

ZBIGNIEW OSIŃSKI

Dzieło Jerzego Grotowskiego jako „przedmiot badań”

Dzieło Grotowskiego jako przedmiot badań”. „Grotowski jako przedmiot badań”. Szczególnie mocno odczuwam przytłaczającą dwuznaczność i ironiczną groteskowość tej sytuacji. Co to właściwie w tym przypadku znaczy: „przedmiot badań”? Tak więc ja i mnie pod takimi czy innymi względami podobni, jeszcze żyjący, rozprawiamy o nim, od kilku lat nieżyjącym. On zaś taktownie milczy, zostawiwszy niektóre ślady swojej obecności w tym świecie oraz pamięć swoich dzieł czy dzieła. Można bowiem wszystkie jego spektakle i „przedsięwzięcia” poza-spektaklowe traktować jako jedno dzieło. Tak czy inaczej mamy tu jednak do czynienia z „dojmującym brakiem symetrii” – jak dojmująco trafnie określił tego rodzaju sytuację współczesny antropolog.²

Trzydzieści lat temu, w czerwcu 1975 roku uczestniczyłem w spotkaniu publicznym na temat Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium. Odbywało się ono w Sali Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego, w obecności rektora i kilkudziesięciu zaproszonych gości, którzy przyjechali z całego świata na Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów stanowiący część Sezonu Teatru Narodów, który odbywał się w Warszawie. Pozwolę sobie przywołać fragment wystąpienia Grotowskiego sprzed trzydziestu lat:

„Z przyczyn i dla celów całkowicie odmiennych przybyli tutaj różni uczestnicy. Są pomiędzy nami tacy, którzy pragną odnaleźć pewną formułę prawie że naukową, jakąś metodę niby to naukową wiodącą do twórczości, rodzaj klucza do twórczości. Z mojego punktu widzenia jest to jednak niemożliwe, ponieważ twórczość jest raczej rodzajem awantury, przygody, ryzyka. Sztuka jest pewnym rodzajem pragnienia, próbą przejścia poprzez mur, a tym, co dzięki niej możemy uzyskać, jest świadomość, czym jest ten mur. Jest to jedyna rzecz, jakiej można się dowiedzieć”.³

W ten sposób Grotowski określił swój stosunek do wszelkich prób dokonywania przekładów dzieła sztuki i procesu twórczego na język dyskursywny. Usiłowania takie są właściwie zawsze skazane na niepowodzenie, co jednak nie oznacza, że nie należy ich podejmować.

Nie mam pewności, czy mówiąc o Grotowskim, mamy na myśli tego samego człowieka. Zapewne każdy

z nas znał go inaczej, a ci, którzy nie poznali go w ogóle, mają inne wyobrażenia od tych, którzy spotykali się z nim w różnych fragmentach jego życia i drogi twórczej. Dzięki temu wiedza każdego z nas jest tak bądź inaczej, na różne sposoby fragmentaryczna, nawet wiedza Ludwika Flaszena, który współpracował z Grotowskim najdłużej, bo przez pełnych dwadzieścia pięć lat. Wbrew pozorom nie jest to problem akademicki, lecz o zupełnie zasadniczym znaczeniu i wielorakich konsekwencjach.

Gdy mówimy o Grotowskim, bardzo ważne jest zadać sobie pytanie: o kim właściwie mówimy, a dokładniej – o jakim jego obrazie czy obrazach? Ludzie znający go bliżej wiedzą, że bardzo świadomie i można powiedzieć metodycznie kreował on swój obraz „na zewnątrz”, dla innych. W efekcie obraz ten był i jest również dzisiaj inny w Polsce, a inny na przykład w Danii, gdzie wyraźnym centrum refleksji i badań był od początku Nordisk Teaterlaboratorium pod kierunkiem Eugenia Barby, jeszcze inny we Francji, Wielkiej Brytanii, Włoszech, USA, Rosji czy krajach Ameryki Południowej. Różnice są pod niejednym względem zasadnicze, przy czym obraz ten był i jest dynamiczny, zmieniał się i ciągle jeszcze zmienia.

Grotowski wcześniej zrozumiał, że wykreowanie swojego obrazu na użytek publiczny, owego „egregora”,⁴ jak sam to nazywał, stwarza gwarancję siły i skuteczności działania dla kogoś, kto prowadzi jakąś publiczną działalność. Stąd też przywiązywał do tego takie znaczenie. Chyba najbardziej wprost powiedział o tym



Jerzy Grotowski, Wrocław 1968. Fot. Teatr Laboratorium

w rozmowie z Andrzejem Bonarskim z roku 1975:

„Jeszcze w 66-tym, kiedy byliśmy w Teatrze Narodów w Paryżu, miałem spotkanie z dziennikarzami, na którym powiedziałem: «Dobrze, dobrze! Tutaj opowiadacie takie rzeczy, takie pytania są stawiane, ale ja widzę, co będzie za kilka lat. Za kilka lat tutaj – a działa się to wtedy w teatrze «Odeon» – po tych schodach będzie chodził ktoś, kto na przykład wynajdzie teatr dziki. Może to być człowiek z Montrealu i będzie się nazywał Dupré, a może z Zielonego Wybrzeża i będzie się nazywał Kumba, nie wiem. On będzie schodził, wy będziecie stali z aparatami fotograficznymi i będziecie mówili: „Wszystko się skończyło, nic się nie liczy, teraz jest już tylko «teatr dziki»”. A tam, na dole schodów będę stał ja, z kapeluszem i zwrócę się do niego i powiem mu: daj mi pięć franków, Kumba. I ja też byłem kiedyś sławny.

Zakres masowego przekazu powoduje, że dopóki jest się w oświeceniu, dopóty daje to możliwości. Pod warunkiem, że człowiek nie utożsamia się z wykreowaną figurą. Oto figura; figura to ten, który uzyskuje nagrody, tytuły, zaszczyty, witany jest przez mężów stanu albo przyjmowany przez monarchów. To wszystko należy do jednego obiegu; to jest figura. Ważne jest, żeby wiedzieć o tym, że figura istnieje i nie utożsamiać się z nią, bo jest tworem wykreowanym. W średniowieczu takie twory nazywano egregorami, wierzono – i ja tak wierzę – że istnieją. Dopóki człowiek nie utożsamia się z eggregorem – a ten istnieje, to ma się znaczne możliwości dysponowania środkami. Na przykład doświadczenia, które teraz prowadzimy w różnych krajach, a więc tam, gdzie nie mamy stałej bazy, są – przez sam ten fakt – doświadczeniami kosztownymi [...]. Otóż, gdyby nie było eggregora, to nie byłoby tych pieniędzy; nikt by na to wszystko nie dał grosza, bo przecież jest płacone nie dla wartości sprawy – jeżeli taka istnieje, a wiem, że istnieje – tylko jest płacone dla eggregora. Z tego punktu widzenia istnienie eggregora jest celowe i należy o tym pamiętać. Ono daje szeroki dostęp do ludzi, forum. Ale jest kruche. Jeżeliby siedzieć na górze i siedzieć, to żeby się człowiek wściekł, i tak mu koronę zedra. [...] Następną sensacją i tym, co do konsumpcji, jest obalenie idola”.⁵

Najprawdopodobniej dogłębnie poznał on ten mechanizm i nauczył się tej umiejętności, a w każdym razie rozwinął ją w stopniu zupełnie wyjątkowym, jeszcze wówczas, gdy był działaczem politycznym tak zwanego Polskiego Października 1956 roku, ale najpewniej całe jego życiowe doświadczenie wywarło znaczący wpływ na taką postawę. Okazało się po prostu, że to kreowanie własnego obrazu sprawdza się w codziennym życiu, jest skuteczne. Dlatego też można było odnieść wrażenie, że relacje Grotowskiego z ludźmi niemal zawsze były przezeń w jakiś sposób reżyserowane. Z drugiej strony jednak, co równie ważne: nigdy nie mylił on tej wykreowanej przez siebie samej osoby z rzeczywistym aktem twórczym, z pracą nad dziełem. Powołam

się tutaj na świadectwo Ludwika Flaszena:

„Miał zdolność jasnego rozróżniania porządków: taktyki od istoty rzeczy. Sugestywność liczby i siły nie skusiła go, jak dzieje się to często z ludźmi teatru. Baczenie pilnował swego marginesu, swego statusu odmieńca – trzymając się z daleka od wielkich scen, od egzaltującego dyszenia ogromnych widowni, od światła jupiterów. Kanały publicznej informacji selekcjonował pedantycznie i stawiał im – w zamian za dostęp – skomplikowane i niezwykłe wymagania”.⁶

Nie miał złudzeń: media, a także wychowani na nich ludzie żywią się właśnie tym sztucznym, wykreowanym obrazem, pozostając w konsekwencji jedynie na samej powierzchni zdarzeń i nie docierając właściwie nigdy do „esencji”. I tego tylko potrzebują. Stąd właśnie sztuka kreowania własnego „eggregora” była dla Grotowskiego tak ważna.

Mówi się czasami o Grotowskim, że oddziaływał on na ludzi przede wszystkim poprzez samą swoją obecność, a potem dopiero poprzez siłę swojej wizji i jej promieniowanie. Prawdopodobnie na niewiele zdałaby się jego obecność, gdyby nie było za nią tego, co ją uwiarygodniało, to znaczy: Teatru Laboratorium w Opolu i we Wrocławiu wraz z kilkoma przedstawieniami, które weszły do historii i do legendy światowego teatru, wydanej w 1968 roku książki *Towards a Poor Theatre* i jej recepcji, wreszcie działającej od roku 1985 „pustelni artystycznej” w oddalonej kilkanaście kilometrów od Pontedery wiosce Vallicelle, gdzie przez sześć dni w tygodniu pracowało się od ośmiu do czternastu godzin dziennie, oraz obiektywnych wyników tej pracy, której zapraszani świadkowie i zespoły dawały swoje świadectwo – każdy z nich na swój własny sposób.

Istnieje oczywiście problem: co nazwiemy „dziełem” Jerzego Grotowskiego? Czy są nim tylko wyreżyserowane przez niego przedstawienia, takie jak *Akropolis*, *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, *Księżę Niezłomny* i *Apocalypsis cum Figuris*, czy też był nim również, a może nawet przede wszystkim on sam? Refleksja nad Grotowskim jako człowiekiem ma długą tradycję. Jej początki sięgają lat pięćdziesiątych, a za swego rodzaju zwieńczenie można uznać przywołany już tutaj tekst Ludwika Flaszena, napisany na wiadomość o śmierci Grotowskiego, oraz artykuł Mirosława Kocura *Grotowski jako dzieło sztuki* opublikowany w roku 2001 na łamach „Pamiętnika Teatralnego”. Oto konkluzja tego ostatniego:

„Grotowski praktykował teatr także w życiu codziennym. [...] W dużym stopniu był autorem samego siebie i swoich kolejnych wcieleń... Był bezwzględny wobec własnych słabości, zdolny do największych wyrzeczeń. [...] To on w dużym stopniu był autorem własnego wizerunku. Jest przykładem artysty, który tworząc siebie definiował i przeobrażał współczesną kulturę”.⁷

Zatem mówiąc o Grotowskim, dobrze jest uświadomić sobie za każdym razem, o kim właściwie mówimy. On ciągle zmieniał się, ewoluował, należał do tych artystów, u których nie daje się radykalnie oddzielić „życia” od „twórczości”, przy czym powiązania te były nadzwyczaj subtelne, a żadne jego dzieło artystyczne nigdy nie stało się po prostu ilustracją jakiegoś fragmentu biografii. Za żadną cenę nie chciał też stać się swoim własnym epigonem. Był na to niezwykle wyczulony. W liście do Eugenia Barby z 5 kwietnia 1965 roku napisał:

„Myślę, że uchwycił Pan to, co było samym sednem naszych poszukiwań w Opolu (i teraz we Wrocławiu, oczywiście), to znaczy ducha zmiany i rozwoju, autokorekty i kontrpropozycji stawianych samemu sobie – to znaczy zasadę metody otwartej, twórczej, a nie zamkniętej, recepturalnej”.⁸

W tym miejscu podam jeden tylko przykład. Jak wiadomo, Polska jest jednym z niewielu krajów, gdzie do dzisiaj nie istnieje przekład *Towards a Poor Theatre*. W różnych sytuacjach słyszałem opinię, jakoby sami Polacy nie byli zainteresowani jej wydaniem. Prawda jest jednak inna: to sam autor nie był dostatecznie zainteresowany wydaniem tej książki w Polsce. Niedługo po ukazaniu się jej pierwodruku w języku angielskim, nakładem duńskiego wydawnictwa Odin Teatret Forlag,⁹ przygotowany był polski przekład Janiny Hery. Jak można było jednak przewidzieć, Grotowski zakwestionował go właściwie od początku do końca, bo niezależnie od takich czy innych wad tego przekładu było jasne, że nikt oprócz niego samego nie był po prostu w stanie przygotować tej książki w taki sposób, aby mogło go to usatysfakcjonować. Oświadczył przy tym, że sam nie ma czasu zająć się polską wersją książki. W tej sytuacji Państwowy Instytut Wydawniczy w Warszawie musiał rozwiązać umowę z autorem, bo najzwyczajniej nie miał innego wyjścia. Taka sytuacja trwała praktycznie ponad trzydzieści lat: od roku 1968 aż do śmierci artysty.

Dwadzieścia jeden lat po pierwodruku, czyli w roku 1989, niejako zamiast *Ku teatrowi ubogiemu* ukazała się we Wrocławiu książka Grotowskiego *Teksty z lat 1965–1969*;¹⁰ jej pierwszy nakład wynosił 500+25 egzemplarzy. Rok później ta sama oficyna opublikowała drugie, „poprawione i uzupełnione” wydanie, tym razem w nakładzie 2500+25 egzemplarzy, a jesienią 1999 roku pojawiło się trzecie wydanie (wysokości nakładu nie podano).

Dzisiaj wiemy, że jest to jedyna książka Grotowskiego opublikowana za jego życia w ojczyźnie. Znalazły się w niej cztery teksty z *Towards a Poor Theatre*, których pierwodruki lub tłumaczenia, dokonane przez Grotowskiego lub Flaszena (wszystkie niewątpliwie konsultowane z Grotowskim i z jego akceptacją), ukazały się w polskich czasopismach (we wrocławskiej „Odrze” i w jednym przypadku w podówczas

jeszcze dwutygodniku „Teatr”). Są to w kolejności: *Ku teatrowi ubogiemu* (*Towards a Poor Theatre*), *Aktor ogolony* (jest to obszerny fragment wykrojony z *The Theatre's New Testament* an interview with Jerzy Grotowski by Eugenio Barba), *Nie był cały sobą* (*He Wasn't Entirely Himself*) oraz *Techniki aktorskie* (*The Actor's Technique* an interview with Jerzy Grotowski by Denis Bablet). Jest także pięć innych tekstów: *Teatr Laboratorium 13 Rzędów. Jerzy Grotowski o sztuce aktora* (tekst traktujący przede wszystkim o tradycji Teatru Laboratorium, pierwodruk w Polsce, tłumaczenia na fiński,¹¹ ukraiński,¹² słowacki, węgierski¹³ i rosyjski nie tłumaczony dotychczas na inne języki), dalej *Teatr a rytuał*, *Ćwiczenia*, *Głos i Odpowiedź Stanisławskiemu*. Do drugiego i trzeciego wydania książki wszedł również *Performer*, umieszczony jako ostatnia pozycja *Aneksu*.

Jednak Grotowski stanowczo nie zgodził się na przedrukowanie w *Tekstach z lat 1965–1969* dwóch rozdziałów wchodzących w skład *Towards a Poor Theatre*. Były to: *Methodical Exploration* (pierwodruk ukazał się w „Tygodniku Kulturalnym” z 23 kwietnia 1967 pod tytułem *Laboratorium w teatrze. Rozmowa z Grotowskim*. Rozmawiał Bogusław Czarmiński; wkrótce potem w programie do ostatniej, piątej wersji *Akropolis* według Wyspiańskiego – pierwszy pokaz odbył się 17 maja 1967 roku we Wrocławiu – zamieszczona została wersja skrócona, już bez pytań i podpisana tylko przez Grotowskiego, a zatytułowana *Teatr Laboratorium. Instytut Badań Metody Aktorskiej*) oraz *Statement of Principles* (polski przekład Aleksandry Ambros opublikował miesięcznik „Polska” w lipcu 1971 roku pod tytułem *Wyłożenie zasad*). Jeśli chodzi o ten ostatni tekst, argumentem Grotowskiego było to, że przekład nie był przez niego autoryzowany, a on sam nie ma czasu, aby zająć się tłumaczeniem – sytuacja była zatem oczywista. Natomiast pierwodruk pierwszego tekstu był niewątpliwie autoryzowany, zaś zamieszczenie go najpierw w programie do *Akropolis*, a następnie włączenie do swojej książki zdawało się podkreślać jeszcze jego znaczenie dla samego autora. A jednak w telegramie z Pontedery, datowanym 20 marca 1989 roku, napisał do mnie: „[...] stanowczo nie drukujcie ani *Wyłożenia zasad*, ani *Instytutu Badań Metody Aktorskiej*”.¹⁴ Tego samego dnia, w rozmowie telefonicznej, w taki sposób uzasadnił swoją decyzję: „Wycofuję *Wyłożenie zasad*, ponieważ jest to nieautoryzowany i zawierający błędy przekład, zaś w drugim tekście trafne jest jedynie porównanie Teatru Laboratorium z Instytutem Bohra, a wszystko inne jest sztuczne”.¹⁵ Grotowski powiedział też wtedy, że po dwudziestu dwóch latach od daty pierwodruku nie może się już pod tym podpisać i po prostu nie życzy sobie przedruku. Dyskusja była skończona.

Tymczasem ten sam tekst przedrukowywany był na całym świecie w licznych wydaniach *Towards a Po-*



Jerzy Grotowski, Włochy 1983. Fot. Maurizio Buscarino

or *Theatre*, a także tłumaczony na coraz to inne języki – ostatni przekład książki za życia autora ukazał się w Rumunii w grudniu 1998 roku.¹⁶ Okazuje się, że właściwie tylko w Polsce *Instytut Badań Metody Aktorskiej* nie mógł zostać przedrukowany. Jest oczywiste, że brak zgody na opublikowanie jednego z rozdziałów książki był w tym wypadku równoznaczny z niezgodą jej autora na ukazanie się całości.

Nie potrafię zrozumieć, dlaczego Grotowski (przynajmniej od pewnego momentu) nie chciał, żeby jego *Towards a Poor Theatre* ukazała się po polsku. Również on sam nigdy nie odpowiedział na to pytanie w sposób jednoznaczny. W tej sytuacji jesteśmy skazani na domysły i hipotezy. Prawdopodobnie od roku 1989 uznał, że lepiej funkcjonują wydane wtedy właśnie po raz pierwszy w Polsce *Teksty z lat 1965–1969*, a *Towards a Poor Theatre* należy już do przeszłości, chociaż w kwietniu 1988 podczas mojego pobytu w Workcenter mówił jeszcze najwyraźniej o „nowej wersji książki *Ku teatrowi ubogiemu*”, a nawet przedstawił jej pierwszy zarys, który zresztą stał się wkrótce punktem wyjścia do pracy nad *Tekstami z lat 1965–1969*. Prawdopodobnie?

W cytowanym telegramie z 20 marca 1989 roku napisał również:

„Teraz ani później nie drukujcie starych tekstów z lat 1959–1964”.¹⁷

Doprawdy nie wiem, jaki był powód takiej decyzji. Zarazem jednak Grotowski zaakceptował obszerne cytaty ze swoich tekstów z tamtych lat, na przykład w mojej książce *Grotowski i jego Laboratorium* opublikowanej w roku 1980 przez Państwowy Instytut Wydawniczy. Czy stało się tak dlatego, że robiłem to na moją własną odpowiedzialność? Nie jest to dla mnie do dzisiaj jasne.

