

Richard Gough

Wizja przyszłości (z odwagą i ciekawością):
nauczanie teatru, którego jeszcze nie ma

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Richard Gough

Wizja przyszłości (z odwagą i ciekawością): nauczanie teatru, którego jeszcze nie ma

W tej prezentacji chciałbym przyjrzeć się strategiom, warunkom i kilku przykładom takiego kształcenia teatralnego, które ma przygotowywać do zawodu nie w jego dzisiejszym kształcie, tylko w jego przyszłej, teraz jeszcze nieprzewidzianej i niewyobrażonej postaci.

Na podstawie trzech konkretnych przykładów historycznych spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jak to się dzieje, że ściśle zespolenie teorii z praktyką stwarza, jak się zdaje, warunki sprzyjające radykalnym i nieortodoksyjnym sposobom myślenia o teatrze i tworzenia teatru: inwencji i reinwencji podsycanej nigdy niezaspokojoną ciekawością.

W teoretycznym manifeście-programie kształcenia teatralnego (szkoła, akademia, tymczasowe zaczepienie, działanie z doskoku, partyzantka, insurekcja) przedstawię i zilustruję jego pięć kluczowych elementów:

1. Stale łączy się teorię i praktykę – teorię jako praktykę, praktykę jako teorię. Badanie pod dyktando sztuki i praktykę jako badanie, wsparte analizą i surową oceną, prowadzące do refleksji i jasnego myślenia.
2. Sami nauczyciele, wychowawcy, pedagodzy są artystami i ucząc, nie przestają pracować twórczo w swoim zawodzie – przynajmniej w pewnym zakresie, gdyż estetyki, historii teatru, politologii i teorii krytycznej najlepiej nauczą akademicy czy uczeni; chociaż i to powinno się planować i przekazywać z myślą o przyszłym praktyku.
3. Dąży się do żywych, dynamicznych relacji między tradycją i innowacją, żadne zasady działania (konkretnego teatru, ruchu estetycznego, kultury teatralnej) nie mogą służyć za model. Poznaje się różne światy performansu i wielkie tradycje światowego teatru, zestawia się je i próbuje zrozumieć na ich własnych warunkach (a nie przez pryzmat uprzywilejowanej zachodniej estetyki teatralnej).
4. Pracuje się na zasadach naukowego laboratorium, skrzyżowanego z pracownią alchemiczną, podejmując ryzykowne eksperymenty, nie bojąc się niepowodzenia. Różni się ciekawość studentów i „początkujących umysłów” (Zeani) i pozwala przyszłym praktykom bez obawy „chybiać jeszcze raz, chybiać lepiej”¹.

1 Samuel Beckett, „*Hej na dno!*”, tłum. Antoni Libera, „Kwartalnik Artystyczny” z. 81, 1. 2014

5. Przynajmniej pewna część zajęć odbywa się poza miastem, jest „ucieczką” od problemów i wymogów codziennego życia XXI wieku – wycofaniem w naturalne, wiejskie środowisko. Taka przeprowadzka wytrąca z przyziemnej szarżyzny i rutyny, jest twórczą interwencją, wejściem w graniczne obszary, które otwierają drogę ku nieprzewidzianemu i nieoczekiwanemu.

Myślą przewodnią mojego wystąpienia oraz dążeń, których – mam nadzieję – okaże się ono wyrazem, niech będzie aforyzm Johna Cage’a: „Działanie eksperymentalne jest takim, którego rezultatu nie da się przewidzieć”².

Dartington College of Arts

Dwadzieścia lat przed wprowadzeniem przez Andrzeja Wirtha przełomowego programu edukacyjnego w Giessen, w posiadłości Dartington w pobliżu Totnes, w hrabstwie Devon, zaczął nabierać kształtu Dartington College of Arts (Szkoła Artystyczna w Dartington). Powstał jednocześnie z niekonwencjonalnym przedszkolem oraz z postępową, radykalnie koedukacyjną, podstawową i średnią szkołą z internatem. Wizja: zapewnić kształcenie od przedszkola po doktorat w wiejskim, sielskim otoczeniu, przez proces nieustannego uczenia się. Formalnie szkoła powstała w 1961 roku, ale już od momentu zakupu tych posiadłości przez Leonarda Elmhirsta w 1925 roku goszczono tu artystów i realizowano eksperymentalne pomysły edukacyjne. Dorothy Elmhirsts była bogatą amerykańską wdową, która patronowała artystom i niezachwianie wierzyła w siłę ich oddziaływania oraz w aktywne zaangażowanie w sztukę. Elmhirstowie odrestaurowali wspaniałe średniowieczne dwory oraz czternastowieczny dziedziniec z przyległymi budynkami, i z zastosowaniem nowoczesnych metod pielęgnowali i rozwijali tysiącokrotą posiadłość. Zamierzali: „stworzyć doświadczalny ośrodek edukacyjny i rolniczy. A jednocześnie miał to być niezwykle ośrodek twórczej działalności i wielka atrakcja dla artystów z całego świata”³.

