

Laboratorium Lublin. Mistrzowie

W Laboratorium Lublin, które we wrześniu rozpocznie swoją działalność w lubelskim Centrum Kultury, swój udział zapowiedzieli artyści kontynuujący teatralne poszukiwania Jerzego Grotowskiego. O swoich planach związanych z nową szkołą mówią: Tomasz Rodowicz, Jadwiga Rodowicz-Czechowska, Przemysław Wasilkowski, Piotr Borowski i Jarosław Fret.

TOMASZ RODOWICZ **Dlaczego ta szkoła**

W tych spotkaniach, które można by nazwać roboczo szkołą, albo sentymentalnie – uniwersytetem poszukiwań, widziałbym ten sam cel i te same zadania, które stawiam sobie od początku, tzn. od momentu, kiedy nauczyłem się nazywać rzeczy po imieniu. A było to chwilę po tym, jak spotkałem tego dziwaka Jerzego Grotowskiego. Było to spotkanie w teatrze i w życiu. A więc funkcja studium, cyklicznych roboczych spotkań z ludźmi, którzy chcą stawiać pytania sobie i teatrowi jest dla mnie niezwykle prosta: dawać odwagę tym, którzy traktują teatr jako drogę samorozwoju, miejsce poznawania siebie i zdobywania narzędzi do wyrażania i komunikowania widzowi tego, co ludzkie w sobie, co pozwala i każe nam żyć. To nie jest metoda, to nie są techniki, to jest praca z tym, w co się najbardziej wierzy, czemu nadaje się precyzyjną formę i co można obiektywnie sprawdzić, powtórzyć, wpisać w umysł i ciało, i oddać to innym. Znaleźć w precyzji wolność, w dyscyplinie – energię, w nieznanym – wyzwanie.

Chcę pokazać młodym, że teatr to najważniejsze miejsce spotkania człowieka z człowiekiem, które dzieje się w czystości spojrzenia, w uniesieniu, dotyku, miejsce przekraczania swoich lęków i ograniczeń, odnalezienia ludzkiego w tym, co nieludzkie. Jak wyprawa po złote runo, w ciągłej drodze, w ciągłej gotowości na nowe wyzwania i niewiadome. I z tą wiedzą grupa robocza, zespół teatralny, kolektyw twórczy może dotrzeć do czegoś istotnego. Samemu nie osiągnie się celu. Zbyt dużo w tej wyprawie czeka na nas pułapek własnego ego, pokus i pięknych śpiewów syren, żeby nie zbłądzić. Tylko grupa nie pozwoli ci oszukiwać i postawi wysoko poprzeczkę, a jednocześnie da poczucie bezpieczeństwa tam, gdzie trzeba będzie zaryzykować.

Przed nami wiele pytań. Jak szukać otwartości i głębi procesu tworzenia? Jak połączyć w tym procesie umysł z ciałem? Jak obudzić, uruchomić ciało, otworzyć je tak, żeby było nie narzędziem, ale partnerem w kreowaniu? Żeby stało się księgą rodzaju, z której czerpie się jak ze studni wodę życia. Jak pracować z aktorem, żeby nie było podziału umysł – ciało – dusza – materia – myśl – działanie, tylko żeby tworzył na scenie jeden strumień życia? Jak przez dźwięk, głos, pieśń, słowo wcielane w ciało dotrzeć do jedności i niekwestionowanej oczywistości w działaniu na scenie? Jak dotykać, a nie uderzać, być bezbronnym, ale silnym, odsłaniać się, a nie obnażać, szukać okruszków sensu, a nie destrukcji, tworzyć dystans wobec widza i za chwilę całkowicie go burzyć?

Te same pragnienia, założenia i cele towarzyszą mojemu Teatrowi Chorea, te same stawiamy w naszej pracy dydaktycznej, w każdym roboczym spotkaniu z ludźmi, „z ludźmi, którzy żyją, a więc nie z każdym”, jak powiedziałby Grotowski. Czuję, że jemu właśnie jestem coś winien i czuję, że mogę to oddać przez pracę z innymi, z tymi, którzy mają ten sam niepokój i te same pytania, w szkole im. Antonina Artauda. Jednak nie chodzi o oddawanie długu, ale o potrzebę podzielenia się swoimi odkryciami na drodze, która zaczęła się właśnie od spotkania Grota.