W tym miejscu powinienem wspomnieć, że Grotowski poprosił mnie o wyszukanie w polskich archiwach i czasopismach jego publikowanych, a zwłaszcza niepublikowanych wystąpień politycznych z lat 1956 i 1957. Prośbę tę spełniłem i wysłałem kserokopie do Pontedery. Wiem, że jego zamierzeniem było przygotowanie tych tekstów do publikacji. Po prostu nie starczyło mu już na to czasu.

Faktem jest, że Grotowski nie był zainteresowany tym, aby niektóre jego teksty drukowane na Zachodzie były tłumaczone w Polsce. Bywało jednak i tak, że nie życzył sobie, aby pewne polskie teksty zostały przetłumaczone. Do pierwszych należał tekst o Gurdżijewie *C'était une sorte de volcan*, oparty o trzy spotkania przeprowadzone w Paryżu w lutym 1991 roku, a opublikowany rok później po francusku, w Szwajcarii¹⁸ –

ostatecznie polski przekład ukazał się blisko trzy lata po śmierci Grotowskiego, z okazji konferencji „W stronę esencji. Georgij Iwanowicz Gurdżijew – oddziaływanie i znaczenie”, która odbyła się w listopadzie 2001 roku we Wrocławiu.¹⁹ Do drugiej grupy można zaliczyć przede wszystkim jego polskie teksty sprzed 1965 roku, zarówno opublikowane jak i pozostające w rękopisach bądź maszynopisach.

Zmieniał się również język Grotowskiego, zarówno ten używany podczas publicznych wystąpień i w publikacjach, jak i ten, którego używał w kontaktach z najbliższymi współpracownikami. W jego wypowiedziach pochodzących z różnych okresów można znaleźć rzeczy różne, niekiedy nawet wyglądające na sprzeczne. Na przykład – wbrew temu, co poczynawszy od lat sześćdziesiątych sam mówił na ten temat – w latach 1957–1961/1962 jako własna tradycja znacznie bliższy był mu Wsiewołod Meyerhold niż Stanisławski. Z całą zaś pewnością odnosiło się to do dwóch spraw: **autorstwa spektaklu** (autorem spektaklu jest reżyser) i jego **montażu**. Dlatego właśnie przy wszelkiej interpretacji takich czy innych działań i/lub słów Grotowskiego bardzo użyteczne, a czasami wręcz niezbędne jest nie tylko uwzględnienie dokładnej daty, ale w miarę możliwości również kontekstu sytuacyjnego.

Chciałbym podkreślić, że Grotowski miał zupełnie wyjątkowe wyczucie tego, co bywa nazywane „obiektywnym” życiem lub – bardziej uczenie – „funkcjonowaniem tekstu”. Chciałbym podkreślić, że Grotowski posiadał zupełnie wyjątkowe wyczucie tego, co bywa nazywane „obiektywnym (to znaczy niezależnym od autora) życiem lub – bardziej uczenie – «funkcjonowaniem» tekstu”. W listopadzie 1965 roku, po lekturze maszynopisu mojego eseju o *Księciu Niezłomnym* w Teatrze Laboratorium, przeznaczonego dla poznańskiego „Nurtu”,²⁰ napisał do mnie:

„Pański artykuł nie jest ani zły ani niegodny, ani nawet nieprawdziwy. Zdaje się, że mnie Pan nie rozumiał dokładnie i że będziemy mogli wyjaśnić sobie sprawę dopiero w rozmowie bezpośredniej.

Miałem zastrzeżenia i to na tyle pilne, aby do Pana telefonować (w celu uniknięcia pewnych analogii w tekście przeznaczonym dla «Nurtu»), ale w porządku, że tak powiem, ziemskim, a nie wiecznym.

Jak to się dzieje, że mnie Pan nie rozumiał? Tekst drukowany funkcjonuje jakby niezależnie od autora i nawet od «słuszności». Staje się przedmiotem, który przez różnych ludzi w rozmaity sposób i do różnych celów może być docześnie użytkowany. O to tutaj chodziło i chodzi nadal”.²¹

Dzisiaj, po wielu już latach od tamtego czasu, muszę przyznać, że tych kilka zdań dało mi wtedy bardzo dużo do myślenia. Dla młodego człowieka, niemal początkującego jako autor, była ta lekcja bezcenna.

Przez całe swoje twórcze życie Grotowski, na ile było to tylko możliwe, czuwał nie tylko nad własnymi



Jerzy Grotowski, Klub Studentów Riwiera-Remont w Warszawie, 5 grudnia 1976. Fot. Jerzy Kośnik

tekstami, które przed autoryzacją opracowywał zazwyczaj długo i niezwykle starannie, ale również nad przeznaczonymi do druku tekstami swoich współpracowników, którzy mieli niepisany obowiązek uzgadniania z nim (lub Ludwikiem Flaszenem) wszystkiego, co w jakikolwiek sposób miało zostać podane do pu-



Jerzy Grotowski i Stefan Morawski (prowadzący spotkanie), Warszawa, 5 grudnia 1976. Fot. Jerzy Kośnik



Jerzy Grotowski, Paryż 1968

blicznej wiadomości. W taki sposób Grotowski sterował recepcją zarówno własną, jak i prowadzonej przez niego placówki.

Stawiałem sobie czasami pytanie o charakter tego, co Grotowski nazywał „pragmatyzmem”. A jednocześnie wiedziałem, że gdyby postępował inaczej, najpewniej nie zaistniałby Teatr Laboratorium. Zdając sobie z tego doskonale sprawę, prowadził on pewnego rodzaju grę z władzą, nigdy przy tym nie wchodząc z nią w otwarty konflikt. Chyba jedynym wyjątkiem była trwająca zaledwie osiem miesięcy, ale za to niezwykle intensywna działalność polityczna w Październiku 1956 roku.²² Dopiero po ostatecznym wyjeździe z Polski w 1982 roku Grotowski zaczął inaczej kreować wizerunek własny i Teatru Laboratorium, poczynawszy od nadania swojej decyzji emigracyjnej jednoznacznie politycznej interpretacji, według której był to jego protest wobec wprowadzenia w Polsce stanu wojennego. Nie twierdzę bynajmniej, że ten powód nie odegrał istotnej roli przy podejmowaniu decyzji; nie sądzę jednak, aby był to powód jedyny, a tym bardziej najważniejszy. Co najmniej równie ważnym powodem jak

stan wojenny w Polsce były dla tej decyzji Grotowskiego jego motywy twórcze, takie jak potrzeba doświadczenia nowej przygody twórczej z innymi ludźmi. Z czasem przygoda ta uzyskała imiona: *Dramat Obiektywny*, *Sztuki Rytualne*, *Sztuka jako wehikuł*.

Jednym z przykładów zmiany stanowiska Grotowskiego może być dokonana już na Zachodzie autointerpretacja *Księcia Niezłomnego* w Teatrze Laboratorium. Oto dwa przytoczenia z jego publicznych wystąpień, oba z roku 1990. Pierwsze z nich nastąpiło w trakcie wieczoru poświęconego Ryszardowi Cieślakowi w dniu 9 grudnia 1990 roku, w ramach sesji «Secret de l'acteur» zorganizowanej przez Académie Expérimentale des Théâtres przy współpracy Théâtre de l'Europe w sali Odeon w Paryżu:

„W *Księciu Niezłomnym* chrześcijański ksiądz w czasie wojny między chrześcijanami (Hiszpanami) a muzułmanami (Maurami) zostaje wzięty do niewoli i poddany całej serii brutalnych nacisków i tortur, które mają go złamać. W jakimś sensie są to więc dzieje męczennika.

Pracując nad tym tekstem, wiedzieliśmy, że w przedstawieniu powinna pojawić się struktura narracyjna, jakby «opowieść» o męczeństwie. [...] Pojawilo się też kilka aluzji do sytuacji Polski naszego wieku; na przykład postaci inne poza Księciem odziane były w togi i oficerskie buty prokuratorów wojskowych. Aluzje tego typu nie były jednak istotą przedstawienia.²³

Drugi cytat pochodzi z tekstu *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, którego pierwodruk ukazał się w roku 1992 na łamach wrocławskiego „Notatnika Teatralnego”:

„Otaczające go [Ryszarda Cieślaka – Księcia Niezłomnego] postacie, odziane w togi prokuratorów wojskowych, kojarzyły się z Polską tamtego czasu (1965). Ale oczywiście to nie było kluczem”.²⁴

Wydaje się znamienne, że Grotowski nigdy nie ujawnił tego lokalnego odniesienia *Księcia Niezłomnego*, kiedy mieszkał i pracował w Polsce. Ponadto dla ludzi, którzy widzieli przedstawienie, jak autor niniejszego tekstu, sugerowane po wielu latach odniesienie do „Polski tamtego czasu”, wcale nie było wówczas czytelne, zaś kostiumy aktorów mogły odsyłać do wielu krajów i różnych epok historycznych. (Można się im zresztą przyjrzeć na zachowanych zdjęciach i filmie dokumentalnym z przedstawienia). Jest to moim zdaniem przykład zawężenia sensu własnego dzieła w wyniku późniejszej interpretacji dokonanej przez artystę. Zapewne nie chciał komplikować sobie stosunków z władzami, a decydujący argument stanowiły dla niego zawsze poziom pracy twórczej jego i zespołu Teatru Laboratorium, czyli „dzieła”, oraz możliwość kontynuacji i rozwoju tej pracy. To i tylko to miało znaczenie.

Czy jako artysta był anarchista w sztuce? Byłbym ostrożny wobec takich wniosków. Anarchizm oznacza bowiem w pierwszej kolejności brak zaufania do życia

instytucjonalnego, do wszystkiego, co instytucjonalne. Anarchista buduje własną strefę wolności niezależnie od istniejących instytucji bądź świadomie je kontestując. To prawda, że Grotowski był nieufny wobec instytucji teatralnych, często ostro je krytykował, zwłaszcza w latach 1957–1966. Tylko że jednocześnie trudno przeoczyć, że wszystkie jego znaczące przedsięwzięcia artystyczne powstały w konkretnych instytucjach, o których był walczył z właściwymi mu determinacją i roztropnością jednocześnie. Instytucje te nosiły nazwy: Teatr 13 Rzędów, Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Teatr Laboratorium, Instytut Aktora Teatr Laboratorium, Instytut Laboratorium, Workcenter of Jerzy Grotowski, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Znamienne jest, że od września 1959 roku, kiedy objął kierownictwo Teatru 13 Rzędów w Opolu, wyreżyserował tylko jeden spektakl poza swoją siedzibą. Był to *Faust* według Goethego w Teatrze Polskim w Poznaniu. Wszystko inne zrealizował w ramach kierowanych przez siebie instytucji. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych, gdy znajdował się u szczytu sławy i powodzenia, konsekwentnie odrzucał propozycje reżyserowania poza swoim zespołem, których nie brakowało: na przykład we Francji. Patrząc na to z dzisiejszej perspektywy, chciałbym podkreślić, że niezwykle racjonalnie kierował swoim życiem zawodowym.

W marcowym „Dialogu” z roku 1976 ukazał się esej Krzysztofa Sielickiego zatytułowany: *Dlaczego Grotowski nadal jest artystą?*²⁵ Zatem już wówczas, po publicznym ogłoszeniu przez twórcę Laboratorium jego „wyjścia z teatru”, sprawa nie była oczywista i należało to jakoś publicznie wyjaśniać, skomentować. Tak przynajmniej uznał ówczesny redaktor naczelny „Dialogu” – Konstanty Puzyna. Najprościej mówiąc, rzecz polegała na tym, że Grotowski był i pozostał w powszechnej świadomości artystą i kimś jeszcze. I to „kimś jeszcze” zaczęło z czasem nawet przygłuszać go jako artystę, reżysera, człowieka teatru.

Tylko co w tym wypadku znaczy owo „kimś jeszcze”? Nie tylko, a na wielu ludzi nawet nie przede wszystkim, oddziaływał swoją sztuką. Stąd też przynajmniej od połowy lat siedemdziesiątych publikuje się na świecie teksty o Grotowskim, w których nie ma prawie mowy o teatrze, o przedstawieniach. Jeśli powołać się tylko na ostatnie publikacje, to teksty takie zamieszczone są między innymi w zbiorze *Grotowski Sourcebook*²⁶, w podwójnym roczniku „Notatnika Teatralnego” za lata 2000 i 2001²⁷ oraz w „Pamiętniku Teatralnym” za rok 2000 i podwójnym zeszycie za rok 2001.²⁸

Wchłonać w siebie wszystko. W czerwcu 1960 roku Grotowski pisał w programowym, a nieopublikowanym dotychczas artykule zatytułowanym po prostu *Teatr*:

„Poszukiwanie pełni możliwości scenicznych zakłada każdorazowe przezwyciężanie jednostronności («czystości») stylu przedstawienia. A zatem dialektyczność

formy: jeżeli groteska, to w asocjacji z powagą – i odwrotnie. [...] Zakłada się nieustanną agresję, rozbijanie funkcji konwencji użytkowanych (na przykład zmiana funkcji danego stylu, eksploatacja krańcowych możliwości danej konwencji scenicznej i tym podobne).

Poszukując teatru «absolutnego», sumy możliwości teatru, musimy systematycznie buntować się przeciwko własnym, wypracowanym formułom twórczym. Stabilizacja byłaby zamrożeniem możliwości teatru, a ostatecznie dążymy do ich totalnej ekspansji. Wolno uczyć się na własnych doświadczeniach, ale nie wolno dochowywać im wierności. Zakłada się konieczność stałej auto-rewizji.

[...] Prawda własnej praktyki jest zawsze bardziej gorzka. Doświadczenia dotychczasowe (nawet te, które, sądząc po reakcjach publicznych, można by przyjąć za zdecydowanie udane [...]) przypominają chwilami szukanie we mgle. Wszystko jest jeszcze do zdobycia, ale nie wierzę, abyśmy kiedykolwiek mogli zdobyć to «wszystko». Wiem natomiast, że wiemy dokąd droga, że powoli zbliżamy się, że jesteśmy bliżej niż wczoraj i że jutro będziemy jeszcze bliżej.

Czego i innym życzę”.²⁹

W tym miejscu trzeba powiedzieć jasno: zainteresowania praktyka i badacza teatru są przynajmniej częściowo różne. Także pytania, jakie stawia temu samemu materiałowi praktyk (reżyser, aktor, scenograf) i badacz-teatrolog (historyk, teoretyk, antropolog itd.) są odmienne i wcale nie wydają się one symetryczne. Najprościej sprawę ujmując, owa asymetryczność zdaje się polegać na tym, że nie ma takich zagadnień praktycznych, które nie mogłyby wchodzić w zakres zainteresowań badacza, inaczej mówiąc – tego ostatniego może zainteresować dosłownie wszystko, co dotyczy teatru, ale zarazem stosunkowo łatwo można sobie wyobrazić problematykę istotną dla badacza, natomiast w niewielkim stopniu lub niemal wcale nieinteresującą praktyka. Wynika z tego wizja czy też koncepcja teatrologii jako dyscypliny autonomicznej (przynajmniej w pewnym stopniu), która nie musi jedynie „służyć teatrowi” (jak przywykło się powszechnie uważać) ani też jej wyniki nie są tylko prostym przekładem doświadczeń praktycznych na język teorii. Krótko mówiąc, relacja między tzw. badaczem a tzw. praktykiem jest w praktyce znacznie bardziej złożona niż się zazwyczaj uważa i wcale nie musi być relacją jednostronnego podporządkowania. Twierdzę nawet, że relacja polegająca jedynie na podporządkowaniu badacza teatrowi musi się okazać prędzej czy później jałowa. Jedynie relacja partnerska, czyli dialogowa może mieć jakąś rzeczywistą perspektywę. Tylko relacja dialogowa między nimi może mieć jakąś wartość. „Interpretacja jest możliwa wyłącznie jako «dialog» dwóch systemów pojęciowych [...]. Taki dialog zawsze będzie ryzykowny, ale nigdy – beznadziejny”³⁰ – stwierdza rosyjski literaturoznawca Siergiej Awierincew.

Czyli możliwa jest odpowiedź dana Grotowskiemu. Dwie tylko uwagi. Po pierwsze, taka odpowiedź może być tylko osobista. I po drugie, w konsekwencji może ona być każdorazowo na miarę tego, kto jej udzieli czy raczej – uczyni ją. Grotowski daje nam wszystkim znakomity przykład takiej odpowiedzi zawarty w jego tekście *Odpowiedź Stanisławskiemu*,³¹ przede wszystkim zaś w tym, co stanowi esencję całego jego twórczego żywota, Grotowski daje przykład takiego dialogu. Sam zresztą w pewnej dedykacji do książki, w której ukazał się pierwodruk *Performera*, zapisał to najprościej i być może najpiękniej: „ta droga, która stała się moim życiem”.

Zadania badawcze

Twórczość Jerzego Grotowskiego obejmuje prawie pięćdziesiąt lat (1955–1998, do ostatniego wykładu w Collège de France w dniu 26 lutego 1998), a debiut literacki (wiersz *Koncert*) ukazał się drukiem 15 maja 1946 roku na łamach „Młodych Piór”, dodatku do „Dziennika Rzeszowskiego”). W latach 1955–1999 Grotowski był obecny w kilkudziesięciu krajach, w niektórych wielokrotnie i przez czas dłuższy. Jego działalność spotkała się z niezwykle rezonansem na świecie, czego świadectwem są dziesiątki książek i wiele tysięcy artyku-

łów w kilkudziesięciu językach. Od wielu lat twórczość Grotowskiego spotyka się z żywym zainteresowaniem ze strony wielu badaczy z całego świata, także z tych generacji, które nie miały już możliwości bezpośredniego zetknięcia się z nim i jego dziełem. W Polsce przykładem tego są ostatnie roczniki „Notatnika Teatralnego” i „Pamiętnika Teatralnego”, przygotowane od strony redakcyjnej, a w znacznym stopniu również autorskiej przez ludzi rekrutujących się z młodszej generacji.

Niezwykle pilną potrzebą jest zebranie możliwie wszystkich różnorodnych informacji na ten temat, gdyż z każdym rokiem maleje szansa ogarnięcia całości zjawiska i dotarcia do świadków, także do rozproszonych publikacji. W miarę swoich możliwości i w zgodzie z określonymi w swoim statucie zadaniami realizuje to powołany w styczniu 1990 roku Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu.

1. Najpilniejszym zadaniem badawczym wydaje się być obecnie opracowanie (przygotowanie do druku) i wydanie tekstów Grotowskiego, co z wielu powodów nie będzie proste ani łatwe. Składają się na nie:

a) teksty podstawowe (autoryzowane i nieautoryzowane). Powstaje tu oczywiście problem, czy mają to być wszystkie i w jakiej kolejności? Powinny to być



Jerzy Grotowski, Paryż 1957

rzecz jasna teksty w kompetentnym opracowaniu, a jednocześnie bez nadmiaru obciążającego je aparatu krytycznego (przynajmniej obecnie);

b) wypowiedzi podczas wykładów, a także publicznych spotkań i konferencji;

c) wypowiedzi dla radia, telewizji oraz na ścieżkach filmów;

d) korespondencja;

e) zanotowane rozmowy z ludźmi: wypowiedzi zapisane przez inne osoby podczas spotkań indywidualnych i publicznych.