Elmhirstowa wizja utopijnej wspólnoty nie pasowała do pełnych niepokoju i wyobcowania czasów wczesnego modernizmu. Kluczowym elementem, który odróżniał to przedsięwzięcie od wielu podobnych idealistycznych projektów, było posiadanie funduszy na jego realizację i niewyczerpane, jak się zdawało, zasoby finansowe. W latach trzydziestych artyści tłumnie zjeżdżali do Dartington i angażowali się w przedsięwzięcie Elmhirstów. Długotrwałe stosunki z Elmhirstami i Dartington utrzymywał hinduski poeta i malarz Rabindranath Tagore, inspirując ich swoją koncepcją „odnowy wsi”. W tym i następnym dziesięcioleciu wielu artystów odwiedzało Dartington albo szukało tu schronienia na wygnaniu czy w drodze do Ameryki. Pomiędzy rokiem 1936 a 1939 Michaił Czechow założył tu Czechowowską

2 John Cage, *Kompozycja jako proces: niezdecydowanie*, w: Christoph Cox, Daniel Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. Julian Kutyla, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 237.

3 Peter Kingston, *Dartington College of Arts' relocation could be a threat of its identity*, „The Guardian”, 1 czerwca 2010.

Szkołę Teatralną, a awangardowy choreograf Kurt Jooss – szkołę tańca (w połowie lat trzydziestych). Owe dwie krótkotrwałe inicjatywy były zwiastunami przyszłego Dartington College of Arts.

Prawdziwie nowatorski, przełomowy, rewolucyjny okres tej szkoły trwał od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat osiemdziesiątych i – patrząc z perspektywy naszej konferencji – na wiele sposobów poprzedzał Giessen. Podstawową jej zasadą była „nauka poprzez działanie”. Jako specjalistyczna uczelnia licząca niecałe pięćset studentów na wszystkich czterech latach Dartington College of Arts skupiał się początkowo na sztuce wizualnej, muzyce oraz teatrze i tańcu, które szybko włączył jednak w ramy specyficznego programu nauki z zakresu sztuk teatralnych. Mimo położenia w odległej, wiejskiej i sielskiej partii hrabstwa Devon – w którym samo Totnes, najbliższe miasto, było ośrodkiem i celem pielgrzymek alternatywy i subkultury lat sześćdziesiątych – Dartington zawsze oddawało się sztuce społecznie zaangażowanej, a w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych coraz bardziej sterowało w stronę twórczości performatywnej przenikniętej kulturoznawstwem i teorią krytyczną. W dość małych i współzależnych kręgach studentów, z dala od dużych miast, w naturalnym krajobrazie, wśród rozległych, wypielęgnowanych ogrodów i mnóstwa historycznych budynków (zarówno średniowiecznych, jak i modernistycznych, z ducha Bauhausu i Gropiusa), z inspiracji wielu goszczących tu artystów oraz stałych pracowników, którzy na ogół też byli aktywnymi artystami, kwitły performanse *site-specific* i *site-located*, rozwijała się trans – i interdyscyplinarna twórczość.

Mark Kidel pisał o Dartington:

„Myśl, że nauka może niejako zwrócić się światu, przełamując a przynajmniej osłabiając bariery między szkołą a pracą, rodziną a szerszym życiem społecznym, zawsze była – i wciąż tu jest – najważniejsza”⁴.

Naukę poprzez działanie, która była ideą przewodnią Dartington można dziś nazwać „nauką doświadczalną”. Przypomina ona praktykę pedagogiczną w Giessen, którą opisywał wczoraj Heiner Goebbels. I teraz w Giessen, i wówczas w Dartington czasem rozumiało się przez to, że wykładowcy (prowadzący, nauczyciele) wykorzystują również własne artystyczne poszukiwania i pozwalają „uczyć się na basie praktyki”, nie prowadzą pewną ręką i nie twierdzą autorytatywnie, tylko stwarzają warunki do doświadczeń i odkryć. Na płaszczyźnie transdyscyplinarnej może to oznaczać, że pewne nowatorskie, społecznie zaangażowane performanse powstają przez odniesienie teatru do kwestii społecznych, zaś w obrębie samej dyscypliny – że wyłania się kilka różnych obszarów badania/praktyki, w tym na przykład „performans pisania”. Ten wyłoniony obszar nie sprowadza się ani do kreatywnego pisania, ani do dramatopisarstwa czy pisania scenariuszy performansów, tylko jest połączeniem wielu gatunków pisarstwa, od poezji po manifesty, partytury taneczne, pisanie performatywne.

Giessen może pochwalić się takimi teatrami jak Rimini Protokoll czy She She Pop, Dartington – twórczością Stan’s Café, Lone Twin

4 Mark Kidel, *Beyond the Classroom. Dartington Experiments in Education*, Green Books, Devon 1990.

i Desperate Optimists. Co interesujące, działalność i twórczość tych akurat artystów cechuje programowe zaangażowanie społeczne. Tworzą rzeczy związane ze swoim miejscem, terenem, z jego specyfiką, na pograniczu performansu i instalacji, zdarzenia, imprezy, wspólnotowego działania i uczestnictwa. Jest to twórczość lokalna, ale daje się przenieść w konteksty międzynarodowe, jest polityczna i świadoma społecznie. Tak że pod tym względem duch Dartington pozostaje niezmienny i wierny założycielskim przekonaniom Elmhirstów, tylko dziś obawy związane ze wczesnym modernizmem ustąpiły miejsca krytyce neoliberalizmu, którą podejmuje się z nieustanną wiarą w społecznie zaangażowaną działalność artystyczną na rzecz konsolidacji lokalnych społeczności.

