, a tym sa-

mym, ani jedno możliwe napomknienie. I jest filozoficzne jakby poczucie zdolności nagłego powrotu do chaosu, jaką ma natura.

Widać w teatrze z Bali stan sprzed powstania języka, stan, który może wybrać sobie język: muzykę, gesty, ruchy, słowa.

Jest jasne, że ta strona czystego teatru, ta fizyka gestu absolutnego, jest sama idea i zarazem sprawia, że pojęcia umysłu, aby zostały zrozumiane, muszą przejść przez labirynty i gruzłowane arabeski materii — jest więc jasne, że to wszystko daje nam jakby nowy pogląd na to, co należy w istocie do dziedziny form i objawiającej się materii. Ludzie zdolni nadać mistyczne znaczenie zwykłemu kształtowi sukni, którzy nie tylko obok postaci stawiają jej sobowtóra, ale przydają każdemu sobowtóra, stworzonego ze stroju, którzy przesywają te złudne ubiory, ubiory numer dwa, szablą, nadając aktorowi wygląd wielkiego motyla przebitego w powietrzu — ludzie ci mają, w stopniu o, wiele wyższym niż my, wrodzony zmysł magicznego i absolutnego symbolizmu natury i udzielają nam lekcji, z której nasi fachowcy teatralni nie potrafią wyciągnąć żadnego wniosku, czego można być zupełnie pewnym.

Intelektualnie powietrzna przestrzeń, psychiczna gra, przesycone myślami milczenie, które rozciąga się między członami napisanego zdania, uwidocznione tu zostały w powietrzu sceny, między członkami aktorów, w powietrzu, i w perspektywach określonej liczby krzyków, barw i ruchów.

Patrząc na przedstawienie teatru z Bali mamy wrażenie, że koncepcja potknęła się naprzód o gesty, spotkała się z gestami, umocniła i ukształtowała pośród całej tej fermentacji dźwiękowych czy wzrokowych obrazów, myślanych jakby w stanie czystym — słowem, aby mówić jaśniej, musiało istnieć coś, co podobne jest do natchnienia muzycznego, aby powstała inscenizacja, gdzie wszystko, co jest koncepcją umysłu, stanowi tylko pretekst, tylko możliwość, której odbicie, podwojenie czy sobowtór dały tę intensywną sceniczną poezję, ten język przestrzenny i barwny.

Nieustanna zwierciadlana gra — od barwy do gestu, od krzyku do ruchu — prowadzi nas stale po drogach urwistych i trudnych dla umysłu, zanurza w stanie niepewności i niewyraźnego lęku właściwego poezji.

Osobliwe gry rąk, latających jak owady w zielonym wieczorze, emanują jakimś okropnym natręctwem, jałowym i niewyczerpanym trudem duchowym, jak gdyby umysł zajmował się bez przerwy ustalaniem swej pozycji w labiryncie podświadomości.

Nie tyle zresztą sprawy uczucia, ile sprawy inteligencji teatr ten czyni dotykalnymi i obrysowuje konkretnymi znakami.

I intelektualnymi właśnie drogami prowadzi nas do odzyskania znaków wszystkiego, co istnieje.

Gest środkowego tancerza, który dotyka sobie zawsze tego samego miejsca głowy, jak gdyby chciał odszukać miejsce i życie jakiegoś legendarnego centralnego oka, intelektualnego zarodka czy jaja, jest — pod tym względem — niezmiernie znamienity.

To, co jest barwną aluzją do fizycznych wrażeń natury, zostaje podjęte na planie dźwięków, zaś dźwięk sam nie jest niczym innym jak nostalgicznym przedstawieniem czegoś innego, jakiegoś magicznego stanu, gdzie doznania stają się tak osobliwe i subtelne, że godne duchowego nawiedzenia. I nawet harmonie naśladowcze, brzęk grzechotnika, pęknięcie owadzich pancerzy, co o siebie uderzają — budzą myśl o polanie leżącej wśród mrowiącego się krajobrazu, który w każdej chwili gotów powrócić do chaosu.

A ci artyści, przyodziani w olśniewające stroje, których ciała wydają się pod spodem obleczone pieluchami! Jest coś pępowinowego, larwalnego w ich ewolucjach. I trzeba jednocześnie pamiętać o hieroglificznym wyglądzie kostiumów, których poprzeczne linie wykraczają we wszystkich kierunkach poza ciało. Są oni jak wielkie owady, pełne linii, przecięć i segmentów po to stworzonych, by złączyć aktorów z niewiadomo jakimi perspektywami natury, której wydają się oderwaną już tylko geometrią.

Te kostiumy, co obrysowują płynnie abstrakcyjne ruchy chodzących artystów, osobliwe krzyżowanie stóp!

Każdy ruch kreśli linię w przestrzeni, zamyka nie wiadomo jaką, lecz ścisłą figurę o dokładnie wyliczonej hermetyczności;

zaś we wnętrzu tej figury nieprzewidziany gest ręki stawia nagle kropkę.

A te suknie o zaokrągleniach wydatniejszych niż pośladki, które zostają jakby zawieszane w powietrzu; zaokrągleniach, przyszpilonych jakby do teatralnego tła i przedłużających każdy skok do wymiarów lotu.

Te krzyki dobywane z wnętrzości, łypiące oczy, to nieustanne abstrahowanie, te szумы gałęzi, hałasy ciętego i przetaczanego drzewa, Wszystko to umieszczone w ogromnej przestrzeni rozlewających się dźwięków, które tryskają równocześnie z kilku źródeł — tak, to wszystko sprawia, że zostaje w naszym umyśle i krystalizuje się nowe pojęcie abstrakcji, ośmieliłbym się powiedzieć — konkretne.

I trzeba zaznaczyć, że ta abstrakcja, której punktem wyjścia — cudowna sceniczna budowla, punktem dojścia — myśl, że ta abstrakcja, spotykająca w locie wrażenia ze świata przyrody, chwyta je zawsze w momencie, kiedy to poczynają dopiero kojarzyć swe molekuly; to znaczy, że zaledwie gest dzieli nas jeszcze od chaosu.

Ostatnia część widowiska jest cudownie anachroniczna, zwłaszcza w porównaniu z brzydotą, ohydą, brutalnością i podłością, którą się nieustannie międlą na scenach europejskich. I nie wiem, czy jest jakiś teatr, który by ośmielił się tak wyrazić — z całą naturalnością przyszpilić — męki duszy wydanej na łup zjawom z zaświatów.