2. Wydawnictwa.

W dokumencie *Projekt założeń programowych Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu*, datowanym 21 czerwca 1989 roku, napisałem, że „prace wewnętrzne [nowo powstałej placówki] obejmą:

a) uzupełnianie i stałe opracowywanie zbiorów oraz odpowiednich katalogów: materiałów archiwalnych, książek i periodyków, fotografii, filmów i wideo, nagrań dźwiękowych itd.;

b) przygotowanie do druku pełnej bibliografii działalności Grotowskiego i Teatru Laboratorium;

c) przygotowanie słownika osobowego Teatru Laboratorium, z uwzględnieniem również i stażystów;

d) dzienne kalendarium działalności Teatru Laboratorium w latach 1959–1984;

e) robocze seminaria i spotkania konsultacyjne z udziałem pracowników Ośrodka i osób zapraszanych”.³²

Po czternastu latach zostały zrealizowane (częściowo) zagadnienia ujęte w punktach „a”, „d” i „e”, nie rozpoczęte są natomiast prace nad punktami „b” (pełna bibliografia działalności Grotowskiego) i „c” (osobowy słownik Teatru Laboratorium). W obu wypadkach przyczyną są te same: brak ludzi o odpowiednich kwalifikacjach, pomimo kilkakrotnych „przymiarek”, a także środków finansowych na realizację długofalowych projektów. Trzy osoby, z czego dwie bardzo młode, zatrudnione obecnie w archiwum są na tyle obciążone, że nie są w stanie wykonać tych zadań.

3. Słownik.

Zadanie to może zostać spełnione przez opracowanie całościowego słownika poświęconego biografii i twórczości Jerzego Grotowskiego. Opracowanie takie uwzględniałoby w miarę możliwości całość dokumentacji osoby twórcy, jego biografii i dzieła, a także recepcji twórczości według następujących kręgów tematycznych:

a) wszystkie dzieła Jerzego Grotowskiego (teatralne, radiowe, książki i artykuły jego autorstwa);



Peter Brook i Jerzy Grotowski (jako tłumacz), Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów we Wrocławiu: Teatr Polski, 10 czerwca 1975. Fot. Zbigniew Raplewski

b) dające się wyodrębnić tematy oraz wątki całościowo ujmowanej twórczości artysty;

c) język Grotowskiego w różnych okresach jego twórczości, kluczowe pojęcia (na przykład „teatr ubogi”, „teatr przedstawień”, „kultura czynna”, «parateatr», Sztuki Rytualne, „sztuka jako wehikuł” – jest to zresztą materiał do oddzielnej pracy;

d) tradycja Grotowskiego, obejmująca również „antytadycję” (zwaną także „tradycją negatywną”), czyli artystycznych przeciwników i zjawiska wyraźnie negowane.

W tym punkcie również ważniejsze świadectwa recepcji (publikacje w drukach zwartych i czasopiśmie, filmy, zespoły fotografii, karykatury, taśmy magnetofonowe i nagrania z konferencji, oddziaływanie na innych artystów i zespoły, oddziaływanie na naukę i uczonych;

e) możliwie wszystkie osoby związane w sensie biograficznym i twórczym z Jerzym Grotowskim (rodzina, współpracownicy, zaprzyjaźnieni artyści, artyści i uczeni stanowiący jego tradycję twórczą, ludzie komentujący tę twórczość, ważniejsze instytucje i ludzie związani z jego życiem i twórczością);

f) miejsca związane z biografią i twórczością Grotowskiego (miejscowości, w których zaznaczył swą obecność, w tym wszystkie miejsca występów Teatru Laboratorium i Workcenter, a także wykładów i spotkań publicznych).

Punkt wyjścia do takiej pracy stanowiłyby kwerendy źródłowe w zbiorach polskich i zagranicznych. Selekcja i opracowanie zebranego materiału nastąpi w oparciu o zasady tworzenia haseł w naukowym słowniku typu tematycznego. Tego rodzaju kompendium pozwoli na zgromadzenie i opracowanie rozproszonego materiału źródłowego. Stałoby się ono podstawowym źródłem dla dalszych badań nad twórczością Jerzego Grotowskiego.

Zakładanym efektem będzie edycja zgromadzonego materiału w formie zapisu komputerowego (na CD-ROM), a w dalszym etapie upowszechnienie zebranego i opracowanego materiału – w formie publikacji.

Inspiracje Grotowskiego: przekaz dla następnych pokoleń

„Dzieło sztuki jest wyzwaniem, nie wyjaśniamy go, dostosowujemy się do niego. Interpretując je, rzutujemy na nie nasze własne cele i dążenia, ożywiamy je znaczeniami, które mają źródło w naszym sposobie życia i myślenia”.³³

Nie jest prostą sprawą odpowiedzieć na pytanie: co z tradycji Grotowskiego mogą przejąć następne generacje? Najpierw trzeba postawić sobie pytanie: czy to doświadczenie jest jeszcze dzisiaj żywe? I dalej: w czym i dla kogo jest żywe?

Po pierwsze – tradycja jest zawsze jakimś **wyzwaniem**. Oznacza to, że każdy, kto w jakikolwiek sposób

ustosunkowuje się do dzieła Grotowskiego, staje się – chcąc nie chcąc – tego dzieła interpretatorem. A zatem rzutuje na nie własne cele i dążenia, nadaje im znaczenia, które mają źródło w jego sposobie życia i myślenia. Wynika z tego oczywisty fakt, że tradycja ta jest podejmowana na bardzo różne sposoby i że zmienia się, ewoluuje.

Po drugie – istnieją **rozmaite poziomy** podejmowania jakiejś tradycji. Jest to uzależnione od całego szeregu czynników: wiedzy, nastawienia i motywów użytkownika tradycji, rodzaju i jakości jego osobowości.

Po trzecie wreszcie – sam Grotowski funkcjonuje co najmniej dwojako: jako **artysta**, jeden z najwybitniejszych reżyserów teatralnych XX wieku, pedagog, reformator sztuki teatru, zwłaszcza sztuki aktora. Tutaj sytuuje się on w szeregu: Konstantin Stanisławski – Wsiewołod Meyerhold – Jewgienij Wachtangow – Bertold Brecht.

A zarazem jako **mędrzec, mistrz, nauczyciel sztuki życia**. Tutaj rzadko wskazuje się na konkretne nazwiska, ale nie ulega wątpliwości, że tak właśnie postrzegali Grotowskiego niektórzy spośród jego bliskich współpracowników, a przede wszystkim wielu satelitów Teatru Laboratorium, tych zwłaszcza, którzy przede wszystkim z powodu młodego wieku zaczęli się nim interesować w tak zwanym okresie parateatralnym i później, czyli poczynawszy od lat siedemdziesiątych.

Przy tym te dwa szeregi są jakoś paralelne, ale wcale nie są one identyczne. W konsekwencji oznacza to, że wybór któregoś z nich wcale nie musi powodować, że Grotowski jest dla kogoś obecny lub obecny równie intensywnie w obu tych szeregach.

Trzeba odróżnić **wpływy i inspiracje**.

Niewątpliwie sam fakt obecności Grotowskiego jest ważny **dla niektórych ludzi**. Od kilkudziesięciu lat na całym świecie znajdują się ludzie zainteresowani jego dziełem. To prawda, że nie wszystkich ono interesowało i interesuje, ale w dziejach nowożytnej kultury nigdy nie było tak, że ktoś był ważny dla wszystkich.

Stosunek do pracy rozumianej jeszcze w duchu średniowiecznych i renesansowych bractw cechowych – jako **powołanie**: do tak pojmowanego teatru, do zawodu. Warsztat aktora.

Oddziaływanie idei Grotowskiego, jego myśli. Trzeba jednak wiedzieć, że spośród jego tekstów wiele jest do dzisiaj nie opublikowanych, albo opublikowanych – na przykład – tylko po polsku (jak wczesne teksty z lat 1946–1964 lub tylko po włosku (na przykład „Reżyser jako zawodowy widz”, ostatnio przełożony również z włoskiego na rosyjski).³⁴

Bardzo ważnym źródłem wiedzy o Grotowskim są rzecz jasna scenariusze, notatki z prób czynione przez aktorów, także jego korespondencja oraz wspomnienia jego współpracowników, przyjaciół i kolegów. Jak dotychczas, niewiele z tego ukazało się drukiem. Opublikowanych zostało jedynie kilka zespołów

listów Grotowskiego oraz niektórych spośród jego bliskich współpracowników, pedagogów, przyjaciół i kolegów, między innymi z Jurijem Zawadskim,³⁵ Haliną Gallową,³⁶ Haliną Gryglaszewską,³⁷ Ireną Jun,³⁸ Alianą Obidniak,³⁹ Józefem Karbowskiem,⁴⁰ Bohdanem Korzeniewskim,⁴¹ Janem Kreczmarem,⁴² Jerzym Kreczmarem,⁴³ Tadeuszem Łomnickim⁴⁴, Konradem Swinarskim,⁴⁵ Eugeniem Barbą,⁴⁶ Maurice Bejart'em,⁴⁷ Konstantym Puzyną,⁴⁸ Natellą Baszyndżagian,⁴⁹ Robertem Cohenem,⁵⁰ Andrzejem Wajdą.⁵¹ Ostatnio opublikowałem książkę *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim* – jej drugą część wypełnia obszerna, licząca siedemdziesiąt pięć jednostek korespondencja twórcy Teatru Laboratorium z Ireną, Tadeuszem i Marią Krzysztofem Byrskimi⁵², a wiem, że nie udało mi się odnaleźć wszystkich listów i telegramów.

Niezmierne istotna okazała się korespondencja wewnętrzna Teatru Laboratorium, listy Grotowskiego do Zbigniewa Cynkutisa i Teresy Nawrot,⁵³ a także Cieślaka⁵⁴ i Cynkutisa⁵⁵ do ich rodzin i bliskich.

Dla badań twórczości Jerzego Grotowskiego, dla jej rozumienia i interpretacji opublikowanie jego korespondencji może mieć znaczenie trudne do przecenienia, w moim przekonaniu zupełnie podstawowe. I to wcale nie dlatego, że w listach był bardziej „szczerzy” i „autentyczny” niż w innych wypowiedziach. W niektórych listach też się kreował, co doświadczony czytelnik musi zauważyć. Decydujące jest jednak to, że zwracał się w nich do poszczególnego czytelnika. Bywało tak, że w listach Grotowski załatwiał po prostu różne swoje sprawy i interesy (na przykład młody student krakowskiej PWST nie zapomina wysłać kartek i listów do notabli tej uczelni: rektora, prorektora, dziekana), ale bywało również, że pisał zupełnie bezinteresownie (poruszające dla mnie są zwłaszcza jego listy do Ireny Byrskiej i Haliny Gallowej). Przede wszystkim jednak korespondencja odsłoniła świat ludzi, z którymi pozostawał on w kontakcie, a jej współczesna interpretacja pozwoli odsłonić nowe horyzonty zgodne ze standardami współczesnej myśli humanistycznej.⁵⁶

Kluczowe dla Grotowskiego było zawsze **zainteresowanie człowiekiem**. Naturalną tego konsekwencją było to, że w centrum jego wszystkich wysiłków znajdowała się praca z aktorem. Fundamentem jego teatru był aktor. To zainteresowanie jednostką ludzką, czy – jakby powiedział Witkacy – „istnieniem poszczególnym”, a Grotowski był w tym niezwykle konsekwentny, może – paradoksalnie – stanowić źródło inspiracji w okresie dominacji organizmów zbiorowych, totalnych i zazwyczaj anonimowych.

Bezustanna praca nad sobą. Skupienie na pracy. Takie są nieodłączne atrybuty tej postawy i jej znaki rozpoznawcze.

Jeden z najbardziej znanych obecnie polskich reży-

serów teatralnych Krzysztof Warlikowski, zapytany o swoją tradycję odpowiedział:

„Dzisiaj peryferyjność miejsca sprzyja jego sławie. Ja również w ten sposób szukam swojej drogi. Nie zgadzam się z poglądem, że twórca, który funkcjonuje w takim miejscu jak Rozmaitości, powinien przenieść się do Teatru Narodowego. [...] Nie odczuwam wrogości tych teatrów, lecz odmienność ich tradycji. [...] Naszą żywą tradycję stanowią obecnie: Jerzy Grotowski, Konrad Swinarski, Tadeusz Kantor, Gardzienice i Lupa, a nie Wojciech Bogusławski i na przykład Kazimierz Dejmek”.⁵⁷

A w innym wywiadzie, postawiony wobec pytania: „Premiera *Dybuka* [ostatniego jego przedstawienia, którego premiera odbyła się 6 października 2003 roku we Wrocławiu] otwiera „Dialog” [Międzynarodowy Festiwal Teatralny, odbywający się co dwa lata w stolicy Dolnego Śląska] w mieście Grotowskiego. Czy to ma dla Pana jakieś znaczenie? – Warlikowski interesująco dopowiada:

„Tak, ale nie ma to związku z tym, kto we Wrocławiu tworzył teatr – to zamierzchłe czasy. Myślę, że tradycja Grotowskiego, tak wysoka, nawet trochę przeszkadza dzisiejszemu teatrowi – każde porównanie będzie zawsze na jego niekorzyść. W czasach Grotowskiego teatr silniej funkcjonował społecznie, a dzisiejszy dopiero integruje się z życiem społecznym, przez nowy teatr, reżyserów, którzy odświeżają język teatralny. To nie tyle zależy od tradycji miejsca, ile od zaakceptowania przez widownię tego, co powstaje. W Warszawie, w Teatrze Rozmaitości, widownia powstawała z niczego, przez kilka lat. Zaczynaliśmy grać *Hamleta* dla trzydziestu procent widowni. Później, kiedy teatr stał się głośny, *Hamlet* miał już full. Od tego czasu teatr się zaludnił. Jeżeli w teatrze pojawia się płomyk nadziei wywołuje odzew widowni”.⁵⁸

Ta ambiwalencja wobec tradycji Grotowskiego jest symptomatyczna. To znaczy, że z jednej strony akcentowane są respekt i szacunek dla niej, ale z drugiej strony – natychmiast pojawia się stwierdzenie, że jest ona **zbyt wysoka**, „tak wysoka, [że] nawet trochę przeszkadza dzisiejszemu teatrowi”. Czyżby zatem onieśmielała? Taki wniosek można by wyprowadzić z wypowiedzi Krzysztofa Warlikowskiego.

Warto jednak przytoczyć tutaj zupełnie odmienne stanowisko innego reżysera młodszej generacji, Grzegorza Brała, współzałożyciela (obok Anny Zubrzyckiej) wrocławskiego Teatru Pieśń Kozła. Wkrótce po występach swojego zespołu w Stanach Zjednoczonych udzielił on wywiadu, opublikowanego na łamach miesięcznika «Teatr» z września 2004 roku. Zapytany przez Jacka Dobrowolskiego o swój stosunek do tradycji Grotowskiego, odpowiedział:

„Amerykańska publiczność rzeczywiście najlepiej kojarzy Grotowskiego, stawiając go w jednym szeregu ze Stanisławskim, Brechtem i [Michaiłem] Czecho-

wem. Kiedy Amerykanie oglądają «teatr fizyczny», czyli posługujący się wyrafinowaną ekspresją ciała i głosu, natychmiast widzą w nim odniesienia do teatru Grotowskiego. Paradoks polega na tym, że Amerykanie uważają, iż kultywowanie tradycji Grotowskiego jest czymś pozytywnym i potrzebnym, ponieważ znacznie poszerza i wzbogaca myślenie o teatrze oraz praktykę teatralną. W Polsce nikt w prostej linii tej tradycji nie kultywuje. Nie ma szkoły teatralnej, w której by «wykładano» Grotowskiego. Z naszej perspektywy wydaje się to prawie niemożliwe. Grotowski nie ma w Polsce uczniów i bezpośrednich kontynuatorów. Myślę, że są w Polsce dwie osoby, które się nie odłączają od współpracy i doświadczenia Grotowskiego, nawiązując do jego twórczości, a zarazem, co ważne, idą własną drogą. To Zygmunt Molik i Piotr Borowski. Ciekawy jest ten polski kompleks Grotowskiego. Odkryjemy go naprawdę i skorzystamy z jego techniki, kiedy odejdą pokolenia, które go znały osobiście. Jeśli chodzi o Amerykę, to przypisywanie teatrom z Polski związków z Grotowskim jest czymś nieuniknionym. [...]

Ellen Stewart z La Mamy, otwierając wiosenny cykl naszych przedstawień w Nowym Jorku, powiedziała: «Kiedy Grotowski przyjechał do Ameryki w 1967 roku, był jak mój syn. Teraz witam jego wnuki».

Ciekawe jest to, że ludzie teatru w Ameryce wiedzą o Grotowskim w sensie praktycznym dużo więcej niż my. W samym Nowym Jorku ma on kilku uczniów, na czele z szefową Wooster Group – Elisabeth Le Compère. Stąd pochodził też najbliższy współpracownik i oficjalny spadkobierca Grotowskiego – Thomas Richards. Ameryka ma też wielu krytyków «wychowanych» na Grotowskim. W Ameryce twórcy tacy, jak Stanisławski, Brecht, Michaił Czechow, Lee Strasberg, mają już swoje trzecie lub czwarte pokolenie uczniów. Ciągłość metody jest wyraźna. Ich duch jest wciąż mocny. Przypisywanie nas do Grotowskiego jest dla nas korzystne, choć niekoniecznie prawdziwe.

Jacek Dobrowolski: Recenzent «The Village Voice», Thomas Lars, podkreślał w poświęconym Wam artykule «czystą, fizyczną bezpośredniość», która jego zdaniem najlepiej charakteryzuje Wasze działania. Tym samym wpisuje Was w tradycję pracy Jerzego Grotowskiego.

Grzegorz Bral: Roger Babb z «The Theatre Journal» zapytał mnie o źródła naszej (polskiej) ekspresji, za pomocą której potrafimy zbliżyć się do jakiejś «duchowej» (nie wiem, co miał na myśli) tajemnicy, a nie tylko pozostać w sferze zewnętrznych znaków. Do tej pory sam sobie tego pytania nie zadałem. Ekspresja była dla mnie czymś naturalnym. Być może charakter ekspresji, jaka określiła teatr Grotowskiego i która określiła Gardzienice, a także nas zespół, ukształtowała tradycja polskiego romantyzmu, czas niewoli, a także katolicyzm – to, co z niego bierzemy, i to, co odrzu-

camy. Katolicyzm kanoniczny i gnostycki. Ale widzę po sobie, że historyczne konteksty to jedno, a ty sam jako człowiek i twój styl życia to co innego, może nawet ważniejsze.

Kiedy w wieku siedemnastu lat widziałem Ryszarda Cieślaka, w jego zmaganiach dostrzegłem przede wszystkim wielkie wołanie o wolność. O wewnętrzną wolność. Nie interesował mnie cały gnostycki kontekst⁵⁹.

Grzegorz Bral ma wiele racji, gdy stwierdza, że „przypisywanie nas do Grotowskiego jest dla nas korzystne, choć niekoniecznie prawdziwe”. W innym miejscu tego samego wywiadu rozwija on ten problem:

„Odchodziłem z Gardzienic bez konkretnego pomysłu na dalszą działalność. Nieoczekiwanie zostałem zaproszony do poprowadzenia warsztatów w różnych miejscach. Po jakimś czasie zadzwonił do mnie Jarek Fret i w imieniu profesora Osińskiego z Ośrodka Grotowskiego we Wrocławiu zaproponował poprowadzenie warsztatów w grupie, która skupiła się przy Ośrodku. Wtedy już współpracowałem z Uniwersytetem w Manchesterze, z Gabrielem Gowinem. Chcieliśmy w tamtym czasie (Anna, Gabriel i ja) zrobić przedstawienie oparte na *Antygonie*, gdzie występowałiby Kreon, Antygona i Tejrezjasz. Lecz kiedy dostaliśmy propozycję, by poprowadzić pracę w Ośrodku Grotowskiego, wiedzieliśmy, że w grupie szesnastoosobowej każdy biorący udział w warsztacie powinien mieć swoje miejsce i swój wkład w nowy projekt. *Antygona* nie dawała miejsca wszystkim. Tym nowym projektem w końcu okazały się *Bachantki*. To był trening dla sporą grupy ludzi. Nigdy nie miałem poczucia, że *Bachantki* to był skończony, ważny spektakl. Myślałem o tej pracy jako o projekcie *chorei* zrealizowanym w trzy miesiące. Potem zaproponowano nam, by kontynuować w Ośrodku ten projekt. Zostaliśmy na cztery lata, zmieniając w międzyczasie zespół. Kiedy w końcu odszedłem z Ośrodka, poczułem swego rodzaju ulgę, że nie musiałem już „być lub nie być Grotowskim”, kontynuować w jakimkolwiek stopniu jego pracę. To za duża odpowiedzialność i nieporozumienie. Każdy powinien robić swoje⁶⁰».

