

Grotowski wobec gnozy

Zbigniew Osiński

Bo ta ziemia to gospoda
W ogromnej naszej podróży.

– Motto do *Księcia Niezłomnego* według
Calderona – Słowackiego w Teatrze Labora-
torium, 1965

Od czasu ukazania się w roku 1976 wyboru tekstów Carla Gustawa Junga *Archetypy i symbole*, w przekładzie Jerzego Prokopiuka i z jego wstępem zatytułowanym *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, kusząca stała się perspektywa opisanie działalności twórczej Jerzego Grotowskiego jako szczególnej odmiany i swoistej metamorfozy praktyki i myśli misteryjno-gnostycznej, zrodzonej i rozwijającej w starożytności, lecz „kontynuującej swój – w ogromnej mierze utajony – rozwój poprzez całe średniowiecze i czasy nowożytne aż do naszych dni”.¹ Można więc powiedzieć, że przynajmniej od dwudziestu lat problem ten niejako wisi w powietrzu.

W ostatnich latach pojawiło się w Polsce trochę ważnych publikacji dotyczących gnozy i gnostycyzmu. Są to przede wszystkim prace księdza Wincentego Myszora i Jerzego Prokopiuka, a także tłumaczenia niektórych klasycznych już pozycji (jak na przykład książki: *Gnoza* Gillesa Quispela, w przekładzie Beaty Kity i z *Wprowadzeniem* Wincentego Myszora, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988, oraz *Religia gnozy* Hansa Jonasa, w przekładzie Marka Klimowicza, Wydawnictwo PLATAN, Kraków 1994), numery specjalne czasopism, wśród których prym wiodła „Literatura na Świecie”², a od roku 1992 ukazuje się „Gnosis” pod redakcją Jerzego Prokopiuka (dotychczas zostało opublikowanych sześć numerów). To dość żywe zainteresowanie zasługuje na szczególną uwagę w kraju, w którym nawet podejrzenia o gnozę były zwalczane dotychczas przez dwie ortodoksje: racjonalistyczną (że jest to „irrationalizm” lub „mistyczne brednie”) i wyznaniową (że to „herezje”). Teraz badania gnozy i gnostycyzmu wyszły w Polsce z ukrycia.³

Byłem zdaje się pierwszym, który wskazał na związki prac i postawy Grotowskiego z gnozą. Stało się to podczas dyskusji panelowej w kwietniu 1988 roku w Pałacu pod Baranami w Krakowie, kończącej sesję teatrolologiczną *Laboratorium Jerzego Grotowskiego 1959–1984*. Oto fragment tej dyskusji, opublikowany potem na łamach *Dialogu*:

OSIŃSKI: Gdy dzisiaj czyta się teksty Grotowskiego, takie jak *Święto czy Jak żyć by można*, to widać, że jego postulaty etyczne nie wychodzą właściwie w żadnym punkcie poza Ewangelię. Tylko że zarazem mówi on: na tym właśnie polega głęboki tragizm, że nie zawsze tak żyć można [dzisiaj dodałbym jeszcze: w praktyce doświadczasz się tego bardzo rzadko i doznajasz prawdopodobnie nieliczni albo bardzo nieliczni]. Bo jeśli będziesz tak żył zawsze, to zginiesz, gdyż ten świat jest światem rządzonym przez Pana Ciemności, gdzie nie ma już i nigdy właściwie nie było miejsca dla Ciemnego-Chrystusa z *Apocalypsis*. Dlatego ostatnie słowa Szymona Piotra wypowiedziane do Ciemnego brzmią: „Idź i nie przychodź więcej”. Grotowski jako reżyser był tu najwyraźniej po stronie Ciemnego-Chrystusa. Wszystko to koresponduje z postawą gnozy w znaczeniu „gnosis” jako „poznania”. Więcej – daje wyraz takiej postawie.

PUZYNA: No, oczywiście. Gnoza, a nie panteizm.

OSIŃSKI: To było zawsze bliskie Grotowskiemu. Postawa taka wywodzi się między innymi z romantyzmu, wielki polski romantyzm jest przecież mocno związany z gnozą i nie przypadkiem on tych romantyków tak kocha. Grotowskiemu chodzi nie tyle o wiarę, co o poznanie, wiedzę, ale właśnie w sensie gnozy: przez swego rodzaju doświadczenie. Poznać nie tylko mózgiem, lecz całością, totalnością.

Prawie pięć lat po krakowskiej dyskusji ukazał się drukiem tekst



jednej z jej uczestniczek, Małgorzaty Dziewulskiej, zatytułowany *Ogniokrad*. Autorka interpretuje myśl i dokonania twórcy Teatru Laboratorium jako przykład współczesnej, dwudziestowiecznej gnozy. I na pozór wszystko się zgadza, jednak przy uważnej lekturze *Ogniokrada* okazuje się, że niektóre fakty z biografii Grotowskiego i jego działalności zostały do interpretacji nagięte⁴. Co więcej, Grotowski odczytany przez Małgorzatę Dziewulską jest Grotowskim zredukowanym, odartym z tego, co w jego widzeniu teatru jest najbardziej istotne, a mianowicie z „aktu całkowitego” aktora i jego konsekwencji.

W artykule czytamy między innymi: „Grotowski – wbrew komentarzom interpretującym jego wysiłki w duchu pewnego komunatu wywołania człowieka współczesnego z dolegliwości jego uprzedmiotowionego bytowania – wychodzi od generalnej krytyki s a m y c h p o d s t a w cywilizacji. [...] pozostaje faktem oczywistym, że zarówno pesymizm Grotowskiego co do kultury, jak i jego bunt sięgają dalej, niż przywykliśmy sądzić”. Interpretacja taka nie jest niczym innym, jak czynieniem z Grotowskiego i jego światopoglądu jakiejś odmiany współczesnego nihilizmu (autorka używa określenia: „fundamentalny pesymizm”). Określenie „aktu całkowitego”, bez którego w ogóle nie ma „teatru ubogiego”, jak i całego okresu „kultury czynnej”, jako „komunatów” – jest grubym nadużyciem. W taki sposób można przecież skutecznie „załatwić” każdą ideę i każdą wizję świata, ze wszystkimi świętymi tekstami włącznie. Pozostaje zresztą postawić pytanie, czy przypadkiem komunatami nie są raczej pomówienia o nihilizm i pesymizm, które autorka *Ogniokrada* wmawia Grotowskiemu?