Tańczą — i ci metafizycy przyrodzonego nieporządku, co przywracają nam każdy atom dźwięku, każde cząstkowe doznanie gotowe jakby powrócić do swego początku i zasady, potrafili ruch i hałas złączyć tak doskonale, że wydaje się, że dźwięki wydrążonego drewna, huczących kotłów, pustych instrumentów pochodzą od tancerzy o pustych ramionach, którzy jako instrumentów używają swych wydrążonych drewnianych członków.

Stajemy się tutaj — zupełnie nagle — świadkami walki metafizycznej, zaś stwardnienie ciała ogarniętego przez trans, zdrętwiałego od przypływu kosmicznych sił, które to ciało oblegają,

zostaje wspaniale wyrażone przez taniec frenetyczny, lecz pełen jednocześnie sztywności i ostrych kątów, w jakich znać, że lada chwila duch pójdzie na dno i zginie.

Można by powiedzieć, że to fale materii, co chyłą pośpiesznie swe grzbiety, jedna za drugą, przybiegając ze wszystkich stron widnokągu po to, by wcielić się w maleńką cząstkę drzenia i transu — i przesłonić pustkę lęku.

Jest coś absolutnego w perspektywach budowanych przez teatr z Bali, jakby prawdziwy fizyczny absolut, który tylko ludzie Wschodu potrafią wyśnić — i dlatego właśnie ich pojęcie teatru tak silnie przeciwstawia się europejskiemu; świadomą odwagą i padniosłością celów bardziej jeszcze niż osobiwą doskonałością przedstawić.

Zwolennicy czystości i rozgraniczenia rodzajów niechaj udają, że we wspaniałych artystach z Bali widzą tylko tancerzy, tancerzy, co przedstawiać mają niewiadomo jakie czcigodne Mity, których jakość uwidoczniła całe niewymowne grubiaństwo i dzieciństwo naszego współczesnego zachodniego teatru. Prawda jest taka, że teatr z Bali proponuje nam i przynosi gotowe już i opracowane tematy czystego teatru, którym sceniczna realizacja nadaje skupioną równowagę, całkowicie urzeczywistnioną grawitację.

Wszystko to — skapane w głębokim oczarowaniu i fascynacji, która przywraca nam pierwotną zdolność ekstazy, zaś w tej ekstazie odnajdujemy suche wrzenie i mineralne tarcie roślin, ruin, ruin drzew z oświetlonymi frontonami.

Całe bestialstwo, cała zwierzęcość zostają sprowadzone do suchego gestu: trzask pękającej gleby, zamarzanie drzew, poziewanie zwierząt.

Stopy tancerzy, rozsuwając gestem suknie, rozpuszczają i odwracają myśli i wrażenia w stanie czystym.

I zawsze — ta konfrontacja z głową, zawsze — oko Cyklopa, wewnętrzne oko ducha, którego szuka prawa ręka.

Mimika duchowych gestów, które skandują, przycinają, przy-

szpilają, usuwają bądź rozdzielają uczucia, stany duszy, metafizyczne idee.

Teatr kwintesencji, gdzie rzeczy wykonują osobliwe obroty, przechodzą przez dziwne przekształcenia, zanim powrócą do abstrakcji.

Gesty aktorów zgadzają się tak dokładnie z rytmem drewna i wydrążonych bębnow, skandują go i chwytają w locie z taką pewnością i niczym na kościane harpuni, że wydaje się, iż muzyka skanduje samą pustkę wydrążonych członków tancerzy.

Spojrzenie kobiet wielowarstwowe i jakby także księżycowe, spojrzenie snu, które zdaje się nas pochłaniać i wobec którego my sami zmieniamy się w widma.

Doskonałe zadowolenie wywołane gestami tańca, obracającymi się stopami, co miesza stany ducha, małymi latającymi rękami, suchymi, dokładnymi kłapnięciami.

Jesteśmy świadkami myślowej alchemii, co stan duszy przekształca w gest, w gest suchy, oszczędny, linearny, jakim mogłyby być wszystkie nasze czyny, gdyby napinały się do absolutu.

Zdarza się, iż cały ten manieryzm, cała ta niebywała hieratyczność — ze swoim zmiennym alfabetem, krzykami pękających kamieni, szumem gałęzi, hukiem ciętego i przetaczanego drewna — tworzy w powietrzu, w przestrzeni tak wzrokowej jak dźwiękowej, jakby nieustanny szept czy bełkot, materialny i ożywiony zarazem. I po chwili dokonuje się magiczne utożsamienie: WIE-MY, ŻE TO MÓWIMY MY.

Któż, zobaczywszy niesłychaną bitwę Adeordżany ze Smokiem, ośmieli się powiedzieć, że cały teatr nie zamyka się na scenie, to znaczy poza sytuacjami i słowami.

Dramatyczne i psychologiczne sytuacje wcieliły się tu całkowicie w samą mimikę walki, która jest funkcją atletycznej i mistycznej gry ciała — i funkcją, ośmieliłbym się rzec, falowego zużytkowania sceny, której ogromna spirala odsłania się skręt po Skręcie.

Wojownicy wchodzą do zmyślonego lasu płynnymi ruchami, w których jest strach; ogarnia ich ogromne drżenie, gęsta, jakby magnetyczna rotacja i wyczuwa się, że to pędzą mineralne czy roślinne meteory.

Rozrzucone drżenie członków i łypiących oczu oznacza coś więcej niż fizyczną nawałnicę: oznacza tłuczenie, miażdżenie ducha. Dźwięczna częstotliwość obrotów głów najeżonych pióropuszcami bywa chwilami okropna; a dalej, za aktorami, muzyka, co faluje i karmi jednocześnie mnie wiadomo jaką przestrzeń, gdzie poczyna się w końcu toczyć rzeczywiste kamienie.

Za Wojownikiem zaś, najeżanym wspaniałą kosmiczną nawałnicą, puszy się i szydzi Sobowtór, wydany na łup swemu sztubackiemu sarkazmowi, Sobowtór, co — porwany odpływem dźwięcznego zamętu — przechodzi, nieświadomy, przez środek uroków, z których nie zrozumiał nic.