Trzeba tu przypomnieć, że sam Grotowski konsekwentnie odcinał się od jakichkolwiek związków swojego Teatru Laboratorium z tym, co na Zachodzie uważane jest za «teatr fizyczny», a z takim przede wszystkim kontekstem wiąże się tam działalność Teatru Pieśń Kozła.

Natomiast co najmniej wątpliwe wydaje się przekonanie Grzegorza Brała, wedle którego odejście bezpośrednich świadków pracy Grotowskiego rozwiąże problem następnym generacjom: „Odkryjemy go naprawdę i skorzystamy z jego techniki, kiedy odejdą pokolenia, które go znały osobiście”. To, że zostało to powiedziane w sposób niezbyt może taktowny, nie ma w tym kontekście znaczenia, moje wątpliwości budzi przede wszystkim przesłanie tej wypowiedzi. Otóż –

wbrew jej autorowi – nic na to nie wskazuje. Z pewnością zmieni się sytuacja, ale – jak można przewidywać – jeszcze bardziej się ona w przyszłości skomplikuje. Z wielu powodów nie przewidywałbym tutaj łatwych rozwiązań ani drogi na skróty.

Grotowski reprezentował jednak kompletnie odmienną formację niż artyści, których z takich bądź innych powodów, ale za każdym razem zbyt łatwo uważa się dzisiaj za kontynuatorów jego drogi twórczej. Był jakby z innej konstelacji, z innego świata. Przez całe życie walczył poprzez swoją sztukę o jej **duchowy wymiar**, chociaż inaczej to nazywał. W ostatnim okresie nazywał to „wartościowością”, a także „Sztuką jako wehikułem”, przy czym słowo „sztuka” było w tym kontekście konsekwentnie pisane dużą literą.

Pozostała na przykład pamięć o tym, że Grotowski był wielkim mistrzem rozmowy i publicznych wystąpień. Jednak niewielu chce pamiętać o tym, a wielu już nie zdaje sobie sprawy z tego, że jak mało kto potrafił on również słuchać innego człowieka. Słuchać. Nauczyć się słuchać – oto zadanie i wyzwanie.

Symposium „Grotowski. Pamięć, powtórzenie, nieciągłość” Wrocław, 9 kwietnia 2005⁶¹

Niedawno cały rocznik 2003 kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, cieszącego się w Polsce zasłużenie dobrą opinią, zatytułowany został „Pamięć i zapominanie. Pamięć jako kategoria kulturowa i poznawcza”. Od wielu lat wokół tej problematyki toczą się dyskusje w humanistyce i w naukach społecznych. Zarazem zwraca się uwagę na podstawowe trudności ze zdefiniowaniem pamięci oraz ustaleniem, jakie jej rozumienie nas interesuje. Katarzyna Kaniowska w artykule *Antropologia i problem pamięci* stwierdza:

„Sprawa jest tym bardziej ważna, że w literaturze przedmiotu używa się rozmaitych definicji pamięci (a raczej – różnych prób opisu tegoż fenomenu), budując je najczęściej poprzez wskazanie i uwypuklenie jakiejś cechy pamięci.

Ukazując tym samym złożoność przedmiotu, sygnalizując te określenia skupienie uwagi badacza decydującego się na wybór któregoś z nich, że dla badającego pamięć ważna jest szczególnie jakaś cecha (lub cechy) pamięci, jakaś jej funkcja spośród innych wyodrębniona i uznana z punktu widzenia celów badawczych za najistotniejszą.

Na pytanie «czym jest pamięć?» znajdujemy więc rozmaite odpowiedzi, a ich przegląd pozwala najogólniej odpowiedzieć, że jest ona szczególną zdolnością ludzkiego umysłu, dla wyjaśnienia której musimy odwołać się do wiedzy psychologicznej, fizjologicznej (neurofizjologicznej), biochemicznej i biofizycznej. Jest rzeczą oczywistą, że antropologia nie jest zaintereso-

sowana samym faktem posiadania pamięci i zdolności posługiwania się nią przez człowieka, ale indywidualnym i kulturowym skutkiem pamięci, indywidualnym i kulturowym świadectwem jej obecności w sposobie myślenia człowieka”.⁶²

Następnie Kaniowska zaproponowała własną systematyzację problematyki pamięci w perspektywie antropologicznej, wyróżniając trzy następujące sposoby analizowania pamięci oraz jej roli w poznaniu: pamięć jako źródło wiedzy antropologicznej, jako przedmiot wiedzy antropologów i jako narzędzie poznania w antropologii.

Zaś Kerwin Lee Klein, profesor historii na Uniwersytecie w Berkeley, stwierdza:

„Wyraz «pamięć» występuje w tak wielu konfiguracjach i ma tak nieskończenie wiele konotacji, że ich klasyfikacja stanowiłaby dzieło życia każdego, kto podjąłby się tego zadania.”⁶³

Pośród tekstów zamieszczonych na łamach wspomnianego rocznika „Kontekstów” ukazała się również rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim *O pamięci i jej zagrożeniach*. Czytamy w niej:

„Jeżdżąc po świecie, wiem, jak bardzo silnym uczuciem jest poczucie tożsamości, poczucie przywiązania do swojego miejsca urodzenia, do tej małej ojczyzny. Mimo ogromnej, narastającej emigracji ludzi, wyjeżdżając ze swoich stron rodzinnych, noszą to ze sobą, i przez to mają silniejsze poczucie związku z tą «małą ojczyzną». Ta świadomość tożsamości, związania z konkretnym miejscem, jest wielką potrzebą człowieka. Dlatego tak pasjonująca jest Afryka, ponieważ kontynent ten przechował w formie najbardziej widocznej, namacalnej, odczuwalnej świadomość plemienną. Świadomość nie człowieka «uogólnionego», ale właśnie świadomość regionalną, lokalną. Okazuje się, że nie świadomość ojczyzn – ojczyzna to jest pojęcie płynne w dziejach społeczeństw, to trochę sztuczny twór w naszej mentalności – ale świadomość plemienna jest tym, co w człowieku najsilniejsze”.⁶⁴

Dalej Ryszard Kapuściński mocno podkreśla **selektywną rolę pamięci**, a także jej **fragmentaryczność i nieciągłość**:

„[...] na to się nakładają jeszcze dwa problemy związane z pamięcią i ze wspomnieniami. Pierwszym problemem jest [...] uporządkowanie. Okazuje się, że bardzo trudno nam uporządkować wszystkie te obrazy, które mamy we wspomnieniu. Zastajemy pewien chaos. A zatem to uporządkowanie musi być pewnym działaniem świadomym, celowym, zamierzonym, muszę sobie to wszystko poukładać, muszę ustalić, czy to było „przed” czy „po”. Trzeba ustalić kolejność pewnych zdarzeń. To jest bardzo ważne dla pamięci. I po drugie, tym co istotnie wiąże się z pamięcią, a może właśnie z brakiem pamięci, jest fakt, że pamięć jest fragmentaryczna, nieciągła. Pamiętamy tylko niektóre epizody z przeszłości, ale nie mamy dostępu do pełnej ich sekwencji.

[...] żeby ta pamięć funkcjonowała pożytecznie, ona wymaga pewnych zabiegów, wymaga pewnego

wysiłku. To nie jest automatyczne, bo to, co się samorzutnie narzuca, jest właśnie chaotyczne, wyrwykowe, niespójne. Dopiero ten zabieg porządkowania, hierarchizowania pamięci jest niesłychanie ważny.

[...] Poza tym jest jeszcze inny problem, który powoduje, że nie jestem wielkim entuzjastą dzienników. Ten, kto prowadzi taki dziennik, zapisuje każdego dnia to, co wydaje mu się ważne. I potem, jak się sięga do tego po latach, okazuje się, że te zapiski niewiele wnoszą. To wiąże się z selektywną rolą pamięci. [...] A jeżeli chodzi o mnie – piszę teraz *Podróż z Herodotem*, to znaczy piszę o rzeczach, które mi się przydarzyły jeszcze w pięćdziesiątych latach. A jednak wciąż to pamiętam. Na przykład w 56 roku, to było na fali październikowej odwilży, moja redakcja wysłała mnie wtedy pierwszy raz do Indii. I ja do tych Indii leciałem przez Rzym. [...] Samolot przylatywał do Rzymu wieczorem. I wtedy pierwszy raz w życiu zobaczyłem oświetlone miasto! To był dla mnie taki szok, że ja dzisiaj – choć minęło 50 lat – bardzo dokładnie pamiętam ten widok nocnego miasta w świetłach... Dlatego bardzo wierzę w selektywną rolę pamięci. Nie trzeba wszystkiego pamiętać. Nie ma takiej potrzeby, to naprawdę do niczego nie służy”.⁶⁵

Odpowiada to dość dokładnie temu, co Grotowski zalecał uczestnikom publicznych z nim spotkań. W liście do mnie, udostępnionym mi w Pontederze 21 kwietnia 1988 roku w formie brulionu, ale nigdy niewysłanym, tak o tym napisał:

„W sumie, w **całości**, ta rekonstrukcja⁶⁶ jest bliższa temu, co mówiłem **naprawdę**, niż byłby nim stenogram, chociaż to brzmi jak absurd. A jednak tak jest. To właśnie w taki sposób powstawały teksty antyczne, **zwłaszcza sakralne**; nie były przecież pisane ani przez autora wypowiedzi, ani ze stenogramu, ani z taśmy. I właśnie dlatego dotyczą istoty sprawy i języka, a nie formuł i definicji.

Dlatego wzywałem i nadal wzywam do nie nagrywania i nie do próby zapisu definicji, ale do Rozumienia. To dotyczy czegoś prawie mistycznego, ale co jest całkowicie konkretne. Starożytni mówili o tak zwanych **ideach żywych**, tak jak żywa istota, albo jak kod genetyczny, który sam się reprodukuje. Jeżeli idea żywa trafia na Rozumienie, to na nowo rodzi się w osobie słuchającej, rośnie i reprodukuje się **wraz z formą językową**, właśnie jak kod genetyczny. Jeżeli jest zapisana jako formuła, to umiera, nawet gdyby słowa zapisane były wiernie.

Wielką radość sprawiły mi te *Maski* i bardzo poruszył mnie ten zapis spotkania w Gdańsku. Janion i Rosiek zrobili piękną pracę. [...] To, co mówiłem wtedy na tym spotkaniu, to były rzeczy najważniejsze dla mnie i najbardziej z serca, jakie miałem do powiedzenia”.

A oto inna wersja końcowego fragmentu, zapisana w tym samym dokumencie:

„Dlatego wzywałem i nadal wzywam do nienagrywania i nie stenografowania w czasie wszelkich istot-

nych spotkań z ludźmi. Kto słucha, powinien szukać Rozumienia, a nie formuł (definicji), kto próbuje zapamiętać formuły (definicje), nie chwytą Rozumienia. Ta sprawa dotyczy czegoś prawie mistycznego, a jednak konkretnego. Starożytni mówili o tak zwanych **ideach żywych** (coś jak żywa istota, albo jak kod genetyczny, który sam się reprodukuje). Jeżeli *idea żywa* trafia na Rozumienie, to na nowo rodzi się w osobie słuchającej, rośnie i reprodukuje się **wraz z formą językową**; jak kod genetyczny, który sam się reprodukuje. [Uwaga: tutaj wyrzuciłem zdanie, które było powtórzeniem poprzedniego] Jeżeli jest zapisana jako formuła, to umiera, nawet gdyby słowa zapisane były wiernie”.⁶⁷

I jeszcze jedna obserwacja autora *Podróży z Herodotem*:

„Mnie się wydaje, że przeżycie osobiste stanowiło podstawę tego, co pisałem. A równocześnie to dawało mi poczucie siły. Bo ja nie umiem pisać, nie jestem typowym pisarzem. Moja bieda polega na tym, że nie mam tego typu wyobraźni, więc muszę wszędzie być, żeby coś napisać, muszę to osobiście zapamiętać. Wszystko musi się odcisnąć bezpośrednio w mojej pamięci. I potem jak wracam, nie zastanawiam się, w jakiej formie będę pisał, czy to będzie wiersz, dramat czy traktat filozoficzny, po prostu staram się pisać tekst. I chodzi mi o to, żeby ten tekst był możliwie najwiernejszym odtworzeniem pamięci tego, co przeżyłem, doświadczyłem, widziałem i myślałem. Mam oczywiście świadomość, że jest to bardzo subiektywne, to znaczy, że każdy z nas widzi tę samą rzeczywistość inaczej. [...] ilu nas jest, tyle jest wersji tego samego wydarzenia. I w związku z tym nie ma obiektywnej pamięci. Nic takiego nie istnieje. Pamięć jest najbardziej zsubiektywizowanym elementem kultury. [...] W związku z tym zawsze używam formuły: «według mnie tak było». I nigdy nie mogę powiedzieć, że moje widzenie jest jedynie prawdziwe. [...] pamięć jest zindywidualizowana...”.⁶⁸

W odniesieniu do Grotowskiego wydaje się, że można wyróżnić dwa zasadnicze obszary badawcze: po pierwsze – jego własną pamięć, a dokładniej to, co można wyczytać z jego różnych i różnorodnych tekstów, i po drugie – pamięć o nim i jego dziele zapisaną przez innych, czyli to, co konstytuuje spuściznę i tradycję. Te dwa obszary pozostają ze sobą w złożonej relacji, stykają się ze sobą, a nawet gdzieś się nachodzą na siebie, ale bynajmniej nie są one tożsame, zaś badacz powinien mieć to na uwadze.

Dla mnie pamięć Jerzego Grotowskiego oznacza w pierwszej kolejności zadania do wykonania – przede wszystkim przeze mnie, ale również przez innych. Być może lepiej byłoby tutaj mówić o „długu” w takim znaczeniu, w jakim przedstawia to Paul Ricoeur w wydanej kilka lat temu książce *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [Pamięć, historia, zapomnienie]:

„Obowiązek pamięci jest obowiązkiem oddania, poprzez wspomnienie, sprawiedliwości komuś innemu niż

podmiot. [...] nadeszła chwila, by odwołać się do nowej koncepcji, koncepcji długu, której nie trzeba jednak sprowadzać do kwestii poczucia winy. Idea długu jest nierozdzielnie związana z ideą spuścizny. Jesteśmy dłużnikami tych, którzy nas poprzedzili, i winniśmy im część nas samych. Obowiązek pamięci nie ogranicza się do zachowania materialnego śladu, pisanego lub innego, odbytych już faktów, ale żywi poczucie obowiązku wobec tych «innych», o których powiemy dalej, że nie istnieją już, ale że istnieli. Powiemy więc, że spłacić dług oznacza także dokonać przeglądu spuścizny”.⁶⁹

We wspomnianej rozmowie Ryszard Kapuściński wskazał na przyczyny bardzo poważnych zagrożeń dla osobowości ludzkiej we współczesnych społeczeństwach bezpośrednio związane z utratą przez nie pamięci: pierwszym zagrożeniem jest ogromny rozwój mechanicznych nośników pamięci, co oznacza, że człowiek stopniowo oducza się sztuki pamięci; drugim – nadmiar danych, ich nadobfitość, w czego skutku: „Świadomość ludzka zalana jest taką ilością informacji, że nie jest już w stanie tego opanować. I po prostu ten nadmiar działa jak lawina. Jest to ciężar, który uniemożliwia życie, wytwarza permanentne przemęczenie. Ilość istniejącej informacji przekracza wielokrotnie pojemność przeciętnego umysłu ludzkiego”; wreszcie trzecim zagrożeniem jest ogromne przyspieszenie procesów historycznych, dzięki czemu „straciliśmy poczucie orientacji i zadomowienia w świecie”.⁷⁰ Konsekwencją takiej sytuacji jest instytucjonalizacja i biurokratyzacja pamięci przy jednoczesnym pozbywaniu się własnej, indywidualnej pamięci: „[...] żyjemy w czasach coraz bardziej zinstytucjonalizowanej pamięci, a coraz mniej w czasach pamięci jako wartości osobowej, jako wartości prywatnej”.⁷¹

Konflikt jako dominujący sposób funkcjonowania kultury w Europie. Historia wojowniczości europejskiej. Powstały wielokulturowe metropolie, w których siły kulturotwórcze są traktowane instrumentalne.

Od kilkunastu lat daje się zaobserwować szczególną intensywność refleksji nad pamięcią. Wydaje się, że problematyka pamięci wyparła nawet problematykę tradycji albo też pojęcia „pamięć” i „tradycja” traktowane są często jako synonimy.

We wstępie do opublikowanego niedawno polskiego wyboru studiów holenderskiego badacza Franka Ankersmita, znanego w świecie anglojęzycznym teoretyka historii, uważanego za głównego po Haydenie White przedstawiela narratywizmu (późnej i schyłkowej fazy narratywistycznej filozofii historii), Ewa Domańska datuje owo szczególne zainteresowanie pamięcią (i zapominaniem – jako drugą jej stroną, swego rodzaju rewersem) na połowę lat dziewięćdziesiątych:

„Od połowy lat dziewięćdziesiątych nastąpiło przesunięcie punktu ciężkości zainteresowań teorii historii z problemu reprezentacji historycznej na kwestię pamięci (Dominick LaCapra) i doświadczenia historycznego (Ankersmit) [...]”.⁷²

Sam Frank Ankersmit zastanawia się nad postępującą „prywatyzacją” przeszłości, w wyniku czego historia przestała być dyscypliną naukową w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Zmienił się zatem jej dotychczasowy status:

„Historia jako katedra, do której każdy historyk wnosi parę cegieł dla większej chwały wspólnego przedsięwzięcia, ustąpiła więc historii jako metropolii, w której każdy idzie w swoją stronę i pilnuje swoich spraw, nie bacząc na to, co robią inni. Rozpad przeszłości jako jedności, nawet najbardziej złożonej, spowodował zanik quasi-zbiorowego podmiotu wiedzy, którego istnienie zakładała dyscyplina historii. [...] Nasza relacja do przeszłości została „sprywatyzowana” w tym sensie, że stała się przede wszystkim atrybutem indywidualnego historyka, a nie zbiorowego podmiotu historycznego całej dyscypliny. [...]”