Dalej Małgorzata Dziewulska stwierdza: „Tak czy owak, była to więc przyspieszana z czasem ucieczka do przodu, jak najdalej od tego, czym zajmowali się wszyscy inni. Szerokim łukiem omijając aktualność, myśl Grotowskiego wybiegała coraz bardziej w przyszłość, a jednocześnie szukała korzeni w coraz dalszej przeszłości. Początkowy punkt wyjścia, a więc idee misteryjne romantyków i Osterwy, stał się centralną osią obrotową pomiędzy projektem przyszłościowym i podążaniem coraz dalej w głąb historii duchowości, aż do źródeł przedchrześcijańskich”. Bardzo znamienne dla tej interpretacji jest owo rozpięcie światopoglądu Grotowskiego wyłącznie na osi przeszłość–przyszłość; teraźniejszość jest tu zredukowana właściwie do zera. Aby czegoś takiego dokonać, trzeba było znowu zapomnieć o „akcie całkowitym”, o którym sam Grotowski tak pisze: „W momencie, kiedy aktor ten akt osiąga, staje

się fenomenem *hic et nunc*; to ani opowiadanie, ani tworzenie iluzji – to czas teraźniejszy”.⁶ Wbrew bowiem Dziewulskiej można łatwo wykazać, że działalność Grotowskiego we wszystkich czterech okresach jego twórczości była nastawiona przede wszystkim na czas teraźniejszy, na owo *hic et nunc*. Bez tego trudno byłoby zresztą mówić o „świadomości mitycznej” czy „myśleniu mitycznym” (w rozumieniu Cassirera), którą twórczość ta wyraża w sposób wyjątkowo klarowny.⁷

Chyba że autorka *Ogniokrada* ma na myśli polską rzeczywistość polityczno-społeczną drugiej połowy lat siedemdziesiątych i lat osiemdziesiątych. Dziewulska przywołuje ją zresztą całkiem jednoznacznie, kiedy wskazuje na „brak współbrzmienia [Grotowskiego i jego Laboratorium] z historią przeżywaną przez własne społeczeństwo” oraz ich „mijanie się ze stanem ducha elit kulturalnych”. Miało to oczywiście swoje konsekwencje: „Do skutków mijania się czasu wewnętrznego z czasem społecznym, wyobcowania czasu społecznego, należał niewielki przepływ informacji między pracami Laboratorium a szerszym kręgiem myślenia oraz ogromna liczba nieporozumień. Łączyło się to ze stopniowym utajnieniem przedmiotu badań Laboratorium. [...] Instytut stawał się w coraz większym stopniu rzeczywistością ezoteryczną”. I to wszystko właśnie spowodowało „ostateczne wycofanie się [Grotowskiego i jego współpracowników] ze wspólnego świata”.

Pozostaje jeszcze wyjaśnić czytelnikowi, że przywoływany w *Ogniokradzie* „czas społeczny” wydaje się dla autorki artykułu po prostu czasem zgodnym „ze stanem ducha elit kulturalnych”. W tym punkcie podzielałbym jej stanowisko; także uważam, że głębokie zainteresowania i poglądy Grotowskiego zupełnie nie pokrywały się i pokrywać się nie mogły z zainteresowaniami i poglądami polskich elit kulturalnych. Podejrzewam nawet, że wytworzyła się tu przepaść. Mogę jedynie przypuszczać, że ze swoją postawą i poglądami Grotowski był w tamtych latach całkowicie osamotniony wśród swoich rodaków. Był i czuł się odmieniec. Muszę jednak zapytać: kto właściwie jest owym zbiorowym podmiotem *Ogniokrada*? W czym imieniu Małgorzata Dziewulska używa zbiorowego „my”? Cza ma to być „elita kulturalna”, „środowisko teatralne”? Nie wiem.

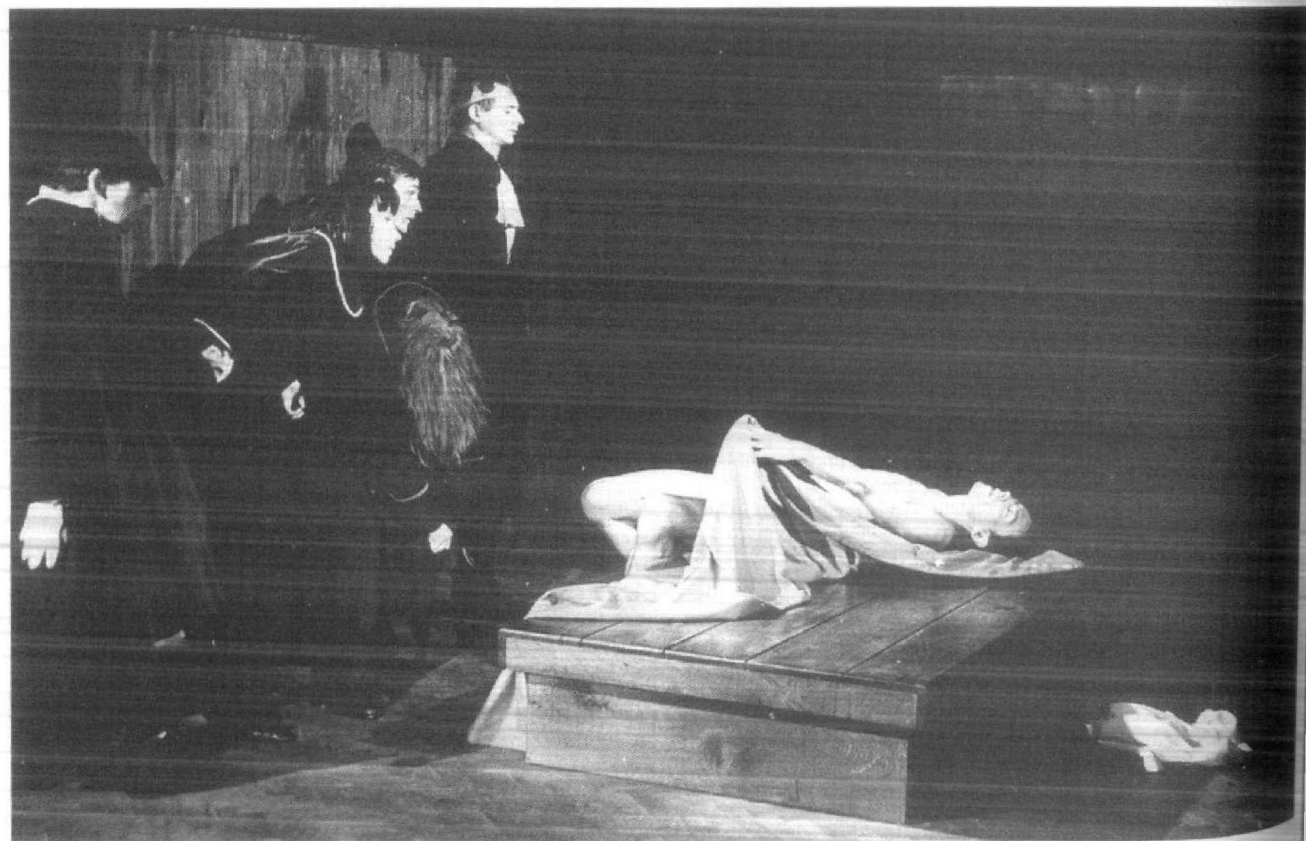
Przy wszystkich jednak moich krytycznych zastrzeżeniach do poglądów sformułowanych w *Ogniokradzie* chciałbym podkreślić,

że jego ukazanie się było faktem niewątpliwie ważnym, ponieważ artykuł ten prowokował do zasadniczej polemiki o twórczość Jerzego Grotowskiego, i to w sprawach traktowanych u nas tradycyjnie jako zbiorowe tabu, a więc po prostu przemilczanych.

