

Laboratorium Lublin

„**W Laboratorium Lublin** będziemy koncentrować się na ciele jako najważniejszym narzędziu poznawczym aktora. To, co w nas fizyczne, pozwala odkryć to, co w nas ukryte: dzikie, namiętne, gorące, szalone” – z **Pawłem Passinim** i **Beatą Passini** rozmawia Dorota Pogorzelska.

DOROTA POGORZELSKA Spotkaliśmy się, by porozmawiać o założonym przez Was Laboratorium Lublin im. Antonina Artauda, które już na jesieni rozpocznie swoją działalność. Czym dokładnie ma być Laboratorium i skąd wziął się pomysł na jego powołanie?

PAWEŁ PASSINI Laboratorium Lublin to przedsięwzięcie edukacyjno-artystyczne. Jego celem będzie stworzenie platformy dla rozwijania i przekazywania wiedzy z zakresu treningu fizycznego aktora. Techniki pracy z ciałem to jedno z największych bogactw polskiej tradycji teatralnej, przede wszystkim dzięki działalności prekursora nurtu teatru fizycznego i jego najwybitniejszego twórcy – Jerzego Grotowskiego. Jego wkład w metodologię pracy aktorów i reżyserów jest nieoceniony. Wśród artystów kontynuujących pracę w formule zamkniętych grup o stałym składzie, skupionych na pielęgnowaniu niezwykle wymagającej techniki pracy z ciałem i głosem, metody pracy Grotowskiego są wciąż głównym punktem odniesienia. Dotyczy to zarówno samych technik, jak i etosu pracy: klasztornej niemal dyscypliny, bezwzględności skupienia, dbałości o klarowność swoich działań, szacunku dla partnera na scenie i głębokiego zrozumienia międzyludzkiej dynamiki. Towarzyszy temu ogromna dbałość o odbiorcę, który z widza ma stać się świadkiem, uczestnikiem. Tą trudną i piękną drogą wciąż próbują podążać teatralne ansamble w Polsce i na świecie.

POGORZELSKA Laboratorium będzie korzystać z ich doświadczeń i uczyć metody Grotowskiego?

PAWEŁ PASSINI W ramach Laboratorium Lublin pragniemy stworzyć przestrzeń dla przekazywania i przyswajania praktycznej wiedzy dotyczącej zarówno technik pracy z ciałem i głosem, jak i umiejętności funkcjonowania w zespole o charakterze laboratoryjnym. Będzie to pierwsza o takim charakterze placówka w Polsce. Naszym głównym i podstawowym celem jest wymiana doświadczenia w procesie nauczania. Powstające efekty pracy będą mieć zatem charakter ćwiczeń. Za każdym razem działaniom studentów towarzyszyć będzie wyczerpujący feedback ze strony prowadzących, a zakończenie kursu będzie wiązało się z otrzymaniem kompleksowej oceny umiejętności.

POGORZELSKA Do kogo adresujecie swoje zaproszenie, kto może uczestniczyć w pracach Laboratorium?

BEATA PASSINI Pierwszą grupę utworzą osoby kontynuujące profesjonalną edukację teatralną. Drugą – młodzi ludzie, którzy coraz częściej pytają o taki właśnie rodzaj pracy. Licealiści, nawet gimnazjaliści czy obecnie ostatnie klasy szkoły podstawowej to duża grupa młodzieży, która ma wciąż za mało miejsca do rozwoju. Często przy okazji warsztatów czy spotkań z widzami po spektaklach słyszę pytania o możliwość twórczej pracy. Interesują ich teatralne azyle, w których mogliby zostać na dłużej. Niestety dla wielu osób edukacja artystyczna może rozpocząć się dopiero w czasie studiów. Choć rozkład zjazdów dla grupy uczniowskiej przypomina system studiów zaocznych, to są one dedykowane przede wszystkim młodzieży licealnej. Zależy nam na stworzeniu szkoły, której program uwzględnia również odpowiedź na ich pytania i potrzeby.

