



Януш ДЕГЛЕР

В ПОНТЕДЕРІ ПІСЛЯ ГРОТОВСЬКОГО І ПРО ГРОТОВСЬКОГО

I

У Тосканії, на берегах ріки Арно, поміж Пізою і Флоренцією розташувалось невелике з населенням у 27 тисяч містечко Понтедера. Тут немає пам'яток старовини, які привернули б увагу туристів. У італійців (і не лише в них) воно асоціюється з великою фабрикою популярних моторолерів "Aspa". А для театралів Понтедера – магічне місце, оскільки тут після еміграції з батьківщини 1982 р. та чотирирічного перебування в США на запрошення Роберто Баччо – директора місцевого „Центру експериментального театру та театру пошуків” в серпні 1986 року — оселився Єжи Гротовський. За кілька кілометрів від Понтедери в приміщенні старого винного складу Гротовський організував свій осередок праці (Workcenter of Jerzy Grotowski). Саме тут він реалізував багаторічну програму “Ритуальний театр” (потім назву змінено на “Театр як провідник”). Програма ґрунтувалась на практичних та дослідницьких пошуках у сфері перформативних п'єс. Результатом цих пошуків була “Акція” (“Aktion”), останній твір Гротовського, поставлений групою акторів, двоє з яких – Томас Річардс і Маріо Баджині стали його найближчими сподвижниками. В 1996 р. він змінив назву центру на “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, оскільки тоді проведення практичних занять було довірено Річардсові. У заповіті Гротовський зробив його своїм офіційним спадкоємцем. Після смерті Гротовського (14 січня 1999 р.) Центр очолив Річардс. Разом з Баджині він продовжує дослідницьку програму і творчі пошуки, накреслені Гротовським.

Далі триває й робота над “Акцією”, створеною головним чином на матеріалі архаїчних вібраційних пісень африканського та афрокараймського походження. Відомо, що спочатку не було публічних показів “Акції”, бо Гротовський вважав, що вона не потребує присутності глядачів, оскільки спрямована – як в деяких старих традиціях – на діючу особу і має бути передусім знаряддям праці над собою. Лише після трирічної роботи він наважився

показати результати вибраним, яким призначив роль свідків. Потім “Акцію” могли подивитися запрошені до Понтедери театральні трупи, і нарешті, її почали показувати значно більшій кількості осіб (під час показу у Вроцлаві в лютому 1997 р. їх було щонайменше тридцять). Це не вистава у традиційному значенні, бо не належить – як зазначав Гротовський – до таких, що сприймаються як дійство за мотивами почутої історії. Тому партитура дії в “Акції” може зазнавати різних модифікацій, оскільки робота над нею й далі трактується як безупинний творчий процес, до того ж змінюються, крім Річардса і Баджині, дійові особи.

1999 р. вони приступили до здійснення нової програми під назвою “Project THE BRIDGE: Developing Theatre Arts” (“Проект МІСТ: розвиток театального мистецтва”). Слово “Міст” має символічне і практичне значення, оскільки в межах програми, як пояснюють її організатори, – „з матеріалу перформативних п'єс будується міст між світом театру і дослідженнями драми як провідника”. В результаті виникає щось середнє між театальною виставою та театром як провідником. В чому особливість цієї програми, ми довідалися в липні 2001 р. у вроцлавському Центрі Досліджень Творчості Єжи Гротовського і Театрально-культурологічних Пошуків, що розташувалася в приміщенні колишнього „Театру Лабораторія”. Річардс і Баджині показали тут свою найновішу роботу – „One Breth Left” („Залишився останній подих”), що народилася в процесі дворічної праці з групою стажерів Workcenter. Осердям групи були четверо китайців з Сінгапуру. Саме вони надали матеріали текстів з давніх китайських джерел (твори Чуанг-цзи і Лао-цзи), що лягли в основу розповіді. Було використано також давні пісні, які співалися кількома китайськими діалектами.

