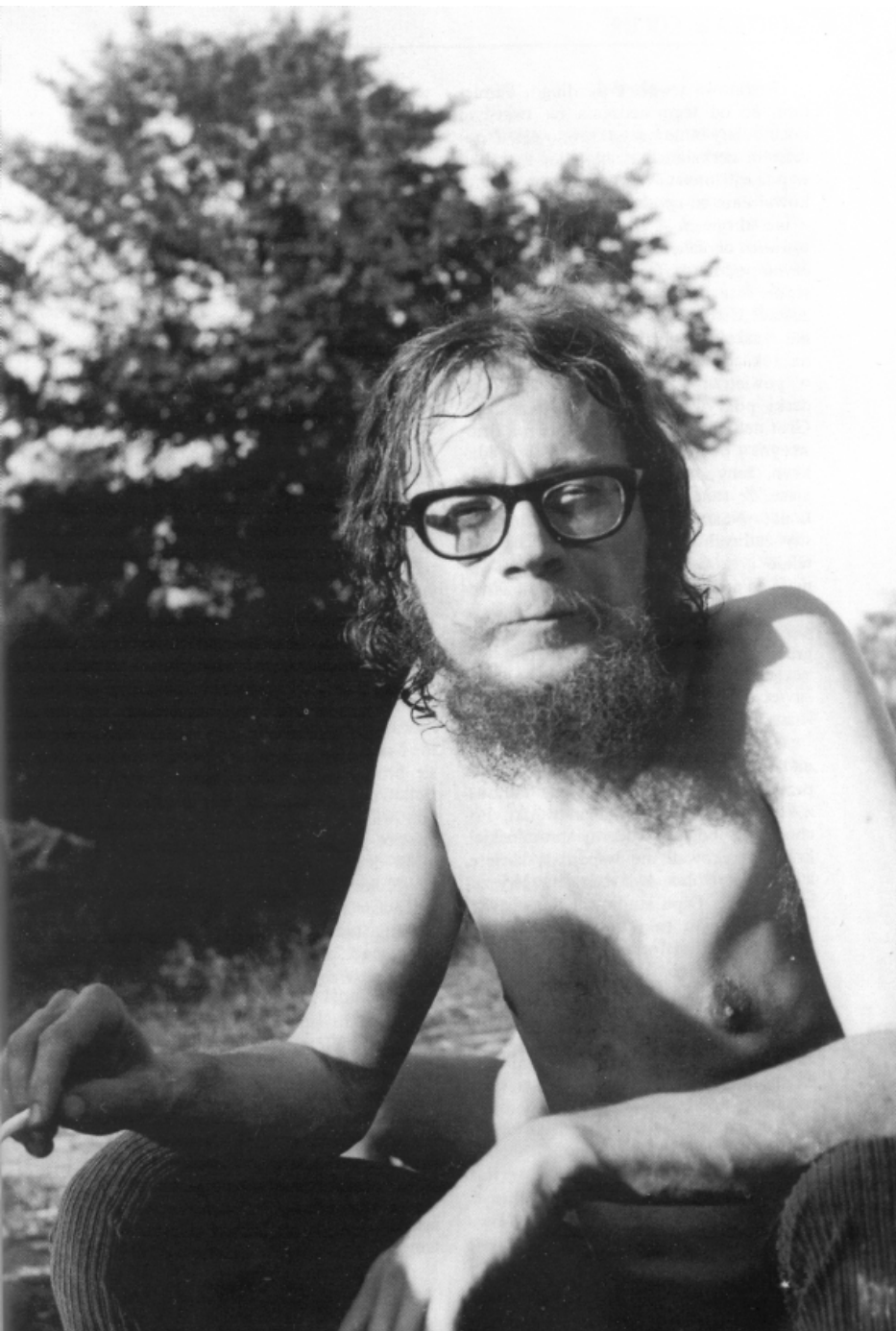


Владо ШАВ

Духовна трансформація ЄЖИ ҐРОТОВСЬКОГО



Вступ

Не такий уже й великий гріх – не знати Ґротовського, нехай навіть і для нашого інтелектуала, вишколеного й оточеного гнітючою приальпійською буденністю. У театральних колах то тут, то там згадують цього “великого реформатора театру шістдесятих років”, його неповторні вистави і методи “бідного театру”. Зрештою (і це незаперечна правда), це не має якогось особливого впливу на сучасний театр.

Брак знань про *духовність* можна зрозуміти, але аж ніяк не виправдати. Писати в наші надто світські часи про духовність – це, властиво, щось вельми незвичайне, а для багатьох передовсім зайве, тим паче, що роздуми про її майбутнє надають цьому всьому присмак непевності. Усе воно так. Але я, однак, вважаю, що йдеться про справи надто важливі, щоб ми могли дозволити собі не допустити їх у коло наших роздумів.