PAWEŁ PASSINI Wyjątkowy charakter Laboratorium Lublin będzie wynikał z trybu pracy, w którym spotkają się ze sobą właśnie dwie grupy, rzadko kiedy mające okazję wspólnie pracować. Pierwsza, nazywana na razie roboczo grupą mistrzowską, będzie pracowała w cyklu dwuletnim. Chcemy, aby sesje odbywały się dwa razy w miesiącu. Będzie ich dziesięć w roku, przy czym cztery będą miały charakter wyjazdowy. Dwie z nich odbędą się w Instytucie Teatralnym w Warszawie, a dwie – w Instytucie Grotowskiego we Wrocławiu. Grupa mistrzowska podczas jednej sesji będzie mieć zazwyczaj do czynienia z dwójką, maksymalnie trójką prowadzących. Tryb pracy będzie dostosowany do szczególnego charakteru, którego wymaga praca laboratoryjna, a wymaga większego poświęcenia niż kilka godzin lekcyjnych, cierpliwości i czasu, by osiągnąć efekty. Mając swoją siedzibę w takim nietypowym miejscu jak Centrum Kultury w Lublinie, Laboratorium będzie mogło działać na tych specyficznych warunkach. Do drugiej grupy zapraszamy ludzi bardzo młodych, którzy nie rozpoczęli jeszcze swojej edukacji teatralnej. Dla wielu z nich praca nad technikami teatru fizycznego będzie pierwszym krokiem na drodze teatralnej. To bardzo ekscytujące, mamy ogromny apetyt na pracę z młodymi ludźmi. Zdarza się bowiem

często, że poprzez udział w warsztatach, spektaklach w tzw. teatralnym office, z różnymi odpryskami tego rodzaju pracy się spotykają. W ten sposób – paradoksalnie – zaczynają swoją edukację teatralną od ruchu i mają na ten temat więcej intuicji, niż na przykład kiedy kończą szkołę teatralną. W szkole ich emploi, ich umiejętności, to, na czym się skupiają, ogranicza się do przestrzeni, w której teatr fizyczny się nie mieści.

POGORZELSKA A w jakim trybie będziecie spotykać się z młodszą grupą?

BEATA PASSINI Co dwa tygodnie. Dzięki temu obie grupy spędzą połowę czasu na wspólnej pracy. Każda sesja grupy mistrzowskiej i co druga sesja grupy uczniowskiej staną się przestrzenią wymiany doświadczeń, wzajemnego kształcenia się. Chcemy uczyć uczenia, to znaczy kształcić trenerów, dawać narzędzia niekoniecznie po to, by zrobić wspólny spektakl, chociaż oczywiście jakieś formy będziemy przygotowywać, bo nie sposób pracować nad technikami, nie wypróbowując ich na scenie – na pewno nie będziemy się powstrzymywać przed powołaniem do życia jakiejś kameralnej wypowiedzi. Marzy nam się, aby uczestnicy przeszli drogę od bycia uczniem – do stawiania się nauczycielem. Punktem wyjścia jest oczywiście znajomość technik i umiejętność ich przekazywania. I tego przede wszystkim mamy zamiar uczyć w grupie mistrzowskiej.

PAWEŁ PASSINI Licealiści, studenci z Lublina i okolic, którzy są na początku swojej teatralnej edukacji, będą więc mieli okazję pracować z międzynarodową grupą, w której znajdą się przyszli trenerzy i liderzy zespołów. Mamy nadzieję, że uda nam się w ten sposób zainicjować powstanie wielu nowych artystycznych konstelacji. Będziemy mogli lepiej zrozumieć, czego i w jakim czasie warto uczyć. Podstawowym celem Laboratorium jest przekazywanie wiedzy z zakresu pracy z ciałem i głosem. Trzeba ocalić te techniki, podać dalej, odsączyć, przywrócić, oczyścić, po czym przyjrzeć się im na nowo.

Młodzi ludzie na Lubelszczyźnie są naszym skarbem. Chcemy do nich dotrzeć, jeszcze zanim podejmą decyzje o dalszej teatralnej edukacji. Zapraszamy również tych, którzy chcieliby poszerzyć swoje aktorskie kompetencje przed egzaminami do szkół teatralnych. Chcemy dać im możliwość, zanim jeszcze zdecydują się rozpocząć akademicki proces nauczania, by rzucili okiem szerzej. Dostaną zestaw bardzo ciekawych, efektywnych narzędzi. Nawet jeśli nie będą w stanie użyć ich w pełni, to sama świadomość ich istnienia sprawi, że dalsze wybory artystyczne staną się bardziej konsekwentne i zyskają szersze spektrum.