JADWIGA RODOWICZ-CZECZOWSKA **Japonia w nas i teatr w nas**

Najważniejsze w pracy z aktorem czy z performerem, czy też kimś, kto zechce w przyszłości układać swe działania w polu teatru, jest jasne określenie punktu wyjścia i zakresu proponowanych działań. Inne rzeczy

wcale nie muszą być jasne. Teatr nie jest miejscem jasnym. W punkcie wyjścia mamy żywego człowieka w takim, a nie innym biologicznym wieku, w takim i nie innym czasie historycznym i uwarunkowaniach politycznych. Po co więc Japonia? Japonia jest tu hasłem, rodzajem *s u b s t a n c j i* w y w o ł u j ą c e j „inność”, „ekscytację”, lecz też „sen o realnym”. Jedziemy do Japonii znaczy: nie wiemy, dokąd dojdziemy, ale wiemy, w jakim polu szukamy. Stwarzamy nasz i tylko nasz język. Japonia jest też dosłownie moim doświadczeniem. Nim się dzielę, wykładam je przed oko, ucho, ciało tych, których zapraszam do pracy.

W Laboratorium mamy w punkcie wyjścia dwie kwestie: co więcej poddający się procesowi ćwiczeń chce wiedzieć i umieć oraz co nowego prowadzący program ćwiczeń i zadań ma i może mu zaproponować. Bez przyjęcia, że ich drogi powinny się spotkać, nauka i wspólna praca nie ma sensu. Nie każda metoda warsztatowa nadaje się do tworzenia każdego rodzaju teatru – język, idee, treści, ekspresja są różne i zmieniają się z roku na rok. Z roku na rok zmienia się ciało aktora i aktorki, kontekst społeczny i polityczny, a przecież aktor musi sobie wypracować jakąś podstawę na wiele lat. Ta podstawa nie istnieje poza nim, w jakimś systemie czy metodzie, ale dokładnie w nim, w aktorze/aktorce, powstaje z małych ułamków. Ta wiedza odejdzie w niebyt wraz z nią/nim, gdy odejdzie lub gdy przestanie tworzyć.

Aktorowi i reżyserowi potrzebna jest praca laboratoryjna po to, aby nabrali pewności i aby doświadczali w bezpiecznym środowisku, bez napięć związanych z grą o wpływy, ale w twórczym napięciu poszukiwań, których pole stwarzamy. To dotyczy ciała, głosu, oddechu, przestrzeni, światła, cienia, natury, tekstu, języków, w których się wyraża aktor i jego „opiekun twórczy”.

Po doświadczeniach pracy teatralnej w przeszłości dalszej oraz niedawnej (reżyserowanie *Umiłowania/Dead Walk Love* w Teatrze Pieśń Kozła, *Remiksu Dziadów Jerzego Grotowskiego* na Olimpiadzie Teatralnej we Wrocławiu oraz ostatnio *Dziadów polsko-japońskich*) z wielkim przekonaniem stwierdzam, że włączenie praktyk czerpanych z tradycji japońskiej otwiera duże możliwości i perspektywy dla aktora i performerów europejskiego, niemającego możliwości dostępu do tych technik poza Japonią.

Uczestnicy kursu w części teoretycznej zapoznają się z trzema klasycznymi gatunkami teatru japońskiego (*nō*, *bunraku* i *kabuki*) oraz z japońskim teatrem współczesnym (od moderny po teatr dokumentalny, eko-polityczny i teatr tańca *butoh*), a także z formami performatyki gabinetowej (ceremonia herbaciana, protokół, sztuka kompozycji zapachu *kōdō*, parady kostiumowe i uliczne „granie bohatera” *anime cosplay*). W części praktycznej jako najważniejsze punkty edukacji realizowane będą następujące moduły: praca indywidualna w przestrzeni zamkniętej, praca indywidualna w przestrzeni otwartej (w środowisku „korzystnym” i „niekorzystnym”), praca z partnerem (w obu środowiskach), praca w mniejszej podgrupie i praca w całej grupie, praca nad oddechem, emisją i tekstem, praca nad formą ostateczną (spektakl dyplomowy).

