

NIE CHCIAŁAM BYĆ FAŁSZYWA WRÓŻKĄ

Rozmowa
z Ryszardą
Hanin

Ryszard Nowak: Należy pani do wyjątkowo, co tu ukrywać, nielicznej grupy ludzi teatru (nazwijmy go reperturowym), którzy podjęli próbę czynnego kontaktu z Jerzym Grotowskim. Chciałbym, abyśmy naszą rozmowę rozpoczęli od przypomnienia okoliczności, w jakich doszło do pani spotkania z twórcą Teatru Laboratorium, do udziału w stażach.

Ryszarda Hanin: Pierwszy kontakt z Grotowskim, tak oko w oko, miał miejsce w warszawskiej szkole teatralnej w 1969 roku, kiedy to, na zaproszenie Jana Kreczmara, zorganizowane zostały

Ryszard Nowak

Wokół Grotowskiego

przez Grotowskiego zajęcia dla studentów. Były one absolutnie dobrowolne i odbywały się poza programem realizowanym w szkole. Muszę powiedzieć, że przed jego wizytą w szkole nie znałam żadnych spektakli teatru, ani tych z okresu opolskiego, ani tych wrocławskich. Tak się po prostu złożyło. Natomiast znałam publikowane wypowiedzi Jerzego. Dzięki prasie orientowałam się w pracy zespołu. Bardzo mnie to wszystko interesowało. Gdy więc okazało się, że Grotowski będzie w szkole prowadził ćwiczenia, uznałam to za świetny moment, aby przyjrzeć się jego pracy. W zasadzie nie tyle przyjrzeć, co uczestniczyć. Grotowski bowiem zastrzegł sobie dwie rzeczy: brak obserwatorów i ćwiczenia wyłącznie ze studentami. Nie powinnam zatem, na dobrą sprawę, brać udziału w stażu. Moja ciekawość była jednak tak silna, że pierwszego dnia przebrałam się w dres i zjawiłam się w sali, stawiając Jerzego przed faktem dokonanym.

R.N.: Była pani, jak wiem, jedynym pedagogiem uczestniczącym w tych ćwiczeniach. Jaki był stosunek kolegów do pani decyzji, do samego Grotowskiego?

R.H.: Pomysł Kreczmara przyjęto sceptycznie. O działalności Grotowskiego mówiono jak o szamaństwie, jak o czymś dwuznacznym. Przy czym nie wydaje mi się, żeby wielu kolegów interesowało się nią dogłębnie. Sądy formułowane były raczej na podstawie zasłyszeń. Większość ta, jak ja, nie widziała spektakli. Wiedziało trochę o teorii, zniekształcano ją. W środowisku, jak pamiętam, znał ją Bohdan Korzeniewski. O jednym trzeba pamiętać, że w osobie Jana Kreczmara Grotowski znalazł swojego wyznawcę, więcej nawet, znalazł swojego przyjaciela. Co się zauważało, to jakiś szczególnie serdeczny stosunek Jurka do Kreczmara, nazywałabym go wręcz synowską miłością. A jaki był stosunek do mnie – uczestniczki ćwiczeń? Nie pamiętam, żeby ktoś interesował się tym szczególnie. Raczej zadawano mi zdawkowe pytania („i jak tam jest?”), na które zawsze istnieją zdawkowe odpowiedzi. Nie mogły być one

inne, ponieważ Grotowski prosił, żebyśmy nie opowiadali, co się dzieje na zajęciach. On miał świadomość otoczki, jaka im towarzyszyła. Nie chciał też, jak mówiłam, żadnej prasy, żadnych obserwatorów. I nie chodziło tu o jakąś tajemnicę. Ja to świetnie rozumiałam. Obecność trzecich osób doprowadza, za każdym razem, do pokazywactwa. Praca mija się wtedy z celem.

R.N.: Czy to, co pani zobaczyła, co zaczęła wykonywać, było czymś niezwykłym, absolutnie nowym, szokującym, czymś, co trudno było przewidzieć?

R.H.: Odpowiedź na pytanie o zajęcia jest bardzo trudna, tak jak trudne jest w ogóle mówienie o pracy z Jerzym. To jest powód, dla którego długo nie mogłam zdecydować się na rozmowę. Pomyślałam sobie, co ja mogę opowiedzieć o ćwiczeniach; że się gimnastykowałam, że wyginałam plecy w koci grzbiet i ryczałam jak krowa. Przecież nie o to chodzi! Same ćwiczenia nie były szczególnie skomplikowane, wręcz przeciwnie, były szalenie prościutkie. Można powiedzieć, że robi się takie w teatrze amatorskim. Przy czym chodzi tu o taki teatr, który nie jest instytucją i w tym sensie nie jest amatorski. To nie nowość decydowała o wyjątkowości ćwiczeń. Takie same czy też podobne robi się w szkole teatralnej ze studentami. Ich wyjątkowość wynikała ze sposobu, w jaki je wykonywaliśmy, z atmosfery jaka panowała w czasie spotkań. W szkole wpisane są one do programu, są jednym z wielu jego elementów i nie zawsze ma się czas, by je dogłębnie robić. A właśnie tak dogłębnie były robione z Jerzym. On nie popuszczał. Nie przepuszczał czegoś powierzchownego. Na tym polegała jego siła. Interesowała go nie sama sprawność, ale dochodzenie do niej. Był zadowolony, jeżeli ćwiczenie kosztowało dużo wysiłku. Sam również ćwiczył. Gdy zadanie wykonywane było autentyczne, można było mówić o jego pięknie, estetyczności. Żeby to jednak osiągnąć, trzeba było przełamać w sobie wstyd.