POGORZELSKA Sądziecie, że wśród młodych ludzi jest chęć do takiej pracy?

BEATA PASSINI Prowadząc warsztaty z młodymi uczestnikami, kilkakrotnie słyszałam zdania, że chcieliby się w czymś „zatopić”, „zanurzyć”. Zanurzyć w jakimś działaniu i pozwolić temu trwać. Opowiadali o ważnych wydarzeniach ze swojego teatralnego doświadczenia czy o spotkaniach, które były dla nich znaczące. I niemalże za każdym razem wspólną częścią wypowiedzi był niedosyt. Nazywali go różnie, ale kiedy rozrysowałam sobie „mapę” tych niespełnionych pragnień, zobaczyłam gotowość młodych ludzi do takiej właśnie pracy laboratoryjnej. Zobaczyłam ich potrzebę zatracenia się w nieznanej rzeczywistości, w przeczuciu, że jest wiele do odkrycia.

W odpowiedzi na obawy dotyczące intensywności treningu pojawiło się zdanie: „Dobrze byłoby czasem rozciągnąć próbę na kilka godzin, bez podziałów na sceny, żeby nie trzeba było zaraz kończyć”. To jest właśnie stan ducha i ciała w bardzo młodym wieku, ta ogromna potrzeba eksploracji. Stwarzamy zatem przestrzeń do rozpędzania się, sprawdzenia, jaką moc i jakość może mieć wspólna artystyczna podróż.

Sama mam wielką ochotę na pracę w grupie młodych ludzi, żeby podarować sobie dawkę nieznanego, nowego, wspólnego zaciekawiania się. Pozwolić sobie wejść w ten niezwykle stan duszy, w którym cała wiedza, doświadczenie, nzebierane informacje mogą jednocześnie posłużyć rozwojowi lub stać się całkowicie niepotrzebne. Usłyszałam ostatnio wyrażenie „teflon mind” – spróbuj na chwilę tak potraktować swój umysł, aby żadna wiedza, żadna nauka nie przykleiła się do niego na dobre. Słuchaj, obserwuj w pełni aktywności, ale nie pozwól swojej wiedzy i doświadczeniu stanąć na drodze do prawdy. Pozwolić sobie na to, by stać się dzieckiem. Upragnione w teatrze „bycie tu i teraz” na te ułamki chwil staje się prawdziwe.

POGORZELSKA Opowiadacie o tym, jak bardzo wymagający jest ten rodzaj pracy. A jakie płyną z niego korzyści? Zastanawiam się, czy uczestnikom Laboratorium wystarczy determinacji.

PAWEŁ PASSINI Nie obawiam się tego. Ten rodzaj pracy daje ogromną satysfakcję. Poszerza naszą wiedzę o sobie samych. Droga do teatru przez ciało jest drogą nie tylko dla aktorów, ale także dla tancerzy i artystów, którzy ekspresję swojego ciała realizują w sztuce, dla performerów. To, co w nas fizyczne, pozwala odkryć to, co w nas ukryte: dzikie, namiętne, gorące, szalone. To interesuje wszystkich artystów. Zawsze interesowało. To pytanie o człowieka i jego peryferie. Jesteśmy też ciekawi wielu rzeczy, których nie sposób przewidzieć. Ten rodzaj pracy laboratoryjnej najczęściej nieodłącznie wiąże się z pracą nad spektaklem i służy jego eksploatacji. Zadaniem Laboratorium Lublin będzie zdjęcie na chwilę tego ciężaru z barków prowadzących. Każdy z nich realizuje własne projekty. Chodzi o to, by stworzyć im teraz wyjątkową możliwość przyjrzenia się samym technikom w procesie nauczania, pozwolić metodom różnych liderów przeglądać się w sobie, znaleźć wspólną przestrzeń. Chcemy, żeby w siedzibie dawnego klasztoru wizytę, w Centrum Kultury w Lublinie,

Młodzi ludzie na Lubelszczyźnie są naszym skarbem. Chcemy do nich dotrzeć jeszcze zanim podejmą decyzje o dalszej teatralnej edukacji. Zapraszamy również tych, którzy pragną poszerzyć swoje aktorskie kompetencje przed egzaminami do szkół teatralnych. Chcemy dać im możliwość, zanim jeszcze zdecydują się rozpocząć akademicki proces nauczania, by rzucili okiem szerzej.