„Залишився останній подих” – це спроба створення нової форми театального дійства, яке автори називають „вистава-невистава”. А все тому, що робота поєднує пошуки в сфері театру як провідника з елементами теат-

ральної вистави. Подібно як в „Акції” старовинні пісні є тим чинником, що організовує все в одне ціле і визначає ритм. Проте велике значення має й фабула: розповідь про жінку, що помирає; їй залишився лише один-єдиний, останній подих. Навколо лежачої жінки збираються члени родини, постаті, які виринають зі спогадів, зроджуються примари й страхіття. Образи з минулого переплітаються з сонним маренням. Ми не знаємо до кінця, що діється насправді, а що є тільки сном або проекцією нездійснених мрій вмираючої. Тут, як уві сні, можливі різні метаморфози (найкрасивіша сцена – перетворення одного з акторів на метелика), співіснування ситуацій, які трапилися в різний час. Значення мотиву сну найкраще передають слова одного з героїв: „Той, хто бачить сні, не знає про те, що бачить сні. Щойно пробудившись, він усвідомлює, що бачив сон. Але дурень думає, що пробудився, і сміється собі тихенько з того, про що думає, що знає”. Заключна пісня обривається раптово, з останнім подихом жінки.

Вистава „Залишився останній подих” викликала неоднозначну реакцію. З одного боку, захоплювала майстерність акторів, а особливо незвичайна точність колективного виконання пісень, але з іншого боку виникали сумніви не тільки щодо вдалого відтворення деяких ситуацій та сцен, а насамперед, ставлення до твору самих постановників. Чи це для них тільки експеримент, щоб перевірити придатність елементів перформативних п’єс для створення театральної вистави? Чи цей твір відкриває новий шлях, яким прямуватиме колектив Центру з Понтедери? Чи завдяки „Проектові МІСТ” з’являться наступні твори? Намагаючись відповісти на це питання, Маріо Баджині вдався до метафорики: „Уявімо собі монастир в Азії [...]. Тут монахи виконують танці, які певним чином є їхньою молитвою, їхньою працею. Уявімо собі, що мешканці села майже не бачать цих танців, але незважаючи на це, між монастирем і селом існує зв’язок. Тепер уявімо, що один-два рази на рік на подвір’ї перед святинею монахи виконують інші танці, і їх приходять подивитися селяни. Ці танці містять деякі елементи того, що відбуваються за дверима монастиря. Звичайно, Workcenter – не монастир, але „Проект МІСТ” парадоксально асоціюється для нас з цим образом. Для нас – це незвичайно плідне поле для досліджень, щось нове й невідоме. Неначе ми утворили структуру, яка зважає на глядача, але одночасно може звертатися до іншого виду роботи і яка має можливість викликати щось на зразок „туги за чимось високим”.

II

У середині жовтня 2001 р. до Понтедери з’їхалося близько трьохсот осіб з цілого світу (в тому числі багато відомих критиків, театрознавців, театралів), щоб взяти участь у конференції „Il Teatro Laboratorio tra Opole e Wroclaw 1959-1969. Le energie della genesi – Testimonianze” („Театр Лабораторія між Ополь і Вроцлавом 1959-1969. Енергії початку – Свідки”). Організатором був театр Роберта Баччо спільно з “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards” та вроцлавським Центром Досліджень Творчості Єжи Гротовського і Театрально-куль-

турологічних Пошуків. Триденну програму конференції підготувала Карла Поластреллі, яка колись давніше тісно співпрацювала з Гротовським в Понтедері. Одночасно з конференцією відбулася виставка сценографічних і архітектурних проектів, афіш та фотографій з вистав, поставлених в „Театрі 13 рядів” в Ополь (1959-1964) і „Театрі Лабораторії” у Вроцлаві (1965-1969). Карла Поластреллі разом з Людвіком Фляшеном підготувала спеціальну публікацію „Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969”, яка містила хроніку діяльності театру Гротовського, а також вибрані тексти Гротовського і самого Людвіка Фляшена.

Серед запрошених до Понтедери були ті, хто в 1959-1969 рр. найтісніше співпрацював з Єжи Гротовським, разом творив його вистави, брав у них участь, а також ті, хто стикався з ним як критик і дослідник... Це були Людвік Фляшен – співзасновник і завіт „Театру 13 рядів”; Єжи Гуравський – архітектор, який проектував сценографію і театральний простір до шести вистав; актори Рена Мірецька, Зигмунд Молік, Елізабет Альбахак (грала Марію Магдалину поперемінно з Реною Мірецькою в „Aposcalypsis cum Figuris”), а також критики Юзеф Келер і Збігнев Осінський. Прибув також Еудженіо Барба, який в 1962-1964 рр. був першим закордонним стажером у “Театрі 13 рядів”. Своє життя в Ополь він описав у недавно виданій книзі „Земля попелу і діамантів. Моє перебування в Польщі”. Всі розповідали про свій професійний досвід і особисті переживання, пов’язані із співпрацею з Гротовським, про методи роботи, вплив його особистості на їхнє життя.