Sam Grotowski wypowiedział się publicznie na temat gnozy tylko raz. Było to 20 marca 1981 roku na Uniwersytecie Gdańskim, gdzie został zaproszony przez redakcję *Transgresji*. W czwartym tomie tego znakomitego wydawnictwa, redagowanego przez profesor Marię Janion i jej uczniów, ukazały się potem trzy relacje uczestników tego spotkania. Zgodnie z życzeniem Grotowskiego spotkanie nie było nagrywane; ostatecznie więc jego wypowiedź utrwalona została w trzech wersjach. Kwiryna Ziemia zapisała: „Gnoza jako system nie interesuje mnie. Każdy system jest łożem prokrustowym, do którego człowiek musi się przykroić”. U Jolanty Siejak Grotowski mówił: „Gnoza jako system zupełnie mnie nie obchodzi”. Najwięcej zanotowała Zofia Zakiewicz: „Gnoza właściwie mnie nie obchodzi. Jest to system, system jeden z wielu. A każdy system to łożo prokrusowe, do którego trzeba się przystosować. Przystosować tak samo, jak Prokrust ze Sparty przycinał lub rozciągał do rozmiarów swego łoża pojmanych nieszczęśników.”⁸ A jednak nie sądzę, by tę deklarację można było uznać za w pełni wiążącą. Można ją chyba przyjąć jedynie dosłownie: Grotowskiego nie interesuje gnoza pojmowana jako „system”, co jednak nie oznacza, że nie jest ona dla niego ważna na inny sposób, oczywiście: jego własny.

Sprawa nie wyczerpuje się bynajmniej w wyrażnie występującej u Grotowskiego niechęci do wszelkiego etykietowania jego twórczości. Określając rzecz możliwie najprościej, przyjmijmy, że w przypadku twórcy Teatru Laboratorium można mówić w każdym razie o wątkach i inspiracjach gnostycznych i gnostycznych. Natomiast jednym z gnostyków XX wieku jest on jedynie w bardzo szczególnym znaczeniu i pod pewnymi warunkami, w jego światopoglądzie bowiem występują również wątki czy elementy nie gnostyczne.

W tym miejscu wprowadźmy niezbędne uściślenia. Przypomnijmy najpierw, że w sferze życia duchowego mamy – jak pisze Jerzy Prokopiuk – trzy podstawowe drogi poznawcze, zależnie od struktury duszy ludzkiej: g n o z ę (od greckiego słowa „gnosis”), która oznacza poznanie i wiedzę bezpośrednią „wnikającą w istotę



Il. 2. *Książę Niezłomny*. Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1965. Od lewej: G. Kulig, Rena Mirecka, Maja Komorowska, Mieczysław Janowski, Antoni Jahółkowski, Ryszard Cieślak (Książę).

Boga, świata i człowieka”⁹), ma więc interesującą się aspektem woli oraz mistykę opartą na uczuciach. Inaczej mówiąc: gnostyk dąży do poznania poprzez gnosis, poznania pojmowanego jako przemieniające człowieka doświadczenie typu twarzą w twarz, czyli do bezpośredniego oglądu boskiej rzeczywistości lub – jak ujmują to Hans Jonas – „w najbardziej podniosłym, a zarazem w najbardziej paradoksalnym sensie tego słowa – [...] poznanie tego, co niepoznawalne”¹⁰); mistyk zmierza do utożsamienia się czy upodobnienia do Boga lub bóstwa; mag zaś – do poddania się jego woli i zarazem jej wykorzystania. Gnostyk jest przy tym również w jakimś stopniu mistykiem i w jakimś stopniu magiem.

Współcześnie gnoza wraz z magią i mistyką stanowi „trzecią drogę” ludzkiego dążenia do poznania, obok religii, opartej na wierze, i filozofii wraz z nauką, które za podstawowe narzędzia przyjęły doświadczenie, eksperyment i refleksję. „Gnoza zresztą – pisze dalej Prokopiuk – nie odrzuca ani wiary, ani empirii, eksperymentu czy refleksji, w swej holistycznej postawie będąc również sztuką i czynem.”

Za ustaleniami wprowadzonymi przez Jerzego Prokopiuka, przyjętymi zresztą dziś powszechnie w badaniach naukowych, pojęcia „gnoza” i „gnostyczny” odwołuję w niniejszym tekście do specyficznego typu poznania i soterycznej wiedzy, które w całej historii oznaczają „aktywną drogę duchowego poznania Boga i świata”, natomiast pojęcia „gnostycyzm” i „gnostycki” to „jeden z licznych i możliwych światopoglądów, niegdyś mający charakter eskapistyczny”, wiążący się z religią i systemami istniejącymi głównie w starożytności (od I wieku przed Chrystusem do III–IV wieku naszej ery)¹¹.

W innych opracowaniach Prokopiuk mówi również o ponadczasowej „zasadzie gnozy”, która oznacza „znajomość boskich praw zastrzeżonych dla elity”¹², co jest równoznaczne z jej ezoterycznym charakterem. Jednym z niezbędnych warunków wtajemniczenia jest w takim ujęciu doświadczenie procesu indywiduacji (w znaczeniu nadanym temu pojęciu przez Junga i jego uczniów).

Interesującego rozróżnienia mistyki i gnozy jako dwóch opozycyjnych kategorii doświadczenia poznawczego (categories d'esprits) dokonał Raymond Abbelio, autor *La Structure Absolue* i *Approches de la nouvelle Gnose*, wydanych u Gallimarda w latach 1965 i 1981. W późniejszej książce czytamy: „Opozycja ta nie jest

linearna, ale dialektyczna, to znaczy, że zawiera ona wspólne związki, zależności, całość potencjału człowieka. Gnoza jest: solarna, męska, dzienna, apollińska, arystokratyczna, natomiast mistyka: chtoniczna, żeńska, nocna, dionizyjska, demokratyczna. Pierwsza kieruje siły istnienia człowieka (les forces de l'être) dośrodkowo, prowadząc do e n s t a z y (termin Mircei Eliadego), podczas gdy druga dysponuje nimi odśrodkowo, prowadząc do e k s t a z y. Upraszczając, można powiedzieć, bez hierarchizowania obu, że gnoza «rozumie» mistykę, ale mistyka «nie rozumie» gnozy. W tym właśnie wyraża się głęboki sens słów świętego Jana: «A światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła»¹³.