Paweł Passini

spotykali się ze sobą mistrzowie i nauczyciele, którzy poza tym kontekstem nie mieliby okazji zetknąć się ze sobą. Każdy z nich reprezentuje unikalne podejście. Spróbujemy to wykorzystać, sprawić, by stało się źródłem wzajemnych inspiracji. Pomimo różnic między nami mam jednak poczucie, że doskonale wiemy, o co nam chodzi, gdy mówimy o teatrze ciała czy teatrze fizycznym. Dostrzegam punkt wspólny. To prawda, że nazwiska Grotowski czy Artaud pojawiają się często jako zaklęcia, a wiedza o ich pracy nie jest znowu tak powszechna. Myślę jednak, że my wszyscy spod znaku teatru ciała jakoś nawołujemy się tymi nazwiskami, a może próbujemy nawoływać. Kiedyś zapytałem pewnego rabina, czy mógłbym się zajmować kabałą. „A jakbyś się czuł, gdybyś zobaczył swojego trzyletniego syna wspinającego się na półkę, sięgającego po twoją ukochaną książkę... – tu rabin się uśmiechnął – na przykład *Ulissesa* Joyce’a?”. Prawdopodobnie jako trzylatek nie miałby możliwości zrozumienia dzieła. Ale cieszyłby mnie mój mały syn z książką Joyce’a w ręku. Jeżeli Grotowski to jedyny przekaz, jaki jest w naszym zasięgu, chciałbym podjąć próbę sylabizowania Grotowskiego. Dla mnie największym dziedzictwem Grotowskiego są ludzie, z którymi się spotkał. A także to, jak oddziaływał na innych, kim był, jaką nadzieję niósł i jaką wagę przykładał do pracy i życia w sztuce.

POGORZELSKA A kim dokładnie jest dla Was Antonin Artaud i dlaczego stał się patronem Laboratorium Lublin?

PAWEŁ PASSINI W radykalności naszych poszukiwań próbujemy odwoływać się również do Antonina Artauda – Księcia teatru, nazywanego też – chyba najtrafniej – przez Leszka Kolankiewicza „Świętym”. Wyznaaczył on terytoria poszukiwań we wspólnej przestrzeni teatru i rytuału. Jego prorocтва, eksploracje zawsze mnie inspirowały. Powracają echem w mojej pracy od samego początku. Figura wędrującego mistrza, próbującego za wszelką cenę powołać do życia projekt teatralnej utopii, bezgraniczna wiara w aktora i teatr jako medium – chciałbym, żeby właśnie to towarzyszyło nam na drodze naszych poszukiwań.

POGORZELSKA Kiedy Laboratorium Lublin rozpocznie oficjalnie swoją działalność?

PAWEŁ PASSINI Nabór do Laboratorium ruszy na wiosnę, między majem a czerwcem bieżącego roku. Pracę rozpoczniemy we wrześniu. Bardzo możliwe, że jeśli będziemy mieć dużo zgłoszeń, podobnie jak mieliśmy przy poprzednich projektach, eliminacje przeciągną się jeszcze na czas wakacyjny. Realizowaliśmy już wcześniej projekt artystyczno-badawczy w Instytucie Grotowskiego pod tytułem „Dynamika metamorfozy”, gdzie mieliśmy do czynienia z międzynarodową grupą. Uczestnicy pochodzili z kilku kontynentów, skąd za każdym razem przyjeżdżali na nasze zjazdy. Było to dla nich na tyle cenne, by w to inwestować, poświęcać temu czas, siłę i środki. Mieliśmy uczestników między innymi z Iranu, Brazylii, Stanów Zjednoczonych, nie wspominając już o Europie. Laboratorium jest otwarte również na Wschód, mamy dużo wspólnych przedsięwzięć z teatrami na Ukrainie i Białorusi. Na pewno będziemy zapraszać aktorów stamtąd. Być może spróbujemy ufundować dla nich stypendia, ponieważ zajęcia dla obu grup będą płatne.

