

reżyseria: Tomasz Rodowicz, muzyka: Tomasz Krzyżanowski,  
scenariusz: Chorea, scenografia: Paweł Korbus, Tomasz Rodowicz,  
światło: Tomasz Krukowski, premiera: 13 sierpnia 2010

# po grotowsku

**T**omasz Rodowicz przygotował spektakl odnoszący się do dzieła Jerzego Grotowskiego w momencie, gdy już zakończył się rok jego imienia. W wielu miastach wcześniej organizowano różnorakie imprezy poświęcone twórcy Teatru Laboratorium, budowano czarne i białe legendy, tworzone mity, rozmawiano poważnie i prowokacyjnie, naukowo i dyletancko, dawano własne odpowiedzi. Pytanie: „Co w nas zostało?” wydawało się oczywiste dla wszystkich, którzy zetknęli się z jego pracą. Inni zadawali sobie pytania: „Czy i jakie znaczenie ma praca Grotowskiego dzisiaj?”; „O czym i w jaki sposób on mówił?”; „Co z tego rozumiemy?”.

Rodowicz nie zamierzał wpisywać się w jakiegokolwiek świętowanie, celowo wykroczył więc poza okolicznościowe ramy roku Grotowskiego (myślę jednak, że rocznicowe imprezy i wypowiedzi stały się katalizatorem, inspiracją spektaklu). Pomysł na przedstawienie był prosty, ale dosyć przewrotny. Reżyser wybrał młodych aktorów, którzy nie mieli możliwości pracować z Grotowskim, a i wiedzę o nim posiadali dosyć skromną. Jeden z aktorów przyzna w trakcie spektaklu, że podczas „castingu” opowiadał Rodowiczowi o jakimś tekście na temat Grotowskiego, który właśnie przeczytał... Ale szybko okazało się, że to pomyłka – ten tekst był na temat Kantora. Inni aktorzy mieli pewne pojęcie o Grotowskim, lecz i tak bardzo niejasne. W spektaklu ci właśnie młodzi mówić będą tekstami Grotowskiego... o sobie – i będą to bardzo intymne opowieści. Wspólnie stworzą scenariusz.

Spektakl zaczyna się od wypowiedzi reżysera – Tomasza Rodowicza: „prywatnie” wychodzi przed publiczność i mówi o przedstawieniu, które zaraz zobaczymy (a dokładniej – które już trwa). Wspomina swoją młodość, opowiada o tym, jak z kolegami robił w piwnicy teatr i że podczas studiów na Akademii Teologii Katolickiej pracował z narkomanami próbującymi pokonać nałóg. Wówczas właśnie Grotowski przyjechał do Warszawy, by zaprezentować *Apocalypsis cum figuris*. Nie chciał snobistycznej publiczności, poszukiwał widzów ciekawych świata, dla których teatr nie jest rzeczą najważniejszą – był to już okres parateatralny. Dostał też do Rodowicza i jego przyjaciół; zaprosił ich na przedstawienie.

Rodowicz, jeszcze długo po obejrzeniu *Apocalypsis...*, nie zdawał sobie sprawy, że to spotkanie z Grotowskim odmieniło jego życie. Nie było to objawienie, ale proces. Impuls przyszedł od Grotowskiego, ale dalej wszystko kształtowało się poza nim. Rodowicz jeździł później do Wrocławia, by uczestniczyć w różnorakich przedsięwzięciach Teatru Laboratorium, potem współtworzył „Gardzienice”. Teatr stał się dla niego bardzo ważny, stał się projektem na życie. Rodowicz pracował w „Gardzienicach” przez wiele, wiele lat, ale niedawno odszedł. Mówi, że był w „Gardzienicach” do czasu, gdy przestał czuć się partnerem pracy twórczej. Teraz robi z przyjaciółmi własne rzeczy, za które może czuć się odpowiedzialny.

Ta narracja mogłaby się wpisać w nurt wielu podobnych, choć bardzo indywidualnych, opowieści i wspomnień związanych z Grotowskim. Można na niej budować kolejny mit. Ale spektakl *Próba odwrotu* nie będzie zmierzał w tę stronę. Pozostali aktorzy, którzy zagrają w przedstawieniu, są od Rodowicza młodszy przynajmniej o pokolenie. Co oni mogą opowiedzieć na ten temat? Nie zamierzają przecież ilustrować cudzych mitów.