W latach dziewięćdziesiątych szkoła w Dartington walczyła o swoją niezależność, ale przez większość dekady, dzięki współpracy z pobliskim Plymouth University udawało się jej zachować wierność swemu etosowi. Jednakże w 2006 roku z wielu złożonych powodów – zmian w systemie finansowania brytyjskiego szkolnictwa wyższego, a co ważniejsze zmian w priorytetach Dartington Trust (który wciąż był posiadaczem nieruchomości) oraz całego mnóstwa komercyjnych i (kolidujących z nimi) filantropijnych przedsięwzięć – samo istnienie szkoły stanęło pod znakiem zapytania. Ostatecznie Dartington College of Arts zamknięto, łącząc z Falmouth Art College (oddalonym o dwie i pół godziny jazdy na zachód w stronę Kornwalii). Pracowników i studentów „przeniesiono”, a zważywszy na to, jak dalece etos Dartington wiązał się z określonym „lokum”, łatwo można sobie wyobrazić, z jakimi problemami i z jaką dezorientacją musiała wiązać się taka relokacja (czy dyslokacja).

Włączenie Dartington do nowopowstałego Falmouth University stanowiło w efekcie – jak to często bywa przy operacjach wymuszonych przez rynek – jego likwidację, coś w rodzaju wyprzedaży majątku. Szkoła musiała wpisać się w ramy przedsiębiorstwa i przemysłu artystycznego na miarę uniwersytetu XXI wieku. Wywrotowy i nieszablony (niektórzy mogą powiedzieć: dziki) charakter Dartington został utemperowany. Po kilku latach zrezygnowano nawet z nazwy „Falmouth University incorporating Dartington College of Arts” (Uniwersytet w Falmouth ze Szkołą Artystyczną w Dartington), kończąc tym samym proces inkorporacji. Dwa lata później (2015) zlikwidowano utrzymywany dotąd program kształcenia teatralnego, stawiając pracowników przed widmem zwolnień. Zachowanie ducha Dartington na Uniwersytecie w Falmouth było zawsze trudnym ekologicznym zadaniem, ponieważ twórcy Falmouth nie rozumieli, że największym atutem rozwiązanej szkoły był jej etos i zamiar przygotowania artystów do form i praktyk jeszcze niezrealizowanych, (jeszcze niewyobrażonych), do zawodu nie w jego obecnym, tylko w przyszłym kształcie. Szkoła w Dartington nie miałaby szans w neoliberalnej Wielkiej Brytanii XXI wieku, nie przetrwałaby spieniężania nauki i utowarowienia wiedzy oraz związanych z nimi zmian w nauczaniu i uczeniu się, zmian studenckich oczekiwań. I nad tym chyba przede wszystkim powinniśmy się zastanawiać podczas tej konferencji, pisząc kronikę pod tytułem „Giessen i inni”. Jak w dobie zaciskania pasa, neoliberalizmu, braku mecenatu, dążenia do wymiernych celów i mierzalnych skutków tworzyć, realizować i podtrzymywać utopijne i idealistyczne programy kształcenia dla teatru przyszłości.

Brytyjskie uniwersytety (teoria i praktyka)
Bristol, Exeter – Falmouth
Royal Central School of Speech and Drama (RCSSD)

Warto może podkreślić, że wśród brytyjskich szkół wyższych kształcących w zakresie teatru (dramatu, teatru, teatru tańca) Dartington College of Arts w swoim szczytowym, najbardziej twórczym, niezależnym i nowatorskim okresie (od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych) był czymś wyjątkowym. Od lat pięćdziesiątych istniał podział na uniwersytety i konserwatoria (model kształcenia akademickiego i zawodowego taki jak w Polsce). W wyniku tego zróżnicowania studia teatralne i dramatyczne znalazły się na uniwersytetach (historia i teoria teatru, dramaturgia, krytyka literacka i teatralna), a aktorstwo i reżyseria – praktyka i twórczość – w konserwatoriach (ćwiczenia oraz techniki głosowe i fizyczne, aktorstwo: budowanie postaci, interpretacja tekstu, scenografia) i w związku z tym nastąpił prosty, prymitywny podział na teorię i praktykę. Szkoła w Dartington obejmowała jedno i drugie – ich pełna i dynamiczna jedność (*praxis*) była nieosiągalna, ale samo staranie, by jedno (teoria) przeniknęło drugie (praktykę) tworzyło z niej szczególny organizm.

Od połowy lat siedemdziesiątych wydziały dramatu na niektórych brytyjskich uniwersytetach (Bristol, Exeter, Manchester, Glasgow, Kent) zaczęły się zmieniać. Zaczęły uwzględniać praktykę: najpierw po to, by sprawdzać teorię, testować metody, uczyć przez działanie, potem z bardziej otwartym, eksperymentalnym nastawieniem. To było ogromny postęp, gdy od studentów zaczęto wymagać krytycznej refleksji na własną pracę, dawać im prawo i zachęcać do podejmowania ryzyka, eksperymentu, poszukiwania. Gorzej wyszkolone ciała (z ortodoksyjnego, tradycyjnego, zawodowego punktu widzenia) tworzyły dzieła wypracowane przez bystre, tęgie umysły – analityczne i refleksyjne, przeniknięte teorią krytyczną, rozpalone, pobudzone, napędzane myślą nowych (głównie francuskich) teoretyków kultury i filozofów. Kilka brytyjskich uniwersytetów, zbliżonych może do Giessen, zapoczątkowało zatem nową epokę w praktyce teatralnej, podobnie jak podchwyczone na fali postmodernistycznego ferworu dekonstrukcja i teoria krytyczna doprowadziły do rozmaitych działań i wytworów nowopowstającego postdramatu (jeszcze bodaj nienazwanych i niesklasyfikowanych).