Відкриймо наші карти: якщо для когось духовне життя обмежується тільки службою Божою і священником, рухом *new age* або сектами, а для людей з ширшим світоглядом – більше чи менше екзотичними релігіями, то така відсутність зацікавлення мені цілком зрозуміла. Це аж ніяк не означає, що я цілковито підтримую щось подібне, бо в такому разі пристав би на властиву людям “зручність” у сфері духовних пошуків. Духовність – це щось більше, ніж формальна приналежність до певної релігійної системи і дотримання відповідного релігійного ритуалу. Духовність у своїй суті є *індивідуальним питанням про першооснову правди про себе і довколишній світ, а також активний особистий пошук у цьому напрямі*. Те, що таке міркування звучить у наш час надто серйозно, а в порівнянні з

безліччю щоденних турбот навіть смішно, є відлунням нашої секуляризованої епохи. Колись таке питання духовності саме по собі було загальнозрозумілим, не беручи вже до уваги сенсу, а може, радше форми відповіді, що їх знаходила тогочасна людина[1]. Це свідчить про те, що відповіді у своїй суті є завжди подібні одна на одну і відрізняються лише від мітологічної форми висловлювання, яку диктує рівень культурної свідомості певної епохи. Або ж, як окреслює це К.Юнг: *архетипи – однакові*, змінюються лише *міти* як їхнє свідоме, *культурне відтворення*. Тому міти тільки пристосовуються до епох, досить лише згадати про Сізіфа і його сучасні варіанти.

Якщо для нас чуже будь-яке духовне життя, то тим більше чужим для нас буде його фізичний вияв, тобто *обряд*. Раніше я теж займався “індивідуальною” духовністю, тобто різноманітними медитаціями, трактуючи їх як ритуал. У своїй праці “Невідомий ритуал” (Neznani ritual. – Revija, 2000. – лт. 84-65) я висловлюю здивування з того приводу, що мій давній взірець для наслідування – Гротовський займається “ритуалами” і описую, як допомогло мені це зрозуміти його “об’єктивні” можливості й цінності. Саме тоді я зорієнтувався, що вже якийсь час займаюся обрядовою практикою в її об’єктивному значенні, тільки що не сприймав її саме так. Імовірно, що багато людей, які дбають про своє духовне життя, доходять того самого висновку. Отже, можемо сказати, що коли йдеться про духовні справи, в нашій голові панує цілковите безладдя, і власне тому нам потрібно про це поговорити.

Передусім з’ясуємо, “що мав на увазі Гротовський”. Чи справді він був реформатором театру, чи, як говорили після його “відходу з

театрального життя”, якимсь сучасним гуру, котрий займається духовним життям і для якого *мистецтво* є лише *засобом*, призначеним для інших цілей? З усіх широко доступних джерел, які з’явилися після смерті цієї таємничої людини, все стало зрозумілішим, а насамперед те, що його пошуки від самого початку мали духовний характер[2]. Звичайно, якщо *пошук першооснови правди* має для нас духовну конотацію. Гротовський був з цим постійно зв’язаний, навіть якщо реалізацією засад пошуку є самодослідження, людина, дія чи трансляція. Його наскрізь цікавила



słowo obraz terra oria

відкритість і її радикальні впливи, посвяченість окремої особи під час трансу, що виявлялась в психічному стані людини, а не у філософському чи теологічному проявах. Усе це цікавило, а точніше поглинуло Діяльність, Експеримент, Екстремальну дію Гротовського.

Про таку вдачу Гротовського свідчать деякі подробиці з його життя. Прочитавши десятирічним хлопцем біографію Рамана Махаріші, сучасного святого з-під Арачунале (помер у 1950), він аж захворів: його лихоманило, коли натрапив на імператив пошуків своєї сутності: хто є твоїм справжнім Я? Або ж, вступаючи до вузу, Гротовський теж серйозно замислювався, що обрати: навчання в театральній школі, вивчення санскриту чи психології. Він обрав навчання в театральній школі, оскільки його прийняли саме туди, але, як потім сам зазначав, якби вибрав одну з двох інших галузей, його життєвий шлях не був би іншим. Він завжди шукав би оте щось... Індійські впливи, а також вплив психології перепліталися на його театральній дорозі. Отже, це була дорога, а не мета.

Останній період творчості Гротовського називають “Мистецтво як провідник” (Art as vehicle), де театральна техніка відкрито служить експерименту і прагненню духовного розуміння. В цілому вже від самого початку театр був для нього полем діяльності і засобом для духовних пошуків і експериментів. Колись він, жартуючи, розповів, що під час подорожі з акторами до Ополя, де мали намір створити новий театр, актори запитали його, що саме вони будуть там створювати. “Ашрам,” – поважно відповів їм Гротовський, при тому лукаво підморгнувши співрозмовникові, – “цього їм було цілком достатньо, бо й так не знали, що це слово означає...”[3].