Teatr Wschodu i teatr Zachodu

Teatr z Bali był objawieniem, ponieważ dał nam o teatrze pojęcie fizyczne a nie słowne tylko, pojęcie teatru, które obejmuje wszystko, oo może dzieć się na scenie niezależnie od pisanego tekstu, podczas gdy teatr taki, jak go rozumiemy na Zachodzie, związany jest i ograniczony przez tekst. Dla nas Słowo jest w teatrze wszystkim i nie ma poza słowem żadnych możliwości; teatr jest gałęzią literatury, jakby dźwięczną odmianą mowy, jeżeli zaś nawet uznajemy różnicę między tekstem mówionym na scenie i tekstem czytany oczami, jeśli zamykamy teatr w granicach tego, co odsłania się między replikami, to nie umiemy oddzielić teatru od pojęcia inscenizowanego tekstu.

Idea przewagi słowa w teatrze tak jest w nas zakorzeniona, teatr tak dalece wydaje się nam zwykłym materialnym obliczem tekstu, że wszystko, co w teatrze wykracza poza tekst, nie jest przez tekst ograniczone i najściślej uwarunkowane, należy naszym zdaniem do dziedziny reżyserii, pojmowanej za coś podrzędnego w stosunku do tekstu.

Widząc całkowite podporządkowanie teatru słowu, można sobie postawić pytanie, czy teatr nie posiada przypadkiem własnego języka, czy byłoby chimerą uznać teatr za sztukę niezależną i autonomiczną na równi z muzyką, malarstwem, tańcem i tak dalej i tak dalej.

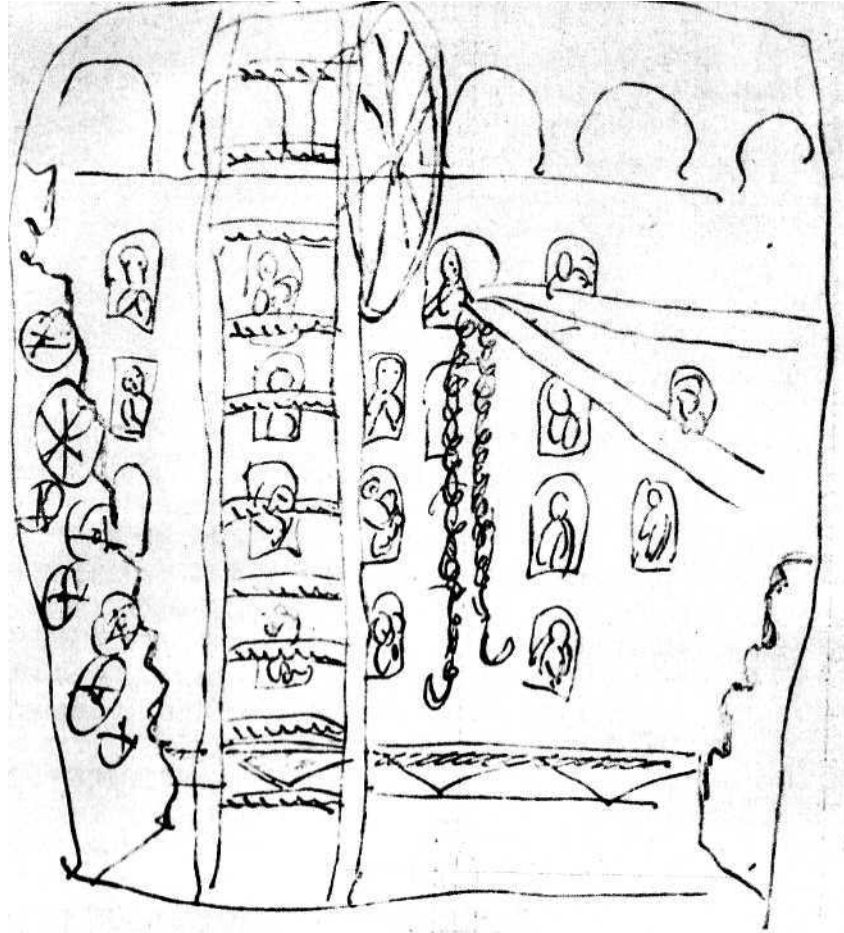
Tak czy owak, jeśli ów język istnieje, uznać należy, że pokrywa się on niechybnie z inscenizacją, rozumianą jako:

1. wzrokowe, plastyczne urzeczywistnienie słowa;
2. język, obejmujący wszystko, co może zostać powiedziane, lub raczej, co może znaczyć na scenie, niezależnie od słowa;



Rodzina Cencich A. Artauda. Reż. A. Artaud, scen. Balthus wg rysunków Artauda (Theatre Folie-Wagram, Paryż 1935)
U góry: Mordercy — R. Blin i H. Chauvet, oraz Beatrice Cenci — Iya Abdy. U dółu: stary Cenci — A. Artaud.





Artaud, szkic scenograficzny do ostatniej sceny *Rodziny Cencich* (Theatre Folies-Wagram, Paryż* 1935).



Artaud, *Portret Yves Thevenina*. Rysunek (1947).

co znajduje swój wyraz w przestrzeni, albo co może zostać osiągnięte lub rozproszone przez przestrzeń.

Uznawszy język inscenizacji za czysty język teatru, trzeba się dowiedzieć, czy zdolny on jest osiągnąć te same wewnętrzne cele co słowo, czy z punktu widzenia ducha i teatralnie biorąc, może on pretendować do tej samej intelektualnej skuteczności co mowa artykułowana. Inaczej mówiąc, trzeba się zastanowić, czy może on nie tyle uwydatniać myśli, ile *k a z a ć m y ś l e ć*, czy może sprawić, by umysł przybierał postawy głębokie i skuteczne, ze swego punktu widzenia.

Słowem, zapytać o intelektualną skuteczność wyrazu, posługującego się obiektywnymi formami, intelektualną skuteczność języka, który używałby tylko kształtów, dźwięków, gestów — to, postawić pytanie o intelektualną skuteczność sztuki.