Z Exeter wyszli twórcy Forced Entertainment, z Bristolu – Bodies in Flight, ze Swansea – Volcano Theatre – by wymienić choć kilka teatrów (a lista jest długa). Dlatego wyjątkowa niegdyś szkoła w Dartington przestała być ewenementem, jej twórczy, nowatorski moment przeminął. Co ciekawe, w tym czasie (od połowy lat osiemdziesiątych do końca lat dziewięćdziesiątych) uniwersyteckie wydziały dramatu i teatru bardziej patrzyły w przyszłość i nastawiały się na eksperyment, bardziej przyczyniały się do rozwoju nowych (pod względem społecznym i estetycznym) form i działań teatralnych niż konserwatoria służące raczej zachowaniu *status quo* brytyjskiego teatru, utrzymaniu jego dawnej świetności, nastawione na sprawne rzemiosło, realizm psychologiczny, aktorstwo filmowe i telewizyjne, teatr muzyczny i biznes show-biznesu; obojętne na nowe trendy, impregnowane na zagraniczne wpływy. Pamiętam, jak pracownicy jednego z tych prestiżowych konserwatoriów sprzeciwiali się Joan

Mills (mojej żonie), kiedy chciała wprowadzić do programu fizyczne i wokalne ćwiczenia z laboratorium Grotowskiego (których nauczyła się bezpośrednio od Zygmunta Molika na zajęciach w Centre for Performance Research w Aberystwyth). W końcu ktoś powiedział, zupełnie bez ironii: „Trzymajmy się tego, co najlepiej znamy, czyli angielskich metod – Brechta i Stanisławskiego!”. To jedno zdanie pokazuje opór wobec zmiany, strach przed „zagranicznym” i całkowity brak świadomości, jak wielki wpływ wywarł teatr eksperymentalny na najważniejszych brytyjskich artystów, a do tego świadczy o kompletnym pomieszaniu pojęć w kwestii niemieckich i rosyjskich źródeł „brytyjskich” metod kształcenia teatralnego. Ówczesny dziekan wydziału aktorskiego wyznał potem: „Szczерze mówiąc, ja nie wierzę w te wszystkie zagraniczne nowinki”.

Niemniej jednak przez ostatnie dziesięć lat wiele konserwatoriów poszło z duchem czasu: Royal Central School of Speech and Drama (Królewska Główna Szkoła Retoryki i Dramatu) i Rose Bruford College (z siedzibami w Londynie) oraz Royal Welsh College of Music and Drama (Walijska Królewska Szkoła Muzyczna i Dramatyczna) wdrożyły przewidujące i dalekosiężne programy, które łączą zaprawioną teorią praktykę z nowymi zjawiskami, które z czasem będą zmieniać obecny charakter nauczanego zawodu. Dzięki inicjatywom z zakresu nowej literatury i nowej dramaturgii, zespołowym projektom i zaangażowaniu w proces tworzenia teatru absolwenci tych uczelni mogą wpływać na przyszłe działania i przyczyniać się do powstawania nowych form performansu.

Dla ciekawych – ku nowym światom performansu

(Tak brzmi hasło Centre for Performance Research, którego jestem dyrektorem artystycznym).

Punktem wyjścia naszej pracy w Centrum Badań Performatywnych jest peryferyjne położenie Walii. Peryferyczność wyznacza nam pewną wizję edukacyjną i z jej perspektywy przyglądamy się szeroko współczesnej twórczości performatywnej. Ja tworzę rzeczy, które ukazują nowe formy artystyczne i nowe obszary pomiędzy dyscyplinami, docierają do nowych widzów: rzeczy z pogranicza tańca i teatru, instalacji i performansu, muzyki i działań multimedialnych, akcje *site-specific* i akcje plenerowe. Performanse, które przenoszą do centrum to, co marginalne, opiewają różnorodność i wszystko, co peryferyjne, skrajne, na styku różnych form sztuki, na granicy społecznego i estetycznego działania – co przeszkadza, rzuca inne światło, podważa normy, jest paradoksalne, jest umyślnie zrobione poza centrum, na spalonym. Rzeczy, które biorą się z konkretnych, specyficznych warunków i których wyróżnikiem jest poczucie wykopania na out – dzieła gniewne i żarliwe, drażniące i stronnicze, mówiące wprost – obrazowo i ekspresyjnie – do szerokiej publiczności. Równocześnie przez ponad czterdzieści lat organizujemy krótkotrwałe, okolicznościowe czy cykliczne szkoły eksperymentalne, rezydencje i inne rozmaite alternatywne formy zawodowego rozwoju, które funkcjonują jako ruchome akademie i są takim „niebezpiecznym dodatkiem” do tradycyjnego kształcenia i akademii.