Najlepszą ilustracją demokratyzacji czy prywatyzacji podmiotu historycznego i przejścia od historii jako przedsięwzięcia wspólnego do historii pisanej przez indywidualnego historyka jest nagła kariera pojęcia pamięci we współczesnej świadomości historycznej. Do niedawna «pamięć» odnosiła się do tego, jak pamiętamy naszą osobistą przeszłość indywidualną, pojęcie historii zaś było tradycyjnie zarezerwowane dla przeszłości zbiorowej. Możliwe jest nawet stwierdzenie, iż słowo «pamięć» można używać poprawnie tylko w odniesieniu do tego, czego doświadczyliśmy sami. To logiczne, że nie mogą mieć twoich wspomnień, nawet jeśli treść *twoich* i *moich* wspomnień jest identyczna. Nadanie słowu «pamięć» znaczenia, które wcześniej wyrażało słowo «historia», jest niewątpliwym znakiem personalizacji czy też prywatyzacji naszego stosunku do przeszłości. «Historia» odnosi się do badania przeszłości przez podmiot zbiorowy, ponadindywidualny, łączy ją zatem naturalne pokrewieństwo z historią narodu, historią społeczną czy gospodarczą. «Pamięć» natomiast odpowiada temu, co zostało w przeszłości zmarginalizowane przez zbiorowość. [...] «Pamięć» reprezentuje wszystko, co zostało wyparte, pominięte bądź stłumione w przeszłości człowieka, i dlatego z samej swej natury nie może zdobyć miejsca w sferze publicznej, sferze tego, co powszechne, znane i uznane – i co zawsze było właściwą domeną «historii» w tradycyjnym sensie.

«Pamięć» jako klucz do postmodernistycznej świadomości historycznej ściśle wiąże się z historią mentalności. [...] Historia mentalności usunęło z pisarstwa historycznego siły ponadindywidualne, dzięki którym stało się ono dyscypliną akademicką”.⁷³

Inny badacz, Patrick Hutton, w swojej książce pod bardzo znamienym tytułem *History as an Art of Memory* tak ujmuje sens tej przemiany:

„Można by dowodzić, że historycy ponowoczesności nie odrzucają tradycji historii nowoczesnej, lecz tylko odwołują się do innych tradycji, które zbyt

długo były lekceważone bądź zapomniane. Twierdzą oni, że przeciwstawiając się oficjalnym wspomnieniom uświęconym przez historiografię nowoczesną, historiografia ponowoczesna wytycza nowe kierunki badań historycznych [...]”.⁷⁴

Przy tym wszystkim widoczne jest dążenie do możliwie szerokiego rozumienia pamięci. Badacze powołują się na św. Augustyna z *Wyznań* Księgi 10: „Wielka jest potęga pamięci. Trwogą przejmuję [...] to niezgłębione, nieskończone bogactwo”.⁷⁵

W wybitnie inspirującym studium o „pamięci absolutnej” krakowski antropolog Dariusz Czaja zauważa, „że św. Augustyn przydaje pamięci przymioty boskie”. I dodaje:

„Pamięć, choć ograniczona, nie ma granic, choć dotyczy przeszłości, ma na uwadze przyszłość, choć jest mną i we mnie, transcenduje w jakiś tajemny sposób jednostkowe ograniczenia. Augustyńska *memoria* ze swoją zdolnością wszechobejmowania, stawania się wszystkim, które w późniejszej myśli patrystycznej przejmie *intelligentia*. W myśli św. Augustyna pamięć bywa czasem jedną z trzech władz (obok *intelligentia* i *voluntas*) duszy, innym razem wręcz utożsamia się z duszą”.⁷⁶

Obecnie pamięć pojmowana jest jako twórczy, kreatywny proces. Zarazem jako wielkie otwarcie się na „Ty” tradycji, o czym tak interesująco pisał Martin Buber. Dzięki pamięci rozmawiamy z tradycją. Już Stanisław Brzozowski zauważył, że pamięć ciągle pracuje, ciągle przetwarza, pracuje i przetwarza w żywej materii, bo w niej jest bez reszty zanurzona. A sto lat później Ryszard Kapuściński tak to skomentował:

„Jest takie wspaniałe zdefiniowanie pamięci u Brzozowskiego. [...] Sądził, że jest to materia, która ulega ciągłemu przepracowaniu.. [...] Myślę, że na tym polega wielkość humanistyki, że pracujemy przez cały czas w materii, która ulega nieustannemu przetwarzaniu. Jest rzeczą fascynującą śledzenie kierunków tego przetworzenia i różnych jego rodzajów. To jest właśnie to, co jest tak niezwykle, co jest tak ciekawe dla mnie”.⁷⁷

Nieumiejętność rozmowy jest coraz boleśniej odczuwana. Stanowi ona odpowiednik toksycznych stosunków międzyludzkich, w jakich żyjemy. Nie umiemy ze sobą rozmawiać, wymieniamy monologi. W rzeczywistej rozmowie chodzi zawsze o porozumienie. Nie jest ona ekspresją ludzkiej pychy, nie jest przemową ani gadaniną czy paplaniną, ale dialogiem. Carl Gustav Jung powiedział kiedyś: „Zależy mi na badaniu prawdy, a nie na prestiżu”.

Można powiedzieć, że z naszą pamięcią jest podobnie jak z książką. Kapuściński dodałby tutaj:

„Oczywiście z dobrą książką, z wybitną książką. Okazuje się bowiem, że z każdą kolejną lekturą czytamy jak gdyby nową książkę. Osobliwość wielkiej książki na tym właśnie polega, że mieści się w niej bardzo

dużo książek, właściwie nieskończona ilość książek. Można by powiedzieć, że takie dzieło jest bytem wielotekstowym. Wydobycie tych różnorodnych tekstów zależy od tego, kiedy tę książkę czytamy, w jakich okolicznościach, w jakim nastroju, w jakiej sytuacji, i czego w danym momencie w niej szukamy

Reasumując: poczytuję sobie Herodota trochę za swojego mistrza. Uczyłem się od niego widzenia świata, rozumienia świata, stosunku do innych, stosunku do innej kultury. To był przecież pierwszy globalista, to był pierwszy człowiek, który pojął, że aby zrozumieć własną kulturę, trzeba poznać też inne kultury, ponieważ tylko w innych odbija się istota naszej kultury. I on dlatego jeździł po świecie, próbując uświadomić Grekom, czym była ich kultura w obliczu innych kultur”.⁷⁸

Dokładnie w takim samym znaczeniu jak *Dzieje* Herodota dla Ryszarda Kapuścińskiego Grotowski przywołuje własne „książki zbójce”, powołując się przy tym na opinię swojej matki, która „wierzyła, że pewne książki mogą być jak pokarm”. Z pierwszego rozdziału jego tekstu *Teatr Źródeł*, opublikowanego w 1987 roku, zatytułowanego *Nienadówka* i dowiadujemy się, że było to tak:

„Czas spędzony na wsi był czasem wojennym. Któregoś dnia matka wybrała się do miasta. Nigdy się nie miało pewności, czy ktoś z takiej wyprawy wróci. Poza tym panowała bieda. A moja matka wybrała się do miasta, żeby kupić książki, bo wierzyła, że pewne książki mogą być jak pokarm. Przyniosła wtedy dwie – *Życie Jezusa* Renana i *Ścieżkami jogów* Bruntona. Książka Renana była wprawdzie zakazana przez Kościół, ale matka uważała ją za najbardziej przekonującą opowieść o Jezusie i zawsze powtarzała, że jest ona «piątą ewangelią». Matka wyznawała najbardziej ekumeniczny katolicyzm. Niezmiennie podkreślała, że dla niej nie ma czegoś takiego, jak jedyna prawda jakiejś jednej religii. Wydawało się to dość logiczne, ale ciągle wywoływało nieporozumienia przy spowiedzi. Poza tym była nadzwyczaj tolerancyjna wobec osób przyjmujących postawę niereligijną. Książka Bruntona jest opowieścią o człowieku, który mieszkał na świętej górze Arunaczali w Indiach i który w tej górze widział Boga jako Matkę. Jego doświadczenie odsyłało go jednak jeszcze gdzie indziej – sądził, że może do Siwy, to znaczy, iż Góra Płomienia jest może jednocześnie bóstwem męskim. Ów starzec, Śri Ramana Maharishi, mówił: jeśli zapytasz «Kto ja jestem?», to cały świat żyjący naokoło ciebie odeśle ci to pytanie z powrotem, a wtedy zniknie twoje ograniczone «ja», wtedy odnajdziesz coś innego. Później dowiedziałem się, że to coś innego nazywał *hridayam*, to znaczy «serce»; ale etymologicznie to znaczy «środek-jest-to». Otóż moją pierwszą reakcją na książkę Bruntona była gorączka. Potem zacząłem przepisywać rozmowy Ramany z przybyszami. Odkryłem wtedy, że wcale nie jestem taki szalony, jak początkowo sądziłem. Odkryłem, że gdzieś

na świecie żyją ludzie świadomi takiej możliwości. To przyniosło mi znaczną ulgę, ale zarazem skłóciło trochę z moim katolicyzmem”.⁷⁹

Jest przy tym oczywiste, że twórca Teatru Laboratorium całkowicie podzielał opinię swojej matki na temat pewnych książek, dając temu świadectwo przez całe życie.

Przestrzegałbym jednak przed tym, co Ricoeur określa jako „tyranię pamięci”, wyrażającą się między innymi w tendencji do jej swoistej sakralizacji. Tendencja taka jest szczególnie niebezpieczna, gdyż zawieszona wiedza o negatywnych użyciach pamięci. Autor *La mémoire, l'histoire, l'oubli* podkreśla, że dobre użycia pamięci nakładają się na różne jej nadużycia i patologie, po czym ukazuje i omawia najbardziej typowe z nich: „pamięć powstrzymaną”, „pamięć manipulowaną” (tutaj: traumatyzm, wyparcie, powrót wypartego, prześladowanie, egzorcyzm) oraz „pamięć przymuszona” (spotykamy się z nią wtedy, gdy mamy do czynienia z „imperatywem sumienia, które samo ogłasza się rzecznikiem żądania sprawiedliwości przez ofiary”).⁸⁰

W latach pięćdziesiątych mocno podkreślałem dynamizm postawy twórczej Grotowskiego. To, że on się ciągle zmieniał, również na zewnątrz. To znaczy zmieniał swoje wizerunki. Pisałem o tym zwłaszcza w książce *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*.⁸¹ Była to z mojej strony reakcja na zastaną wówczas sytuację, na proces swego rodzaju uposażowania, ukultowania, czynienia z Grotowskiego świątka, którego to proceduru on sam nie znoślił w przeszłości i ostro przeciwko niemu protestował. Tak zareagował na przykład na przejawy kultu Leona Schillera podczas spotkania z redakcją „Pamiętnika Teatralnego”, które odbyło się w Opolu 15 marca 1963 roku (w mieszkaniu wynajmowanym wtedy przez Eugenii Barbę), a podczas jednego ze spacerów po mieście powiedział do mnie, że postawienie komuś za życia pomnika było zawsze najskuteczniejszym sposobem uśmiercenia za życia tego człowieka.

„Grotowski: [...] Po śmierci Schiller został wykreowany na świątka. Jego teatr podaje się obecnie dosyć często jako przykład teatru służącego literaturze, jednak tak naprawdę Schiller interesuje mnie jako pierwszy w Polsce świadomy realizator teatru autonomicznego. [...] Schiller stał frontem do plastyki, a tyłem do aktora, natomiast w Teatrze 13 Rzędów spektakl tworzy się na styku aktora i widza. Zwracanie się Schillera do klasyki po to, aby przy jej pomocy stworzyć współczesne widowisko oraz czynione w tym celu wszystkie te zabiegi aktualizujące – jest dla mnie nie do przyjęcia. Można o nas powiedzieć, że dążymy do likwidacji scenografii na rzecz aktora, zupełnie odwrotnie aniżeli było to u Schillera”.⁸²

Obecnie sytuacja jest inna. Chciałbym dlatego wskazać na pewne stałe elementy w postawie Grotowskiego. Oto te z nich, które uznałbym za najbardziej charakterystyczne i chyba najważniejsze:

Wiele razy powtarzał, między innymi w filmie Ma-

rianne Ahrne z 1993 roku, ostatnim filmie, w jakim wziął udział, że sztuka jest dlań przede wszystkim osobistą przygodą:

„[...] teatr był wielką przygodą w moim życiu. Uwarunkował on głęboko mój sposób myślenia, analizowania spraw, widzenia ludzi, patrzenia na życie. Powiedziałbym nawet, że mój język został ukształtowany przez teatr. Ale nie doszedłem do tego, poszukując teatru, w rzeczywistości zawsze szukałem czegoś innego”.⁸³

Trzeba tu przypomnieć początki drogi twórczej Jerzego Grotowskiego. Po zdaniu matury stanął przed nim problem wyboru kierunku studiów. Ostatecznie zdecydował się na studia aktorskie, ale nie był to wcale oczywisty wybór. Zadecydowały okoliczności. Sam Grotowski tak o tym mówił:

„Zdecydowałem się na trzy kierunki: szkołę teatralną z zamiarem kontynuowania studiów reżyserskich, akademię medyczną z myślą o psychiatrii, orientalistykę z zamysłem studiowania tradycyjnych technik Wschodu. Kolejność egzaminów wstępnych była taka, że najpierw odbywały się egzaminy do szkoły teatralnej. To tylko zdecydowało, że zostałem – nazwijmy to – posiadaczem dyplomu uprawniającego mnie do pracy w teatrze. Gdyby pierwszy był egzamin do akademii medycznej – prawdopodobnie zostałbym psychiatrą, gdyby to był egzamin na orientalistykę – studiowałbym wschodnie techniki tradycyjne. Jestem jednak przekonany, że tak czy inaczej znalazłbym się w końcu w tym samym miejscu, w którym jestem teraz. Oczywiście, mój słownik byłby inny, bo teraz jestem naznaczony doświadczeniem teatralnym; jestem naznaczony moim doświadczeniem teatralnym – nawet jeżeli teatr przekroczyłem. Przypuszczam zresztą, że wyszedłbym też poza tradycyjną psychiatrię czy filologię orientálną”.⁸⁴

Nastawienie ku sprzecznościom oddającym stosunek względem człowieka, świata, natury – pojawiło się u Grotowskiego bardzo wcześnie, bo jeszcze w dzieciństwie spędzonym na wsi podczas wojny, a z czasem przekształciło się w zasadniczą, konstytutywną cechę jego myślenia. W dzieciństwie również pojawiło się zrozumienie ludzkiego toku logicznego. Znamienne i stale obecne u Grotowskiego są antydyskursywność i antytetyczność jego myśli. W tekście *Teatr a rytuał* z 1969 roku ujął to następująco – w odniesieniu do aktora Teatru Laboratorium:

„Ale podążając drogą struktury, trzeba dojść do owego aktu rzeczywistego, w czym zawiera się sprzeczność. Rzeczą wielkiej wagi było zrozumienie, że sprzeczności te są logiczne. Nie należy dążyć do unikania sprzeczności, przeciwnie – to w sprzecznościach zawiera się istota rzeczy”.⁸⁵

A dziesięć lat później powie:

„Jeśli uważacie, że w tym, co mówię, jest wiele sprzeczności, macie rację. Mam świadomość, że mówię rzeczy sprzeczne, ale proszę pamiętać, że w podstawo-

wym sensie jestem praktykiem. A praktyka jest sprzeczna. Taka jest jej substancja. Więc jeśli jestem sprzeczny, to – jako praktyk. Nie potrafię teoretyzować na temat pracy. Mogę tylko opowiadać o swojej przygodzie – ze wszystkimi sprzecznościami, które tam były i są. Kiedy na przykład mówię, że coś nie jest logiczne, to chcę powiedzieć, że nie jest to rezultatem stosowania logiki. Zawsze mówię w sposób pragmatyczny. Ale czy można powiedzieć, że wobec tego jest to alogiczne? Kiedy się czyni, nie stawia się sobie pytań o logikę”.⁸⁶

W rozumieniu Grotowskiego owa **paradoksalna logika**, oparta na zasadzie komplementarności („i – i”), a nie na zasadzie wyłączości („albo – albo”), odwzorowuje niejako sprzeczności tkwiące w samej substancji praktykowanego przez niego zawodu, jego pracy, którą zresztą pojmował zawsze jako **powołanie**. Można powiedzieć, że stworzenie przez niego placówki o charakterze laboratorium otworzyło przed nim i jego zespołem możliwość prowadzenia poszukiwań twórczych praktycznie na własną rękę, a także powstania najważniejszych spektakli i innych przedsięwzięć Teatru Laboratorium. Było to zupełnie wyjątkowe w ówczesnych polskich warunkach. Po raz ostatni powie o tym publicznie w wykładzie z 13 października 1997 roku:

„Ale przecież można powiedzieć, że cała rzeczywistość jest wypełniona sprzecznościami. Każda rzecz prawdziwa jest wewnętrznie sprzeczna. To właściwości naszego języka sprawiają, że mamy skłonność mówić, myśleć, że rzeczy są «takie **lub** takie», podczas gdy w rzeczywistości są one «takie **i** takie», jednocześnie. Nie takie **lub** takie, lecz takie **i** takie. Na poziomie intelektualnym, na poziomie doktryny, wyjaśniającej dane zagadnienie, nie ma tej sprzeczności, ale to przecież nie jest rzeczywistość. Tam, gdzie jest rzeczywistość, występują silne sprzeczności. Mówili o tym już starożytni Grecy w czasach przed Sokratesem”.⁸⁷

Znamienny dla Jerzego Grotowskiego był brak doktryny i jego wielka niechęć do wszelkiego doktrynerstwa. Bardzo ważne jest zrozumieć, że mam tutaj na myśli samego Grotowskiego, a nie wszystkich jego współpracowników w kolejnych okresach jego twórczości, wśród tych ostatnich nastawienia i postawy doktrynerskie nie należały do wyjątków. Sztuka oznaczała dla niego przede wszystkim badanie, poszukiwanie i doświadczanie. Źródłem wiedzy była dla niego przede wszystkim praktyka, rzemieślnicze praktykowanie, które nie zawsze da się i nie zawsze nawet trzeba przełożyć i przekazać dyskursywnie. Już w jednym z pierwszych wywiadów oświadczył:

„Nie tworzę żadnego teoretycznego systemu, nie umiem, nie interesuje mnie to. [...] Mówię ciągle o poszukiwaniu, o procesie poszukiwania”.⁸⁸

A trzydzieści sześć lat później, w jednym z wykładów w Collège de France, wyznał: „To, co już zrozumiałem, przestaje mnie interesować”.⁸⁹

W tym samym wykładzie rozwinie ten problem, ujmując go w złożonym kontekście nastawienia/relacji wobec obiektu/przedmiotu badań oraz zmieniającej się z czasem perspektywy w tym zakresie:

„Kiedy mówię, to we wszystkich sprawach pojawia się pewne niebezpieczeństwo, tak w wypadku państwa, jak i moim: niebezpieczeństwo pomieszania i wymieszania ze sobą różnych okresów poszukiwań, z którymi byłem kiedyś związany i które sam prowadziłem. Dlaczego? Po pierwsze dlatego, że nasza pamięć zmienia się pod wpływem tego, co robimy w chwili teraźniejszej. Widzę zatem często, kiedy myślę o poszukiwaniach, jakie w tej dziedzinie prowadziłem lat temu, powiedzmy, dziesięć, trzydzieści, czterdzieści, widzę wyraźnie, że myśl ta jest już pod wpływem elementów moich dzisiejszych poszukiwań. A jeśli niebezpieczeństwo takie występuje w moim wypadku, to staje się ono ogromne w wypadku państwa. Pewne metody i pewne podejścia nie są bowiem wcale identyczne, lecz ulegają one zmianom. I bynajmniej nie z przyczyny ich zmiennego charakteru, kiedy to stwierdzamy, że pewne założenia okazały się fałszywe, zmienne. W moim przypadku było inaczej: ja stwierdzałem zawsze, że dla mnie jest to aspekt, w którym rozumiem, że już go rozumiem. Powiniennem zatem moje badania skierować ku nieznanemu, uczynić kolejny krok w nieznanym. **To, co już zrozumiałem, przestaje być dziedziną mojej działalności badawczej, przestaje mnie interesować.** To jest oczywiście taka moja cecha szczególna, indywidualna, ale zawsze była ona bardzo obecna w mojej pracy”.⁹⁰

I dalej: „W sztuce, w kulturze nie ma dogmatów. Reakcje negatywne blokują mnie samego i innych”.⁹¹ Po czym tak uzasadnia swoje stanowisko:

„Nie jesteśmy przeciwko horyzontalności i przeciwko relacji horyzontalnej. Jedno i drugie jest ważne. To byłby problem: czy myć nogi, czy ręce? Horyzontalność jest niezbędna i wertykalność jest niezbędna.