Незабаром вони відчули це на власній шкірі і, о диво, невдовзі пристрасно віддалися цьому. Звичайно, Гротовський жартував, але по суті був недалекий від правди. “Ашрам культури, монастир” – ось визначення, яке найбільш відповідає його середовищу праці. Звичайно, в дилетантському сенсі, бо в його холодильнику можна було побачити біля шматка м’яса пляшку польської горілки. Майстрові йшлося про сутність, а не про зовнішній пуризм.

Обряд

Десятки тисячоліть обряд був основним способом вирішення головних проблем людства, які стосувалися питань: де я, звідки з’явився і куди йду? Проблем, які загалом визначають людську духовність як найвищу, і разом з тим найшляхетнішу форму цікавості. Цю потребу і радість пізнання, експериментування у найпростіших проявах можна вже помітити, спостерігаючи за мавпами. В лондонському зоопарку я спостерігав за шимпанзе, який довгий час марно намагався вистромити палець через сітку огорожі, щоб

досягнути гілку. За хвилину він почав шукати щось на землі. Знайшовши відповідну паличку, шимпанзе почав притягувати гілку, аж поки вона не опинилась в його руці.

Однак це дослідження чогось видимого, до нього можна доторкнутися. Людина може ще більше – визначити існування *невидимого*, тобто зв’язків, стосунків чи процесів, що виникають між видимими речами[4]. Пізнання цієї невидимої дійсності – основна умова духовного життя. Отож, можемо ствердити, що людина в початковий період свого розвитку була втягнена в процес творіння, але не усвідомлювала цього. У цьому полягає мітологічне перебування в первісному Раю, в біблійному братерстві з тваринним світом. Щоб знайти і побачити цей рай, людині треба було залишити Боже Царство. Щоб побачити свій власний дім у всій його величі, з нього теж потрібно вийти. Потрібно вийти з дому й задля того, щоб відчути, що означає “прийти додому” або “мати дім”. Ці пошуки *загубленого царства* чи *справжнього дому* називаємо духовними пошуками, французько-англійським словом *quest*. Його фізичною, груповою формою є обряд.

Звичайно, існують також індивідуальні форми духовності, поширені зокрема на сучасному зіндивідуалізованому Заході. Йдеться тут про поширення, пов’язане із вузьким колом людей, які самі себе запитують про першооснову людського існування. Сприйняття обряду як групової (суспільної) духовності пов’язане з питанням, наскільки ще сучасні люди є стадними істотами. Чи в сучасному світі й надалі існує примат нашого генетичного *стадного потягу* і *взаємозв’язку з ним*, що так важливо для тварин на вищому щаблі розвитку? Цей потяг ми несвідомо реалізуємо у приналежності до різних цікавих і прихильних до нас товариств чи груп.

Духовний обряд поєднує дві вищезгадані потреби: потребу пізнання невидимої дійсності та інтенсивне відчуття приналежності до якоїсь групи. Отож, обряд означає “прийти разом”, щоб зануритись у глибоку дійсність. Такі дії посилюють взаємні міжлюдські зв’язки в пізнанні Божого елемента[5]. Пора, нарешті, позбутися прастраху, перестати соромитися – насамперед коли йдеться про духовність, – гальм, таких помітних нині в середовищі нашої інтелігенції.

Звичайно, що духовні проблеми не стосуються лише словенців. Незаперечним фактом є те, що традиційна європейська релігійність майже зовсім безпорадна, якщо йдеться про основи духовного послання, починаючи з періоду родової спільноти до сьогодні. Духовне послання вказує на *відповідний шлях, який би провадив до конкретного індивідуального пізнання невидимого, чогось такого, що підноситься над дійсністю*. Якщо наш духовний або “релігійний” інстинкт – це щось елементарне, то неможливо обійти

твердження, що цю потребу суспільство задовольняє або заповненням духовного вакууму іншими видами людської діяльності, або різноманітними пристрастями і вшануванням того чи іншого. Тут я маю на увазі, наприклад, психологію з її “відомими експериментами” або “змінними станами свідомості”, фізику з квантовою механікою і її перетворенням матерії в енергію та навпаки, дослідну чи “глобальну” екологію або ж культуру із “святим” театром Гротовського і багатьма іншими царинами мистецтв та їхніми творцями. Щодо останнього, то *культ* так чи інакше є колицкою *культури*, хоча насправді йдеться про панування джерел західної цивілізації.