Mocno wierzę, że globalne spojrzenie na dokonujące się w kraju zmiany i przeobrażenia form kulturowych wzbogacają rozumienie i wyobraźnię. Jestem generalistą, interesują mnie podobieństwa i różnice w praktykach i działaniach artystycznych rozmaitych kultur i ich pograniczy; patrzę na teatr i performans z perspektywy międzynarodowej czy transnarodowej i w takim kontekście chcę umieścić brytyjski teatr – przeniknięty krytyką postkolonialną, teorią krytyczną, wiedzą fachową i ośmielony artystycznymi badaniami, pragnący porozumieć się z dzisiejszą wielokulturową (i europejską) Brytanią.

Moją pracą zawsze kierowała ciekawość, nienasycona ciekawość tradycji i kultur performatywnych innych narodów. Równocześnie oddawałem się tworzeniu i produkowaniu (dla widzów z Wielkiej Brytanii i spoza niej) nowatorskich i eksperymentalnych performansów z pogranicza teatru, muzyki, instalacji i działań z udziałem publiczności (łącznie z gotowaniem i jedzeniem, współbiedniactwem) – performansów, które nie brały się z tekstów. Jestem żarliwym zwolennikiem twórczego łączenia nowości z tradycją i staram się coraz mocniej scalać teorię z praktyką.

A na czym w ogóle polega znajomość innej kultury?

Czy tańczenie tańca, posługiwanie się formą z innej tradycji upoważnia do twierdzenia, że poznawanie, odczuwanie, przyswajanie innej kultury prowadzi do bliższego jej zrozumienia? Czy w dobie coraz łatwiejszego stykania się (realnego czy wirtualnego) z odmiennymi tradycjami teatralnymi owo zanurzenie się w nich może być jakkolwiek skuteczne?

Zgodnie ze standardem brytyjskiej edukacji, do osiemnastego roku życia wpajano mi przekonanie o wielkości angielskiego dramatu oraz prymacie tekstu dramatycznego i dramaturga. Wciąż Kocham Shakespeare'a, ale odrzucam czy raczej podważam całą tę szkolną hierarchię – eurocentryzm i supremację angielskiej dramaturgii. Wciąż mnie zdumiewa, jak niewiele brytyjskich wydziałów dramatycznych i teatralnych uwzględnia w programie światowy teatr i performans, a wiem, że nie lepiej jest w USA i w reszcie Europy. Jakby moje stanowisko nie było jeszcze dość marginalne, kilka lat temu podczas spotkania wielu brytyjskich teatrologów i performatyków (wykładowców i profesorów), w ramach dużo dłuższego odczytu zadałem im test, quiz, którym chciałem podważyć ich prozachodnie skrzywienie teatralne. Składał się on z następujących pytań:

1. Jaki japoński dramaturg oprócz Chikamatsu pisał dla teatru Bunraku i Kabuki?
2. Jakie są korzenie Candomblé?
3. Kto był pierwszy Kun Ju czy Jin Ju?
4. Wymień jakiegoś islamskiego dramaturga.
5. Kto napisał traktat *Natjaśastra*?
6. Jak nazywa się tradycyjny, śpiewany, epicki, narracyjny teatr koreański?
7. W jakiej części Afryki występują Jorubowie? Wymień jakiegoś jorubańskiego dramaturga.
8. Podaj tytuły trzech sztuk teatru nō.
9. Jaka jest różnica między Lokadharmi i Natyadharmi?
10. Wymień trzy współczesne teatry australijskie.

Można też odwrócić porządek pytania i odwołać się do typowych brytyjskich punktów odniesienia:

Odpowiedź brzmi: Shakespeare, sztuka *Sen nocy letniej*.

Pytanie: kto był współczesnym chińskiego dramaturga Tanga Xianzu i jaką sztukę napisał on prawdopodobnie w tym samym czasie co *Pawilon Peonii*?

Historia teatru pokazuje, jak często jeden wysoce rozwinięty, typowy i swoisty zestaw praktyk i estetyk teatralnych kształtował i przekształcał kulturę teatralną innych krajów – napływ powoduje wpływ. Przenosi się jak wirus?

Czy eksport i import teatru prowadzi do czegoś w rodzaju zakażenia? Do infekcji w najbardziej pozytywnym sensie: naruszenia tego, co stare i znane, wypróbowane i sprawdzone, wytrącenia z samozadowolenia i rutyny, szukania nowego, innego spojrzenia; otwarcia drzwi wyobraźni; wprowadzenia nowych technik i rozwiązań estetycznych – odświeżenia, odnowy, odrodzenia? Na skutek tych międzykulturowych wymian i splótów jedna nowa, twórcza metoda wywołuje efekt domina, nieoczekiwanie i nieprzewidywalnie przenosząc techniki aktorskie do wszystkich kultur, od człowieka do człowieka; przypadkowymi, zaskakującymi, podziemnymi kanałami wędruje wiedza performatywna; tworzy się łańcuch uczestników; wachlarz metod; ustawicznie doskonalony i dopracowywany trening wywiera wpływ na świat. A zatem: unikajmy dogmatu, przerzucamy mosty pomiędzy przeszłością i przyszłością.

Jak powiedziałem na wstępie (punkt 3), otwartość i chęć zrozumienia złożoności zjawiska teatru oraz ogromnej różnorodności wielkich światowych tradycji teatralnych stanowi niezbędny składnik ekosystemu zmiany i innowacji w zakresie praktyki teatralnej. Składnik, który destabilizuje zachodni kanon i podważa supremację kultury teatralnej jednych narodów nad inną.