Jeśli nawet doszliśmy do stanu, kiedy przypisujemy sztuce wartości li tylko rozrywki i odpoczynku, kiedy ograniczamy ją do czysto formalnego użytkowania form, do harmonii pewnych zewnętrznych stosunków, w niczym to nie umniejsza jej głębokiej; wartości wyrazu; ale duchowe kalectwo Zachodu — miejsca, gdzie pomyłono sztukę z estetyzmem — polega właśnie na przekonaniu, że może istnieć malarstwo, które służyłoby tylko malowaniu, tanciec, który byłby tylko plastyką, jak gdyby chciano porozcinać formy sztuki, pozbawiając je związków z wszystkimi mistycznymi postawami, jakie mogą przybrać w konfrontacji z absolutem.

Łatwo więc zrozumieć, że teatr — o ile zamyka się w swoim własnym języku, o ile pozostaje z nim w stosunku odpowiedności — winien zerwać z aktualnością; że jego celem nie jest rozwiązywanie konfliktów społecznych lub psychologicznych, służenie za pole bitwy namiętnościom moralnym, ale że winien on obiektywnie wyrażać tajemne prawdy, czynnymi gestami wywoływać na światło dzienne tę część prawdy, która ukrywa się w formach, spotykających Stawanie.

Tak właśnie postępować, wiązać teatr z możliwościami wyrazu, tkwiącymi w formach dzięki wszystkiemu, co jest gestem, hałasem, barwą, plastyką itd., to przywracać mu pierwotne przeznaczenie, umiejscawiać go z powrotem w aspekcie religijnym i metafizycznym, to wreszcie — godzić go z wszechświatem.

Ale słowa, odpowiedzieć można, mają także metafizyczne własności, nic więc nie wzbrania pojmować słowo, podobnie jak gest, na najbardziej ogólnym planie, tymbardziej, że właśnie na tym planie nabywa ono największej skuteczności, jako siła, która rozmywa materialne pozory, unicestwia wszystkie stany, w których umysł kosztuje i nabiera skłonności do bezruchu. Łatwo na to odrzec, że ów metafizyczny sposób pojmowania słowa nie jest tym, którym posługuje się teatr zachodni; używa on bowiem słowa nie jako siły żywej, która zaczyna od niszczenia pozorów, aby dotrzeć aż do ducha, ale przeciwnie, jako skończonego kształtu myśli, która gubi się, uzewnętrzniając.

Słowo w teatrze Zachodu służy tylko wyrażaniu konfliktów psychologicznych, właściwych człowiekowi i jego położeniu w codziennej aktualności życia. Owe konflikty przynależą najwyraźniej mowie artykułowanej i obojętne, czy pozostają w dziedzinie psychologicznej, czy też ją przekraczają, (wchodząc w dziedzinę społeczną; dramat będzie miał zawsze znaczenie przede wszystkim moralne, dzięki sposobowi, w jaki te konflikty atakują i rozsadzają charaktery. I zawsze chodzić będzie o dziedzinę, gdzie najlepsza część przypadnie słowu, lecz przecież konflikty moralne nie wymagają niezbędnie sceny, aby mogły zostać rozwiązane. Dawać więc na scenie przewagę mowie artykułowanej i wyrazowi słowa nad obiektywnym wyrazem gestów i wszystkiego, co porusza umysł za pośrednictwem zmysłów w przestrzeni — to odwracać się tyłem do fizycznych konieczności sceny i buntować się przeciwko jej możliwościom.

Tak, trzeba powiedzieć, że dziedzina teatru nie jest psychologiczna, ale plastyczna i fizyczna. I nie o tym należy myśleć, czy fizyczny język teatru potrafi wywołać te same psychologiczne efekty, co język słów, czy może wyrażać uczucia i namiętności równie dobrze, co słowa, lecz czy nie ma w dziedzinie myśli i inteligencji postaw, których przybrać nie mogą słowa i czy gesty oraz wszystko, co uczestniczy w języku w przestrzeni, nie osiagają i nie wyrażają takich postaw o wiele ściślej i dokładniej.

Zanim podamy przykład stosunków, jakie łączą świat fizyczny z głębokimi stanami myśli, pozwolimy sobie samego siebie zacytować:

„Każde prawdziwe uczucie jest w rzeczywistości nieprzetłumaczalne. Wyrazić je to zdradzić. Lecz można je przetłumaczyć, ukrywając. Prawdziwy wyraz skrywa to, co manifestuje. Przeciwstawia ducha rzeczywistej pustce natury, tworząc, przez odwrócenie, rodzaj pełni w umyśle. Każde potężne uczucie budzi w nas poczucie pustki. I mowa jasna, nie dopuszczając do tej pustki, uniemożliwia również pojawienie się poezji w myśli. Dlatego obraz, alegoria, figura, która maskuje to, co pragnie objawić, więcej ma znaczenia dla umysłu niż jasność, przyniesiona przez słowną analizę.

Tak więc prawdziwe piękno nie uderza nas nigdy bezpośrednio. I zachodzące słońce jest piękne dzięki temu wszystkiemu, czego nas pozbawia”¹.

Koszmary flamandzkiego malarstwa uderzają nas zestawieniem rzeczywistego świata — i tego, co jest już tylko karykaturą świata; obdarowują nas zwidzeniami, larwami, które mogłyby się przyśnić. Powstają one w owych półsennych stanach, które powodują czynności omyłkowe i groteskowe przejęzyczenia. Obok zapomnianego dziecka wznoszą skaczącą harfę; obok ludzkiego płodu, płynącego przez podziemne kaskady, pokazują marsz prawdziwej armii, co zbliża się do groźnej fortecy. Obok śnionej wątpliwości — pochód pewności; i poza żółtym, piwnicznym światłem — pomarańczową błyskawicę i wielkie jesienne słońce, które już, już znika.

Nie idzie o to, by usunąć z teatru słowo; o to raczej, by zmieniło swe przeznaczenie, a zwłaszcza, by zajmowało innej miejsca, by uznano je za coś innego niż za środek prowadzący ludzkie charaktery ku zewnętrznym celom, skoro w tym teatrze o nic innego nie chodzi, jak tylko o sposób, w jaki namiętność przeciwstawia się w życiu namiętności, uczucie uczuciu, człowiek człowiekowi.