Людвік Фляшен намагався пояснити, чим були ці „енергії початку”, підкреслюючи, що на першому етапі вони мали людський вимір, „були часті і вносили величезний поспіх”, тому що як Гротовський, так і всі члени колективу були молодими (Гротовський мав 26 років, коли керував театром в Ополь, Фляшен – 29). Енергія молодості була рушійною силою їхніх починань, давала відвагу в пошуках нових театральних шляхів. Усе досягнуте, здобуте в Ополь, – справді незвичайне і новаторське. У подоланні різноманітних труднощів, шляхом самообмеження та майже каторжного тренінгу тільки протягом п’яти років було здійснено постановку трьох шедеврів світового театру („Акрополіс” за С. Виспянським, „Трагічна історія доктора Фауста” за К. Марло, „Незламний принц” за П. Кальдероном Ю. Словацького), опрацьовано першу і другу версії тренінгу, який надав цій роботі лабораторного характеру. Але насамперед було створено новаторську формулу вистави на базі хорової структури, яку влучно характеризують слова з Міцкевичевих „Дзядів”: „Сповнений чародійства обряд святотатства”. Найповнішою такою реалізацією був „Акрополіс” (прем’єра 10.10.1962). До цієї формули Єжи Гуравський достосував зовсім нову концепцію театрального простору, яка полягала в радикальному розриві з традицією сцени-коробки та створенні спільного простору для акторів і глядачів. Це давало можливість безпосереднього контакту між ними. Вперше таку концепцію застосовано в „Сакунталі” за Калідасою (прем’єра 13.12.1960), а потім у „Дзядях” (прем’єра 18.06.1961), де простір набрав такого виняткового зна-

чення, що здавалося, ніби всі присутні спільно здійснюють якийсь обряд. Так народжувалася ідея „бідного театру”. Відмова від усього зайвого в театрі, зменшення ролі сюжету і концентрація уваги на головному зв’язку актор-глядач, були пошуком есенції театру, спробою досягнути його коренів (звідси парадоксальний характер театру Гротовського: незважаючи на те, що це був найсміливіший авангард, одночасно його можна назвати й своєрідним ар’єргардом, бо звертався він до давно минулого, до першоджерел). На практиці це було повернення до містерії в буквальному значенні: якщо акторові належало страждати, то це мало бути не награне страждання, а справді пережите; якщо повинен був пожертвувати собою, то це мав бути акт цілковитої самопожертви, такої, як у „Незламному принці” Ришарда Цесьляка (прем’єра 20.4.1965). Для цього потрібна була спеціальна акторська техніка. Шлях до неї, власне, лежав через самоосвіту, бо майже всі знання й уміння, здобуті в театральній школі, тут виявилися непридатними. Тому актори були змушені, як говорив Фляшен, „майструвати” в своєму тілі, відкривати його таємниці. Так роблять діти, захоплені своїм тілом, вони ретельно його досліджують, щоб пізнати його можливості. Гротовський був для акторів провідником і досконалим, освіченим учителем, але й він у пошуках і відкриттях невідомих акторських можливостей керувався не стільки знанням, скільки незвичайною інтуїцією. Він сприймав театр як засіб пізнання і самопізнання, був шукачем Правди і Абсолюту. Ще від початку його мучило питання: як у театрі, який, власне, є чимось штучним і удаваним, досягнути правди, але не тієї умовної, властивої натуралістичному театрові. Він дійшов висновку, що фундаментом правди мають стати голос і тіло актора. Однак майстерне володіння ними – це ще не все. Актор повинен все робити як на сповіді, тобто бути до кінця щирим, відвертим і автентичним. Будь-яка фікція чи удавання трактується як гріх. Отже, не потрібно робити того, чого сам не пережив. Актор не може вдавати переживання, якщо у своєму власному житті не зазнавав його. Тільки так він зможе відкрити правду своєї людяності. Це була винятково важка творча стратегія, яка з акторства чинила щось на зразок жертви, здатної відкупити нікчемність цього фаху.