Мистецтво, тобто основа людської культури, розвинулося на релігійному ґрунті. Малювання, спів, танок чи інсценізація беруть свій початок з обряду, де зазначені форми співіснували як різноманітні способи прославляння того ж таки духовного екстазу. З усіх мистецтв театр – найближчий до обряду, оскільки він, крім властивої лише для нього “діяльності”, використовує багато форм інших ділянок мистецтва, і водночас спирається на безпосередню присутність глядачів. Перехід обряду до театру, а згодом релігії до мистецтва можемо досить чітко простежити на прикладі грецького театру. Спочатку в грецькому театрі співали “*tragos oidije*” просто поміж поспільства, що брало участь у виставі. Поступово це було замінено триденним фестивалем трагедії під егідою лише бога Діоніса з вступним драматичним конкурсом, з відповідно підготованими акторами й глядачами, які сиділи в продумано спроектованому амфітеатрі. Паралельно з цим процесом, який відображав зміни у свідомості грецького суспільства, змінилась тематика п’єс, героїв з міту замінили звичайні люди та їхні проблеми.

Отже, театр як мистецтво народився тоді, коли зміцнилася роль щоденного, соціального культу в мітологічній “вічності”. Обряд – характерна форма стабільної, колективної *родової спільноти*, де театр і мистецтво не зволікаючи відображали раптові зміни в мисленні і сприйнятті індивідуальних людських особистостей всередині складної, хиткої державної системи. Крім творчої діяльності, театр є також суспільною інституцією з потужною соціальною функцією, місцем соціальних (в значенні “товариських”) зустрічей і символічного *показу*. Обряд виконує також соціальну функцію, яка виражає відновлення й поживлення зв’язку на основі *загального активного пізнання екзистенційних коренів, контакту з “людським духом”*, як називає це явище учень К.Юнга – Нойманн. Театр значною мірою розважає і знімає щоденні стреси постійно збудженої особистості. Ритуал зі своєю екзистенційною основою і свідомими критичними ситуаціями, які ніби провокують несвідомий зміст, надає перевагу тим учасникам, будень яких

врівноважений, які сприймають обряд як *екзистенційний стрес*, як потрібне і жадане “відродження у вогні”. Обрядові принципово чужими є елементи відпочинку і забави. Елемент відпочинку тут можливий на іншому рівні і є наслідком мандрівки в невідоме з усіма пов’язаними з цим переживаннями, провокаціями і зусиллями. Тому в кожному обряді є сліди спроби ініціації.

Театральний *mimesis*, звичайно, теж є відображенням дійсності і це зрозуміло, хоча хтось може запитати нас (як, наприклад, режисер Пітер Брук), чому сучасному світові, й без того повному умовностей, додають ще й фіктивну дійсність театральної вистави; або ж якою буде наша реакція на думку, що *в буденність проникає гра, а в театр – дійсність*. Але не якась там звичайна буденність, а *екстаз (ekstasis)* – дійсність, приховувана в найглибших закутках людського духу, видобута за допомогою обряду.

Практиковані обряди – дефект нашого часу?

Багато хто помилково вважає, що ритуали – це справа родової спільноти або страшних сект. Та насправді псевдоритуальну поведінку спостерігаємо ще у тварин, зокрема під час їхнього парування. Люди вважають ритуал заміником культової діяльності, яку трактують як інстинктивне регулювання співжиття тварин і в індивідуальному, і в загальному аспектах. Обряд давав первісній людині почуття безпеки в переломних життєвих ситуаціях (*rites de passage*), а також можливість *відновлення контактів* з первісною реальністю світу (первісний ритуал). Оцінюючи обрядовість, займемося її кінцевим аспектом зокрема.

З розвитком цивілізації ритуал втратив своє значення. Він став приналежністю релігійних систем і їхніх носіїв – священиків. Позбавлений свого цінного компоненту, ритуал перетворився на *церемонію*, зробився засобом маніпуляції в руках сильних світу цього або ж перетворився на масу неусвідомлених, замінюваних і тому більш чи менш небезпечних чи шкідливих форм задоволення основної людської потреби надвимірності.

Лише К.Юнг знову відкрив життєве значення обряду й обґрунтував його в теорії архетипів, тобто в первісних зразках поведінки нашої колективної підсвідомості. Насамперед він підкреслював значення одухотвореного, індивідуального ритуалу, заснованого на техніці творчої уяви.

Психолог Портманн зазначає, що сучасний цивілізаційний розрив між прагненням до глобалізації та біологічною потребою інтимної приналежності до групи можна перемогти тільки за допомогою відповідної обрядової практики. Обряд завжди відображав і вирішував основні проблеми певного суспільства. Тому сучасний обряд потрібно нарешті відкрити. Це

передбачав уже Арто, однак його основні засади накреслив польський реформатор театру Єжи Гротовський. Ті, хто вже десятки років поділяють спостереження і досвід Гротовського, щосили намагаються рухатися в тому ж напрямі, звісно, беручи до уваги підтримку нашого суспільства і його “найбільший інтерес” – бажання знайти відповідь на питання “ким і де насправді ми є”.