I dalej Raymond Abbelio: „Oczywiście, nie twierdzę, że mistyka jest reakcyjna, pewne jest jednak, że znajduje się w niej czynnik rozpadu świadomości, uśpienia inteligencji i, w ostatecznej konsekwencji, ryzyko alienacji ludzkiego istnienia (la risque d'aliénation d'être). Mistyka prowadzi do ekstazy [...] Gnoza jest jej dokładnie przeciwna: inteligencja jest w niej aktywna i nie prowadzi ona do ekstazy, lecz do tego, co Mircea Eliade nazwał neologizmem e n s t a z a [...]. To jest podstawowe: gnoza pozwala grać racjonalnością, doświadczać tego, co my, ludzie Zachodu, wnosimy w świat począwszy od Starożytnej Grecji. Z pewnością jest rozum i rozum: istnieje rozum logiczno-dedukcyjny, który doprowadził do zupełnego impasu epistemologicznego, znanego nam dzisiaj tak dobrze, oraz do kryzysu podstaw nauki; ale jest też inny «rozum», który bez nadmiernej skromności nazywamy wyższą świadomością, zaś Husserl określał go jako r o z u m t r a n s c e n d e n t n y. To właśnie jest rozum gnostyków.”¹⁴

Tak rozumiana gnoza nie jest domeną nauki, opartej na erudycji, lecz wiedzy opartej na poznaniu, gnostyk zaś to człowiek poznania, o którym w *Performerze* Grotowskiego mówi się następująco: „Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. [...] Performer to stan istnienia. Człowiek poznania: można widzieć go jak don Juana w powieściach Castanedy, jeżeli lubi się romantyczności. Wolę myśleć tu o Pierre de Combas. Czy nawet o tym Don Juanie, którego opisuje Nietzsche: buntownik, przed którym poznanie stoi jak powinność i który ma je podbić. Jeśli nawet nie wyklęli go inni, czuje się odmieńcem, o u t s i d e r e m. [...] Człowiek poznania



Il. 3. *Apocalypsis cum Figuris*. Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1973. Na zdjęciu od lewej: Ryszard Cieślak (Ciemny), Rena Mirecka (Maria Magdalena), Zbigniew Cynkutis (Łazarz – leżąca postać). Fot. Piotr Barącz.

rozporządza czynieniem, d o i n g, a nie myślami albo teoriami. [...] Poznanie to sprawa czynienia.”¹⁵ Performer – „człowiek poznania” jest dla Grotowskiego zarazem „człowiekiem wewnętrznym”: „Między człowiekiem wewnętrznym a człowiekiem zewnętrznym jest ta sama nieskończona różnica, jaka jest pomiędzy niebem a ziemią.”¹⁶

Według Raymonda Abellio celem „struktury absolutnej, której źródło stanowi gnoza, ma być właśnie: „narodzenie człowieka wewnętrznego”. Pojawia się on przede wszystkim w tym, co autor *Approches de la nouvelle Gnose* nazywa „kapłaństwem niewidzialnym”, jednak dzień, w którym zaczyna ono potrzebować instytucji Kościoła i, w konsekwencji, znika w nim owo „bycie niewidzialnym” – jest już niczym innym jak wejściem w fazę dekadencji.¹⁷ Otóż ów „człowiek wewnętrzny” wydaje się być dokładnym analogonem tego, co Grotowski w *Teatrze a rytuale* określał jako „akt całkowity” u aktora i, odpowiednio, jako „człowieka całkowitego”.

Problem „całkowitości”, „totalności człowieka” jest niewątpliwie jednym z podstawowych w twórczości Grotowskiego. Nic zatem dziwnego, że wracał do niej często również i w okresie „teatru uczestnictwa”, między innymi w programowym tekście *Święto z roku 1972*. Zbliżony obraz odnajdujemy także w tekście *Wędrowanie za Teatrem Źródeł* z końca lat siedemdziesiątych. Grotowski odwoływał się wtedy wyjątkowo często do autora *Dziadów*. Pisał: „Mickiewicz formułował to tak – cytuję z pamięci – chodzi o «pragnienie bycia człowiekiem zupełnym», «całym człowiekiem», «człowiekiem pojętym jako całość», to znaczy takim, który by zarazem jako wojownik uczestniczył w historii i uczestniczył w życiu swojej istoty, słowem – «oddawał się całkowicie temu, co czyni».”¹⁸ Jak łatwo zauważyć, Grotowski nie podziela dualizmu tak charakterystycznego dla wszelkich gnostycyzmów i gnozy. Spróbujmy zatem odpowiedzieć na pytanie: jakie są najbardziej zasadnicze zbieżności i różnice między gnozą a światopoglądem i postawą twórcy Teatru Laboratorium?

Zacznę od tego, że Grotowskiemu dość odległy wydaje się być aspekt teologiczno-kosmologiczny gnozy. Bliska jest mu natomiast koncepcja człowieka, według której składa się on z trzech elementów: ciała, duszy i ducha – stanowisko takie nazywa się triadyzmem. Fundamentem i osnową jest przy tym u Grotowskiego zasada biegunowości: spontaniczności i dyscypliny, myśli i uczucia, ciała i umysłu, świadomości i podświadomości, seksu i mózgu, wewnętrznego i zewnętrznego i tak dalej. Ponowną jedność rozdartego człowieka i świata, a także jedność skłóconego najczęściej ze sobą samym człowieka osiąga się jednak nie przez odrzucenie któregoś z aspektów, lecz przez ich integrację i syntezę. Jest to zgodne z „prawem” enantiodromii – zbieżności przeciwieństw, zgodnie z którym wszystko, wcześniej czy później, przechodzi w swoje przeciwieństwo. Do tak pojmowanej zbieżności przeciwieństw odnoszą się szczególnie *coincidentia oppositorum* (zgodność, jedność przeciwieństw) i *complexio oppositorum* (spłot, wzajemna zależność przeciwieństw¹⁹). Zgodnie z „prawem” enantiodromii należy również interpretować ów słynny paradoks Grotowskiego: „Nie należy dążyć do unikania sprzeczności, przeciwnie – to w sprzecznościach zawiera się istota rzeczy.”²⁰

W indywidualnej, ludzkiej skali – prowadzi do tego proces indywiduacji. Powołajmy się w tym miejscu na świadectwo Ryszarda Cieślaka. Tak opowiadał on o swojej pracy nad rolą Księcia Niezłomnego: „Niepodobna [...] traktować jej w kategoriach wyłącznie artystycznych – wywołała ona zasadniczą przemianę w całej mojej psychice, przeobraziła mnie nie tylko jako aktora, ale jako człowieka. Był to proces sprzężony: dojrzewanie aktorskie łączyło się z dojrzewaniem ludzkim. Rola ewoluowała, kształtowała się, w miarę jak kształtował się mój osobisty stosunek do zjawisk, do otoczenia, do świata. Tego rodzaju proces nie ogranicza się zresztą u nas tylko do mojej osoby. Wpływa to z zasadniczego podejścia Grotowskiego do funkcji teatru, funkcji aktora.”²¹ A kilka lat później – w roku 1974 – dopowiadał: „Była to najgłębiej idąca samopenetracja, rodzaj osobistej spowiedzi. Kiedy następuje w tym



Il. 4, 5. Teatr Laboratorium, Wrocław, ok. 1972. W okresie „Kultury czynnej” nastąpiło wyjście poza salę teatralną. Zdjęcia, autorstwa jednego z członków zespołu – Andrzeja Paluchewicza, wykonane w Brzezince k. Oleśnicy, gdzie odbywały się niektóre przedsięwzięcia Teatru Laboratorium.



akcie przekroczenia ostatniej granicy, człowiek czuje się tak, jakby wyszedł z ciemnego tunelu na otwartą, jasną przestrzeń".²² Cieślak na własnym przykładzie przedstawia tu proces indywiduacji; u Junga jest to proces, „w trakcie którego osoba staje się nie-podzielona, tzn. osobną, niepodzielną jednością lub «pełnią»”.²³ Jednocześnie występuje tu postulat wyzwolenia się człowieka z jego dotychczasowego świata, co dokonuje się przez szczególnego rodzaju doświadczenie prowadzące do poznania i będące samo w sobie poznaniem w głębokim znaczeniu tego słowa; innymi słowami: chodziłoby o gnozę, chociaż ani Grotowski, ani Cieślak nie używają tego pojęcia.