POGORZELSKA Kto będzie wchodził w skład zespołu instruktorów?

PAWEŁ PASSINI Przyjąłem prosty klucz. Zwróciłem się do ludzi, których spotkałem na swojej drodze twórczej, poszukując odpowiedzi na pytanie o znaczenie pracy Jerzego Grotowskiego. Pierwszą taką osobą był Piotr Borowski. Właściwie nie tyle z nim, ile z jego Studium Teatralnym zetknąłem się w Warszawie, kiedy jeszcze prowadziłem tam własny zespół. Poszedłem zobaczyć, jaki jest ten teatr, który pojawił się nagle w stolicy. Słyszałem, że został założony przez kogoś, kto pracował z Grotowskim. W ten sposób spotkałem się z pracą Piotra Borowskiego. Dziesięć lat później miałem unikalną okazję realizować spektakl jako pierwszy „zewnątrzny” reżyser w Studium. Również jako pierwsza osoba z zewnątrz dostałem możliwość przyglądania się treningom. Było to dla mnie przełomowe doświadczenie. Nigdy wcześniej nie spotkałem się z takim sposobem prowadzenia ciała w teatrze, z zespołem oddychającym tak bardzo w jednym rytmie – niezwykle czułym, dynamicznym organizmem. Aktorzy poruszali się, jak mi się wydawało, kilka centymetrów nad podłogą.

Kilka lat później, jak wiele osób, które pracują w nurcie teatru ciała, znalazłem się w Akademii Praktyk Teatralnych w Gardzienicach. Tam poznałem Tomasza Rodowicza, późniejszego założyciela i lidera Stowarzyszenia Teatralnego Chorea. Od niego bezpośrednio po raz pierwszy uczyłem się treningu fizycznego. Co było bardzo istotne, w przypadku Tomka, nie wiem nawet, czy nie ważniejszy niż same ćwiczenia – okazał się sposób podejścia do partnera. Model teatru, który Tomek do dziś uprawia, jest nacechowany niezwykle wrażliwością na drugiego człowieka i dostrzeganiem pełni każdego potencjalnego aktora. Równocześnie nie chodzi tylko o etyczne przymioty, ale o to, że ten rodzaj patrzenia na człowieka jest faktyczną techniką tego teatru. Ciało i wzajemność, czujność i spolegliwość względem partnera weryfikują to, czy jest się rzeczywiście obecnym.

Kolejną postacią jest Przemysław Wasilkowski – aktor, który w ciągu ostatnich pięciu lat życia Jerzego Grotowskiego towarzyszył twórcy Laboratorium w Pontederze. Był jedynym Polakiem uczestniczącym w „akcji”. Jak te doświadczenia funkcjonują i przekładają się na jego obecną pracę, Przemek najpełniej i najpiękniej opowiada sam. Osobiście kilkakrotnie miałem okazję z nim pracować. Prowadziliśmy także wspólnie wspomniany projekt „Dynamika metamorfozy”. Miałem wtedy okazję przyglądać się jego pracy, zobaczyć, jakimi technikami się posługuje. Jest on także pomysłodawcą nazwy „laboratorium”. Gdy snuliśmy wspólne plany o założeniu tej instytucji, Przemek powiedział, że nazwa „laboratorium” jest mu w pewien sposób cały czas najbliższa. Ja czuję podobnie.

POGORZELSKA Czy myślicie o kimś jeszcze?

PAWEŁ PASSINI Tak. Kolejną osobą jest Jarek Fret, dyrektor Instytutu Grotowskiego, ale także lider Teatru ZAR. Miałem okazję pracować z Jarkiem przy spektaklu *Ewangelie dzieciństwa*. Odniesienia do modelu laboratoryjnego, obecne w pracy Jarka, nie pozostawiają żadnych wątpliwości. Jako dyrektor Instytutu Grotowskiego inicjuje istotne dla tego nurtu przedsięwzięcia artystyczno-badawcze, choćby Body-Constitution.