Духовність у Гротовського

Гротовський, на відміну від одухотвореної ідеї обряду К.Юнга, актуалізує ритуал в його фізичній, зовнішній, міжлюдській формі. Такий сучасний “об’єктивний ритуал” – це, по суті, пошук певної глибокої дійсності, що реалізується активною, колективною взаємною допомогою учасників ритуалу, які перебувають в іншому стані свідомості, тобто приглушенні власного я, задля того, щоб зробити можливим вияв первісної людської сутності.

Над концепцією нового обряду на зразок “*активної культури*” Гротовський послідовно працював з кінця 60-х до початку 80-х рр. У лісах Сілезії він створив своєрідну міжнародну полікультурну майстерню, яку на різних етапах називали *Паратеатром* і *Театром Джерел*. З другої половини 80-х рр. і аж до своєї смерті, тобто до кінця 90-х, Гротовський зібрав і сформулював свою роботу в дослідницьких працях, присвячених обрядові, які його приятель Пітер Брук назвав “*Art as Vehicle*” – Мистецтво як провідник. Провідник куди? У нашу найглибшу трансцендентну індивідуалізовану надвимірність. Враховуючи можливі непорозуміння, Брук дуже обережно й водночас відкрито стверджує, що практичні методи Гротовського в іншій епосі і культурі визнали б за нову техніку духовної ініціації, як колись це трапилось з медитаціями *дзен*, *вуду*, *танцями дервішів* або з іще старшими формами – грецькою *містерією*, яку витіснило християнство.

Перша основна різниця поміж методами Гротовського і вищезгаданими історичними духовними техніками полягає в тому, що вони, незважаючи на їхню оригінальність і наміри, під час експериментального введення людської особистості в іншу реальність ґрунтувалися на релігійних і культових засадах. А Гротовський розвинув свій метод на підставі радикальних досліджень про театр, точніше кажучи, в процесі пошуків найглибшої акторської реальності. Для Гротовського як прагматика, який впевнено крокує по землі, найголовнішим було відкривання ефективних методів людського драматичного перетворення в самого себе – справжнього, а такі етикетки, як “духовний, святий”, він охоче залишав для інших.

Перші кроки в цьому напрямі зробив уже його попередник Станіславський, для якого акторська ін-

тимна дійсність означала тільки розвиток в прониканні у роль. Отже, можна сказати, що Гротовський надавав більшого значення пошуку цієї глибокої індивідуальної дійсності. Він підпорядкував цьому все, навіть театр, який був для нього тільки засобом, *vehicle*, в наближенні до задуманої мети. У Станіславського людська внутрішня реальність служить тільки для оживлення ролі, тоді як у Гротовського роль служить для оживлення людини. Його актор поступово стає особистістю, яка, застосовуючи активний, радикальний і водночас точний технічний метод, відкриває свою над- (поза-, за-, перед-) соціальну і первісну суть, і саме в такій личині він протиставляє себе людям. Тому “вистава” і є протистоянням, Зустріччю. Глядач не лише дивиться, але й, захопившись, пізнає щось. Це захоплення не залежить від його рішення, а є наслідком пізнання інтенсивної дійсності. В щоденному житті ми мимоволі пізнаємо цю реальність, коли нас спіткає нещастя або ж ми *стикаємось* з винятковим явищем природи.

Коли ми говоримо про обрядовість у Гротовського, то мусимо вже від початку усвідомлювати, що мова йде про обрядовість в її об’єктивній формі, тобто такій, що стоїть поза межами відомих релігійних форм і контекстів. Об’єктивне визначання обряду, як я вже зазначав вище, є *активним і колективним пошуком певної глибокої дійсності, при взаємній підтримці і зміненому стані свідомості*. Оскільки об’єктивізм не існує сам у собі, то можемо говорити, що мета обрядовості Гротовського – досягнути якнайвищого обрядового об’єктивізму. Бо правду мовлячи, Гротовський цікавився обрядом тільки з огляду на ефективність його як соціального і духовного феномену. Гротовський у свій “театральний період” життя ретельно вивчив усі існуючі західні й східні техніки акторської гри. З такою ж ретельністю він вивчив обрядову практику минулого і сьогодення у свій “обрядовий період” життя.

З точки зору “активного пошуку глибокої дійсності” та існування пасивного *театру* з його пасивними глядачами, тодішній “театральний період” мав обрядовий характер. Тому цю зрілу фазу глибоких театральних пошуків Гротовського (“*Фауст*”, “*Незламний принц*”, “*Apocalypsis cum figuris*”) можемо справді назвати “обрядовим театром”. Як на мене, захоплення світової громадської думки феноменом його творчості в 60-х рр. було пов’язане з обґрунтованим передчуттям чогось духовного, в момент появи таких епітетів як “святий театр” чи “святий актор”[6]. Тому що Правда і Божественність дуже подібні між собою і часто ці поняття вживають як взаємозамінні. **Перехід від сучасного обрядового театру до сучасного обряду було лише питанням переходу від пасивної до активної публіки як останньої умови впровадження належного обряду.**