Podobnie jak Jung i jungiści, Grotowski akcentuje nie dośko-
nalość, ale pełnię człowieka i, w konsekwencji, domaga się od niego asymilacyjnego otwarcia się na sferę cienia, przy czym kanalizuje się to przede wszystkim w pracy, niezwykle tutaj intensywnej. Jaźń jako archetypowy obraz pełni potencjału człowieka i jedności osobowości zapisywana jest przez Grotowskiego w jego tekstach, na przykład w *Performerze*, jako „Ja” pisane dużą literą.

Wykażemy teraz, czym poszukiwania Grotowskiego nie są. Przede wszystkim nie są one żadnym systemem naukowym. Nie oznacza to jednak, że nie ma w nich aspektów czy elementów ważnych również i pod względem naukowym, a jednym z dowodów na to może być coraz szersze stosowanie w pedagogice teatralnej niektórych odkryć Grotowskiego. Grotowski nigdy nie tworzył też jakiegos systemu filozoficznego czy kulturowego i nie przejawiał tego rodzaju aspiracji. Wreszcie jego myśl i doświadczenia nie są także religią (ani teologią). Powtórzmy: Grotowski odwołuje się do gnośis, a nie do pistis (wiary). Jego światopogląd nie jest i nigdy nie był zbiorem dogmatów, brak w nim elementu kultu, a jego zwolennicy i sympatycy nie stanowią społeczności w sensie

religijnym. Choć niewątpliwie jest tu również istnienie charyzmatycznego przywódcy.²⁴

Kluczowe natomiast znaczenie wydaje się mieć dla Grotowskiego jego obraz człowieka. Za Teofilem z Antiochii, chrześcijańskim pisarzem i biskupem żyjącym na przełomie II i III wieku – mówi: „Pokaż mi twojego człowieka, a ja ci pokażę mojego Boga”. Przywołajmy pełny kontekst, w jakim padają te słowa: „Pewnego dnia Teofil z Antiochii, wezwany przez jakiegoś poganina: «pokaż mi twojego Boga», odparł: «pokaż mi twojego człowieka, a ja ci pokażę mojego Boga». Zajmijmy się tym razem tylko pierwszą połową zdania: twojego człowieka... Jest to termin wykraczający poza pojęcia religijne. Myślę, że w nim Teofil z Antiochii dotknął czegoś podstawowego w życiu ludzkim. Pokaż mi twojego człowieka... – to jednocześnie ty – «twój człowiek» i nie-ty – nie-ty jako obraz, maska dla innych. To ty niepowtarzalny, jednostkowy, ty w całkowitości swojej natury: ty cielesny, ty ogołocony. Zarazem: to ty ucieleśniający wszystkich innych, wszystkie istnienia, całą historię.

Jeśli wymaga się od aktora uczynienia czegoś niemożliwego i jeśli on to uczyni, to nie on – aktor – był tym, kto mógł to uczynić, ponieważ tym, co może uczynić on – aktor – jest tylko to, co możliwe, znane. Uczynił to «jego człowiek». Wówczas dotyka się tego, co istotne: «twojego człowieka».”²⁵

W artykule *Wędrowanie za Teatrem Źródeł* Grotowski raz jeszcze wróci do tych słów: „«Pokaż mi twojego człowieka, a ja ci pokażę mojego Boga». Niewiele może to znaczyć dla kogoś, jeśli pojmuje się to w tak zwanym znaczeniu duchowym albo jako metaforę. Ale powiedzmy, że to nie jest metaforą, że jest dosłowne. «Pokaż mi twojego człowieka, a ja ci pokażę mojego Boga».”²⁶

Owo „najbliższe pokrewieństwo” istniejące między Bogiem a człowiekiem omawia również Paul Evdokimow w swojej książce

Prawosławie²⁷, bardzo dobrze znanej Grotowskiemu – towarzyszyła mu ona zwłaszcza w okresie pracy nad *Apocalypsis cum Figuris*. Św. Bazyli powiedział: „Człowiek jest to stworzenie, które otrzymało nakaz stania się Bogiem”.²⁸ Zgodnie z tym obrazem została stworzona całość ludzkiej natury. Między Bogiem a przebóstwionym człowiekiem jest tylko ta różnica, że „Bóg jest niestworzony, podczas gdy człowiek istnieje dzięki stworzeniu”.²⁹ Naśladownictwo natury Bożej polega na tym, że człowiek „sam staje się światłem”,³⁰ a nie tylko odzwierciedla je. W takim właśnie kontekście Paul Evdokimov interpretuje przytoczone już tutaj słowa Teofila z Antiochii.³¹

Z kolei w gnostycko-chrześcijańskiej *Księdze Tomasza Zbawca* zwraca się do apostoła: „Ty już poznałeś siebie i będziesz nazwany samopoznaniem. Kto zaś nie poznał siebie, nie poznał niczego. Kto zaś poznał, doszedł do poznania głębokości wszytkiego, dlatego jesteś moim bratem Tomaszem.”³² Dla gnostyka poznać siebie to znaczy uświadomić sobie swoje pochodzenie i istotę, czyli poznać wszystko: „Trzeba, aby każdy ćwiczył się w różny sposób i wyrzucił z siebie ten element, aby już nie był w błędzie, lecz aby uchwycił siebie samego takim, jakim był najpierw.”³³ Poznanie siebie jest podstawowym zadaniem człowieka, a prowadząc do poznania Boga łączy się ono z poznaniem siebie jako cząstki boskiej. Człowiek poznający siebie – jak mówiliśmy – sam staje się światłem: „Istnieje światłość w człowieku światłości i on oświeca świat.”³⁴

