

# **Dziennik Teatru Źródeł**

**Grotowski: problemy i zadania**  
program pod redakcją  
Grzegorza Ziółkowskiego

Renata M. Molinari

# **Dziennik Teatru Źródeł**

## **Polska 1980**

Przekład Anna Górka



INSTYTUT  
IM. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO  
THE GROTOWSKI  
INSTITUTE

Wrocław 2008

PRZEKŁAD: Anna Górka  
KONSULTACJA: Carla Pollastrelli

PODSTAWA PRZEKŁADU:  
*Dario dal Teatro delle Fonti. Polonia 1980,*  
La casa Usher – Fondazione Pontedera Teatro,  
Firenze 2006. Oggi, del Teatro

PROJEKT OKŁADKI, OPRACOWANIE  
GRAFICZNE, ŁAMANIE: Barbara Kaczmarek  
REDAKCJA TOMU: Monika Blige  
KOREKTA: Stanisława Trela

© Renata M. Molinari 2008  
© Copyright for this edition Instytut  
im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2008

ISBN 978-83-923635-8-3

WYDAWCA:  
Instytut im. Jerzego Grotowskiego  
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław  
tel./faks 071 34 34 267  
[www.grotowski-institute.art.pl](http://www.grotowski-institute.art.pl)

KONTAKT W SPRAWACH WYDAWNICZYCH:  
Monika Blige: [monika@grotowski-institute.art.pl](mailto:monika@grotowski-institute.art.pl)  
tel. 071 34 31 711

DRUK I OPRAWA: Drukarnia JAKS

Wydanie dofinansowane przez  
Włoski Instytut Kultury w Krakowie



## Wstęp, dwadzieścia pięć lat później

Dziennik ten został napisany we wrześniu 1980 roku, dwa miesiące po moim powrocie z Polski, gdzie uczestniczyłam w seminarium praktycznym Teatru Źródeł.

Nie są to więc zapiski sporządzone w trakcie trwania doświadczenia, lecz odpowiedź na nie „od ręki”, z dystansu kilku miesięcy: dni spędzone na pisaniu ręcznie w zeszyte dużego formatu; przebieganie pamięcią działań z tamtego tygodnia, bez przerw, bez sprawdzania. Od ręki, z głowy, jak ćwiczenie pamięci.

Jedna uwaga: pisałam na co drugiej stronie, tak jak uczył mnie w gimnazjum mój profesor greki. „Piszcie na prawej stronie – mówił – lewą zostawiajcie pustą. W ten sposób z biegiem lat będziecie mogli dorzucić spostrzeżenia, uwagi, sprostowania”. Drogi ksiądz Montuschi – wierzył i kazał nam wierzyć, że słowa usłyszane podczas nauki nigdy nas nie opuszczą. Może zrozumiemy je lepiej, ulepszymy, może odrzucimy, lecz one nigdy nas nie zostawią. Być może ze stosowaniem znowu dawnego sposobu pisania na co drugiej stronie, wracało we mnie przekonanie starego nauczyciela, iż słowa, które tylekroć słyszałam i teraz zapisywałam, zostaną we mnie jako dotyczące szczególnego doświadczenia formacyjnego.

Kiedy z powodu zmęczenia, luki w pamięci czy nadmiaru emocji przestawałam pisać, na pustej stronie zapisywałam lub przepisywałam słowa, które pojawiały się prawie automatycznie wśród tych słyszanych w tamtych dniach w Teatrze Źródeł, a także inne, związane z poszukiwaniami Jerzego Grotowskiego.

Wstawiałam też kawałki tekstów, fragmenty poezji, obrazy i sentencje autorów, których lektura w tamtych latach była dla mnie ważna.

Cytowałam je z pamięci, w niektórych przypadkach przepisywałam z książek, które miałam do dyspozycji, w innych nawet parafrazowałam.

Pisałam je, ponieważ kojarzyły mi się z działaniami, o których opowiadałam. Jakby montaż przez analogię, jak w dawnych improwizacjach teatralnych. Skojarzenia, montaż obrazów i refleksji były i pozostały dla mnie przede wszystkim pytaniami otwartymi przez to doświadczenie, powstającymi przez swobodne skojarzenia. Śladami możliwych kompozycji Teatru Źródeł.