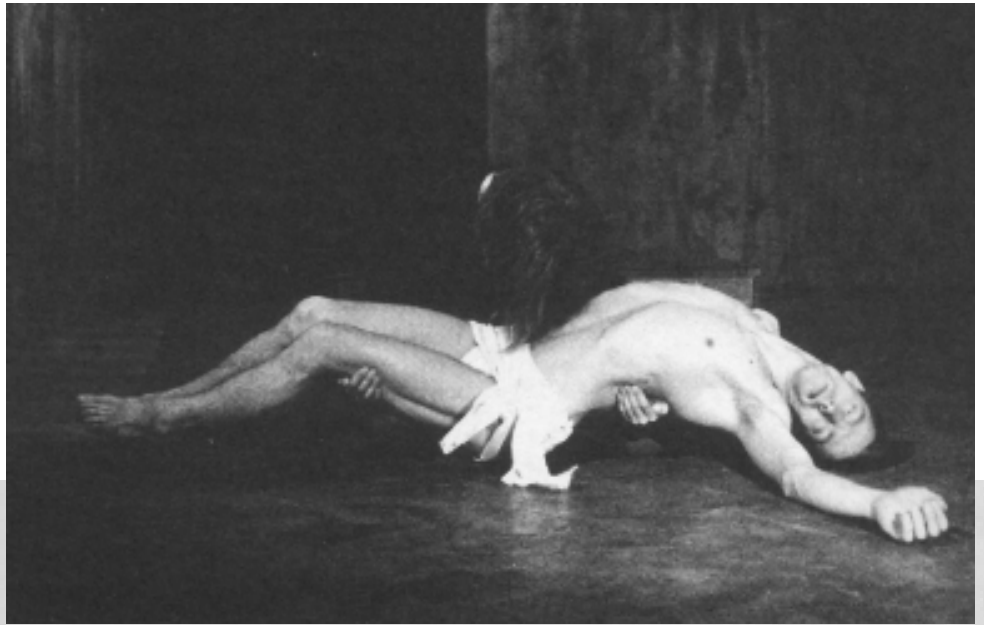
Гротовський і елевсинські містерії [7]

Масовий характер періоду обрядовості під знаком “активної культури” утруднював введення людей в сучасну ініціацію глибокої реальності. Це наближалося до тієї суспільної функції, яку ще півтори тисячі років тому виконували елевсинські містерії. Гротовський у своєму есеї “Від театральної вистави до театру як провідника”, виразно вказав, що колись у тому напрямі, який він знову відкриває, розвивалися “містерії старих епох”. Оскільки і елевсинські містерії, і справа Гротовського часто стають темою живих дискусій, то слід було б розглянути їхні спільні та відмінні риси.

Збігнев Осінський – один з найкращих спеціалістів, який вивчає життя і творчість Гротовського після того, як сам узяв участь в останньому проєкті Гротовського “Діяння” в селищі біля Понтедери, так написав про ці спільні риси: “Думаю, що там, у тому тосканському селі, відбувається щось подібне до грецьких античних елевсинських містерій. Суспільні і культурні контексти в наш час, звичайно, зовсім інші, ніж ті, які були тисячоліття тому. Людина теж інша, однак виникає питання, чи не маємо ми чогось спільного з тими людьми[...] Я не запевняю, наче те, що робить група Гротовського, таке ж, як елевсинські містерії; я тільки кажу, що вони в наш час можуть виконувати подібну функцію. Зрештою, античні містерії теж не призначалися для мас, однак протягом століть служили потужним і важливим джерелом натхнення”.

Останнє твердження Осінського виникло в контексті того, що в “Діянні” зазвичай може взяти участь тільки шість осіб, і цим пояснюються постійні закиди на адресу Гротовського з приводу обмеженого допуску громадської думки щодо його мистецьких творінь. Він вибрав неточне порівняння. Елевсинські містерії були найважливішим культовим завданням грецького суспільства і тому відповідно – масовим явищем. *Телестеріон* – головна святиня ініціації після розбудови в часи Перикла могла вмістити близько двох тисяч учасників (вісім рядів кам’яних лав у квадраті з 50-метровими сторонами).

Період “Мистецтва як провідника” і його (надзвичайно обмежений) публічно доступний результат має інше суспільне значення, ніж містерії. Тут ідеться про



Марія Коморовська, Ришард Чесляк у виставі “Незламний принц” за П. Кальдероном-Ю. Словацьким. Вроцлав. 1965 р.

частково приховані певні *пошуки* і *дії*, наміром яких є працювати “в укритті” як згадка, нагадування і моральна підтримка, як зразок цілковитої посвяти праці. Якийсь прихований “генератор” для усіх тих, хто будь-коли мали з ним контакт. Або, як сказав російський режисер Анатолій Васильєв: “Незважаючи на те, що ця група – мала, то хоч би в ній залишилось тільки дві особи, цього було б достатньо, щоб скерувати думки на цю таємницю...” Така духовна практика має більше спільного з хасидським, суфійським чи старокитайським методом “прихованих впливів” духовних осіб та езотеричних кіл на ширшу громадськість, ніж містерії.