W logionie trzecim *Ewangelii Tomasza* jest powiedziane: „Skoro poznacie samych siebie, wtedy będziecie poznani i będziecie wiedzieć, że jesteście synami Ojca żywego. Jeśli zaś nie poznacie siebie, wtedy istniejecie w nędzy i sami jesteście nędzą.”³⁵ Poznanie siebie jest równoznaczne z uświadomieniem swego pochodzenia i istoty – synostwa bożego. Wyrażenie „syn człowieczy” może być interpretowane w różny sposób. Według Wincentego Myszora „określenie «syn człowieczy», zważywszy mocne związki pism gnostyckich z apokaliptyką, oznacza istotę boską. Gnostycy prawdopodobnie określali nim pierwszą emanację.”³⁶ W tekstach gnostyckich powtarza się ten sam scenariusz soteriologiczny: upadłego, pozbawionego świadomości Adama budzi „Syn Boży”, „Jezus Światła”, Zbawiciel, wcielenie Zbawczej Inteligencji. To odkupienie poprzez gnozę jest zarazem wyzwoleniem, a składają się na nie trzy etapy: przebudzenie, objawienie zbawczej nauki i anamnesis (przypomnienie i uświadomienie sobie).³⁷ Na spotkaniu we Wrocławiu w kwietniu 1991 roku Grotowski podkreślał, że w Sztukach Rytualnych, realizowanych pod jego kierunkiem obecnie pod Pontederą we Włoszech, kluczowe znaczenie ma dlań taki tekst:

To become Understand
To become Understood

W polskim przekładzie znaczy to:

Stań się Pojmowaniem
Stań się Rozumieniem

Przypomnijmy, że końcowy fragment *Performera* Grotowskiego jest zatytułowany *Człowiek wewnętrzny*. We wcześniejszych jego tekstach, począwszy od *Ku teatrowi ubogiemu* z roku 1965, jest on nazywany „człowiekiem całkowitym” albo „człowiekiem zupełnym”. Najkrócej mówiąc, ten obraz człowieka zdaje się dokładnie odpowiadać temu, co gnostycy określali imionami: „człowiek wewnętrzny” (ho endiáthetos ánthropos), „człowiek duchowy lub „pneumatyczny” (ho pneumatikós ánthropos) czy „człowiek archetypowy” (ho archánthropos); o „człowieku wewnętrznym” pisali również między innymi święty Paweł i Mistrz Eckhart. Jest to w ogóle jedno z centralnych pojęć gnostyckich, a obraz „wyzwolenia boskiego człowieka”, nazywanego także „praczłowiekiem” i „pierwszym człowiekiem”, pojawia się w wszystkich gnostyków i neognostyków.

W ujęciu Grotowskiego „sztuka jako wehikuł” to przede wszystkim wysiłek samorozwoju, pracy nad sobą, dzięki któremu – przez separację i ponowną integrację przeciwności – można podjąć wyzwanie zrealizowania własnej osobowości. I w tym momencie znajdujemy się już w samym centrum współczesnej, dwudziestowiecznej neognozy, którą znamionuje mityczne widzenie świata na nowy sposób – mianowicie: syntetyczny. To wyróżnia ją od poprzedzających: od epoki mitu (teza) i epoki scjentystycznej (antyteza). Zasadnicze znaczenie ma tutaj auto-transformacja, polegająca na stałym poszerzaniu świadomości o coraz to nowe wymiary. Spełnienie tego zadania jest równoznaczne z procesem samourzeczywistnienia, w którym świat duchowy pozostaje w ścisłym związku z poziomem materii (można tu mówić o transformacji

materii). Przy tym, co bardzo znamienne i ważne: we współczesnej gnozie – w odróżnieniu od różnych odmian gnostycyzmu – spotykamy się z pozytywnym w zasadzie stosunkiem do świata, a w niektórych ujęciach mówi się nawet o „zbawieniu ziemi” jako zadaniu, które stoi przed gnostykiem. Nieprzypadkowo więc kojarzone są czasem z gnozą dążenia współczesnej ekologii, w której to dziedzinie doświadczenia prowadzone przez Grotowskiego miały niewątpliwie charakter prekursorski.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Grotowski tak na przykład mówił o dwudziestoletnim doświadczeniu zespołu w tym zakresie: „Dla nas – w Teatrze Laboratorium – prac nad sobą siłą rzeczy musi mieć charakter organiczny, wychodzić od działania żywym istnieniem. Praca nad sobą może być praktykowaniem kultury sobą.”

Dochodzę do punktu, który określiłbym jako «ekologię człowieka». Bo ekologia zaczyna się od nas samych. Jaki człowiek jest ekologicznie czysty? Nie ulega panice, rozpadowi, poczuciu niepewności. Wiem: «świat jest niepewny, wszystko jest niepewne». Wiem. A jednak – możliwość i wartość życia. A jednak – siła przetrwania człowieka i gatunku. A jednak – człowiek ekologicznie czysty.

W polu kultury i w polu naszej pracy widzę dwie szczególne ekologie: «ekologię międzyludzką» i «ekologię pozaludzką»; oczywiście, i w jednej, i w drugiej – siłą rzeczy – człowiek jest podmiotem.

Kiedy mówię: «ekologia międzyludzka», dotyczy to wszelkich działań Zespołu Teatru Laboratorium. Ich substancją jest kontakt, obcowanie między ludźmi (dotyczy to także działań, w których występuje element widowiskowy, choćby w ograniczonej mierze).³⁸ Przykładem doświadczenia kulturowego, które wyłoniło się „na styku człowiek – ekologia pozaludzka”, był Teatr Źródeł, uznany przez Grotowskiego za „praktyczny odpowiednik myślenia ekologicznego w dziedzinie kultury”.

Bardzo wyraźnie widać tu połączenie ekologii z pozytywnym w zasadzie nastawieniem do świata, choć przy pełnej świadomości jego dramatyzmu. Wychowani w pewnej cywilizacji, mamy w sobie zbudowane „dwa mury”. Mówił o nich Grotowski między innymi w pochodzącym z 1980 roku filmie telewizyjnym: „Z jednej strony mamy w sobie mur, który nas oddziela od czegoś, co jest jak zapomniane energie, co jest żywe, a zostało zapomniane, i co jest rezerwuarem wielkiej mocy. Z drugiej strony mamy przed sobą mur. Oduczamy się postrzegania. Nasze zmysły są jak porośnięte bloną. Nie widzimy, tylko myślimy o tym, co widzimy. Postrzegamy nasze myśli o faktach, a nie fakty. Postrzegamy nasze myśli o lesie, a nie las, nasze myśli o ziemi, a nie dotyk ziemi. Mamy takie dwa mury: jeden przed nami, drugi za nami. W gruncie rzeczy to jest jeden mur. Przebić się przez ten mur: otwarta percepcja i zapomniane energie. To jest coś, co wyzwala się w działaniu. Intensywność życia... Nie wiem, jak to nazwać.”³⁹

A oto przykład ścisłego związku świata duchowego ze światem materii, podany przez Grotowskiego w kontekście Sztuk Rytualnych oraz rozważań nad ich swoistością i nad tym, co odróżnia je od „teatru przedstawień”: „Sztuka jako wehikuł – pisze Grotowski w artykule z 1992 roku – jest jak winda bardzo pierwotna, która jest czymś na kształt kosza podciąganej liną, z pomocą której działający podnoszą się ku energii bardziej subtelnej, by wraz z nią zejść ku naszemu ciału instynktownemu. [...]”