Sztuka czyli tak zwane techniki wewnętrzne. Nie ma zatem jedynego wyboru. Najbardziej naturalne jest po prostu dać się prowadzić naszym zainteresowaniom. Niemniej tej przygody w dziedzinie poszukiwań artystycznych i poszukiwań nad istotą ludzką nie należy czynić w sposób sprzeczny z własnymi dyspozycjami, powiedziałbym – z własnymi pokusami.

Powinno to nas prowadzić ku szczęściu, ale w naszej cywilizacji zostało to zastąpione przez przyjemność. Eliot wskazał na tę różnicę. Starożytni Grecy mówili o tym.

Moja matka zaczynała spowiedź przy konfesjonale zawsze od tego, że nie wierzy w to, aby były lepsze i gorsze religie. Po czym mówiła, że nie wierzy w to, że zwierzęta nie mają duszy.

Ja też nienawidzę takiego myślenia, że istnieje jedno słuszne rozwiązanie. Nie ma nigdy jednej słusznej drogi. A zależy to od dwóch spraw: po pierwsze – poziomu techniki, po drugie – poziomu serca, jakości serca.

Jeśli nasza praca nas nie fascynuje, wtedy nie mamy dostatecznych zasobów i nie osiągamy odpowiedniego poziomu, aby ją wykonać. Bez możliwości samoakceptacji nic nie jest możliwe. Przy czym nie jest to narcyzm, ale coś zupełnie innego. Istnieje również przypadek Dostojewskiego: działanie przeciwko sobie samemu, czyli nie akceptuję siebie, dlatego usiłuje znaleźć coś innego.

Nie lubię słowa «duchowy», bo używa się go zbyt łatwo. To jest po prostu bliskie sentymentalizmu. Natomiast w języku francuskim «duch» znaczy *l'esprit* czyli „myślenie”, a to przecież są zupełnie różne rzeczy. Dlatego wolę mówić o poszukiwaniach wewnętrznych. To, co robimy, nie jest tak naprawdę terapią. Najlepsze byłoby tutaj starogreckie określenie *katharsis*.

Horyzontalność odpowiada wszystkim relacjom do partnerów. Określa ona to, co się dzieje. Relacja horyzontalna jest po prostu konieczna”.⁹²

Takie stanowisko nie może mieć nic wspólnego z podłączaniem pracy Grotowskiego pod jakiegokolwiek „lewitowanie”, z New Age’em na czele.⁹³ W ujęciu Grotowskiego wertykalność jest najściślej związana z horyzontalnością, są to niejako dwa nierozłączne aspekty tego samego procesu. Bez tej chwiejnej równowagi możliwe jest tylko coś, co zjadliwie, ale z pełną świadomością rzeczy nazwie „jakąś zupą mistyczną”.

Zupełnie fundamentalne znaczenie miało wprowadzone przez niego w latach dziewięćdziesiątych rozróżnienie między bluźnierstwem a profanacją. W wykładzie z 13 października 1997 roku tak o tym mówił:

„Trzeba dostrzec wyraźną różnicę między **bluźnierstwem** a **profanacją**. Profanacja nie wymaga zaangażowania osoby, która dopuszcza się profanacji. Dajmy na to dla kogoś Niepokalana Matka Boska jest postacią bez jakiegokolwiek znaczenia, nawet nie w sensie braku wiary czy religijności, lecz po prostu jako pewien symbol, jako mitologiczna figura pełna mocy, której obraz zostałby wpojony tej osobie od dzieciństwa. Jeśli osoba taka zaczęłaby się wyśmiewać z Matki Boskiej, to mielibyśmy do czynienia z profanacją. Zawsze jest to działanie po prostu wulgarne. To tak jakbyśmy wyśmiewali się z czegoś, co należy do innych, co jest bogactwem innych.

Natomiast jeśli odczuwamy w nas samych jakieś drżenie, drżymy, a jednocześnie igramy z tym boskim wizerunkiem Marii i drga w nas struna wiary pobudzona w czasach naszego dzieciństwa, wtedy dopuszczamy się bluźnierstwa. Nieważne, czy nadal jesteśmy wierzący, czy nie. Wtedy jest to bluźnierstwo, a nie profanacja.

W Teatrze Laboratorium nasza postawa wobec Polaków, wobec polskich mitów, wobec świętych polskiej historii była swoistą postawą bluźnierstwa, w której my sami, to znaczy nasz zespół odczuwaliśmy wewnętrzne drżenie. Czuliśmy się tak, jakby za chwilę miał uderzyć w nas grom.

I taka postawa jest jak powiew życia. Dzięki niej jesteśmy w stanie doświadczyć jakiegoś dramatycznego

oddalenia się od naszych korzeni, a jednocześnie w tych korzeniach potwierdzić. Jest to coś wyjątkowego, co sprawia, że pojawia się swoista, niezwykle silna więź między w ten sposób grającym aktorem a widzem, który doznaje jeszcze większego szoku. Oczywiście jeśli takie działanie okazałoby się nieskuteczne, byłaby to prawdziwa katastrofa, lecz jeśli jest ono skuteczne, to widz, a w każdym razie większość widzów idzie w ślad za aktorem, tak jakby widzowie ci również zdobywali się na odwagę patrzenia w ten sposób, który jest jednocześnie bluźnierstwem i rozumieniem.

Czy można zatem powiedzieć, że pracowaliśmy bez relacji z widzem? Nie, to nie było tak. Z jednej strony było bowiem to wyzwanie, ten sposób patrzenia na coś związanego z archaicznymi, zasadniczymi korzeniami związanymi z losem Polaków. I było to dla nas bardzo ważne. Ale jednocześnie wiedzieliśmy, że widzowie są zdolni podążać tą drogą i że w ten sposób stają się oni czymś więcej niż widzami. Stają się współbraćmi”.⁹⁴

Bardzo charakterystyczny jest postawiony tutaj przez Grotowskiego znak równania między bluźnierstwem i rozumieniem. Często wracał on zresztą do tego problemu, między innymi w przywoływanym już filmie Marianne Ahrne z 1993 i cztery lata później podczas otwartego spotkania z publicznością we wrocławskim Teatrze Polskim.

Paradoks sztuki polega na tym, że jest w niej ewolucja, ale nie ma postępu. Kilkakrotnie wraca do tego problemu, między innymi w wykładzie z 16 czerwca 1997 roku:

„Nie wierzę, że istnieje **postęp w sztuce**. Współczesny poeta nie jest lepszy od Szekspira czy Homera. W sztuce istnieje tylko ewolucja, podczas gdy w nauce prawdopodobnie istnieje rozwój i postęp. W filozofii to jeszcze inna sprawa.

Według jogi w buddyzmie tybetańskim każda generacja, która zajmuje się pracą praktyczną, musi dodać przynajmniej 20 procent do tego, co dali poprzednicy [w stosunku do poprzedniej generacji], aby dyscyplina mogła się rozwijać. W innym wypadku umrze. To bardzo ważne”.⁹⁵

Źródła teatru wyszczególnione przez Grotowskiego to: **rytuał, opowiadanie, gra i zabawa**. A uzasadniał to następująco:

„Jest coś fascynującego, jeśli **opowiadanie** jest naprawdę dobrze wykonane. Adam Mickiewicz, który był wielkim polskim poetą, wieszczem narodowym, który był również profesorem Collège de France, opowiadał podczas swoich wykładów. Tworzył wtedy rzeczywistość magiczną. [...]”

Jest jeszcze inny aspekt niezwykle ważny, będący niejako jednym ze źródeł teatru, obok rytuału i obok opowiadania historii. Jest to mianowicie **gra**, ale nie w sensie gry aktorskiej, lecz w znaczeniu **gry i zabawy** dzieci, zabawy w zwierzę. Robić coś jakby dla ćwiczenia się, lecz jednocześnie po to, aby się tym bawić. Coś

spontanicznego, ale posiadającego jawne reguły, bardzo ważne. Są też formy gier sportowych, które stały się formami artystycznymi, zwłaszcza w Chinach. Formy sportowe ewoluowały, stając się również formami – jakby powiedzieć – *performans*”.⁹⁶

Zamierzone ubóstwo; redukcja do tego, co jest niezbędne: „środki ubogie”, „teatr ubogi”, połączone jednak z niebywałym wyrafinowaniem.

Dialektyka apoteozy i szyderstwa, nazywane również dialektyką uwznioślenia i bluźnierstwa.

Marginalność, potocznie kojarzona z drugorzędnością, z byciem w tle. Przypadek Grotowskiego polega na tym, że on świadomie wybrał margines i przez całe życie go pilnował. Jednak z czasem miało się okazać, że właśnie ów skromny margines okazał się rzeczywistym centrum. Prawdopodobnie najtrafniej uchwycił ten fenomen Ludwik Flaszen:

„I oto ten jego margines z latami stał się jakby centrum. Na jego upartego i cierpliwego mieszkańca spływać poczęły różne oficjalne honory, doktoraty honoris causa, prestiżowe nagrody i tytuły. Uchodzący za bluźniercę otrzymał watykańską Nagrodę imienia Błogosławionego Fra Angelica, powstała z inicjatywy Jana Pawła II. Dziwaczny asystent z krakowskiej PWST, z wytartą czarną teczuszką – takiego go poznałem, gdy przed czterdziestu laty przekazałem mu wieść, że jest do objęcia przez nas mały teatr w niedużym mieście Opolu – zawędrował na katedrę paryskiego Collège de France”⁹⁷.

Przy tym niemalże wszystko, co Grotowski odkrył potem, ma swoje początki w jego pracy już w Opolu. Niekiedy w postaci zarodkowej, a na niektórych obszarach daleko zaawansowanej.

„Wszystko, co wam dotychczas powiedziałem, to jest pewien osobisty mit, w żadnym zaś razie jakieś «obiektywne stanowisko»”.⁹⁸

„Ostatecznie wszystko redukuje się do aspektu pragmatycznego. To nie idee decydują, to praktyka decyduje. Tak samo jest w kulturze, w sztukach, tak samo w sprawach życia wewnętrznego czy – jak sam wolę o tym mówić – wertykalności. Wszystko to są sprawy praktyczne. Słowa mogą się zmieniać, doktryny mogą być wyrażane zawsze [za każdym razem] w inny sposób. Nie ma to żadnego znaczenia. To, co ma znaczenie, to „jak robić” – we wszystkich dziedzinach. [...] Opowiedziałem wam tutaj o pewnej przygodzie osobistej, ale tak samo jest we wszystkich dziedzinach. To nie jest w żadnym stopniu jakieś obiektywne stanowisko. To nie idee decydują, ale «robienie»”.⁹⁹

„Wszystko to, co działający w życiu otrzymał, lub czego nie otrzymał, może stać się źródłem”.¹⁰⁰

„Czy można wskazać na różnice między poznaniem w nauce i sztuce?

Odpowiedź: Aby zrobić cokolwiek twórczo, trzeba zapomnieć, że istnieje coś takiego jak mózg. Powołałam się na przypadek Dostojewskiego. Otóż on mógł to wszystko zrobić dlatego, że nie chciał być psychoanalitykiem. Jego

twórczość to jest psychoanaliza w ujęciu Dostojewskiego, a nie w ujęciu Freuda czy w ujęciu Junga. Zdolności kreatywne w sztuce to zupełnie coś innego niż w nauce.

Przywołam też przykład Stanisławskiego, który w różnych okresach życia inspirował się badaniami Ribota i Pawłowa. Dla mnie z kolei różne książki były bardzo pomocne w pracy. Jedną z najważniejszych okazała się autobiograficzna książka Junga *Moje życie*.

Studia pozwalają po prostu poszerzyć i zrozumieć własne pole widzenia. Dlatego trzeba czytać dzieła. Niezbędna jest odpowiednia duchowa strawa, jej brak powoduje wyjałowienie i martwość. Niewątpliwie w niektórych dziełach naukowych można znaleźć coś stymulującego. W moim przypadku najbardziej interesują mnie styki, to znaczy takie sytuacje, kiedy uczeni piszą o swoich własnych motywach”.¹⁰¹

„W praktyce zawsze lepiej jest mówić «nie» niż «tak».

W sztuce obowiązuje zasada: «czynić» znaczy «wiedzieć». Nie blokuj, tylko pozwól na działanie. Trzeba, abym to nie był ja sam, ale niech to się samo czyni”.¹⁰²

I zupełnie kluczowe dla Grotowskiego: „Dzisiaj wszędzie szukamy drogi na skróty. Również tam, gdzie skrótów nie ma”.¹⁰³

Odpowiadając na pytanie jednego z słuchaczy na temat znaczenia tekstu literackiego oraz słowa w teatrze, Grotowski powiedział:

„Decydujące jest to, co się robi z tymi tekstami, a nie same te teksty. Na przykład dla Ryszarda Cieślaka w pracy nad *Apocalypsis* teksty Eliota pełniły rolę detonatora, zapalnika. Z drugiej strony na przykład dramaty Szekspira to są teksty, które przenikają, penetrują ludzkie życie, jego sprzeczności. Jest w nich wielka znajomość sprzeczności życia.

Bardzo istotne jest tu połączenie doświadczenia osobistego z doświadczeniem plemiennym, zbiorowym. Stanisławski powiedział kiedyś, że «tekst jest wierzchołkiem działania fizycznego»”.¹⁰⁴

I w tym samym wykładzie:

„Krzyżowanie się mitu osobistego z mitem plemiennym. Można tu zobaczyć wymieszanie się świeckiego i sakralnego, przy czym w centrum, w środku jest coś sakralnego, a na obrzeżach dominuje to, co świeckie. W kulturze islamicznej mamy przecież to samo”.¹⁰⁵

Trzeba jednak umieć rozróżnić między świadomością plemienną a jej wykorzystywaniem dla celów gry politycznej. Plemiennosc sama w sobie, z właściwym jej mocnym poczuciem lokalnej wspólnoty, nieraz była i jest wielką wartością, ale też często wykorzystywano ją do osiągnięcia jakichś politycznych korzyści. A zaczyna się to zawsze od zmiany języka w propagandzie.

Nieustanna autokorekta i polemika z sobą samym „na poprzednim etapie”, „z wczoraj” i tym podobne. W ten sposób praca nad dziełem nie kończyła się właściwie nigdy. Pod tym względem Grotowski przypominał Tadeusza Kantora, ale mocno podkreślił, że każdy z nich praktykował to na zupełnie inny sposób, swój

własny. Świadcstwo tego znajdujemy na przykład w przytaczanym już wcześniej liście Grotowskiego do Barby z 5 kwietnia 1965 roku.¹⁰⁶

Grotowski zajmował tę postawę właściwie od początku, skoro 15 listopada 1962 roku podczas spotkania w Studenckim Klubie „Od nowa” w Poznaniu mówił o „nieustannej polemice z sobą” jako czymś niezbędnym. Powiedział też wtedy:

„Teatr w ogóle istnieje dzisiaj głównie siłą inercji. Jest to sztuka archeologiczna. Jej uratowanie byłoby możliwe tylko wtedy, jeśli nie będzie się realizowało teatru środkami innych sztuk. Tymczasem obecnie za przedstawienie nowoczesne uważa się takie, w którym mamy do czynienia ze współczesnym tekstem, nowoczesną scenografią i muzyką oraz starym, tradycyjnym aktorstwem”.¹⁰⁷

W jego publicznych wystąpieniach i wywiadach, opublikowanych i nieopublikowanych tekstach, a nawet w korespondencji z różnymi ludźmi można spotkać mnóstwo **powtórzeń**, z których każde stanowi zazwyczaj inny **wariant**. Jeśli Grotowski powiedział czy napisał kilka, a czasami nawet kilkanaście razy to samo, to nigdy nie było to uczynione tak samo – i różnice te, często drobne lub jedynie z pozoru drobne, były za każdym razem znaczącymi różnicami. Podobnie jak różniły się kolejne warianty późnych przedstawień Teatru Laboratorium: *Akropolis*, *Księcia Niezłomnego* i *Apokalypsis cum Figuris*. Bo też Grotowski ciągle spotykał się z innymi ludźmi i mówił do innych ludzi. Można powiedzieć, że do znudzenia, niemal obsesyjnie powtarzał kilka tych samych rzeczy, na których szczególnie mu zależało i które uważał za szczególnie ważne. Niektórzy widzieli w tym nawet rodzaj obsesji. Tak, jakby chciał, aby to właśnie weszło w podświadomość ludzi. Ale też ważne są każdorazowe konteksty tych powtórzeń oraz warianty, jednak dla niego miały one na tyle istotne znaczenie, że był nieugięty. Dla badań nad dziełem Grotowskiego jest to problem, którego wagę i znaczenie trudno jest przecenić, a przecież prawie zupełnie nieruszony dotychczas. Znów przypominają się powtórzenia i warianty u Tadeusza Kantora. Porównanie ich użyciu u obu artystów może dać interesujące wyniki.

Odwołując się do Ryszarda Kapuścińskiego, poruszyłem problem **nieciągłości** oraz związanej z nim **fragmentaryczności**. Tutaj raz jeszcze do niego powrócę. Otóż w roku 1980 mogłem opublikować książkę *Grotowski i jego Laboratorium*, aspirującą zgodnie z obowiązującymi wtedy standardami do całościowego, monograficznego ujęcia problemu. Dzisiaj byłoby to dla mnie niemożliwe. Powtarzam: dla mnie. Zatem jest to mój przypadek. Związane jest to zapewne z postępującą „prywatyzacją” doświadczenia badacza, o czym pisałem wcześniej. Dobrze zdajemy sobie również sprawę z tego, że nasze poznanie może być jedynie bardziej lub mniej nieciągłe i fragmentaryczne. A jednak poprzez tę nieciągłość i fragmentaryczność,

także poprzez skrót i metaforę rezerwowane kiedyś tylko dla artystów, a omijane bądź jedynie przemycane w pracach naukowych, próbujemy zobaczyć całość.

To, co zmienne i to, co stałe na drodze twórczej Jerzego Grotowskiego, pozostawało w relacji, tworząc *coniunctio*, owo szczególne połączenie misterium *tremendum et fascinosum*.

W każdym razie niezależnie od przyjętej orientacji badawczej (modernistycznej, nowoczesnej, ponowoczesnej bądź jeszcze innej) należy przede wszystkim wykonać podstawowe obowiązki, nie od dzisiaj uważane za nudne i mało efektowne, właśnie empiryczne i „pozytywistyczne”, do których realizacji nieprzypadkowo brakuje chętnych wśród badaczy średniego i młodszego pokolenia. Jednym z takich pierwszych i niezbywalnych zadań jest opracowanie aktualnej bibliografii Jerzego Grotowskiego, bo istniejąca obecnie powstała blisko trzydzieści lat temu, a została opublikowana w 1980 roku, z ustaleniami kończącymi się na 1977 roku.¹⁰⁸ Wtedy tylko taka bibliografia była możliwa. Trzeba sobie dobrze zdawać sprawę z tego, że jest ona przestarzała i niekompletna, zawiera przy tym pomyłki. Jako jej autor dobrze wiem, co piszę.