Про те, яким для акторів було це відкриття, розповідали Рена Мірецька і Зигмунд Молік. Кожна вистава, особливо починаючи від „Сакунтали”, ставила перед ними дедалі важчі завдання, і кожна вимагала дедалі більше часу для підготовки (над першою виставою „Орфей” Ж. Кокто працювали десять днів, над „Акрополісом” – три місяці, над „Незламним принцом” – майже рік, а над „Арсалурсіс cum Figuris” – два роки). Гротовський був дуже вимогливим, вимагав як дисципліни, так й спонтанності й винахідливості. Щоб упоратися із його завданнями, треба було починати мало не з нуля, забути все раніше вивчене й набуте. Це була мандрівка в невідоме, в самого себе. Гарно сказала про це Мірецька: „Це все відбувалося поза буденністю життя. Воно було неясне, не до кінця зрозуміле, нелогічне, зривалося, як океанська хвиля, що затоплює човен. Щоб не потонути, потрібно було важко

працювати. Цілими годинами, без спочинку так, що робота над тілом з копіткого повторювання вправ перетворювалася на музику. Саме тоді починалися індивідуальні пошуки, які провадили в минуле, часом навіть у далеке дитинство. Це був процес відкриття того, що формувало нашу особистість, розпізнання своїх слабкостей – задля того, щоб через них переступити. Гротовський вирізьблював в нас людяність. Тоді було легше відкритись. Кожний з нас був як квітка, яка розвивалася з пуп’янка”. Однак найголовнішим було ремесло, ретельно доведене до досконалості. Тільки від нього пролягав шлях до метафізики.

„Енергії початку” надихали також теорії і досвід попередників, яких Фляшен назвав „отцями-енергетиками”: Аппія, Крег, Вахтангов, Рейнгардт, Мейєрхольд, Арго. Осягнення їхніх текстів вимагало значних зусиль і пошуків, бо переклади почали з’являтися кілька років опісля. Отже, в теорії треба було також „майструвати”, щоб стимулювати практику. Особливо велике значення для Гротовського мала на той час концепція Крега – театральне мистецтво вирросло „з дії, з руху, з танцю” – та біомеханіка Мейєрхольда. Характерно, що тоді до „отців-енергетиків” не належав Станіславський, з системою якого Гротовський ознайомився в час акторських занять. Однак тоді Станіславського сприймали як символ театру, для всіх ненависного, бо він був „Станіславським”. Звичайно, елементів його системи не бракувало у вправах, які виконували, розуміючи, що творчий процес актора повинен мати органічний характер. Дещо пізніше Гротовський звернувся до Станіславського – власне, до його останнього етапу роботи над „фізичними діями”. Він перейняв це поняття, але трактував його не на рівні повсякденної натуральності, а як граничну натуральність, характерну для поведінки людини в екстремальних ситуаціях, коли вона реагує спонтанно, стихійно вивільняє назовні свої емоції (скаче, виє, плаче, танцює і т.д.) Саме тоді, визначаючи поняття „повної дії”, Гротовський досяг, як сказав Юзеф Келер, геніального синтезу Мейєрхольда і Станіславського, того, що було штучністю, втіленням, що протиставлялося наслідуванню – з органічним процесом, завдяки якому можна назовні передати найглибші внутрішні імпульси. Власне, такий характер мало втілення Ришарда Цесьляка в „Незламному принці”. Це була найдосконаліша у своїй повноті дія.

Наприкінці серед питань, поставлених співпрацівникам і свідкам діяльності „Театру Лабораторії”, прозвучало запитання однієї молоді особи: „Чи можна наслідувати Гротовського?” На це коротко відповів Еудженіо Барба: „Можна – за умови, що простуєш своїм власним шляхом”.

У жовтні 2002 р. в Бжезінці під Вроцлавом відбудеться чергова конференція, присвячена паратеатральному періоду (1970-1981), а наступного року в Понтедері буде представлено діяльність Гротовського в США (Програма „Об’єктивна драма”) і в Італії (Ритуальні драми – Театр як провідник).

Переклад з польської Тетяни Білик