Елевсинські містерії були *ініціацією*, *активним введенням* її учасників у певну “глибоку дійсність”. Усі інтенсивніші форми участі – *підготовка*, *введення в таємницю* і *поглиблення* цього досвіду – мали свій перевірений процес. Увесь процес ініціації тривав від двох до п’яти років. Розважаючи над порівнянням праці Гротовського з античними містеріями, ми маємо брати до уваги не той період, коли Гротовський працював над ними, а той, коли ця подібність є найбільш явною, тобто період після-театральної дослідницької діяльності Гротовського. Події між 1969 та 1978 рр. спеціалісти називали *Паратеатром*, тоді як проєкти, що виникли у 1976 і 1982 рр. – *Театром Джерел*, а весь цей період має назву *активної культури*. Спільним знаменником паратеатральних подій були пошуки

радикальної зустрічі людей, тоді як спільним знаменником Театру Джерел – пошуки *трансцендентного пізнання світу*, який спирається на первісні і змодифіковані обрядові техніки проникнення в людську “глибоку реальність”.

На мою думку, власне, функції фази активної культури, а зокрема періоду Театру Джерел, найближчі до елевсинських містерій, єдине тільки, що функції не спираються на масову участь у них публіки. Містерія, як кожна ініціація, спирається на *процес* введення до глибокого пізнання дійсності від підготування до містичного пізнання і його поглиблення. Цього нема в *Діянні*, тоді як цей процес виразно бачимо в проєкті Джерел, хоч його втиснуто в рамки двох тижнів, замість двох чи більше років, як то було у Греції. Спочатку було чутно тільки нічні виступи Гротовського, потім за кілька тижнів він перебрався разом із співпрацівниками до свого асистента Збігнева Спихальського в приготований для них центр. Там він розвинув фізичну витривалість, чутливість і позбувся страху перед природою у всіх її виявах (ніч, дощ). Гротовський в систематичних процесах своєї творчості пережив сильне і раніше невідоме особисте зіткнення з природою, яке включив у обсяг своєї професійної діяльності. Потім один із досягнутих підходів чи навіть радше в’язки досвіду він вибрав як поглиблення [8].

У порівнянні з Містеріями, техніки Театру Джерел не мали жодної містичної основи, однак тут мали місце містичні початки, залишені учасникам, скажімо, це була екологічна (східна) індійська свідомість, яка стосується поєднання природи й людини, або характерна для тих часів віра, що людство, порятоване через духовні, масові шукання (особливо у молодих), перетвориться в щось радикально нове. Отож, мітологія з’явилася тут в індивідуальній формі як протилежність давній колективній. На це вказує Джозеф Кемпбелл у своїй праці *Креативна мітологія*. Містерії відбувалися закрито, в усталеній груповій формі. Техніка Театру Джерел полягала на *об’єктивному* пізнанні природи і можливості *суб’єктивного* вибору запропонованих технік. Найбільшою відмінністю було те, що містерійне пізнання мало колективну та релігійну конотації, тоді як у Театрі Джерел – суб’єктивну і психологічну. Пригадую, що я був дуже вражений, коли на театральних тренінгах побачив членів екстатичних релігійних течій, скажімо, групи *вуду* чи бенгальського *baula*, святого співака *bhakti* (сердечної, чуттєвої) духовності. Незабаром я зорієнтувався, що вони прибули туди як носії зі своєю “об’єктивною” духовністю та енергією, а не як оповісники своїх релігійних поглядів.

Фактом залишається те, що в *трансі*, як я це тоді назвав, були саме ті екзотичні та релігійні люди, а не ми – учасники. Під час продуманого процесу *введення*,

а також за сприятливих обставин і нашої доброї волі, впродовж двох тижнів ми зазнали багато сильних переживань, і нам відкрилося багато нових духовних аспектів, однак ми розуміли, що поки що можемо тільки ступити на поріг таємничого дому, який відкривався перед нами. Впадання в транс вимагало більшого розгону або якогось іншого прискорення. Як ми дізнаємось пізніше, античні містерії теж не могли обійтися без них. Я, принаймні, переконаний, що серед учасників театру Гротовського значною мірою саме ця нездатність введення найглибшого пізнання трансускерувала їх знову на пошуки в замкнутій, малій спільноті з практично необмеженим часом для досліджень. Сягнути трансу просто не вдається індивідуальним психологічним шляхом без тривалої праці.