Zmienić przeznaczenie słowa w teatrze to posłużyć się nim w sensie konkretnym i przestrzennym i tylko o tyle, o ile wiąże się ono ze wszystkim, co teatr zawiera przestrzennego, ze wszystkimi znaczeniami, jakie objawiają się w dziedzinie konkretnej; to używać słowa jak spoistego przedmiotu, poruszającego rzeczy, w powietrzu najpierw, następnie zaś w dziedzinie o wiele bar-

dziej sekretnej, tajemniczej, ale która również uznaje przestrzenność; tę zaś tajemną, lecz obszerną dziedzinę nie trudno utożsamiać z anarchią form z jednej strony, ale z drugiej również — z nieustannym tworzeniem form.

Tak więc to utożsamienie przedmiotu teatru z wszystkimi możliwościami formalnej i przestrzennej manifestacji wyrazu ukazuje pojęcie swoistej poezji w przestrzeni, poezji, która znowuż pokrywa się z magią.

Teatr wschodni, o tendencjach metafizycznych (przeciwnie niż teatr zachodni, o tendencjach psychologicznych) obejmuje znaczenia form na wszelkich możliwych planach; albo też, jeśli wolimy, oddźwięk, skutek form zostaje objawiony nie na jednym, ale na wszystkich duchowych planach jednocześnie.

I właśnie dzięki wielorakości wyglądów, pod jakimi można rozpatrywać formy, nabierają one mocy poruszania, wstrząsania widzem oraz magicznego uroku i stanowią nieustanną podniecię dla ducha. Jeśli teatr Wschodu uczestniczy w gwałtownej poezji natury, jeśli utrzymuje magiczne związki ze wszystkimi obiektywnymi szczeblami powszechnego magnetyzmu, to dlatego, że nie ujmuje zewnętrznego wyglądu rzeczy na jednym tylko planie, że nie widzi w rzeczach przeszkody i nie ogranicza się do materialnego spotkania owego wyglądu ze zmysłami człowieka, ale nie przestaje brać pod uwagę stopnia umysłowych możliwości, z których one wynikają.

Tak więc inscenizację należy rozpatrywać pod kątem użytku magicznego, czarodziejstwa; nie jako oblicze tekstu pisanego i rzutowanie na scenę fizycznych sobowtórów, zaczerpniętych z pisanego słowa; ale jako palącą projekcję wszystkich obiektywnych konsekwencji, które można wyciągnąć z gestu, słowa, dźwięku, muzyki lub ich wzajemnych połączeń. Taka czynna projekcja może się odbyć tylko na scenie, jej zaś następstwa — odkryte również na scenie tylko lub przed sceną. Autor zaś, który posługuje się wyłącznie słowem pisanym, nie ma nic w teatrze do roboty i winien ustąpić miejsca specjalistom obiektywnego i ożywionego czarnoksiężstwa.

Teatr Serafina

Jeanowi Paulhan

Jest dosyć szczegółów, by zrozumieć.
Uściślać to psuć poezję przedmiotu.

NIJAKIE
ŻEŃSKIE
MĘSKIE

Chcę wypróbować straszliwe żeńskie. Krzyk deptanego buntu, zbrojnej rozpacz na wojnie, żądania.

Jest jak skarga otwieranej przepaści; zraniona ziemia krzyczy, ale już podnoszą się głosy głębokie jak otchłań przepaści, głosy, co są otchłaniami przepaści, która krzyczy.

Nijakie, Żeńskie, Męskie.

Aby wyrzucić ten krzyk, sam siebie pustoszę.

Opróżniony nie z powietrza, lecz z potęgi hałasu. Wznoszę przede mną swe człowiecze ciało. I OKIEM ohydnych rozmiarów rzuciwszy nań urok zmuszam je, by weszło znów we mnie, miejsce na miejsce.

Brzuch najpierw. Od brzucha musi się zacząć milczenie, od lewej, od prawej, od punktu przepuklinowego wydęcia tam, gdzie działają chirurdowie.

By wyprowadzić krzyk siły, Męskie naciśnęłoby wprzód miejsce wydęcia, nakazało wtargnięcie płuc w tchnienie i tchnienia w płuca.

Lecz teraz, niestety! jest odwrotnie, ponieważ wojna, którą chcę wydać, wyniknęła z wojny, którą wydano mnie.

Jest w moim Nijakim rzeź! Rozumiecie, jest splomieniony obraz

rzezi, która karmi moją własną wojnę. Moją wojna karmi się wojną; i wypluwa swą własną wojnę.

NIJAKIE. Żeńskie. Męskie. Jest w tym nijakim skupienie, wola sprężona do wojny, wola, co sprawi, że z mocy wstrząsu wyniknie wojna.

Nijakie bywa czasem niebyłe. Jest to Nijakie spokoju, światła, przestrzeni wreszcie.

Między dwoma oddechami rozciągnięta pustka; lecz tak, jak rozciąga się przestrzeń.

Teraz jest to jednak pustka zdławiona. Zaciśnięta pustka krtani, gdzie gwałtowność rżenia zatkała oddech.

Do brzucha właśnie schodzi oddech
i stwarza własną pustkę
którą ciska znowu na SZCZYT PŁUC.

To znaczy: by krzyczeć, nie potrzebuję siły, potrzebuję tylko mej słabości. I wola wyniknie ze słabości, lecz będzie żyć, by nalażować słabość całą mocą żądania.

A przecież— i to właśnie jest tajemnica, jak w TEATRZE — siła się wcale nie ukáže. Co czynne, męskie, zostanie sprężone. I zachowa energiczną wolę tchnienia. Zachowa dla całego ciała, zewnętrznie zaś będzie obraz zniknięcia siły, obraz, w który OMYLNIEM UWIERZĄ ZMYŚLY.

Tak więc osiągnąłem pustkę, co grozi szczytowi płuc wyruszywszy z pustki brzucha.

Stąd tchnienie spada na lędźwia, bez żadnej wyczuwalnej przerwy; naprzód po lewej i będzie to krzyk żeński, później po prawej, tam, gdzie chińska akupunktura nakłuwana nerwowe zmęczenie, kiedy wskazuje ono na złe działanie śledziony, trzewi, kiedy objawia zatrucie.

Teraz dopiero mogę nadać płuca hukem katarakty, której wtargnięcie zniszczyłoby moje płuca, gdyby krzyk, jaki chciałem wydać, był tylko snem.

Masując oba punkty pustki na moim brzuchu, stamtąd zaś, nie przeszedłszy do płuc, masując dwa punkty nieco powyżej

lędźwi... zrodzili oni we mnie obraz zbrojnego krzyku na wojnie, straszliwego krzyku podziemia.