Intercultural Theatre Institut (ITI)

Omówiwszy trochę dokładniej program Szkoły Artystycznej w Dartington, chciałbym teraz krótko wspomnieć o innej „instytucji”, z przeciwnej części świata, która również miała rozmaite trudności z przetrwaniem i zachowaniem swojego charakteru, ale szczęśliwie jest dzisiaj w rozkwicie – o Interkulturowym Instytucie Teatralnym. Podobnie jak moja rodzima placówka CPR, Instytut był z początku raczej organizacją teatralną oferującą krótkie kursy doskonalenia zawodowego, konferencje, kursy mistrzowskie, szkoły letnie, zgrupowania i kursy intensywne – cały wachlarz możliwości i form strukturalnego wsparcia dla treningu i myślenia teatralnego, natomiast w ostatnich latach zdecydował się wprowadzić trzyletnie studia zawodowe i obecnie jest stabilną niezależną szkołą, która mieści się w pięknej willi na Emily Hill w samym centrum Singapuru.

ITI założył Kuo Pao Kun, pionier singapurskiego teatru: dramaturg, reżyser, działacz na rzecz sztuki, założyciel kilku ważnych instytucji kulturalnych, centrum sztuki The Substation oraz The Theatre Practice. W pierwotnym zamyśle, jako The Practice Performing Arts, Instytut miał łączyć trening taneczny, aktorski i muzyczny, i prowadzić

do symbiotycznego połączenia twórczości performatywnej z edukacją artystyczną. Dzisiaj ITI, pod kierunkiem charyzmatycznego Keralo-Singapurczyka „Sasiego” (Thirunalana Sasitharana), realizuje ideę międzykulturowego treningu aktorskiego, wykorzystującego tradycyjne systemy i czerpiącego z koncepcji teatralnych rozmaitych kultur, by wykształcić krytycznie myślących i społecznie zaangażowanych artystów, którzy tworzą oryginalny, współczesny teatr. Mamy tu zatem między – i interdyscyplinarne podejście w azjatyckim wydaniu: sięganie do wielkich tradycji azjatyckiego teatru i tańca, ale też otwarcie na techniki aktorskie zachodniego teatru, przepracowywanie wszystkich dyscyplin w poszukiwaniu symbiozy i sposobu, który pomógłby młodym performerom z wielokulturowym wykształceniem dojrzeć i zrealizować potencjał nowopowstającego interkulturowego performansu, nowego teatru na miarę postępowych, transkulturowych czasów.

Robert Wilson i Watermill Center

Trzecim przykładem instytucji, która umożliwia transdyscyplinarny eksperyment i skłania młodych artystów do wynajdywania – w działaniu – nowych, innowacyjnych form teatralnych, jest Watermill Center Roberta Wilsona, położone w Hamptons, dziś luksusowym rezydencjalnym terenie Long Island w Nowym Jorku.

Robert Wilson był stałym profesorem wizytującym w Giessen (wciąż pozostaje w bliskich stosunkach z Andrzejem Wirthem) i od początku swojej wspaniałej kariery zawsze interesował się przekształcaniem technik performatywnych oraz przekazywaniem technik i sposobów myślenia o teatrze młodym twórcom... zawsze myślał o przyszłych pokoleniach i przyszłości teatru.

Już w 1986 roku Wilson szukał miejsca na rezydencjalny kompleks, którego działalność obejmowałaby szkoły letnie, programy rozwojowe, system stypendialny. Miejsca, które pomieściłoby jego rozrastającą się kolekcję artefaktów z różnych kultur, które byłoby po części muzeum, po części galerią, a zarazem twórczą pracownią i salą prób, miejscem, gdzie same artefakty mogłyby inspirować nowe działania, myśli i refleksje. Tak natrafił na opustoszały, zaniedbany, niszczący od lat sześćdziesiątych dawny ośrodek badawczy Western Union (telekomunikacja – tu wynaleziono telefaks). Mimo jego opłakanego stanu w 1989 roku Wilson kupił grunt z ruinami i już w 1992 ruszył pierwszy letni program z Dance Company Trishy Brown.

Ze strony internetowej Watermill:

Watermill Center to pełne inspiracji laboratorium performansu [...] w którego wyjątkowych warunkach światowa społeczność początkujących i uznanych artystów i myślicieli może wspólnie zgłębiać nowe idee.

Ukończone w 2006 roku Watermill Center stoi na ośmio-i-pół akrowym terenie pokrytym bujną zielenią i ozdobionym rzeźbą plenerową. Centrum jest letnim domem Wilsona i galerią jego wciąż rosnącej kolekcji artefaktów, tkanin, rzeźb, mebli i innych wyrobów, dostępnej dla zainteresowanych.

W Watermill młodzi, początkujący artyści mogą razem pracować, uczyć się, tworzyć i dojrzewać; łączy się tu sztukę

performatywną z humanistyką, badaniem naukowym i sztukami wizualnymi. Watermill jest wyjątkowym miejscem na światowej mapie eksperymentalnego performansu teatralnego i nieustannie gromadzi najświetlejsze umysły wszelkich specjalności, by robiły – mówiąc słowami Wilsona – „to, czego nikt inny nie robi”⁵.