Rodowicz dał swoim aktorom do przeczytania rozmaite wypowiedzi Grotowskiego i każdego z nich, niezależnie, poprosił, by wybrał do spektaklu teksty, dla siebie ciekawe, ważne, które wzbudzają emocje: wywołują sprzeciw albo zachwyt. Te wybrane teksty miały stanowić podstawę dalszej pracy. Obok nich materiałem będą też własne, osobiste – jak sądzę – wypowiedzi aktorów. To „jak sądzę” wydaje mi się koniecznym zastrzeżeniem. Nie znam aktorów prywatnie i nie mógłbym z całą pewnością stwierdzić, że w trakcie przedstawienia mówili rzeczywiście o sobie. Ich wypowiedzi niekiedy sytuowały się na granicy ekshibicjonizmu – dotyczyły, na przykład, „złych wspomnień” związanych z najbliższą rodziną. Ta niepewność stwarzała dodatkowy walor, uniwersalizowała wypowiedź. Jakkolwiek było, aktorzy sprawiali wrażenie, że mówią własnymi słowami o swoich skrywanym bólach i marzeniach. Co ciekawe – słowami Grotowskiego, które wybrali, też mówili wyłącznie o sobie. Zresztą już samo zestawienie wybranych tekstów okazało się zaskakujące – pojawiały się fragmenty wypowiedzi z różnych okresów pracy Grotowskiego – jakby jego myśl była jednym, niezmiennym, konsekwentnym, choć zagmatwanym torem opowieści.

Spektakl jest odmienny od wszystkiego, o czym mówiono w roku Grotowskiego. Nie opowiada o „spotkaniu z Grotowskim”. Postawiono tu zupełnie nowe pytania: nie o to, co myślał, robił i mówił Grotowski czy o rozumienie jego tekstów. Teksty zostały przeczytane jako odniesienia do własnej biografii, własnych przeżyć, do tego, co we własnym życiu ważne. Przez te teksty komentowano siebie, swoje życie, swój stosunek do świata. Zostały oderwane od człowieka o imieniu i nazwisku Jerzy Grotowski, a „przyłożone” do biografii poszczególnych osób. Ze spektaklu nie dowiadujemy się, jaki był Grotowski, ale poznajemy ból i tęsknotę młodych ludzi. Żaden z aktorów nie podchodził do tekstów jak do świętości, ale jestem przekonany, że na pewno były dla nich ciekawe. I to zarówno na poziomie osobistych, życiowych doznań, jak też w kontekście próby zrozumienia siebie w sztuce czy rzemiośle aktorskim.

Obok młodych aktorów nieustannie był obecny Tomasz Rodowicz, obserwujący ich działania z kąta sceny. Dla niego te teksty przywołują konkretną postać, a nie abstrakcyjne skojarzenia. A nawet więcej – przywołują konkretną rozmowę, o której Rodowicz opowie widzom. Spotkali się po latach w Stanach Zjednoczonych, w szczególnym momencie. Grotowski był właśnie po badaniach i wiedział, że z jego zdrowiem jest bardzo źle. Opowiadał więc Rodowiczowi o swojej chorobie, o tym, że już nie może pracować, choć bardzo chce. Że musi odpoczywać po każdym krótkim wysiłku. A chce przekazać praktycznie swoje własne doświadczenie i boi się, że czas ucieka... Ta niezwykle osobista i bezlitosna opowieść, czytana z notatek, sporządzonych zaraz po tym spotkaniu przez Rodowicza, kontrastuje mocno z opowieściami młodych aktorów.

Rodowicz mówi dalej o najistotniejszej różnicy, którą dostrzega między sobą a młodym pokoleniem. Gdy w latach siedemdziesiątych zaczynał pracować z narkomanami, gdy spotkał Grotowskiego, wierzył, że jego praca może zmienić świat. Grotowski też wierzył, że jego teatr może tego dokonać. Teraz młodzi już tego nie czują – potwierdza to sam spektakl i wypowiedzi aktorów. Choć w sposób pośredni i pozbawiony patosu. Młodzi szukają wprawdzie własnego miejsca, czasem wykrzykują swój sprzeciw. Ale świat nie jest czymś, co można przemieniać; trzeba w nim odnaleźć przestrzeń dla siebie.