Wspominałam o atmosferze. Myślę, że właśnie dzięki niej udawało się to

osiągnąć. Ujęła mnie absolutna prostota, koleżeńskość. To wszystko było oczywiście, niewymyślone. Może brało się z niesłuchanego wyczulenia Jurka na autentyczność, na prawdę. Pewnie też w dużej mierze było zasługą Ryszarda Cieślaka, który był wspaniałym, ujmującym człowiekiem, ogromnie serdecznym. Miał w sobie wewnętrzny żar. To wszystko potem zobaczyłam w jego roli w *Apo-calypsis*.

R.N.: Czy zobaczyła pani spektakl właśnie wówczas?

R.H.: Nie, to stało się znacznie później we Wrocławiu. Wtedy w trakcie spotkań zawiązała się nasza przyjaźń. Potem Jerzy przyjeżdżając do Warszawy zatrzymywał się u mnie. Odnosiłam wrażenie, że odpoczywał przy mnie. Pluskał się bezustannie w wannie i jadł sardynki. To takie zabawne fakty, które przypominają mi się, gdy myślę o tamtych latach.

R.N.: Proszę powiedzieć, jak pani się czuła w grupie studentów, zajmując pozycję ucznia, współuczestnika a nie nauczyciela-pedagoga. Czy ta zmiana miejsca nie była dla pani krepująca?

R.H.: O tak. Ja nawet jakoś obawiałam się tego, bo moje początkowe skrepowanie było podwójne. Z jednej strony Grotowski, z drugiej studenci. Ale Jerzy umiał wytworzyć coś takiego, taką, jak mówiłam, atmosferę szczerości, bez wstydu, że każdy potrafił odblokować się psychicznie. On nas właśnie doprowadzał do poczucia bezwstydu. I nie było tu nic z ekshibicjonizmu. Mieliliśmy do Jerzego ogromne zaufanie. On czuł to i traktował nas jak partnerów. Nie było z jego strony mądrzenia się, nie wpęczał w żadne kompleksy intelektualne. Myślę, że to pozwalało nam iść na wszystko, do końca. Nie żenowała mnie moja słabsza niż studentów sprawność fizyczna. Świetnie rozumiałam, może lepiej niż oni, intencję czy też cel wykonywania działań. A przecież nie było we mnie kultu, nie byłam wyznawcą tego teatru, tej metody.

R.N.: Czy te doświadczenia zmieniły coś w pani myśleniu o aktorstwie, o teatrze? Czy na przykład uznała pani, że

Grotowski ma rację odrzucając tradycyjny model teatru?

R.H.: Nie, w taki sposób to nie podziałało. Wszystko, czego nauczył mnie Grotowski, potrzebne mi było i jest do zbudowania postaci. On chciał bezpośredniego kontaktu człowiek – człowiek, a dla mnie taki kontakt istnieje właśnie poprzez postać. Żeby zbliżyć się do drugiego człowieka, niepotrzebne jest podanie ręki. Mówię tu o aktorskiej filozofii, w której wysiłek osiągnięcia pewnego wzruszenia nie interesuje pana (jako widza). Pan by je obserwował jako zjawisko fizjologiczne, np.: ale ona płacze. Jak już mam to wzruszenie przez postać, a walczę ze wzruszeniem, i ta walka, mimo że jakiś techniczny sposób doprowadza do niej, jest dopiero czymś prawdziwym. Bo walka jest już prawdziwa. Ta technika – to technika psychiczna. Dzięki niej potrafię skondensować czas, w którym dochodzi do wzruszenia. I nie chcę tego ujawniać. Natomiast Grotowski chciał wszystko pokazać, był – jak by to powiedzieć – naduczciwy. On uważał, że wszystko uczestniczy w graniu. To prawda, stąd tak ważne rezonatory. Uruchomienie ich dawało niezwykle efekty, ja nie myślałam, że mogę wydobywać takie dźwięki. Nie wiem, czy mi to zostało, czy przeszło, nigdy się nad tym specjalnie nie zastanawiałam.

R.N.: To o czym mówiliśmy, dotyczyło treningu aktorskiego, ale to tylko jedna ze sfer aktywności Grotowskiego. Jak przestrzegała pani inne działania? Czy brała pani w nich udział?