Kiedy mówię o obrazie windy pierwotnej i o Sztuce jako wehikule, odwołuję się do wertykalności; możemy widzieć ową wertykalność w kategoriach energetycznych: energie ciężkie, ale organiczne (związane z siłami życia, z instynktami, ze zmysłowością) i inne energie, bardziej subtelne. Nie chodzi bowiem o to, aby po prostu zmienić poziom, ale by podnosić grube do subtelnego i aby spróbować z subtelnej ku rzeczywistości bardziej potocznej, związanej z «gęstością» ciała. To tak, jakbyśmy próbowali wejść w higher connection.

Nie idzie o to, by się wyrzec części naszej natury; wszystko winno trzymać swe miejsce naturalne: ciało, serce, głowa, coś, co znajduje się «pod naszymi stopami» i coś, co znajduje się «ponad głową». Wszystko jak linia wertykalna, i ta wertykalność powinna być rozpięta między organicznością i the awareness. A awareness to znaczy świadomość, która nie jest związana z mową (maszyną do myślenia), lecz z obecnością.

Można porównać to wszystko z drabiną Jakubową. Biblia mówi o historii Jakuba, który zasnął z głową na kamieniu i miał widzenie: widział stojącą na ziemi ogromną drabinę i postrzegał siły, albo – jeśli wolicie – anioły, które wstępowały i schodziły.⁴⁰

Aby jednak ta drabina mogła funkcjonować, wszystko musi być

wykonane nienagannie z punktu widzenia rzemiosła. To obowiązywało zresztą u Grotowskiego od początku jego pracy w teatrze i było związane najściślej z jego widzeniem sztuki i jej zadań.

W cytowanym przed chwilą artykule *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu* Grotowski rozpatruje relację między dwoma biegunami w sztukach widowiskowych: sztuka jako prezentacja, performing arts, co można tłumaczyć jako „sztuki performatywne” (zgodnie z angielskim znaczeniem tego terminu), i sztuka jako wehikul (według określenia Petera Brooka).⁴¹ W ramach sztuki jako prezentacji można wyróżnić różne odmiany (na przykład: próby o charakterze poszukiwawczym, taniec, pantomima), podobnie w ramach sztuki jako wehikułu. Sztuka jako wehikul to po prostu bardzo precyzyjny instrument służący poznaniu i rozwojowi człowieka. Inaczej mówiąc: decyduje tu wysiłek samorozwoju, praca nad sobą, dzięki temu można zrealizować własną osobowość. Dokładnie mówi o tym *Performer* Grotowskiego.

Od sztuki jako prezentacji do sztuki jako wehikułu prowadzi jakby łańcuch o różnym stopniu nasycenia. Ale zawsze musi być w tym podłoże techniczne, precyzja i mistrzostwo; jeśli tego nie ma, mamy do czynienia jedynie z uzurpowaniem sobie czegoś. Jest przy tym niewątpliwe, że między tymi dwoma biegunami – wzdłuż łańcucha – istnieje przepływ energii.

Grotowski zawsze akcentował znaczenie i rolę technicznego mistrzostwa, precyzji. Także w pracy nad Sztukami Rytualnymi podkreśla on ścisły związek, jaki zachodzi między „dołem” a „górami”: przepływ energii dokonuje się od dołu do góry, od tego, co „grube” ku temu, co „przeświecone”. W ten właśnie sposób odbywa się „przeświecenie” materii, jej transformacja, ale zarazem zachowywany jest przez cały czas żywy związek z dołem, ziemią, materią. Dlatego w pracy nad Sztukami Rytualnymi nie może być mowy o transie: w każdej chwili, będąc „prześwieconym” (na poziomie wertykalnym), jest się zdolnym reagować natychmiast.

Za przykład może tu służyć współpracujący obecnie z Grotowskim Thomas Richards, który na laiku może robić wrażenie, że działa w transie. Jednak zachowuje się on niezwykle uważnie, mając baczenie na to, co się dzieje: białka jego oczu są wprawdzie zwrócone ku górze, co właśnie nasuwa skojarzenie z „transsem”, ale niech tylko usłyszy on najmniejszy fałsz – zareaguje wtedy natychmiast.⁴²

Język używany w pracy nad Sztukami Rytualnymi jest techniczny, maksymalnie precyzyjny. Występuje tu niewiarygodna precyzja w pulsowaniu rytmicznym. Jest to tak, jakby bardzo stare pieśni – rytualne, sakralne – były osobami. Pieśń taka jest produktem długiej filtracji i staje się żywą istotą, osobą. Ma duszę, którą trzeba znaleźć. Jest to ciągły proces. Tego nigdy nie ma się na stałe: jeśli ktoś twierdzi, że „posiadł duszę”, może ją stracić. Dusza pieśni jest uchwycona tam, gdzie ma się poczucie, że to pieśń nas śpiewa. Jest to bardzo rygorystyczne: dyscyplina formy, szczegółu, precyzja.

Spontaniczność i dyscyplina to coniunctio oppositorum w pracy nad Sztukami Rytualnymi, podobnie jak w całej dojrzałej twórczości Grotowskiego. Uciążliwa, codzienna praca – z długimi niekiedy okresami jałowości. Zdaniem Grotowskiego, amatorzy zawsze zatrzymują się na tym pierwszym poziomie, nie umieją przekroczyć progu jałowości. Prawdziwe mistrzostwo polega jednak na tym, że się ten okres potrafi przejść.

Wszystko to upoważnia do sformułowania końcowego stwierdzenia, że działalność twórczą Grotowskiego i jego światopogląd można sensownie badać i interpretować również w kontekście współczesnej gnozy czy neognozy. Związki i analogie, przy jednocześnie występujących różnicach, są w tym przypadku zastanawiające i płodne poznawczo. A nowy kontekst pozwala w nowym świetle dostrzec twórczość Jerzego Grotowskiego, a także jej źródła i korzenie. Nie jest to w końcu mało.

Grudzień 1994 – styczeń 1995

PRZYPISY

¹ Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Wybrał, przełożył i wstępem poprzedził: Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 32. Ukazanie się tej książki było ważnym wydarzeniem kulturalnym, por. Leszek Kolankiewicz *Carl Gustav Jung w moich snach i myślach*, „Notatnik Teatralny” nr 3/1992 s. 140–147.

² Numery 12/1987 i 4/1988.

³ Por. między innymi: Jerzy Prokopiuk, *Gnoza, gnostycyzm i manicheizm. Apologia pro domo sua*, „Literatura na Świecie” 12/1987; *Czas Wodnika. O gnozie, herezjach i antropozofii*, z Jerzym Prokopiukiem rozmawiają Marek Klecel i Zdzisław Skrok, „Nowe Książki” nr 11/1992; *Wyzwanie gnozy. Z księdzem profesorem Wincentym Myszczerem, znawcą myśli gnostycznej, prorektorem Akademii Teologii Katolickiej, rozmawia Adam Szostkiewicz*, „Tygodnik Powszechny” nr 2/1995.