Jak wiadomo, po śmierci Grotowskiego ukazały się poświęcone mu obszerne, monograficzne tomy „Pamiętnika Teatralnego” i „Notatnika Teatralnego” za lata 2000 i 2001. W żadnym z nich nie znajdziemy jednak chociażby próby uaktualnienia i skorygowania istniejącej bibliografii. Fakt ten uważam za znamienity i charakterystyczny jako znak czasu. Tym, co jest pracochłonne i czasochłonne, a nie służy szybkiej karierze i nie może liczyć na natychmiastowy poklask, młodszy badacz najzwyczajniej nie chce i nie lubi się zajmować.

Drugą sprawą jest opublikowanie możliwie wszystkich tekstów Jerzego Grotowskiego. Jak się wydaje, niezbędny byłby tu akt transgresji, skierowany przeciwko stanowisku ich autora, które podlegało zresztą istotnym zmianom w różnych okresach jego życia, czego byłem bezpośrednim świadkiem. Niestety, nie mogę uwierzyć, aby zdobyli się na to obaj wyznaczeni przez Grotowskiego jego spadkobiercy, którzy zawsze pojmowali swoje zadanie jako absolutną i bezwarunkową lojalność wobec Mistrza. Problem w tym, że testament Grotowskiego znany jest do dzisiaj tylko fragmentarycznie. Nie wiemy również tego, co przekazał on Mario Biaginiemu i Thomasowi Richardsowi osobiście, w cztery czy w sześć oczu, a co prawdopodobnie nie zostało nigdzie zapisane, zaś dla nich jest z pewnością niemniej obowiązujące niż to, co otrzymali od niego na piśmie. Nie wiemy ostatecznie tego, co chyba najważniejsze: jakie były ustalenia samego Grotowskiego, a gdzie zaczyna się ich interpretacja przez innych, ale zawsze przecież z użyciem jego autorytetu i na jego rachunek, oraz wynikające z tego konsekwencje.

Pewne wydaje się tylko to, że Grotowski niezwykle skutecznie narzucił swoim spadkobiercom i wszystkim

innym, łącznie z badaczami jego twórczości, opublikowaną niespełna dwa lata przed śmiercią książkę *The Grotowski Sourcebook* jako swego rodzaju wersję kanoniczną wszelkiej o nim wiedzy i jedyną prawdę podaną do wierzenia. Tak chciał siebie widzieć i tak zaprogramował swoją recepcję, swój obraz. Dopóki nie zdobędziemy się na odwagę, aby wyjść z tego kręgu, co obok odwagi wymaga rzecz jasna odpowiednich kompetencji, skazani będziemy na to, by tkwić w kręgu ortodoksji, wiedzy kanonicznej, w konsekwencji – powielania tego, co sam artysta przekazał do wierzenia.

Bycie cierpliwym

W tym miejscu przywołam proste być może, ale dla mnie rewelacyjne spostrzeżenie Grotowskiego:

„Degradacja często zaczyna się od sprawy cierpliwości zarówno w teatrze, jak i w życiu. Chce się mieć natychmiast to, co można osiąść jedynie na drodze długiej i płacąc niejako całym swoim życiem. Pragnie się mieć rezultat już natychmiast, sukces natychmiast, chwałę natychmiast, wszystko natychmiast, a zatem nie ma się czasu szukać tego, co istotne, ponieważ szuka się bardziej konsekwencji publicznych tego, co istotne. W jaki sposób być akceptowanym i znanym [...]”.¹⁰⁹

Trudno powiedzieć to jaśniej i prościej. Kiedy pierwszy raz to przeczytałem, musiałem sobie uświadomić, że właśnie brak cierpliwości stanowi jeden z moich podstawowych problemów. Zastanowiło mnie to na tyle, że każdego dnia wracam do problemu bycia cierpliwym, konieczności bycia cierpliwym. Oto jeden z przykładów oddziaływania tak zwanego „przedmiotu badań” na badacza. I jak można dalej utrzymywać ciągle pokutujący w polskiej teatrologii, a utrwalony i wzmocniony jeszcze autorytetem Zbigniewa Raszewskiego, mit „obiektywizmu” badań i badacza? Pewnie, że w miarę możliwości, naszych uzdolnień i samoświadomości połączonej z pewnego rodzaju przenikliwością, dobrze jest zmierzać do wycofania wszelkich projekcji, jednak przekonanie o możliwości całkowitego wycofania osoby badacza nie jest niczym innym jak złudzeniem, stanowiąc przy tym wynik zapóźnienia metodologicznego naszej dyscypliny.¹¹⁰

Moc mitu

W poniedziałek 19 stycznia 2004, w „Café Kulturalna” w Teatrze Dramatycznym w Warszawie odbyła się dyskusja nad rocznikiem (dwoma najnowszymi wtedy numerami) „Kontekstów” z 2003 roku, poświęconych pamięci i zapomnieniu: „Pamięć i zapomnienie” oraz „Pamięć jako kategoria kultury”. W moich notatkach zapisałem, że Wiesław Juszczak powołał się wtedy na siódmy tom *Dzieł* Bronisława Malinowskiego, w którym zadane jest najprostsze pytanie: czym

jest właściwie mit? Otóż Malinowski twierdzi, że podstawą wszystkiego jest mit, bo on jest pierwotny, zaś podstawę mitu stanowi dogmat. Mit związany jest najściślej z dogmatem. W ten sposób wracamy do Łaski, której fundamentem jest wiara. Kto nie ma łaski wiary, jest pusty, wydrażony, przeraźliwie samotny. Kto ma Łaskę, ma swój mit, energię i prawdę. Kto nie ma mitu, nie ma szans. Mit to jest nasz Dom, on daje człowiekowi zadowolenie, poczucie siły i pokory zarazem (bo są to dwa aspekty tego samego procesu), porządku świata, kosmosu.

A czym jest antropologia? Jest poszukiwaniem sensu i całości. W drobiazgu, w detalu zobaczyć cały świat – oto jej wyzwanie. Antropologia jest romantyczna. Ale musi ona mieć fundamenty, podstawę. Jeśli ma się to opanowane w stopniu naprawdę mistrzowskim, to można sobie improwizować. Jeśli nie, wówczas jest się tylko uzurpatorem i partaczem. Niewielu jest powołanych, ale wielu aspirujących, z pretensjami. Wszystko to łączy się najściślej z cierpliwością.

Odnosi się to również do artystów i uczonych.¹¹¹ Gdzie zresztą przebiega tutaj granica?

„Mój Grotowski”. Fragment wystąpienia. Rzym, 17 grudnia 2005¹¹²

Spróbuję dać moje świadectwo o Jerzym Grotowskim. Słowo „moje” jest w tym kontekście ważne. Jedynie, co każdy z nas może w końcu przekazać, to swoją relację. I wcale nie decydują o tym megalomania i narcyzm, ale sytuacja, w jakiej się znajdujemy.

Niezwykle istotny, był i jest moment pierwszego spotkania z Grotowskim i/lub którąś z jego prac. Z całą pewnością tak właśnie było w moim przypadku. Pozostało ono doświadczeniem na tyle trwałym, że pamiętam je do dzisiaj niemalże ze wszystkimi szczegółami. Dokonało się to w Poznaniu 16 listopada 1962 roku: odbyło się wtedy otwarte spotkanie z Grotowskim w Klubie Studentów „Od Nowa” przy Starym Rynku (narożnik ulic Wielkiej i Żydowskiej), a następnego dnia spektakl *Akropolis* według Wyspiańskiego, w jednym z baraków należących do Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego przy ulicy Grunwaldzkiej 55. Przypominały one baraki z obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, co akurat w tym wypadku miało istotne znaczenie dla percepcji spektaklu, ponieważ Jerzy Grotowski i Józef Szajna (współrealizator) odwołali się właśnie do obozu w Oświęcimiu jako dwudziestowiecznego odpowiednika Akropolu: dosłownego i symbolicznego miejsca spotkania ludzi i kultur.¹¹³ (Baraki te stoją tam zresztą do dzisiaj, o czym mogłem się ostatnio przekonać).

Jak się potem okazało, spotkanie z Grotowskim i *Akropolis* Teatru Laboratorium 13 Rzędów zadecydowały o moim życiu. To było dla mnie prawdziwe objawienie. Miałem dwadzieścia trzy lata, kilka miesięcy wcześniej

ukończyłem studia na poznańskiej polonistyce i wkrótce po egzaminie magisterskim zostałem asystentem. Mówiłem i pisałem już o tym niejedną raz, najobszerniej uczyniłem to w rozmowie z Marylą Zielińską zamieszczonej w miesięczniku „Nowe Książki” z czerwca 1999 roku.¹¹⁴

Taki właśnie moment inicjalny, związany z głębokim przeżyciem i zachwytem, sprawił, że Jerzy Grotowski pozostał dla mnie na całe życie przede wszystkim wielkim artystą teatru, wspaniałym reżyserem, jednym z największych i zarazem jedynym. Opinię taką potwierdziły wszystkie następne spotkania i spektakle, na których starałem się być możliwie często, w latach sześćdziesiątych dojeżdżając z Poznania, a potem z Warszawy. Czułem i wiedziałem, że wzbogaca to mnie jako człowieka, że jest mi niezbędne.

Dla wielu ludzi, zwłaszcza znacznie młodszych ode mnie, Grotowski był i pozostał głównie „mistrzem duchowym”, mędrcom, guru, jeszcze inni uważali go za znakomitego polityka i stratega, który potrafił dawać sobie radę w najtrudniejszych okolicznościach. Dla mnie jednak był on od początku i pozostał na całe życie Wielkim Artystą. Zupełnie nie przeszkadza mi w tym pamięć dwóch jego wczesnych prac, które zobaczyłem kilka lat przed *Akropolis*, również w Poznaniu, a które zupełnie mnie nie zachwyciły: *Orfeusza* według Cocteau, pierwszego opolskiego przedstawienia Teatru 13 Rzędów, pod kierownictwem artystycznym Grotowskiego i w jego reżyserii, i niedługo potem *Fausta* według Goethego, jedyne przedstawienie zrealizowanego przez niego poza swoim zespołem. Ostatecznie pozostał tylko ten szczególny wstrząs doznany podczas *Akropolis*.

Jest dla mnie problemem, czy w ogóle mówilibyśmy o Grotowskim, gdyby nie było jego dokonań teatralnych, tych kilku przedstawień, które weszły do historii światowego teatru: *Akropolis*, *Tragicznych dzieł doktora Fausta*, *Księcia Niezłomnego*, *Apocalypsis cum Figuris*? I gdyby nie jego pozycja w światowej sztuce teatralnej zdobyta w decydującym stopniu dzięki tym właśnie kilku dokonaniom z lat sześćdziesiątych? Nie można również przeoczyć faktu, że ostatecznie, gdyby nie było okresu teatralnego w życiu Grotowskiego, wszystkie jego późniejsze doświadczenia i dokonania twórcze, nawet jeśli do nich doszło, musiałyby być czymś zupełnie innym, niż były.

Nie sądzę również, aby Jerzy Grotowski mógł być traktowany na serio jako ewentualny rywal Carla Gustava Junga, Martina Bubera czy w zupełnie innej relacji Gurdżijewa. Niewątpliwie jednak ich książki oraz zdobywana latami wiedza o nich stanowiły dla niego ważne źródła twórczej inspiracji. Tylko tyle i aż tyle. Nie zmienia to faktu, że każdy z wymienionej trójki – i wielu jeszcze innych, których nie wymieniałem z nazwiska – mogą być niezwykle przydatni dla rozumienia i interpretacji niektórych przynajmniej aspektów pracy Grotowskiego.

I ostatnia sprawa, zupełnie podstawowa. Nie ma jednej drogi do poznawania dzieła Grotowskiego i je-

dynej prawdy o nim. Nikt nie może mieć tutaj monopolu, a jeśli ktokolwiek tak twierdzi czy choćby tylko to sugeruje, wtedy jest jedynie uzurpatorem. Ani Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards w Pontederze, ani Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, który zresztą współtworzyłem i w którym przez piętnaście lat pracowałem, ani żadna inna instytucja i żaden człowiek nie mogą mieć monopolu. Nie ma bowiem dogmatów w drodze do prawdy, a jeśli ktoś twierdziłby, że posiada jedyną prawdę, to pozwolę sobie wskazać, że dokładnie w tym miejscu zaczynają się dogmatyzm i sekciarstwo. Ostrzegam przed wszelkiego rodzaju sekciarstwem i dogmatyzmem. Uważam je za niebezpieczne, tym bardziej że tą wiedzą można stosunkowo łatwo i na wiele sposobów manipulować. Na końcu wzywam do uwagi, cierpliwości i unikania dróg na skróty, bo jedyne, czego mogę być pewny po czterdziestu z górą latach badań, jakie prowadzę, to mocne przekonanie, że wszelkie drogi na skróty są tutaj jedynie mirażem.

Przypisy

- ¹ Tekst ten powstawał stopniowo, przez kilka lat. Kolejnymi etapami były moje wystąpienia na międzynarodowych konferencjach i sympozjach poświęconych Grotowskiemu: w Moskwie („International Forum on Theatre Education and Experiment” w ramach III Międzynarodowej Olimpiady Teatralnej, maj 2001), Pontederze we Włoszech („Jerzy Grotowski. Primo Tempo: Il Teatr Laboratorio tra Opole e Wrocław 1959–1969. Le energie della genesi – Testimonianze” (Jerzy Grotowski. Pierwszy okres: Teatr Laboratorio między Opolem a Wrocławiem 1959–1969. Energie początku – Świadectwa) w ramach projektu „Passato e presente di una ricerca (2001–2003)”, październik 2001), Brzezince koło Oleśnicy pod Wrocławiem („Jerzy Grotowski. Parateatr 1969–1978. Teatr Źródeł 1976–1982” w ramach projektu „Passato e presente di una ricerca. Przeszłość i teraźniejszość pewnego poszukiwania”, 27–29 września 2002), Monachium (Unser Theater-Kulturzentrum, 22–23 października 2003), na paryskiej Sorbonie (Amphithéâtre Guizot, 5 czerwca 2004) podczas międzynarodowego kolokwium „Revisiter Grotowski” zorganizowanego przez Université de Paris – Sorbonne (Paris IV) i Centre de civilisation polonaise w ramach Sezonu polskiego we Francji „Nowa Polska. Une saison polonaise en France”, we Wrocławiu – podczas Sympozjum „Grotowski. Pamięć, powtórzenie, nieciągłość” w ramach XIV Sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru – International School of Theatre Anthropology (Teatr na Świebodzkim, 9 kwietnia 2005), Rzymie – konferencja „Jerzy Grotowski. Essere un uomo totale. Tavola rotonda „Grotowski traccia il cammino ancora oggi?”, mostra e presentazione del libro” („Jerzy Grotowski. Być człowiekiem pełnym. Okrągły stół „Czy Grotowski jeszcze dzisiaj wyznacza trasy?”, wystawa i prezentacja książki” (Istituto Polacco – Instytut Polski, 17 grudnia 2005).
- ² Por. Dariusz Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 197
- ³ Zapis wypowiedzi Jerzego Grotowskiego ze ścieżki dźwiękowej filmu dokumentalnego Elżbiety Sirek i Jarosława Szymkiewicza *Teatr i nie-teatr* (Ośrodek Telewizji Polskiej we Wrocławiu, 1975).

- 4 Z pojęciem tym Grotowski zetknął się zapewne czytając ważną dla niego książkę Józefa Świtekowskiego, *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*, „Lotos”, Lwów 1939, s. 338–339, 371. Reprint tej książki, ze wstępem Lecha Emfazego Stefańskiego, opublikowała Oficyna Wydawnicza „Polczek”, Kraków 1990. Por. także hasło *Egrégore*, w: Michel Mirabail, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Collection Marabout Université, Éditions Privat 1981, s. 97–98.
- 5 Rozmowa z Grotowskim. Rozmawiał Andrzej Bonarski, w: *Instytut Laboratorium. Teksty*, Instytut Aktora Teatr Laboratorium, Wrocław 1975, s. 25–27. Przedruk w: Andrzej Bonarski, *Ziarno*, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 35–36. Pierwodruk: „Kultura” 30 III 1975, nr 13, s. 1 i 12–13.
- 6 *Po śmierci Jerzego Grotowskiego. Świat żegna proroka*, „Gazeta Wyborcza” 18 I 1999, nr 14, s. 12.
- 7 Mirosław Kocur, *Grotowski jako dzieło sztuki*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 137.
- 8 Eugenio Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*. Przekład z języka włoskiego: Monika Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław [2001], s. 189: List 14.
- 9 O okolicznościach powstania *Towards a Poor Theatre* można się wiele dowiedzieć z książki Eugenia Barby, zwłaszcza z rozdziału *Ku teatrowi ubogiemu*, s. 130–136.
- 10 Wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osiński.
- 11 Jerzy Grotowski, *Hän ei ollut kokonainen. Tekstejä vuosilta 1965–1969*, Suomentanut Martti Puukko, Painatuskeskus, Helsinki 1993, s. 33–40.
- 12 Eżi Grotowskij, *Teatr, ritual, performer*, w serii „Mistiektwo tieatru”, Centr humanitarnich doslidzień Lwiwskiego dierżawnogo uniwersitetu imieni Iwana Franka, Lwów 1999, s. 32–36.
- 13 Przekład węgierski: Jerzy Grotowski, *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*, Válogatta és szerkesztette Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Fordította András Pályi, Kalligram, Budapest 1999. Węgierski tłumacz, András Pályi, powiedział mi, że zgoda Grotowskiego na przekład dotarła do Budapesztu już po jego śmierci.
Przekład słowacki: Jerzy Grotowski, *Divadlo a rituál. Texty 1965–1969*. Zostawili Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Preložila Barbora Ertlová, Kalligram, Bratislava 1999.
Przekład rosyjski: „*Teatr-Laboratorija 13 rjadów*”. *Jeży Grotowskij ob iskusstwie aktiora*, w: Jeży Grotowskij, *Ot biednogo tieatra k iskusstwu-prowodniku*. Pieriewod, sostawlenie, priedislawije, primieczanija Natella Baszyndżagian, „Artist. Rieżyssior. Tieatr”, Moskwa 2003, s. 77–82.
- 14 W moich zbiorach.
- 15 Notatka z tej rozmowy w moich zbiorach.
- 16 Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sārarc*, Traducere de George Banu æi Mirella Nedelcu-Patureau, Prefaþă de Peter Brook, Postfaþă de George Banu, Editura „Unitext”, Bucureşti 1998.
- 17 Telegram znajduje się w moich zbiorach.
- 18 W książce: Georges Ivanovitch Gurdjief, *Textes recueillis par Bruno de Panafieu, L'Age d'Homme*, Lausanne 1992, s. 98–115. Przekład angielski ukazał się w USA: *A Kind of Volcano. An Interview with Jerzy Grotowski*, w: Gurdjief, *Essays and Reflections and the Man and His Teaching*, Texts compiled by Bruno de Panafieu, English version edited by Jacob Needleman and George Baker, Continuum, New York 1997, s. 87–106.
- 19 Por. *Rodzaj wulkanu. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*. (Rozmowa odbyła się w Paryżu 8, 9 i 10 lutego 1991 roku). Tłumaczenie w oparciu o wydania angielskie i francuskie Grzegorz Ziółkowski. Konsultacja i redakcja tekstu Magda Złotowska, w: Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Jerzy Grotowski, *Georgij Iwanowicz Gurdżijew*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001, s. 41–80. Polskie wydanie przygotowane zostało z okazji konferencji „W stronę esencji. Georgij Iwanowicz Gurdżijew – oddziaływanie i znaczenie”. Wrocław, 8–10 listopada 2001. Redakcja Jarosław Fret, Grzegorz Ziółkowski.
- 20 Por. Zbigniew Osiński, „*Książę Niezłomny*” w teatrze Grotowskiego, „Nurt” 1966, nr 2, s. 54–58.
- 21 Z listu Grotowskiego: Wrocław, 16 listopada 1965. W moich zbiorach.
- 22 Por. Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 26–34; *Październik 1956. Pierwszy wyłom w systemie. Bunt, młodość i rozsądek*. Zebrał i zredagował Stefan Bratkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1996, s. 68–83; Stefan Bratkowski, *Pod znakiem pomidora*, s. 102–112; Stanisław Gabriel Cichocki: *Nasza niedoszła partia*; Marian Stępień, *Październik 1956 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim*, w: *Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski. Materiały Ogólnopolskiej Sesji Naukowej, Rzeszów, 23–24 września 1996 roku*. Redakcja naukowa Adam Kulawik, Wydawnictwo „Antykwa”, Kraków 1996, s. 29–37; Jerzy Urban, *Po prostu epizod*, „Wiadomości Kulturalne” 20 X 1996, nr 42, s. 6; *Polski Październik 1956 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim. Materiały sympozjum naukowego zorganizowanego pod patronatem J. M. Rektora Prof. Franciszka Ziejki przez Uniwersytet Jagielloński, Instytut Pamięci Narodowej i Konsulat Generalny Republiki Węgierskiej w dniu 10 listopada 2001 roku w Krakowie*. Redakcja Rudolf Klimek, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2004.
- 23 Jerzy Grotowski, *Książę Niezłomny Ryszarda Ciesłaka. Spotkanie „Hommage à Ryszard Cieslak”, 9 grudnia 1990*. Tłumaczenie Magda Złotowska i Grotowski, „Notatnik Teatralny”, wiosna-lato 1995, nr 10, s. 22.
- 24 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*. Przekład z hiszpańskiego Magdy Złotowskiej, autoryzowany przez Jerzego Grotowskiego, „Notatnik Teatralny”, zima 1992, nr 4, s. 36.
- 25 Krzysztof Sielicki, *Dlaczego Grotowski nadal jest artystą?*, „Dialog” 1976, nr 3, s. 117–119.
- 26 *The Grotowski Sourcebook*. Edited by Lisa Wolford and Richard Schechner, Routledge, London and New York 1997.
- 27 „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21 i 2001, nr 22–23.
- 28 „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1–4 (193–196) i 2001, z. 1–2 (197–198).
- 29 Maszynopis tekstu z czerwca 1960 roku (data znajduje się na końcu): Jerzy Grotowski, *Teatr*, s. 5–6: z rozdziałów 5. *Metoda otwarta* i 6. *Gorzkie prawdy własnej praktyki*. Pierwsze cztery rozdziały noszą tytuły: 1. „Teatr filozoficzny”, 2. *Herezja*, 3. *Teatr „rytualny” – Film* i 4. *Teatr „absolutny” a „czystość teatru”*. Zbiory archiwalne PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Teczka: „Grotowski Jerzy”.
- 30 Sergiusz Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji. Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*. Przetłoczyła i opatrzyła wstępem oraz notami biograficznymi Danuta Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 341.
- 31 Jerzy Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, w: tenże, *Teksty z lat 1965–1969*, op. cit., s. 145–164.
- 32 Por. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 1990–1999 – *The Centre of Studies on Jerzy Grotowski's Work and of the Cultural and Theatrical Research*. Redakcja merytoryczna/Editor Zbigniew Osiński. Opracowanie/Elaboration Maria Hepel, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2000, s. 17. Przekład angielski: *The Centre of Studies on Jerzy Grotowski's Work and of the Cultural and Theatrical Research in Wrocław. The project of program assumptions*, s. 22–23: *Internal activities...*