Trzeba teraz, bym upadł. Upadł — dla krzyku.

To krzyk spiorunowanego wojownika, co muska, padając, zdruzgotane mury. W pijanym brzęku lodowców.

Padam.

Padam, lecz się nie boję.

Zwracam mój strach wrzaskiem wściekłości, solennym porykiem.

NIJAKIE. Żeńskie. Męskie.

Nijakie było ociążałe, umiejscowione. Żeńskie jest grzmiące, straszliwe, jak szczekanie baśniowego molosa, krzepkie jak kolumny jaskiń, gęste jak powietrze, co obmurowuje ogromne podziemne sklepienia.

Krzyczę we śnie,
ale wiem, że śnię
i po OBU STRONACH SNU
każę rządzić mej woli.

Krzyczę w sklepieniu z kości, w pieczarach klatki piersiowej, która nabiera nadmiernej ważności pod osłupiałym wzrokiem mojej głowy.

Lecz, razem ze spiorunowanym krzykiem, upaść muszę, by
krzyczeć.

Spadam w podziemie i już nie wychodzę, nie mogę wyjść.
Nigdy już nie wyjdę w Męskie.

Powiedziałem: Męskie jest niczym. Zachowuje siłę, ale też grzebie mnie w sile.

A zewnętrznie to tylko klaśnięcie, powietrzna larwa, siarkowy pęcherzyk, co wybucha w wodzie, westchnienie zamkniętych ust, w chwili gdy się zamykają.

Kiedy całe powietrze uciekło w krzyk i nie zostało już nic dla twarzy. Od ogromnego poryku molosa odwróciła się właśnie zamknięta, żeńska twarz.

I tutaj zaczynają się katarakty.

Krzyk, który wyrzuciłem, jest snem.

Ale snem, co pożera sen.

Jestem przecie w podziemiu, oddycham, oddycham właściwymi tchnieniami, o cudzie!... i to ja jestem aktorem.

Ogromne jest dookoła powietrze, lecz zatłkane, ponieważ pieczara została obmurowana z wszech stron.

Naśladuję porażonego wojownika, co runął, samotny, w pieczary ziemi i krzyczy, uderzony lękiem.

Otóż krzyk, który właśnie wyrzuciłem, przyzywa najpierw otchłań milczenia, milczenia, które sobie przeczy, następnie zaś huk katarakty, szum wody; wszystko w porządku, albowiem hałas związany-jest z teatrem. Tak właśnie, w prawdziwym teatrze, pozyna sobie dobrze pojęty rytm.

TEATR SERAFINA

To znaczy, że istnieje znowu magia życia; że pijane powietrze podziemia, odtracone od zamkniętych ust, płynie ku szeroko rozduętym nozdrzom, wydaje straszliwy wojenny krzyk.

To znaczy, że kiedy gram — mój krzyk przestaje wirować, obracać się wokół własnej osi; że budzi swego sobowtóra u źródeł podziemnego sklepienia.

Zaś ten sobowtór jest więcej niżli echem, jest wspomnieniem języka, którego sekret został zapomniany przez teatr.

Jest ten sekret jak koncha, mieści się w zagłębieniu dłoni; tak właśnie przemawia Tradycja.

Cała magia istnienia spłynie w jedną pierś, kiedy zatrzaśnie się Czas.

Tak się to stanie: tuż obok wielkiego krzyku, źródła ludzkiego głosu, jedyne, samotnego ludzkiego głosu, co będzie jak wojownik, który utracił armię.

Aby opisać krzyk, jaki wyśniłem, opisać słowem żywym, mową właściwą, sprawić, by z ust do ust, tchnienie w tchnienie, przeniknął nie w ucho, ale w pierś widza.

Między postacią, co miota się we mnie, kiedy ja, aktor, wchodzę na scenę, a postacią, którą jestem, kiedy wchodzę w rzeczywistość, istnieje zapewne różnica stopnia, lecz na korzyść teatru.

Kiedy żyję, nie czuję, że żyję. Ale kiedy gram, wtedy właśnie czuję, że istnieję.

Kto zabroni mi wierzyć w sen teatru, skoro wierzę w sen rzeczywistości?

Kiedy śnię, działam, i w teatrze działam także.

Senne zdarzenia, które wiedzie głębia świadomości, pouczają o znaczeniu wydarzeń, co dzieją się na jawie, gdzie prowadzi mnie nagie całkiem przeznaczenie.

Otóż teatr jest jakby wielką jawą, gdzie przeznaczenie prowadzi ja sam.

Ale ten teatr, gdzie wiodę moje osobiste przeznaczenie i który ma za punkt wyjścia tchnienie, ten teatr, co opiera się o tchnienie najpierw, później zaś o dźwięk, o krzyk,

ten teatr żąda

by odnowić łańcuch, łańcuch czasu, kiedy widz w widowisku szukał własnej rzeczywistości

żąda, by pozwolić widzowi na utożsamienie z widowiskiem, oddech w oddech, miara w miarę.

Nie, nie dosyć, by magia widowiska zakuła widza, nigdy go nie zakuje, jeśli nie pozna, jak go uchwycić. Dość już magii przypadkowej, poezji, której nie podpira wiedza.

W teatrze wiedza i poezja muszą się odtąd utożsamić.

Każde wzruszenie ma cielesny fundament. Tylko hodując wzruszenie we własnym ciele, aktor łąduje je woltazem skupienia.

Kto zawczasu pozna punkty ciała, które trzeba dotknąć, potrafi wtrącić widza w magiczny trans.

Od tej drogocennej odmiany wiedzy odzwyczyła się od dawna poezja teatru.

Kto zna umiejscowienia ciała, odnawia magiczny łańcuch.

Bowiem hieroglifem tchnienia odnaleźć pragnę ideę teatru świętego.

Mexico, 5 kwietnia 1936

Teatr Okrucieństwa (Drugi Manifest)

Stan poetycki, transcendentny stan życia — oto czego, świadomie lub nieświadomie, przyznając się lub nie, publiczność poszukuje w miłości, zbrodni, narkotykach, wojnie czy insurekcji.