W części praktycznej adepci zapoznają się także z kluczowymi technikami ruchu, w szczególności z technikami pozwalającymi na skuteczną i bezpieczną energetyzację ciała. Są to techniki wspólne dla doświadczeń górskich ascetów ze szkół *shintō* i buddyjskich. Za najważniejsze z nich należy uznać: opanowanie środka ciężkości, medytację oddechową na stojąco (*ritsuzen*), ruch liniowy, zwroty, mijanie się, ustanowienie tzw. jednego ciała z przedmiotem (*ittai*).

Specyficznie rozumiana praca nad tekstem nie tylko pozwoli na pogłębienie interpretacji samego tekstu na scenie i w przestrzeni publicznej, ale także pogłębi obecność aktora/performera wobec widza (współuczestnika wydarzenia). Podczas zajęć dokonamy identyfikacji zmian w poziomie energii głosu możliwej z punktu logiki tekstu. Nazywam to „energetyczną interpretacją tekstu”. Specyficzne dla kultury japońskiej jest rozumienie jakości wydawanych okrzyków pomagających energetyzować ciało, a zarazem uspokajać umysł i nadawać kształt ruchowi ciała. Choć pojęcie „logos” przynależy do kręgu kultury zachodniej, to sam porządek mowy i stwarzanie narracji, akt *m ó w i e n i a* do – i wobec – innego, użycie donośnego głosu, warunkuje zaistnienie teatru w każdej kulturze. Japonia dumna jest z wyjątkowo bogatej tradycji teatru i widowiska. Tam właśnie zdolność mówienia, a nawet wydania tylko stosownego okrzyku, stała się przedmiotem obserwacji, badań i przekazu wiedzy w sposób bezpośredni. Dlaczego? Bo wierzy się, że okrzyk kształtuje energię aktora czy też *c z y n i ą c e g o* jakiś akt.

W klasycznym teatrze *nō* używa się głosu w taki sposób, aby wybrzmiała jego „energetyczna natura”. Na przykład w sztukach walki nalega się na głośnie wydanie okrzyku, którego forma ukształtowana jest przez barwę głosek: aa, ei, tooo i innych. To barwa i kształt końcowej samogłoski kształtują ostatecznie energię zrodzoną w samym środku ciała i wychodzącą ku przeciwnikowi wzdłuż linii ataku. Po brzmieniu okrzyku (tzw. *kakegoe*) nauczyciel rozpoznaje stan wewnętrzno-zewnętrzny ucznia. Ponieważ w sposobach dyscyplinowania ciała stosowanych w japońskich sztukach walki, w praktyce teatru czy praktykach *shintō* mamy do czynienia z przywołaniem stanu, w którym mowa człowieka może się rodzić na nowo, czysta i niezakłamaną, przeto warto poznać te techniki. W tej części warsztatu praca składać się będzie z teorii oraz z różnych ćwiczeń od wieków stosowanych w japońskich formach tradycyjnych, w znakomity sposób pomagających w energetyzacji ciała i koncentracji ducha.

Szczególnym rodzajem zajęć będzie praca z maską. Użyjemy specyficznych masek z klasycznego teatru *nō*: ludzkich, zwierzęcych i boskich. Maski interpretować będziemy także, wychodząc z postawy deleuzjańskiej („twarzowość” jako fenomen postrzegania rzeczywistości). Podczas zajęć dokonamy rozpoznania maski (typ, charakter, miejsca na twarzy), nauczymy się właściwej postawy ciała z maską i poruszania się w niej. W finalnym etapie kursu stworzymy własny spektakl zbudowany – na poziomie elementów i znaczeń – zarówno z materii „europejskiej”, jak i „japońskiej”.