- 33 Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki i literatury*. Przełożyła Danuta Danek i Janina Kamionka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 31
- 34 W obszernym rosyjskim wyborze jego pism: Eżi Grotowski, *Ot biednogo tieatra k iskusstvu-provadžniku*. Pierewod, sostawlenie, peiebislówij, primieczanija Natelły Baszindżagian, „Artist. Rieżissier. Tieatr”, Moskwa 2004, s. 205-219: *Rieżissier kak profesionalnyj zritiel*.
- 35 Zbigniew Osiński, *Korespondencja Emilii i Jerzego Grotowskich z Jurijem Zawadskim w latach 1956–1975*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1–4, s. 334–346
- 36 Zbigniew Osiński, *Listy Jerzego Grotowskiego i Reny Mireckiej do Haliny Gallowej, 1957–1970*, w: *Podróż. Rena Mirecka – aktorka Teatru Laboratorium*. Redakcja merytoryczna: Zbigniew Jędrychowski, Zbigniew Osiński, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 26–34
- 37 Zbigniew Osiński, *Listy Jerzego Grotowskiego z ZSRR do Polski w latach 1955–1956*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1–4, s. 316–325
- 38 Zbigniew Osiński, *Listy Jerzego Grotowskiego z ZSRR do Polski w latach 1955–1956*, op. cit., s. 316–318, 325–333; Jerzy Grotowski – z rękopisów (w trzecią rocznicę śmierci – 14 stycznia 2002). [Opracował] Lech Śliwonik, „Scena” 2001, nr 6 (20), s. 18–19
- 39 Jerzy Grotowski, *Listy do Aliny Obidniak z oazy Bajram Ali (2 IV – 20 V 1956)*. Opracował Janusz Degler, „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21, s. 14–28. Por. też: Janusz Degler, *Grotowski – poeta*, „Scena” 2004, nr 1, s. 17–19
- 40 Zbigniew Osiński, *Listy Jerzego Grotowskiego z ZSRR do Polski w latach 1955–1956*, op. cit., s. 316–318, 326
- 41 *Listy Jerzego Grotowskiego i Ludwika Flaszena do Bohdana Korzeniewskiego*. Opracowała Anna Kuligowska-Korzeniewska, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 305–318. Por. Anna Kuligowska-Korzeniewska, *O Grotowskim w Łodzi, Wrocławiu i Warszawie*, „Notatnik Teatralny” 2001, z. 22–23, s. 48–54.
- 42 Por. Krystyna Duniec, *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.
- 43 *Listy Jerzego Grotowskiego do Jerzego Krecznara*. Opracowała Krystyna Duniec, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 319–325
- 44 *Korespondencja Tadeusza Łomnickiego i Jerzego Grotowskiego z lat 1971–1975*. Do druku podała Barbara Osterloff, „Pamiętnik Teatralny” 2002, z. 3–4, s. 595–604
- 45 *Z korespondencji Jerzego Grotowskiego do Barbary i Konrada Swinarskich*, „Teatr” 2000, nr 1–3, s. 71–72
- 46 Eugenio Barba, *Ziemia popiołu i diamentów*, op. cit., s. 154–229.
- 47 Por. Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Teatr Laboratorium wobec kultury Orientu – po dwudziestu pięciu latach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” luty–kwiecień 2004, nr 59–60, s. 58–67 i czerwiec–sierpień 2004, nr 61–62, s. 90–98
- 48 Jerzy Grotowski, Konstanty Puzyna, *Korespondencja 1970–1974*. Opracowała Marta Serwa, „Notatnik Teatralny” 2001, nr 22–23, s. 138–149
- 49 Jerzy Grotowski, *Listy do Natelły Baszyndżagian [z lat 1971–1974]*, „Notatnik Teatralny” 2001, nr 22–23, s. 164–167; tenże, *List do Natelły Baszyndżagian [z 9 września 1991]*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32–33, s. 200–202
- 50 Jerzy Grotowski i Robert Cohen o programie „Dramat Obiektywny”. *Korespondencja*. Tłumaczenie i opracowanie Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1–4, s. 426–437
- 51 Zbigniew Osiński, *O niezrealizowanych projektach filmów Andrzeja Wajdy o Teatrze Laboratorium. Korespondencja Wajdy ze Zbigniewem Cynkutisem i Jerzym Grotowskim i Zbigniewem Cynkutisem z lat 1963–1964, 1970–1972 i 1975–1979*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 3–4, s. 235–263
- 52 Zbigniew Osiński, *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 181–255, 300–317
- 53 *To jest moje, teraz i tutaj. Listy [Ryszarda Cieślaka] do Lucyny Pijaczewskiej*. Opracował Piotr Rudzki, „Notatnik Teatralny” wiosna/lato 1995, nr 10, s. 127–132
- 54 Jerzy Grotowski, *Listy do Zbigniewa Cynkutisa [1964–1966]*. Podała do druku Malina Cynkutis. Opracowanie Zbigniew Jędrychowski, „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21, s. 157–166. *Listy Jerzego Grotowskiego do Teresy Nawrot*. Opracował Grzegorz Janikowski, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 326–331
- 55 Ryszard Cieślak, *Listy do żony [1967–1974]*. Wybór i opracowanie Teresa Błajet-Wilniewicz, Zbigniew Jędrychowski, „Notatnik Teatralny” wiosna/lato 1995, nr 10, s. 48–64; tenże, *To jest moje, teraz i tutaj. Listy do Lucyny Pijaczewskiej*. Opracował Piotr Rudzki, tamże, s. 127–132
- 56 Zbigniew Cynkutis, *Listy do M. [do żony Maliny z lat 1966–1970, do żony Maliny i córki Magdaleny 1973–1981, do Maliny 1982–1984, fragment listów do Magdaleny 1986, 1987]*. Wybór Malina Cynkutis, Zbigniew Jędrychowski. Opracowanie Zbigniew Jędrychowski, „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21, s. 175–218. Por. też: tenże, *Notatnik-pamiętnik*. Podała do druku Malina Cynkutis. Opracowanie Zbigniew Jędrychowski, tamże, s. 157–174
- 57 Krzysztof Mieszkowski, *Do jutra. Rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim*, „Notatnik Teatralny” 2003, nr 28–29, s. 232
- 58 *Dybuk jest w nas. Z Krzysztofem Warlikowskim, reżyserem „Dybuka”, rozmawia Jacek Antczak*, „Słowo Polskie” 6 X 2003, nr 233, s. 10
- 59 *Wspólny oddech*. Z Grzegorzem Bralem rozmawiają Aleksandra Rembowska i Jacek Dobrowolski, „Teatr” 2004, nr 9, s. 6–7.
- 60 Ibidem, s. 11
- 61 Wystąpienie przygotowane na sympozjum w ramach XIV Sesji ISTA (International School of Theatre Anthropology) zatytułowanej „Improwizacja: pamięć, powtórzenie, nieciągłość”, Krzyżowa – Wrocław 1–15 kwietnia 2005.
- 62 Katarzyna Kaniowska *Antropologia i problem pamięci*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 3–4, s. 57.
- 63 Kerwin Lee Klein, *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*. Przełożył Maciej Bańkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 3–4, s. 43. Pierwodruk: tenże, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” winter 2000, nr 69.
- 64 Ryszard Kapuściński, *O pamięci i jej zagrożeniach*. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiają Zbigniew Benedyktowicz i Dariusz Czaja, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 3–4, s. 13.
- 65 Ibidem, s. 15.
- 66 Por. *Grotowski powtórzony*. Stanisław Rosiek, *Pod powierzchnią tego, co zapisane; Słowa, słowa, słowa*. [Zapis trzech uczestniczek rozmowy z Jerzym Grotowskim, która odbyła się 20 marca 1981 roku w Gdańsku: Kwiryny Ziemby, Jolanty Siejak i Zofii Żakiewicz], w: *Miski (Transgresje 4)*. Wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, t. I, s. 367–416.
- 67 Fragment brulionu listu Jerzego Grotowskiego do mnie, pisane-go prawdopodobnie między majem a około 1 grudnia 1987.. Zdaniem autora list ten miał charakter bardzo osobisty i z tego właśnie powodu nie został wysłany przez niego do Polski. Zapoznałem się z nim więc na miejscu i za zgodą autora odpisałem obszerne fragmenty. W liście zawarte są między innymi odpowiedzi na moje pytania przesyłane do Grotowskiego w latach 1985–1988, na które jednak nie otrzymywałem przez te lata żadnej odpowiedzi. W Pontederze przebywałem od 20 kwietnia do 2 maja 1988 roku na zaproszenie Workcenter of Jerzy Grotowski w celu zapoznania się z jego pracą. List został napisany

- odręcznie, czarnym długopisem i nie został nigdy do mnie wysłany, miał on raczej formę brulionu. Pisali go autor i pod jego dyktando Piotr Borowski; fragmenty tutaj opublikowane zostały napisane ręką Grotowskiego.
- ⁶⁸ Ryszard Kapuściński, *O pamięci i jej zagrożeniach*, op. cit., s. 15.
- ⁶⁹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris 2000. Polski przekład drugiego rozdziału tej książki: tenże, *Nadużycia pamięci naturalnej: Pamięć powstrzymana, pamięć manipulowana, pamięć narzucona*. Przełożył Wojciech Bońkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, s. 41–53.
- ⁷⁰ Por. Ryszard Kapuściński, *O pamięci i jej zagrożeniach*, op. cit., s. 19.
- ⁷¹ Ibidem.
- ⁷² Ewa Domańska, *Miejsce Franka Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii*, w: Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Pod redakcją i ze wstępem Ewy Domańskiej, UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 9.
- ⁷³ Por. ibidem, s. 170, 172–174.
- ⁷⁴ Patrick Hutton, *History as an Art of Memory*, University Press of England, Hanover, N.H. 1993, s. XXIV. Cytuję za: Frank Ankersmit, op. cit., s. 373.
- ⁷⁵ Święty Augustyn, *Wyznania*. Przełożył, opatrzył posłowiem i kalendarzem Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 237.
- ⁷⁶ Dariusz Czaja, *Czarna skrzynka. Idea pamięci absolutnej*, w: tenże, *Sygnatura i fragment*, op. cit., s. 330–331.
- ⁷⁷ Ryszard Kapuściński, *O pamięci i jej zagrożeniach*, op. cit., s. 16.
- ⁷⁸ Ibidem, s. 24.
- ⁷⁹ Jerzy Grotowski, *Teatr Źródeł*. Tekst z roku 1981 opracował Leszek Kolankiewicz, „Zeszyty Literackie” (Paryż), lato 1987, nr 19, s. 103–104.
- ⁸⁰ Paul Ricoeur, *Nadużycia pamięci naturalnej: Pamięć powstrzymana, pamięć manipulowana, pamięć narzucona*, op. cit., s. 52.
- ⁸¹ słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- ⁸² Por. Zbigniew Osinski, *Zapiski ze spotkań 1962–1963*, „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21, s. 114.
- ⁸³ Ze ścieżki dźwiękowej filmu *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski*, reżyseria Marianne Arhne, ostatni film w ramach serii „Cinque Sensi del Teatro. Cinque trasmissioni monografiche sulla filosofia del teatro. Produzione Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. Pontedera, RAI – Radio Televisione italiana Sede Regionale della Lombardia Dipartimento Scuola/Educazione, a cura di Mario Raimondo, 1993, s. 1.
- ⁸⁴ Jerzy Grotowski, *Teatr Źródeł*, op. cit., s. 104–105.
- ⁸⁵ Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 71. Przedruk w: tenże, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*. Wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osinski, Wyd. II poprawione i uzupełnione, Wrocław 1990, s. 79.
- ⁸⁶ Jerzy Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, „Dialog” 1980, nr 3, s. 120.
- ⁸⁷ Wykład 6: 13 października 1997, Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique.
- ⁸⁸ *Poszukiwania opolskie. Rozmowa z Jerzym Grotowskim – kierownikiem artystycznym Teatru 13 Rzędów*. Rozmawiała R[ena] Nalepa, „Dziennik Polski” 8–9 I 1961, nr 7, s. 6.
- ⁸⁹ Wykład 6: 13 października 1997, Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique.
- ⁹⁰ Ibidem. Podkr. Z. O.
- ⁹¹ Wykład 2: 2 czerwca 1997, Odéon – Théâtre de l'Europe.
- ⁹² Wykład 5: 6 października 1997, Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique.
- ⁹³ Por. na przykład interesujący, ale oparty na zupełnie błędnym założeniu artykuł Pawła Moźdzynskiego, *Laboratorium Nowej Ery*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1–4, s. 203–229. Ostatecznie jeśli ktoś się uprze, to może porównywać wszystko ze wszystkim. Tylko po co?
- ⁹⁴ Wykład 6: 13 października 1997, Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique.
- ⁹⁵ Wykład 3: 16 czerwca 1997, Odéon – Théâtre de l'Europe.
- ⁹⁶ Wykład 2: 2 czerwca 1997, Odéon – Théâtre de l'Europe. Podkr. Z.O.
- ⁹⁷ [Ludwik Flaszen] *Po śmierci Jerzego Grotowskiego*, op. cit.
- ⁹⁸ Wykład 9: 26 stycznia 1998, Théâtre du Rond-Point.
- ⁹⁹ Ibidem.
- ¹⁰⁰ Wykład 7: 20 października 1997, Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique.
- ¹⁰¹ Ibidem.
- ¹⁰² Ibidem.
- ¹⁰³ Ibidem.
- ¹⁰⁴ Ibidem.
- ¹⁰⁵ Ibidem. Por. też: Wykład 8: 12 stycznia 1998, Théâtre du Rond-Point.
- ¹⁰⁶ Eugenio Barba, *Ziemia popiołu i diamentów*, op. cit., s. 189: List 14.
- ¹⁰⁷ Por. Zbigniew Osinski, *Zapiski ze spotkań 1962–1963*, op. cit., s. 110.
- ¹⁰⁸ Por. Zbigniew Osinski, *Grotowski i jego Laboratorium*, op. cit., s. 319–342: Bibliografia.
- ¹⁰⁹ Jerzy Grotowski, *Nagość w teatrze jako wartość czy obsceniczność*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 128–129.
- ¹¹⁰ Pisali o tym zwłaszcza: Sławomir Świątek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych. Perspektywy i ograniczenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3–4, s. 50–68. Przedruk w: *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*. Pod redakcją Jana Michalika i Agnieszki Marszałek, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2001, s. 113–127; Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999. Pozwolę sobie przypomnieć również moje teksty na ten temat: *Teatrologia – nauka podejrzana?*, „Odra” 1968, nr 10, s. 37–44; *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, zwłaszcza wstęp *Od autora*, s. 9–12; *Kilka uwag o historii teatru*, w: *Jak badać teatr? Materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym*. Kraków, 28 września 2002. Pod redakcją Marka Dębowskiego, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2003, s. 18–33.
- ¹¹¹ Por. blok materiałów poświęconych książce Wiesława Juszcza, *Pani na żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów*, Aureus, Kraków 2002 i jej autorowi, zamieszczony na łamach „Kontekstów Polskiej Sztuki Ludowej” 2003, nr 3–4, s. 223–282.
- ¹¹² 16–17 grudnia 2005. Konferencja „Jerzy Grotowski. Essere un uomo totale. Tavola rotonda „Grotowski traccia il cammino ancora oggi?“, mostra e presentazione del libro” („Jerzy Grotowski. Być człowiekiem zupełnym. Okrągły stół „Czy Grotowski jeszcze dzisiaj wyznacza trasy?”, wystawa i prezentacja książki”). Istituto Polacco di Roma, via Vittoria Colonna 1.
- ¹¹³ Por. Zbigniew Osinski, „Akropolis” w *Teatrze Laboratorium*, w: tenże, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 170–221.
- ¹¹⁴ *Przecieranie tras*. Ze Zbigniewem Osinskim rozmawia Maryla Zielińska, „Nowe Książki” 1999, nr 6, s. 4–8. Por. też: *Moja topografia wewnętrzna*. Ze Zbigniewem Osinskim rozmawia Maryla Zielińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” kwiecień 1995, nr 6, s. 33–37; Zbigniew Osinski, Wypowiedź a ankiecie redakcyjnej „Lista największych teatralnych wzruszeń”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” październik 1998, nr 27, s. 22–24.

Dyrekcji Ośrodka Grotowskiego we Wrocławiu i panu Leszkowi Demkowiczowi dziękuję za udostępnienie jego tłumaczenia wykładów Grotowskiego w Collège de France.