Teatr Okrucieństwa po to został stworzony, by przywrócić teatrowi pojęcie życia namiętnego i pełnego drżenia; i okrucieństwo, na którym pragnie się oprzeć, rozumieć należy w znaczeniu gwałtownej surowości i rygoru, skrajnego zagęszczenia scenicznych elementów.

To okrucieństwo, które będzie krwawe w potrzebie, lecz nie — systematycznie, utożsamia się więc z pojęciem swoistej czystości moralnej, suchej i jałowej, co nie obawia się płacić za życie cenę, jaką trzeba płacić.

1. Z punktu widzenia treści — to znaczy poruszanych wątków i tematów:

Teatr Okrucieństwa będzie wybierać wątki i tematy, które odpowiadają poruszeniu i niepokoju, znamiennym dla naszej epoki.

Nie chce on pozostawiać filmowi troski o wyłanianie mitów człowieka i życia współczesnego. Ale czynić to będzie sobie właściwym sposobem, to znaczy że, przeciwstawiając się gospodarczym, praktycznym i technicznym skłonnościom świata, przywróci zainteresowanie dla wielkich zagadnień i Istotnych namiętności, które współczesny teatr przykrył warstwą fałszywie cywilizowanego człowieczeństwa.

Tematy będą więc kosmiczne, powszechne, przedstawiane wedle najstarszych tekstów, zaczerpnięte z antycznych kosmogonii: meksykańskiej, hinduskiej, żydowskiej, irańskiej itd.

Rezygnując z człowieka psychologicznego, z wyraźnych i dobrze zarysowanych uczuć i charakterów, zwracać się będzie do człowieka całkowitego, a nie do człowieka społecznego, poddanego prawom i zniekształconego przez religie i przepisy.

W człowieka zaś wprowadzi nie tylko *recto* ale i *verso* ducha; rzeczywistość wyobraźni i snu ukaże na tych samych prawach co życie.

Poza tym: wielkie wstrząsy społeczne, konflikty narodów i ras, przyrodzone moce, wpływ przypadku, magnetyzm losu, objawia się bądź pośrednio, pod gestami i gorączkowymi poruszeniami postaci, wyolbrzymionych do rzędu bogów, bohaterów lub potworów o mitycznych rozmiarach; bądź bezpośrednio, w materialnym kształcie, uzyskany dzięki nowym naukowym środkom.

Bogowie ci lub bohaterowie, potwory i siły przyrodzone czy kosmiczne będą przedstawiani wedle obrazów najstarszych świętych tekstów i dawnych kosmogonii.

2. Z punktu widzenia formy:

Teatr musi się skąpać w źródłach poezji wiecznie przejmującej i dostępnej nawet najbardziej oddalonej i rozrzuconej części publiczności; ponieważ konieczność ta zostanie spełniona przez powrót do starych Mitów pierwotnych, będziemy żądali, by inscenizacja, a nie tekst, urzeczywistniała i zwłaszcza *u w s p ó ł c z e ś n i ł a* pradawne konflikty, to znaczy, że wątki te będą bezpośrednio przeniesione na scenę i urzeczywistnione w ruchach, gestach i wyrazach, zanim zostaną przelane w słowa.

Tak właśnie porzucimy teatralny zabobon tekstu i dyktaturę pisarza.

I tak powrócimy do dawnego ludowego widowiska, które umyśły odbierały i tłumaczyły sobie bezpośrednio, nie poddając się zniekształceniom, spowodowanym przez język i omijając rafa mowy i słowa.

Pragniemy oprzeć teatr na widowisku przede wszystkim; w widowisko zaś wprowadzimy nowe pojęcie przestrzeni, użytkowanej na wszelkich możliwych planach i na wszystkich stopniach perspektywy, tak wszerz jak w górę. Do tego zaś pojęcia dorzucimy szczególnie pojęcie czasu, związane z ideą ruchu:

W określonym odcinku czasu dodawać będziemy do największej możliwej liczby ruchów największą możliwą ilość fizycznych obrazów i możliwych znaczeń, nadawanych ruchom.

Obrazy i ruchy, którymi się posłużymy, nie znajdą się na scenie li tylko dla zewnętrznej przyjemności oczu lub snu, ale dla rozkoszy ducha, cenniejszej i bardziej tajemniczej.

Tak więc przestrzeń teatralna zostanie zużytkowana nie tylko w swych wymiarach i w swej objętości, lecz także, jeśli wolno tak powiedzieć, w swej *podszewce*.

Pogoń obrazów i ruchów doprowadzi — dzięki zderzeniom przedmiotów, milczeń, krzyków i rytmów — do stworzenia prawdziwego fizycznego języka opartego o znaki, a nie o słowa.

Albowiem należy rozumieć, że — w ilości obrazów i ruchów podjętych w określonym czasie — posłużymy się nie tylko milczeniem i rytmem, ale również swoistym drżeniem i swoistym materialnym zamętem, wywołanym przez przedmioty i gesty rzeczywiście stworzone i rzeczywiście użyte. I można powiedzieć, że duch najbardziej antycznych hieroglifów przewodniczyć będzie tworzeniu czystego języka teatru.

Każda ludowa publiczność była zawsze złaźniona obrazów i prostego wyrazu; dlatego mowa artykułowana, oczywiste wyrażenia słowne włączać się będą we wszystkie jasne i dobrze wytłumaczone części akcji, części, kiedy odpoczywa życie i wtrąca się świadomość.

Ale słowa ujmować będziemy nie tylko w znaczeniu logicznym, lecz także w znaczeniu inkantacji, prawdziwie magicznym — ze względu na ich kształt i wrażliwe oddziaływanie, a nie tylko na sens.

Albowiem rzeczywiste pojawienie się potworów, potop bóstw i bohaterów, plastyczne manifestacje sił przyrody, wszystkie te wybuchy poezji i humoru, co winny rozkładać i ścierać w proch pozory w myśl zasady anarchii, analogicznej do wszelkiej prawdziwej poezji, nie nabędą rzetelnej magii inaczej, niż w klimacie hipnotycznej sugestii, kiedy umysł zostaje pomnożony bezpośrednim działaniem na zmysły.

Jeśli w dzisiejszym, zaiste trawiennym teatrze, nerwy (to zna-

czy określona wrażliwość fizjologiczna) bywają świadomie pomijane i wydawane na łup jednostkowej anarchii widza, Teatr Okrucieństwa pragnie powrócić do wszystkich starych sposobów wpływania na wrażliwość, wypróbowanych i magicznych.