Rodowicz dodaje jeszcze, że to, co oglądamy, nie ma absolutnie nic wspólnego z metodą Grotowskiego ani nawet z myśleniem „po Grotowsku”. To szczerza deklaracja – ale jednak dokonania Grotowskiego dotyczące przestrzeni, aktorstwa, nawet ekspresji, weszły tak głęboko w krwioobiegi teatralny, że już nie sposób od nich uciec, zwłaszcza w takim teatrze jak Chorea. Pewne nawiązania wydają się oczywiste.

Gdy Tomasz Rodowicz opowiada o swoich związkach z Grotowskim, z przeciwnej strony pojedynczo wchodzi na scenę kolejni młodzi aktorzy. Stają przy klubowym stoliku. Po kolei własnymi słowami opowiadają o sobie. Na stoliku pełno różnych buteleczek, szklanych naczyń. Zdejmują je pieczołowicie i chowają. Jakby chcieli oczyścić przestrzeń z wszystkiego, co zbędne. Ot, teatr ubogi – miejsce gry będzie więc prawie puste. Jedyne kilka czarnych worków na śmieci, wózek inwalidzki, na którym będzie zasiadał w czasie spektaklu Rodowicz, a na przedzie sceny dziwna konstrukcja splecionych przezroczystych medycznych przewodów, z których do ustawionego pod nimi wiadra skapuje po kropelce jakiś płyn.

Właściwie żaden z tych elementów scenografii nie pozwala się jednoznacznie określić. Ów klubowy stolik okaże się zbudowany z palet. Ogołocenie go ze szklanych naczyń odsłoni jego trywialność. Wózek inwalidzki? Skojarzenia z chorobą i starością są nachalne, ale czy właściwe? A bezinteresowna, brzydka „kropłówkowa” instalacja? Praktycznie nie wykorzystywana w spektaklu, poza jednym momentem, gdy dziewczyna – prawie niezauważalnie, zanurzy w wiadrze palec i przeżegna się jak święconą wodą. Mógłbym powiedzieć: „to jak zacerpnienie wody ze źródła”. Byłoby to piękne skojarzenie, ale dalekie od poetyki spektaklu. Ten gest w poetyce teatru Grotowskiego mógł znaczyć wiele – czasy były inne i inny sposób odczytywania znaków scenicznych. W tym spektaklu wykonanie takiego gestu nie sugeruje żadnej „głębokiej” interpretacji. Albo inaczej – poprzez dystans uniemożliwia jej wypowiedzenie. Nawet więcej – kompromituje możliwość takiego odczytania.

Spektakl młodych rozpoczyna długa i męcząca sekwencja. Wszystkie aktorki ubierają białe kitle i deklamując fragmenty tekstów Grotowskiego wplecione w swoje opowieści wykonują choreograficzny układ. Duża sprawność aktorów i precyzyjne ruchy do wtóru słów z różnych tekstów Grotowskiego – szybko zaczynają nużyć. Od samego początku widzimy, że aktorzy są różni, każdy ma inny temperament, charakter, nawet sposób mówienia (jedna z osób się zacina). Ta scena ich unifikuje, jest jak mechaniczny układ, tworzy wspólny rytm.

Wkrótce spektakl się zmienia. Aktorki, zdjawszy fartuchy, wstępują w swoich prywatnych ubraniach. Dopiero teraz pojawiają się w naprawdę mistrzowskich, często przejmujących etiudach. Początkowo próbowałem zapamiętać, co i z jakiego tekstu Grotowskiego pojawiało się w konkretnej scenie, ale była to błędna droga. Ostatecznie przestała być ważna erudycyjna kwalifikacja tekstu, ważne stało się, co kolejne osoby z tymi tekstami zrobiły i w jaki sposób wpisały je w swoje prywatne opowieści. I jeszcze jedno zastrzeżenie: choć słów pada wiele, nie są one ważniejsze od działań fizycznych aktorów.

Chłopak w wojskowych spodniach. Mówi o swoim alkoholizmie, o ojcu – z jawną wrogością. Równocześnie wykonuje w perfekcyjny sposób wymowne sekwencje ruchów (atak, powalenie na ziemię przeciwnika) – z delikatnością. Wypowiadane równolegle teksty z Grotowskiego mówią o mistrzostwie pracy, warsztatu. Życie i praca twórcza przenikają się. Destylacja szczegółów, urywane gesty, tłumiona agresja i atak, ogromna lekkość wykonywania ruchów... Wszystko to określa postać. Opowiada o życiu poprzez atak, z równoczesną nadzieją na delikatność.