BEATA PASSINI Sama mam ochotę i potrzebę uczyć się od zaproszonych mistrzów metod i sposobów pracy z własnym ciałem i własnym wewnętrznym „aktorem”. Byłam uczestnikiem grupy, w której Przemek Wasilkowski prowadził jeden z treningów. Doświadczenie tego szalonego rozbudzenia i fizyczności, która zagarnia wszystko,



fot. Agata Konarska

było czymś zupełnie nowym. Odkrywczym. Istotne jest dla mnie podjęcie tego tematu, szczególnie w kontekście edukacji. Kiedy dołączyłam do grupy, z którą pracował Przemek, byłam świeżo po ukończeniu Akademii Teatralnej. Oczywiście w szkole również są zajęcia ruchowe – plastyka ruchu scenicznego czy taniec. Specyfika pracy z formą również wymaga pracy z ciałem i świadomości ruchu. Jednak traktowanie samego siebie, swojego ciała-umysłu jako jedności samopobudzającej się do życia – było czymś absolutnie nowym. W swoim procesie obejmował jednocześnie burzenie i budowanie od nowa. Obejmował możliwość rozsypania się względnie „ulepionej” konstrukcji aktora po szkole, i przeorganizowania go całkowicie. I tak bez końca. Łącząc te dwie drogi edukacji młodego artysty, myślę, że potrzebny jest co jakiś czas powrót do źródła własnej fizyczności. I potrzebna jest próba przededefiniowania znaczenia słów (lub chociaż sprawdzenia, czym są w danej chwili) – „świadomość ciała”. Dopiero ten stan zdaje się być podstawą do dalszych „przedmiotów”. Jest próbą wejścia do przestrzeni postrzegania samego siebie z perspektywy pytania: „Kim jestem i jak jestem?”. Z perspektywy czasu marzy mi się możliwość połączenia różnych metod, dróg, sposobów pracy i poszerzanie tej wiedzy. Fizycznego teatru, i w ogóle tego rodzaju treningu ciała, jest rażąco mniej w praktyce teatralnej, dlatego warto tworzyć sobie i innym takie miejsca.

POGORZELSKA Czy będziecie odwoływać się tylko do polskiej tradycji teatru fizycznego?

BEATA PASSINI Nie. Sięgnijemy na przykład do tradycji teatru *nō*. Miałam szczęście, przyjemność, frajdę i przygodę pracować z Igą Rodowicz nad spektaklem *A czegoż potrzeba dla duszy?*, w ramach festiwalu „Dziady. Recykling” we Wrocławiu. Zanim zaczęliśmy próby i pracę nad tekstem, spotykałyśmy się w wybranym przez Igę składzie aktorskim, w którym jest również tancerka tańca japońskiego Hana Umeda. W tym czasie Iga przeprowadzała nas przez różne światy japońskiego teatru *nō*, stopniowo zgłębiając nasze wzajemne wyczuwanie się. We wspólnej pracy z ciałem i głosem niemalże niezauważalnie wprowadzała nas w stan absolutnej ciekawości drugą osobą. Prowadziła próby w taki sposób, że mówiące ego aktora łagodnie zamieniało się w nasłuchiwanie. Myślę, że miała na tyle dobre metody, że w samej pracy nawet ich nie zauważałam. Czułam jedynie, jakby jej ciekawość i umiłowanie życia tworzyły kolejne zdarzenia. Posługiwała się nimi, jakby miała w dłoniach narzędzia tak subtelne i mocne jednocześnie, że nie czułam etapów, podziałów tej pracy, a raczej odczuwałam jednolitą ciągłość.