Środki te, co polegają na intensywności barw, światła lub dźwięków, co posługują się drganiem, rozpiętywaniem lub powtarzaniem bądź rytmu muzycznego, bądź mówionego zdania, co wreszcie każą działać odcieniom czy zaraźliwemu zalewowi światła — mogą osiągnąć pełny efekt tylko przez wykorzystanie dysonansów.

Ale dysonansów nie ograniczymy do dziedziny jednego zmysłu; przeciwnie, sprawimy, że będą galopować od zmysłu do zmysłu, od barwy do dźwięku, od słowa do światła, od drgania gestów do jednostajnej tonalności dźwięków itd.

Tak pomyślane i zbudowane widowisko rozciągać się będzie, dzięki zniesieniu sceny, na całą widownię i wyruszywszy z powierzchni podłogi wspinać się będzie na mury po lekkich galerijkach, otulając dosłownie widza, utrzymując go stale w kąpieli światła, dźwięków, ruchów i hałasów. Dekoracja składać się będzie z samych postaci, wyolbrzymionych do rozmiarów ogromnych manekinów, z krajobrazów płynnego światła, igrającego na przedmiotach i maskach w nieustannym poruszeniu.

I podobnie jak nie będzie nie zajętego miejsca w przestrzeni, tak nie będzie wytchnienia ani pustego miejsca w umyśle albo wrażliwości widza. Oznacza to, że nie będzie granicy, nie będzie przecięcia między życiem a teatrem. Kto zaś widział, jak kręci się najkrótszą bodaj scenę filmową, zrozumie dokładnie, co mamy na myśli.

Chcemy rozporządzać w teatralnym widowisku tymi samymi materialnymi środkami — oświetleniem, statystami, najrozmaitszymi bogactwami — które marnuje się co dzień na kręcenie taśm, gdzie wszystko, co w podobnej rozrzutności czynne i magiczne, marnuje się na zawsze.

Pierwsze przedstawienie Teatru Okrucieństwa nosić będzie tytuł: *PODBÓJ MEKSYKU*.

Pokaże ono wydarzenia, nie ludzi. Ludzie wraz ze swą psychologią i namiętnościami będą tam mieli swoje miejsce, ale jako emanacja pewnych sił, i będą widziani pod kątem zdarzeń i historycznego fatum, które kazało im odegrać określoną rolę.

1. Z racji swej aktualności i dlatego, że pozwala na aluzje do problemów życiowej wagi dla Europy i Świata.

Z historycznego punktu widzenia, *Podbój Meksyku* stawia problem kolonizacji. Każe na chwilę odżyć — brutalnie, krwawo, nienasycenie — wiecznie z siebie zadowolonej Pysze Europy. Przekłówa mniemanie, jakie Europa ma o swojej wyższości. Przeciwwstawia chrześcijaństwo religiom o wiele starszym. Rozprawia się z fałszywymi pojęciami, jakie Zachód mógł mieć o pogaństwie i pewnych naturalnych religiach i patetycznie, paląco podkreśla poezję i wspaniałość prastarego metafizycznego gruntu, na którym zbudowano te religie.

2. Stawiając straszliwie aktualną kwestię kolonizacji, praw, jakie przyznaje sobie jeden kontynent, by zniewolić inny, *Podbój Meksyku* roztrząsa również o wiele bardziej rzeczywistszy problem wyższości pewnych ras i pokazuje wewnętrzny związek, który łączy geniusza rasy z określonymi formami cywilizacji. Przeciwwstawia tyrańską anarchię kolonizatorów głębokiej moralnej harmonii podbitego niebawem społeczeństwa¹.

Następnie, w porównaniu z nieporządkiem, który panował w ówczesnych europejskich monarchiach, opartych o zasady materialne najbardziej grube i niesprawiedliwe, *Podbój* rzuca światło na organiczną hierarchię azteckiej monarchii, opartej na bezsprzecznych duchowych podstawach.

Z punktu widzenia społecznego widowisko pokazuje pokój społeczeństwa, które umiało nakarmić wszystkich, społeczeństwa gdzie Rewolucja spełniona była od założenia.

Ze zderzenia moralnego nieładu i katolickiej anarchii z pogańskim porządkiem, *Podbój Meksyku* może wyłonić niebywałe wytryski sił i obrazów, tu i ówdzie naznaczonych brutalnymi dialogami. A to wszystko — ukazując walkę człowieka z człowiekiem, niosących w sobie, jak stygmaty, najbardziej przeciwstawne idee.

Omówiwszy dostatecznie moralny fundament i aktualne zna-

czenie takiego przedstawienia można teraz położyć nacisk na widowiskową wartość konfliktów, które pragnie ono pokazać.

A więc najpierw wewnętrzne walki Montezumy, króla rozdartego wątpliwościami, których przyczyn historia nie umiała wyświecić.

Walki te zostaną ukazane malarsko i obiektywnie, podobnie jak symboliczna dyskusja monarchy z widzialnymi mitami astrologii.

Wreszcie, oprócz Montezumy, znajdą się na scenie tłumy, rozmaite warstwy społeczeństwa, bunt ludu przeciwko przeznaczeniu, uosobionemu przez* Montezumę, wrzaski niedowiarków, wykręty filozofów i kapłanów, lamentsy poetów, zdrada kupców i burżujów, obłuda i podła uległość seksualna kobiet.

Duch tłumy, tchnienie wydarzeń przemieszczać się będą w widowisku iniczym rzeczywiste fale, znacząc tu i ówdzie określone linie działania sił, na falach zaś unosić się będzie, jak źdźbło słomy, okaleczająca, zbuntowana lub zrozpaczona świadomość nie liczących.

Teatralnie biorąc, problemem będzie określenie, uzgodnienie i skupienie tych linii kierunkowych, wysnucie z nich zniewalających melodii.

Obrazy te, ruchy, tańce, rytuały, muzyka, urwane melodie, strzępy dialogów wreszcie zostaną starannie zanotowane i opisane, w miarę możliwości słowami, zwłaszcza w niemych partiach widowiska, przy czym założeniem naszym będzie stworzenie notacji czy systemu podobnego do muzycznej partytury, który by pozwolił uchwycić to, czego się nie da opisać słowami.