The Laboratory Theatre Network

Wilsonowska wzmianka o laboratorium wywołuje we mnie silny rezonans – jako że w wieku osiemnastu lat dołączyłem do Cardiff Laboratory Theatre, jestem zdeklarowanym, zasadzonym (i dożywotnim) laborantem. Powstałe w 1974 roku Cardiff Lab nader wcześniej powoływało się na Grotowskiego i Barbę, niemniej od 1978 roku stale gościło obydwu twórców i wszystkich ich współpracowników. Pod koniec lat osiemdziesiątych laboratoria były już zdecydowanie niemodnym (niefajnym, typowym) produktem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jednakże idea laboratorium, z jej cichym i niewstydlwym przywiązaniem do alchemii, do transmutacyjnych eksperymentów, do wykuwania w ogniu i piecu, wśród diabłów i ich terminatorów, pozostaje bardzo aktualną i frapującą propozycją dla transdyscyplinarnych poszukiwań w mrocznych obszarach sztuki teatru.

Przez pięć lat (od 2011 do 2015 roku) prowadziłem badania (finansowane przez Leverhulme Trust) pod nazwą The European Laboratory Theatre Network (Europejska sieć teatrów laboratoryjnych) nad wpływem i spuścizną europejskich pracowni i laboratoriów teatralnych XX wieku. W ostatnim roku włączyłem w ich zakres obszar Ameryki – Watermill Center Roberta Wilsona stanowił bowiem doskonały przykład, jak wysnuwać z historii wnioski i wskazówki na przyszłość. Trzeba jednak powiedzieć, że – podobnie jak w przypadku mecenatu Elmhirstów w Dartington – nie do przecenienia jest prywatne wsparcie Wilsona i jego stała obecność podczas szkoły letniej, a także szczodrość wielu prywatnych ofiarodawców i licznych fundacji finansujących Watermill Center. No i po raz kolejny nie mogę się nadziwić, jak to się dzieje, że w naszych neoliberalnych czasach laboratorium, które dopuszcza ryzyko i niepowodzenie, może istnieć i świetnie prosperować tylko dzięki prywatnemu mecenatowi – tak oto wyłania się dylemat prawa i przywileju.

Część III – Nadzieje na przyszłość

Na koniec chciałbym podzielić się paroma ambitnymi sugestiami (ktoś może powiedzieć: pragnieniem wizjonera), co można by osiągnąć dzięki programom wyższego kształcenia teatralnego czy performatywnego (na uniwersytetach i w konserwatoriach) z pogranicza studiów akademickich i nowatorskiego, przyszłościowego szkolenia zawodowego.

Przez ostatnie dziesięciolecie wiele się mówiło o „zwrocie performatywnym” czy o „zwróceniu się” ku performansowi w humanistyce, co oznaczało położenie większego nacisku na procesualny i efemeryczny

5 <http://www.watermillcenter.org/about/history> [dostęp 22 lutego 2018].

aspekt ludzkich przedsięwzięć; skupienie uwagi raczej na zdarzeniowości niż na przedmiocie, raczej na procesie niż wytworze – na byciu i działaniu. Performatyka zwraca się więc z powrotem ku laboratorium, kuźni, eksperymentowi, widząc w laboratorium, teatrze anatomicznym czy pracowni artystycznej odkrywczym miejsca (i metody), w których uruchamia się i wnikliwie bada procesy (i wywołane nimi zdarzenia) ze sfery publicznej.

Ta strategia zmienia prowadzony w zaciszu i odosobnieniu eksperyment w publiczne wydarzenie; upublicznia nie tylko jego efekty, ale również samą aparaturę badawczą. Ukazuje nowe formy transferu wiedzy, nowe środki badawcze, ale także uwzględnia zespół zagadnień, które wskazuje i niuansuje współczesna teoria krytyczna oraz wyostrowany zmysł politycznego celu (politycznych funkcji i możliwości).

Liczę na powrót praktyki performatywnej, która w każdym z nas budzi wynalazcę, innowatora, *bricoleur*, eksperymentatora, która docenia intuicję, która znowu pozwala realizować owoce wynalazczej ciekawości.

Chciałbym widzieć wyraźniejsze połączenie teorii z praktyką, kształcenie rozwijające ciało i umysł, twórczość w pełnym tego słowa znaczeniu, wychowanie praktyków, którzy nie boją się ani nie lekceważą teorii, i teoretyków, którzy nie czują się skalani czy rozproszeni praktyką. Chciałbym, żeby zawodowcy potraktowali teorię praktycznie, pracowali wedle niej, obok niej, ponad nią, pod nią, w jej zasięgu. Chciałbym praktyki urzeczywistnionej, uszlachetnionej, żarliwszej dzięki temu połączeniu – napiętej, pobudzonej, odnowionej. Spójrzcie na wielkie tradycje teatralne i taneczne – tam podział nie istnieje, jest nie do pojęcia. Trening fizyczny jest treningiem umysłowym i duchowym. Przez taki trening pielęgnuje się i rozwija (a nawet od początku zaszczepia), ugruntowuje i wyraża metody twórcze i koncepcje estetyczne.