PRZEMYSŁAW WASILKOWSKI Nie ma jednej metody

Koncepcja szkoły wyszła od Pawła Passiniego. Postanowił on zebrać pod jedną banderą osoby, które przez znaczący okres swojego życia pracowały z Jerzym Grotowskim bądź na różne sposoby odnoszą się do jego tradycji. Niektórzy nazywają ją teatrem fizycznym. To nieco myląca nazwa, bo przecież ta tradycja w Europie jest mocno związana choćby z teatralnymi wizjami Antonina Artauda, z odkryciami psychoanalizy Freuda czy psychologii głębi Junga, które mówią

o tym, że posiadamy drugi obieg naszego istnienia, nie do końca połączony z naszym świadomym „ja”, ale zakodowany w naszym ciele. Z tych korzeni wyrasta to – dość powierzchownie rozumiane – pojęcie teatru fizycznego.

Paweł uznał, że to ostatni moment, kiedy można zebrać nas jako pedagogów. Ludzi posiadających wiedzę praktyczną, która – trzeba użyć tego słowa – pochodzi ze źródła. Czyli wprost od wielkiego człowieka teatru, autora bardzo metodologicznego podejścia do aktorstwa. Trzeba przy tym pamiętać, że nie ma tzw. metody Grotowskiego. Jego droga wskazuje na to, że nieustannie burzył ten mit. Podkreślał, że nie ma metody, bo od metody jest prosta droga do skostnienia.

Nasza szkoła będzie więc skupiała osoby, które pracowały z Grotowskim w różnych okresach jego twórczości. A do każdego z tych etapów, diametralnie przecież różnych, przypisane są rozmaite techniki czy metodologie aktorskie. Ja brałem udział w pracach Grotowskiego w ostatnim okresie jego życia, spędziłem pięć lat w Workcenter w Pontederze. To banał, ale trzeba to powiedzieć: nie będę uczył magicznych sztuczek, które zrobią z kogokolwiek wielkiego aktora. Ale będzie można ode mnie oczekiwać nauczania wiedzy precyzyjnie odnoszącej się do tego ostatniego okresu pracy Grotowskiego. Nie będę co prawda uczył pieśni tradycji, ale będę rozwijał charakterystyczną dla tego okresu wewnętrzną pracę procesową, która przylegać może na przykład do pracy aktora nad rolą.

Chcemy przyjmować do naszej szkoły osoby z doświadczeniem scenicznym: tak samo jak osoby przyjmowane do Workcenter miały zakończoną już szkołę teatralną, miały za sobą często praktykę w teatrze. Chcemy zaoferować wiedzę i umiejętności na nieco głębszym poziomie wtajemniczenia, więc byłoby dobrze, żeby nasi adepci znali podstawy sztuki aktorskiej. Choć jesteśmy gotowi na zaskoczenia: być może przyjdą do nas ludzie niemający doświadczenia, ale których intuicja załatwia to, co inni muszą wypracowywać latami.

PIOTR BOROWSKI Wewnętrzny ruch

Projekt szkoły imienia Artauda – postaci, którą Grotowski bardzo cenił i której idee rozwinął o strukturę działań fizycznych – bardzo popieram. Odwoływanie się do tych ludzi, rozmowa z nimi w jakiegokolwiek formie z dzisiejszej perspektywy, może być dla wszystkich uczestników szkoły interesująca i pożyteczna.

Mam wielki szacunek dla Jerzego Grotowskiego. Pracowałem z tym twórcą, kiedy dokonała się w nim już zmiana – odejście od teatru. Widz w naszej pracy nie grał żadnej roli. Chodziło tylko o te kilka osób, które pragnęły odkryć w sobie bardzo subtelną energię wewnętrznego ruchu, który nie przynależy do projekcji uczuć, przywiązań, a nawet do naszego ciała fizycznego. Z tej pracy powstała struktura oparta na metodzie działań fizycznych Stanisławskiego. Równolegle robiliśmy trening fizyczny i Motions – działanie pochodzące z okresu Teatru Źródeł. Miałem wrażenie, że całość doświadczenia Grotowskiego podlegała syntezie i zamknięciu. W naszej szkole będę dzielił się tym doświadczeniem.