Dziewczyna mówi słowami Grotowskiego o pieśni. Na początku przedstawienia opowiadała o tym, że chorobliwie wstydyła się siebie, najlepszą metodą na spotkanie (a raczej jego uniknięcie) było schylenie głowy i skulenie się. Teraz, w swoim solo, mówiąc o tym, że głos i ciało kryją w sobie nieograniczone możliwości, nagle wyzwala się z nieśmiałości, rozkwita – ujawnia wybitne umiejętności wokalne. Opowieści o „schowanym” życiu znajdują rozwiązanie w artystycznym spełnieniu. Ale czy to będzie działać już zawsze, całe życie? I czy to sztuka pozwoliła jej przekroczyć barierę nieśmiałości?

Każdy z aktorów będzie miał własną scenę – i każda będzie radykalnie odmienna od pozostałych w tematyce i formie. Każda świetna na swój sposób. Pisałem, że jest to teatr osobisty – ale nie ujawnia się to w realistycznej ekspresji. Fizyczne działania aktorów są bardzo formalne.

Są też w tym przedstawieniu rozbudowane sceny zbiorowe. Wykonane z niezwykłą precyzją. Jeden z tekstów Grotowskiego jest śpiewany. Wszyscy aktorzy stają przy ścianie i wykonują taniec, który przypomina wcześniejsze dokonania Chorei przy rekonstrukcjach tańców greckich. Niektóre akcenty tekstu wzmacniane są uderzeniami o ścianę. Nagle melodia tekstu zyskuje greckie metrum, łamiące akcenty współczesnej polszczyzny.

W połowie spektaklu Rodowicz opowiada o rozmowie, jaką odbył z Grotowskim w USA. Wspomina, że oglądali film, na którym jakiś „dziki” Afrykanin biegał z rybą w zębach, jego oczy były całkiem nieobecne. Grotowski mówił wówczas, że czegoś takiego szuka w sztuce. Rodowicz z przerażeniem pomyślał o aktorach Grotowskiego. Że szukanie zwierzęcia w sobie, szukanie „gadziego ciała”, może skończyć się katastrofą. Ale, oczywiście, nie o zezwierzenie Grotowskiemu chodziło, lecz o odblokowanie możliwości drzemających w człowieku. Grotowski mówił o synchroniczności ze światem, o odblokowaniu percepcji...

Coraz wyraźniejszy stawał się kontrast między opowieściami Rodowicza a etiudami młodych aktorów. On mówił o człowieku, którego znał, o konkretnej osobie – cierpiącej, pracującej, poszukującej. Wspominał siebie, który spotkał się z Grotowskim i to spotkanie wiele zmieniło w jego życiu. Młodzi ludzie zaś traktowali jego teksty jako interesującą propozycję do rozmowy. Dla nich te teksty nie miały twarzy konkretnego człowieka, którego się zna i ceni. Zresztą woleli opowiadać o sobie – chyba niespecjalnie przejmowali się „synchronicznością ze światem”.

A mimo to w ostatniej scenie wszyscy spotkają się we wspólnym działaniu. Na środku sceny ustawiony zostaje wysoki, prawie dwumetrowy podest, na nim wózek inwalidzki. Pod podestem – stos wypełnionych worków na śmieci. Wszyscy ustawiają się w kolejce. Ktoś siada na wózku, a ktoś inny zrzuca go z wózka na stertę worków. I dalej i dalej; następny i następny. Osoby zrzucone znów ustawiają się w kolejce, zdejmując kolejne części ubrania. Już nie ma podziału na Rodowicza i resztę, wszyscy razem spadają raz po raz w nicość. I znów wstają. W *Akropolis* Grotowskiego aktorzy znikali w pudle, które oznaczać mogło piec krematoryjny – tu spadają w nicość, na śmietnik. Nie kreują zbawiciela. Sami siebie zrzucają. Tu upadek jest zupełny. Na koniec wszyscy, półnadszy, zmęczeni, pozostają na stercie śmieci.

Verbalizując tę scenę, odziera ją z mocy oddziaływania. Bo ważniejszy w niej był pozasłowny komunikat – jakaś wielka determinacja, zawziętość. Finał przedstawienia jest wstrząsający i pesymistyczny w wymowie – racjonalnie tak musimy o tym powiedzieć. Ale zarazem przynosi rodzaj oczyszczenia. Jak to działa – nie wiem.