⁴ Grotowski *ciągłe tajemniczo*, „Dialog” nr 5/1989.

⁵ Małgorzata Dziwulska, *Ognikrad*, „Teatr” nr 3/1992. A oto kilka pomyłek autorki w zakresie faktów (sprawy interpretacji celowo tutaj pomijam):

1) błędne jest twierdzenie, że po październiku 1956 „Grotowski porzuca działanie polityczne i wyjeżdża do Moskwy, gdzie studiuje nauki Stanisława Skroka. W Moskwie Grotowski studiował w roku akademickim 1955/1956 i to tylko przez pierwszy semestr, a jeśli chodzi o sztukę teatru, interesował go wtedy przede wszystkim Meyerhold. Działło się to przed październikiem, a nie po. Wszystkie to szczegółowo opisałem w książce *Grotowski i jego Laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980;

2) nie jest prawdą, że Teatr Laboratorium „stał się niezależny [...] od cenzury”. Podlegał on cenzurze w takim samym stopniu, jak wszystkie inne placówki teatralne w PRL;

3) Grotowski nie „wystawiał Wyspiańskiego” w roku 1963, lecz w latach 1962 (Akropolis) i 1964 (*Studium o Hamlecie*). W roku 1963 odbywały się kolejno spektakle Akropolis, jednak premiera była wcześniej;

4) „W początkach stanu wojennego współpracownicy Grotowskiego rozwiązali Instytut” – pisze Dziwulska. Stan wojenny został zniesiony z dniem 22 lipca 1983, Teatr Laboratorium rozwiązano z końcem roku 1984;

5) według Małgorzaty Dziwulskiej: „Podjął [Grotowski] niebawem prace czwartej – wedle klasyfikacji Zbigniewa Osińskiego – fazy swej działalności, określonej mianem Dramat Obiektywny. Trwa ona do dziś”. Czwartym okresem w twórczości Grotowskiego są Sztuki Rytualne (od roku 1985 do dziś), o czym piszę jednoznacznie w artykule *Grotowski wytycza trasy: od Dramatu Obiektywnego (1983–1986) do Sztuk Rytualnych*, w: *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice. Pusty Obłok*, Warszawa 1993.

⁶ Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, w: *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, wybór i redakcja: Janusz Degler i Zbigniew Osiński, „Wiedza o kulturze”, Wrocław 1990, s. 78.

⁷ Por. na ten temat: Zbigniew Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 170–257 i 303–336.

⁸ Grotowski *powtórzy*, w: *Miski (Transgresje)*, wybór, opracowanie i redakcja: Maria Janion i Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, t. 1, s. 400.

⁹ Por. Jerzy Prokopiuk, *Słowo wstępne*, „Gnosis” nr 1/1992.

¹⁰ Hans Jonas, *Religia gnozy*, przełożył Marek Klimowicz, Płatan, Kraków 1994, s. 301.

¹¹ Por. *Czas Wodnika. O gnozie, herezjach i antropozofii* z Jerzym Prokopiukiem rozmawiają Marek Klecel i Zdzisław Skrok, „Nowe Książki” nr 11/1992; Por. także: Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przełożył Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994, s. 359–360.

¹² Jerzy Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w: Jung, *Archetypy i symbole*, op. cit., s. 34.

¹³ Raymond Abellio *Approches de la nouvelle Gnose*, Wstęp: Philippe Camby,

Editions Gallimard, Paris 1981, s. 31. Przekład autora artykułu. Cytaty z *Ewangelii według św. Jana* (Prolog 1,5), według: *Biblia Tysiąclecia*, wyd. IV, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1984, s. 1214.

¹⁴ Tamże, s. 14.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *Performer*, w: *Teksty z lat 1965–1969*, op. cit., s. 214.

¹⁶ Tamże, s. 217.

¹⁷ Abellio, op. cit., s. 17.

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Wędrowanie za Teatrem Źródeł*, tekst przygotował do druku Leszek Kolankiewicz, „Dialog” nr 11/1979.

¹⁹ Por. *Enantiodromia i Przeciwności*, w: Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, przełożyli Wojciech Bobeck i Lidia Zielińska, Oficyna Wydawnicza UNUS, 1994, s. 59–60 i 153–156.

²⁰ Grotowski, *Teatr a rytuał*, op. cit., s. 79.

²¹ Wypowiedź w ankiecie: *Aktor – marzenia, myśli, rozterki*. Ryszard Cieślak, rozmawiała Leonia Jabłonkówna, „Teatr” nr 14/1971.

²² *Aktor natchniony*, rozmawiał Tadeusz Buski [Burzyński], „Gazeta Robotnicza” nr 74/1974.

²³ Por. *Indywidualizacja*, w: *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, op. cit., s. 75–79.

²⁴ Por. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, op. cit., s. 258–264.

²⁵ Jerzy Grotowski *Ćwiczenia*, w: *Teksty z lat 1965–1969*, op. cit., s. 104–105.

²⁶ Grotowski, *Wędrowanie za Teatrem Źródeł*, op. cit.,

²⁷ Paul Evdokimov *Prawosławie*, przełożył ks. Jerzy Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.

²⁸ Tamże, s. 91.

²⁹ Tamże, s. 103.

³⁰ Tamże, s. 105.

³¹ Tamże, s. 103.

³² Por. *Teksty z Nag-Hammadi*, z języka koptyjskiego przełożyli Albertyna Dembska i Wincenty Myszczer; wstępem i komentarzem opatrzył oraz całość opracował: ks. Wincenty Myszczer, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1979, s. 81.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 82.

³⁵ *Ewangelia Tomasza*, przełożyli Albertyna Dembska i Wincenty Myszczer, w: *Teksty z Nag-Hammadi*, op. cit., s. 207.

³⁶ Tamże, s. 91.

³⁷ Por. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, op. cit., s. 255.

³⁸ Jerzy Grotowski, *Teatr Laboratorium po dwudziestu latach. Hipoteza robocza*, „Polityka” nr 4/1980.

³⁹ Jest to fragment ostatniej z trzech wypowiedzi Grotowskiego w filmie telewizyjnym Krzysztofa Domagali, *„Pelen guślarstwa obrzęd świętokradzki”*, O Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego, Telewizja Polska, Warszawa 1980. Pierwsza emisja filmu odbyła się 27 marca 1980.

⁴⁰ Grotowski, *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, op. cit., s. 36–37.

⁴¹ Por. Peter Brook, *Grotowski, sztuka jako wehikul*, przełożyła Magda Złotowska, „Notatnik Teatralny” nr 4/1992.

⁴² Można to zobaczyć również na filmie dokumentalnym z pracy Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski – Workshop of Jerzy Grotowski, zrealizowanym w Ośrodku pod Pontederą w roku 1989 przez ekipę amerykańską pod kierunkiem Mercedes Gregory. Por. także: Thomas Richards, *Al lavoro con Jerzy Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubilibri, Milano 1993.