PAWEŁ PASSINI Ja poznałem Igę w Gardzienicach. Znam ją przede wszystkim poprzez lekturę jej książek o teatrze *nō*. Dopiero niedawno miałem okazję obserwować efekty jej pracy reżyserskiej. Nawiązaliśmy także współpracę ze szkołą *butoh* w Amsterdamie. Chcemy, by jej wykładowcy prowadzili jeden z nurtów zajęć. Szukamy bowiem praktyk w rozległych terytoriach teatru fizycznego, które wciąż są żywe i najbardziej oddziałują. Sam również ponad dwadzieścia lat temu miałem

okazję tego dotknąć, sprawdzić, czym jest taniec *butoh*, gdy do Polski po raz pierwszy przyjechała tancerka Akiko Motofuji – twórczyni legendarnego zespołu Asbestos. W Centrum Sztuki Współczesnej na Zamku Ujazdowskim przez ponad tydzień pracowaliśmy razem z grupą wolontariuszy nad strukturą spektaklu, który uruchamiał rzeźby Magdaleny Abakanowicz.

Podsumowując, mistrzowie, których zapraszam, to osoby, od których sam chciałbym się uczyć. Wartość artystyczna ich pracy jest dla mnie niepodważalna. W Laboratorium Lublin chcę stworzyć nową przestrzeń spotkania i przenikania się wiedzy. Równocześnie sam chętnie dołączyłbym do grupy mistrzowskiej jako uczestnik.

POGORZELSKA Czerpiąc z różnych tradycji, chcecie jednak przede wszystkim odwoływać się do Grotowskiego. Czy jest coś takiego jak „metody Grotowskiego”?

PAWEŁ PASSINI Bardzo wiele osób podważa ich istnienie. Ja także nie jestem w stanie wskazać takiego zamkniętego zestawu praktyk, które można określić tym mianem. Nie mam twardych dowodów, że istnieją. Jednak gdy mówimy o inspirowaniu się pracą Jerzego Grotowskiego, oprócz korpusu tekstów, które wyznaczają sposoby myślenia o teatrze fizycznym, jest też to wszystko, co ja bym nazywał „tradycją ustną”. To, co czasem jest powierzchowną recepcją pracy Grotowskiego, kładzie jednak nacisk na pewne istotne elementy. Praca odbywa się w zamkniętym zespole i ewoluuje, mając na względzie właśnie rozwój grupy. Wspólne wzrastanie zespołu i rozwój jego lidera są ze sobą sprzęgnięte. Poszerzamy naszą wiedzę o człowieku, zakresie jego doświadczeń, które obejmujemy swoim ciałem i głosem, swoją wrażliwością. Odkrywanie, zdobywanie tej wiedzy wynika z wielkiej miłości i ciekawości. I właśnie ciekawość i bezgraniczne oddanie się poszukiwaniu, wspólne stawianie pytań ostatecznych, jest dla mnie duchem tej tradycji. Trwa nieustająca dyskusja: o kim można powiedzieć, że jest kontynuatorem tradycji Grotowskiego, a o kim – że już nie. Równocześnie osoby postrzegane w ten sposób często protestują przeciwko nazywaniu ich „kontynuatorami” tej tradycji. Przecież w Pontederze funkcjonuje cały czas, prowadzone przez Thomasa Richardsa i Maria Biaginię, Centrum, i zespół, który – w moim odczuciu – realizuje postulaty ostatniego etapu pracy Jerzego Grotowskiego. Dla mnie nazwisko Grotowski związane jest z pewnym sposobem uprawiania teatru w Polsce, który był dość popularny, a dzisiaj – zanika. Miał on swoich wybitnych przedstawicieli. Miał także kompletnie nieudane przedsięwzięcia – jak to się zwykle dzieje. Ale jest to jednak coś bardzo specyficznego dla naszego teatru. Intuicyjnie potrafimy dostrzec te elementy w pracy wielu zespołów w Polsce.

POGORZELSKA Jakie główne elementy treningu będą się zatem składać na pracę warsztatową Laboratorium?

PAWEŁ PASSINI Jak już mówiliśmy, skupiamy się na ciele – na ruchu i głosie. Na tym, że to nasza cielesność jest najważniejszym narzędziem poznawczym aktora. Ekspresja tej wiedzy wymaga specyficznego stanu skupienia, fizycznej i duchowej dyspozycji. Każdy z prowadzących będzie realizował swój własny program. Tym, co spaja te programy, jest właśnie owa dyspozycja, a ciało i głos stanowią punkt wyjścia. Ten sposób pracy prowadzi nas także w rejony pytań o kulturę tradycyjną, a także poszukiwania w technikach teatralnych tak archaicznych jak

teatr *nō* czy tragedia antyczna. Wiąże się to z przeświadczeniem, że teatr od zawsze był w ciele. Nawet jeśli czasem je porzuca, to różne techniki posługiwania się ciałem i głosem są wciąż gdzieś rozsiane. Okruchów tej wiedzy nie tylko szukamy w przestrzeni teatru, ale także wywodzimy je z tradycji, z obrzędowości.