Marzy mi się nie tylko inkorporacja, wcielona teoria, ale także więcej treningu rozwijającego umysł i kreatywność performerera. Chciałbym treningu, który nie oddziela intelektu od ciała, który wyzwala odwagę – odwagę, by tworzyć, podejmować ryzyko, próbować i chybiać lepiej. Chciałbym treningu umysłu i ciała, który nie tylko pozwala wyobrazić sobie niewyobrażalne, ale też – by to połączenie mogło się urzeczywistnić, uwidocznić, zmienić w działanie na scenie – syntetyzuje ideę i obraz. Byłoby to ćwiczenie wyobraźni performerera, prowadzone i wspierane przez trening ciała; ćwiczenie wyobraźni pobudzonej ciekawością, swobodną, zawsze naiwną dociekliwością.

Zostawmy na chwilę teorię performansu i porzućmy wir przeładowanych, przeteoretyzowanych powtórzeń. Wróćmy do praktycznego eksperymentu, by coś tu jeszcze wtrącić i dopowiedzieć. Chciałbym zaproponować, by na wyższych uczelniach tworzyć laboratoria performansu, w których byłoby miejsce na naukę zawodu, na badania i działania performatywne, na teatrologię i performatykę, i które ceniłyby eksperyment i podejmowanie ryzyka. W tych miejscach, w tych kuźniach, wykuwałyby się z empirii, metodą prób i błędów, nowe teorie, metody i strategie performansu i na użytek performansu.

Takie laboratorium kształtowałoby jasno myślących praktyków, którzy potrafią analizować swój proces twórczy, oraz teoretyków biegłych w performerskiej materii i zaangażowanych w proces twórczy

(przejściowo czy warunkowo), którzy unikają fundamentalizmu i nie zamykają doświadczenia w skostniałych formułach i regułach.

Splatałoby ono performatywną praktykę z akademickim badaniem, łączyło fachową wiedzę wykonawcy z wiedzą uczonego, byłoby „małym pomieszczeniem do wielkich rozrachunków”.

Wykład wygłoszony na międzynarodowym sympozjum „Giessen i inni – transdyscyplinarne nauczanie teatru” podczas 9. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie, 4–5 lipca 2017.

Przełożyła Edyta Kubikowska

Bibliografia

Beckett, Samuel, „*Hej na dno!*”, tłum. Antoni Libera, „Kwartalnik Artystyczny” z. 81, 1. 2014.

Cage, John, *Kompozycja jako process: niezdeterminowanie*, w: Christoph Cox, Daniel Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowocześniejszej*, przeł. Julian Kutyla, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Kidel, Mark, *Beyond the Classroom. Dartington Experiments in Education*, Green Books, Devon 1990.

Kingston, Peter, *Dartington College of Arts' relocation could be a threat of its identity*, „The Guardian”, 1 czerwca 2010.

<http://www.watermillcenter.org/about/history> [dostęp 22 lutego 2018].

ABSTRAKT

Richard Gough

Wizja przyszłości (z odwagą i ciekawością): nauczanie teatru, którego jeszcze nie ma

Ta prezentacja przedstawia strategię, warunki i kilka przykładów takiego kształcenia teatralnego, które ma przygotowywać do zawodu nie w jego dzisiejszym kształcie, tylko w jego przyszłej, teraz jeszcze nieprzewidzianej i niewyobrażonej postaci. Na podstawie trzech konkretnych przykładów historycznych próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak to się dzieje, że ściśle zespolenie teorii z praktyką stwarza, jak się zdaje, warunki sprzyjające radykalnym i nieortodoksyjnym sposobom myślenia o teatrze i tworzenia teatru: inwencji i reinwencji podsyconej nigdy niezaspokojoną ciekawością. Pokazuje (trzymając się obszaru Wielkiej Brytanii) wpływ i spuściznę Szkoły Artystycznej w Dartington (Totnes, Devon) – jak funkcjonowała w swoim szczytowym trzydziestoleciu (lata 1970-2000) i inspirowała wiele alternatywnych i eksperymentalnych działań i zespołów teatralnych (będąc może brytyjskim odpowiednikiem Giessen). Autor omawia programy edukacyjne wdrażane przez ostatnie czterdzieści lat przez walijski Ośrodek Badań Performatywnych oraz inne podobnie nastawione instytucje, które wprowadzały nowatorskie praktyki (nauczania i treningu) poza akademią, w drodze rozmaitych niezależnych inicjatyw. Przedstawia też (krytycznie) podejmowane przez wydziały teatralne brytyjskich uniwersytetów próby wprowadzenia praktyki do studiów teatrologicznych czy performatycznych, praktyki jako badania i kierowanej badaniami praktyki, próby kształcenia jasno myślących praktyków i przenikniętych praktyką teoretyków. Ponadto – wchodząc już na obszar europejski – tekst zawiera spostrzeżenia zebrane podczas pięcioletnich (2011-2015) badań pod nazwą „Europejska sieć teatrów laboratoryjnych” (finansowanych przez Leverhulme Trust), prowadzonych przez autora i Centrum Badań Performatywnych w Aberystwyth, które miały pokazać, jak dalece (trans)formacyjny wpływ wywierały w XX wieku pracownie i laboratoria teatralne oraz jaką spuściznę po sobie zostawiły. Autor przekonuje do studiów teatralnych opartych na empirii, na metodzie laboratoryjnej, na łączeniu teorii z praktyką (innowacji z tradycją) – staniu jedną nogą w przeszłości, drugą w przyszłości. Taka metoda pozwoli tworzyć społecznie użyteczny, bezkompromisowy, dziki, pasjonujący teatr..., którego jeszcze nie ma.