R.H.: Zostałam zaproszona do udziału w Ulach. Chciałam się w tym znaleźć, choć nie wiedziałam, czego mogę się spodziewać. Pojechałam do Wrocławia i wówczas zobaczyłam post-Grotowskich, tych następnych. Nie mogłam na ten folklor patrzeć, na cały tłum, który zbierał się pod siedzibą Teatru Laboratorium. Rozpoczęły się spotkania. I po prostu ja na to nie reagowałam. Mam w sobie czujniki na fałsz, które zadziały i zaczęłam się wstydzić. W dobrej wierze coś udawałam, czując się jak zdrabcyjni. To przestawało być

prawdą, wszystko jedno czy aktorską, czy ludzką.

Pamiętam takie zdarzenie. Ludwik Flaszen prowadzący spotkanie poprosił o to, by każdy opowiedział, co dają mu Ule. Wszyscy zaczęli gadać i tak gadali, gadali. Oczywiście na tak. Aż wyszła taka Amerykanka, która zjeżdżała cały świat. Zaczęła mówić, że jest wspaniale, że taka wspólnota powinna mieć hymn. Popatrzyłam na Małgorzatę Dziewulską, z którą byłam w grupie, czy ona czuje to, co ja. Czy może tylko ja jestem taka niewrażliwa, chomowata. Raptem Amerykanka cienkim głosem zaintonowała: „Pust wiegda budiet sołnce”. Flaszen ani drgnął. Jak ty kłamiesz – pomyślałam – jaki ty jesteś nieszczerzy. Mnie to oczywiście rozśmieszyło.

R.N.: Czy rozmawiała pani o tym z Grotowskim?

R.H.: Nie. Miałam wrażenie, że on się już od tego odciął. Wtedy szedł dalej. Dookoła teatru zrobiła się inscenizacja. Mnie to nie interesowało.

R.N.: Rozumiem zatem, że gdyby przyszło pani oceniać działalność Teatru Laboratorium, to ocena inaczej wyglądałaby odnośnie kwestii aktorstwa, a inaczej jeśli chodzi o to, co działa się poza teatrem. Ta pierwsza, jak rozumiem, jest pozytywna. Czy w związku z tym dostrzegła pani możliwość, a może konieczność, przeniesienia technik aktorskich uprawianych w Teatrze Laboratorium do swojej pracy pedagogicznej?

R.H.: Nie wydawało mi się to, i nie wydaje w dalszym ciągu to możliwe. Szkoła przygotowuje do innego teatru niż teatr Grotowskiego. I o tym musimy pamiętać. Albo uważamy, że na początku było słowo, albo, że na początku była literatura. Musimy się umówić. Nie ma teatru w ogóle. To tak na przykład, jak z dyspozycjami aktora u Kantora i u Grotowskiego. Każdy istnieje dla innego teatru i w zasadzie z nielicznymi wyjątkami tylko w nim. Tę sytuację obserwujemy także w odwrotnym kierunku. Czy wyobraża pan sobie u Grotowskiego Gucia Holubka? Przecież bardzo utalentowanego

człowieka, u którego interesujące jest to, jak on myśli układa. A gdyby on tym ciałkiem swoim coś robił, nie wiem, czy by wyzwoił jakieś emocje; nie można wszystkiego wydobyć jedynie z ciała. Czy znaczy to, że aktor Grotowskiego jest lepszy lub gorszy od tego od Kantora? Nie, oni są odmienni. Nie umiałabym zatem uczyć metodą Jerzego. Byłoby to naśladownictwo, ja tego nie chcę i nie umiem. Czułabym się jak fałszywa wróżka, która wszystko wie, ale nie wie naprawdę. Nie chciałam być fałszywą wróżką.

R.N.: A podstawy, abecadło aktorskie...

R.H.: Jeśli o to chodzi, tak. To może znaleźć zastosowanie. Ale metody Grotowskiego uczenia podstaw nie są jedynymi. Są też inne; niekiedy równie skuteczne. Ja tak mówię, iż można odnieść wrażenie, że nic z tych kontaktów nie zostało. Ale tak nie jest. Dzięki Jerzemu wysublimował się mój czujnik na prawdę. Trudno powiedzieć, że go w ogóle nie było, a on go stworzył. Tak nie jest w naturze ludzkiej. Jerzy mnie uczulił na nerwy, na czerwone ciało. I ja swoimi innymi środkami, mnie przynależnymi, staram się to podtrzymywać i wyzwać u studentów. Są oni dla mnie podmiotem, nie przedmiotem. Myślę, że stąd bierze się i brało poczucie wspólnoty w poszukiwaniu, zaufanie, autorytet, pochylanie nad każdym osobno. To było u Jerzego. On to we mnie potwierdził.

R.N.: Gdyby przyszło pani pisać historię teatru, to jakie miejsce zająłby w niej twórca Laboratorium?

R.H.: Mogę mówić jedynie o przeszłości. Wydaje mi się, że był jak malarz, który odkrywa nowy prąd w sztuce. O tym co dzisiaj robi, wiem – jak wszyscy – niewiele. Ja nawet nie mam potrzeby kontaktu z nim. To jest jakiś etap życia zamknięty. To zaistniało. Nie umiem sobie wyobrazić, jaki miałabym stosunek do jego nowej kreacji. Musiałabym zacząć wszystko od początku.

Rozmawiał Ryszard Nowak