BEATA PASSINI Podobnie jak w pracy z głosem, pierwszy kontakt z ciałem koncentruje się na oddechu. W całym ciele człowieka zapisują się jego myśli, doświadczenia, świadome i nieświadome uczucia, które, stając się całością, stanowią o tym, kim jesteśmy. Aktor podejmuje pewnego rodzaju decyzję o podróży w przeciwną stronę – do wewnątrz. Początkowy etap pracy z ciałem to badanie i poznawanie. W tym czasie pracy ruch powinien stać się bezpośrednim odwzorowaniem oddechu. Działanie aktora jest przenikającym się, nieprzerwanym połączeniem oddechu i ruchu. Drugim filarem takiej pracy laboratoryjnej jest możliwość zaistnienia stałej, pracującej ze sobą społeczności. Praca w takiej grupie daje doświadczenie i wiedzę, których nie nabędziemy choćby na najcenniejszych warsztatach indywidualnych. Podobnie jak chór w tragedii, podobnie jak bębn w tańcach tantrycznych czy rytm frazy w utworach dramatycznych – to wewnętrzna dynamika zespołu aktorskiego jest bijącym sercem spektaklu.

POGORZELSKA Czy jest taki termin, który najlepiej określa rodzaj interesującego Was teatru? Czy można zamknąć go w jakieś nazwie?

PAWEŁ PASSINI Ja mówię: „teatr fizyczny” – co jest nieudolną próbą tłumaczenia angielskiego „physical theatre”. Wiem, że nie brzmi to za dobrze w języku polskim. Ale „teatr ciała i głosu” czy „ruchu i głosu” też nie brzmi najlepiej. Mam nadzieję, że kiedyś doczekamy się jakiejś dobrej nazwy, która wydobędzie nas z czyścica wiecznego „teatralnego offu”, bo jak dotąd najczęściej słyszymy, że chodzi o jakiś bliżej nieokreślony teatr „alternatywny”. Przyjemnie jest być alternatywą, ale to może powodować poczucie, że ten teatr powstaje w ciągłej opozycji do teatru repertuarowego. A już od dawna tak nie jest. Mamy do czynienia z artystami, którzy przez wiele lat praktykują swoją wyjątkową drogę, która nie wynika z ich odcinania się od nurtu oficjalnej edukacji teatralnej, ale jest w pełni samodzielna, a ich profesjonalizm jest bezdyskusyjny.

BEATA PASSINI Pracując z ciałem nad postacią czy prowadząc warsztaty, za każdym razem na nowo odkrywam, jak wielką, czystą mądrość i wiedzę nosimy w sobie. Tym samym obserwuję podobne u większości aktorów – czy po prostu nas ludzi – trudności w zaglądaniu do własnego środka. Dlatego właśnie myślę, że praca aktorska pozwala skonfrontować swoje człowieczeństwo z wiedzą i posłużyć się teatrem jako bezpieczną przestrzenią poszukiwań. Często słyszane słowa „budowanie postaci” lub „kreowanie postaci” nazywam raczej „odkreowywaniem”. Poznawanie, uwalnianie pełnej, kompletnej wersji własnego ciała jest bliższe ściąganiu warstw, obieraniu go z tego, co znajome, nauczone, bezpieczne i powtarzalne. Zamiast dobierać kolejne kolory i poszerzać paletę barw, dokopujemy się do źródła światła. W naszej codziennej praktyce aktorskiej, pracując nad słowem, frazą, monologiem, najlepsze wskazówki dostajemy od ciała. Kiedy obudzimy jego wrodzoną, głęboką mądrość, nauczymy się go słuchać i pozwolimy mu się prowadzić, otworzą się przed nami zupełnie nowe terytoria. ■