JAROSŁAW FRET BodyConstitution

Realizując w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 program Podyplomowej Samoformacji Aktorskiej, zrozumieliśmy, że ta formuła, zawierająca w sobie po części pierwszy kontrakt zawodowy, a z drugiej strony stanowiąca dodatkowy indywidualny rozdział w edukacji aktorskiej, jest odpowiedzią na potrzeby „dodefiniowania” – dopytania się o swoje miejsce w teatrze młodych osób opuszczających właśnie uczelnię. Chodziło nie tyle o dopełnienie braków w kształceniu (nie czujemy się powołani do takich ocen), a raczej o dopełnienie procesu formacyjnego związanego z gotowością do samookreślenia się, podjęcia własnych (a nie suflowanych przez system) wyzwań, czy też po prostu – tworzenia.

„Aplikatywny” model kształcenia (oparty na przekonaniu, iż suma zajęć obejmujących i zderzających ze sobą różne i często bardzo odległe od siebie domeny rzemiosła aktorskiego stanowi o sukcesie edukacyjnym szkoły) pozostawia pustkę w samym centrum powołania, jakiemu ma sprostać: nie odpowiada na pytanie, kim jest aktor. Programy edukacyjne, warsztaty, sesje kształcące technikę, nie pytają o postawę wobec innych uczestników zbioru jakim jest teatr.

Jednym z najważniejszych zadań, jakie można postawić edukacji w dziedzinie sztuki teatru, jest przejście z poziomu zastosowań (aplikacji) technik na poziom praktyki/praktykowania kultury – wyrażania siebie w oparciu o różne kody i materiał płynący z najbliższego środowiska, w jakim jesteśmy zanurzeni z wyboru lub „z przeznaczenia”. Kwestie źródeł i materiału w pracy aktora są niezwykle ważne w samokształceniu, i chyba nawet ważniejsze niż kwestia metod/metodyki. Chodzi o budowanie kultury pracy aktora i kultury samorozwoju.

W prowadzonym od ponad dekady programie BodyConstitution staramy się wspierać holistyczną autodefinicję osoby w działaniu – aktora, jego/jej ciała, którym dysponuje (jak instrumentem), i którym jest (pozostaje zawsze jako osoba). Masz ciało i jesteś ciałem. Używasz (grasz) i stwarzasz (żyjesz) w ciele. Różne linie praktyk wywiedzione ze sztuk walki, takich jak aikido, capoeira, kalarippayattu, oraz liczne doświadczenia śpiewu polifonicznego (Gruzja, Korsyka) czy monodycznego (modalny śpiew ormiański) tworzą pole praktyk – zaczątek dla praktyki własnej, własnego języka, własnego teatru. BodyConstitution „uczy”, że nie sama technika jest podstawą w rzemiośle aktorstwa, a raczej uporządkowanie własnego pola praktyki głosu, ciała, uważności (interakcji) – uporządkowanie/ustanowienie praktyki społecznej komunikacji. W końcu wszyscy mamy głos. I wszyscy jesteśmy głosem.

Ważne, w jaki sposób czerpiemy ze „źródeł”, zarówno podczas kształcenia, jak i w trakcie pracy nad materiałem aktora, który dalej przekształcamy w „materiał sceny”, aby później mógł zostać włączony do przedstawienia. Czy zauważamy trzy rejestry, w których materiał źródłowy jest jednocześnie przenoszony do pracy aktora? Te równoległe rejestry najlepiej opisują trzysłowa: przekaz – przejście – przekroczenie. W jakich proporcjach te rejestry są obecne w pracy aktora? W jaki sposób materiał zebrany podczas badań/poszukiwań jest „tłumaczony” i w jakim stopniu jego transfer przełamuje granice wyznaczone przez tradycję i techniki źródłowe? ■