Переклала з польської Тетяна Білик

1. Про значення, якого надавали давніші покоління духовному життю, свідчить кількість часу і матеріального добра, присвячених цій справі. Люди вкладали свій час і матеріальні засоби саме в духовне життя. Антропологів ще й досі дивує той факт, що в період родової спільноти людина більшість свого вільного часу присвячувала ритуальній практиці і релігійному спогляданню. Перше суспільство нашої цивілізації одночасно з появою праці і заробітків більшу частину свого прибутку вкладало у спорудження храмів. Останній період злету в царині сакрального будівництва припадає на Середньовіччя. Тоді було збудовано тисячі катедральних соборів. Лише у Франції в той час постало близько 1200 храмів. Їх переважно присвячували Божій Матері (Діві Марії), культ якої потужно розвинувся в Середньовіччі. В добу Ренесансу будівництво почало зміщуватись до світської сфери життя. Цей процес деякою мірою триває й нині. Сучасні держави в середньому виділяють на культуру (яка є залишком духовного життя) незначний процент державних доходів.

2. Це підтверджував також Шехнер, коли Гротовський контрверсійно залишав театр: “Фактично Гротовський змінив напрям, точніше, повернувся до своєї основної життєвої пристрасти – пошуку духовної глибини. Театр як виробництво був для нього чимсь більшим, аніж просто засобом, що служить для досягнення цієї мети (прим. авт.)”

У 60-х рр. Гротовський визнав (хоча цього не визнали його колеги), що потрібно вибрати інший шлях – шлях виходу з театру, де б за допомогою театральної або навіть перформативних технік та

пізнавальних форм відкривати щось, що існує поза театром.”

3. Усі цитати з книги: Richard Schechner, Lisa Wolford. *The Grotowski Sourcebook*. – Routledge, 2001.

4. Тут йдеться про основні людські здібності. Без сумніву, читач уже й сам помітив, що більшість людей імовірно займається тільки тим, що можна побачити і торкнутися, і для них невидима дійсність, можливо, взагалі чужа. Це й відрізняє людей один від одного.

5. Як на мене, “Божий” тут радше слово з релігійно-філософського словника для означення згаданої невидимої реальності, для фундаментального поєднання з творенням. Його спокійно можна замінити на: “під приводом відділення “Основної, Абсолютної, Живої реальності всього існуючого”. Або згідно з визначенням Д.Т.Судзуки, на “продовження живої реальності”.

6. Або ж як інтуїтивно написав Стефан Брехт під час гастролей в Нью-Йорку Театру-Лабораторії 1969 р.: “Як на мене, слава, потужність і новаторство театру Гротовського виникають з його спіритичності й експериментальності. Спіритичний театр займається духом людини, яка його трансцендентує і одночасно підпорядковує людське его”. Останнє міркування або ж інтуїтивне ствердження є дуже “обтяжливим” (анг. “pregnant”). У процесі праці людина-шукач насправді прагне до чогось надвимірного, одночасно відчуючи: те, що вона шукає, вже міститься в його коренях. Отже, в такій творчості йдеться про парадоксальність одночасної появи і зникнення, які просто розривають шукача, відкривають щось третє, що існує поза межами його думок і мети. Справжня Подія невідгадана, вона радикально нова і несподівана.

7. Вичерпним джерелом про значення і суть елевсинських містерій, а також про їхні найновіші практичні застосування є мій ще неопублікований есей “Elevzinski misteriji in vprašanje sodobnej inicijacije”.

8. Гротовський під час підготовки до Театру Джерел активно зустрічався з усіма пластами ще живих (використовуваних до сьогодні) ініціативних методів, і багато з них, перетворених або змодифікованих, включив до свого проєкту. Це, наприклад, рухова (танцювальна) традиція суфіїв. Саме тут ми наближаємось до безпосереднього, хоча й незначного контакту з традицією елевсинських містерій, про який, здається, не знав ще сам Гротовський. Араби на відміну від християн дуже багато перейняли з античності і аж до епохи Ренесансу оберігали скарби старої мудрости, яку християни ревно викоринювали. Подібне відбувалося у випадку збереження старих духовних практик. Ось тільки одна

деталь: Прокл пише, що під час елевсинських містерій учасники ініціативі поперемінно скеровувались до неба і землі, а рух супроводжувався вигуком: *Нуе! – Куе! (Падай! – Роди!)*. Відомі суфійські “вправи” впадання в транс відновлюють цей метод в одночасному раптовому ритмічному віддиху, поперемінному киданню верхньої частини тіла в повітря і на землю з вигуками: *Ну-у! Ну-уак!* Переважно тут йдеться, звичайно, про чуттєве поєднання Неба і Землі, яке існує поза свідомістю. Злиття Того там і Того тут в містичну єдність. Подібний ефект має також інша вправа з енергетикою, що я описую її в есеї *Grotowski in palъ uas* в збірнику *Театрального музею Sodobno poljsko gledališče*. – Ljubljana, 2000.

Стаття ілюстрована фотоматеріалами з книги: Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk, 1998.