#### TEATR ŹRÓDEŁ

Teatr Źródeł stanowi szczególną fazę działalności Jerzego Grotowskiego. Sam Grotowski umiejscowił go w „łańcuchu sztuk performatywnych” i swoich osobistych poszukiwań między parateatrem lub teatrem uczestnictwa a sztuką jako wehikułem. Jego tekst *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikulu* jest niezastąpionym punktem odniesienia przy organicznym odczytywaniu takiej praktyki.

Lecz ten został wydany we Włoszech dopiero w 1993 roku (w: Thomas Richards: *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano), a jego ostateczna wersja ukazała się w roku 2001 [w: Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli (red.), *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959–1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera]. Tak jest, ponieważ teksty Grotowskiego, podobnie jak całe jego poszukiwania, przeszły drogę, którą niełatwo prześledzić i nazwać. W przypadku tekstów mamy do czynienia z przeplataniem się wypowiedzi ustnych i pisemnych, z dokonywanymi stopniowo redakcjami, z terminologią ulegającą wraz z upływem czasu stopniowemu doprecyzowywaniu, z pojawianiem się publikacji w różnych językach, z fragmenta-

mi zatwierdzonymi lub też wykreślonymi. Dokumenty wewnętrzne, programy robocze, tytuły, formułowane podczas działania, które nazywają, a także w oddaleniu od niego.

Są też słowa, opowiadania tych, którzy spotkali Grotowskiego lub jego dzieła: opowiadania, które stały się istotnym punktem odniesienia, zanim powstała chronologia, a następnie historia. Teksty będące często rezultatem przekładu z innego języka. Przekazywanie pałeczki w czasie: między różnymi pokoleniami i w przestrzeni: między różnymi kulturami i gramatykami.

Z tymi słowami – tym rodzajem transkulturowej *koiné*, w której stopiły się lub przynajmniej współistniały dążenie do precyzyjnej terminologii technicznej, niezbitej i skutecznej oraz „poszukiwanie esencji” (podkradam formułę Kolankiewiczowi), poza i przed jakąkolwiek praktyką i techniką – zśliśmy w tamtych latach na spotkanie technik teatralnych, a następnie Teatru Źródeł.

Potem przysłyły inne teksty, inna świadomość, inne spojrzenia. Wydanie niepublikowanych we Włoszech tekstów *Święto* oraz *Teatr Źródeł*, opracowanych przez Carlę Pollastrelli dla serii wydawniczej, w której ukazuje się również ten dziennik, stanowi u nas istotny punkt w rekonstrukcji tej szczególnej fazy poszukiwań Jerzego Grotowskiego.

Przygotowując dziennik do druku, nie ingerowałam w jego język. Dzięki temu pozostał on naznaczony ówczesnym sposobem mówienia oraz moją ówczesną wiedzą.

## DOŚWIADCZENIA I POKOLENIA TEATRALNE

A zatem we wrześniu rozpoczęłam pracę nad dziennikiem. Zaraz po powrocie pragnęłam o tym napisać. Dwa czy trzy razy opowiadałam różnym osobom o moim polskim

doświadczeniu: obawiałam się od niego oddalić, ale także przeżywać je na nowo. W każdym opowiadaniu coś się gubiło – tak mi się zdawało – lecz zarazem otwierały się nieoczekiwane widoki, oczywistości do tego momentu pomijane, pytania, niepewności.

Zresztą weszliśmy w lata osiemdziesiąte, okres hedonizmu Reaganowskiego, jaki nastąpił po okresie zwanym we Włoszech „ołowianymi latami”, i to doświadczenie stanowiło rodzaj dziwnego zawiasu między dwiema dekadami. Właśnie zawiasu: nie prostego złącza, lecz zawiasu drzwi otwartych na intymność.

„Zawias: drzwi do intymności. Do głębi duszy i wyobraźni każdego człowieka. Trudne do otwarcia, lecz... kiedy już je otworzysz, ogarnia cię uczucie wolności. Nie zamykaj ich”. Powiedziała to młoda aktorka, Aja, przedstawiając przedmiot swojej improwizacji podczas prowadzonego przeze mnie przed kilkoma miesiącami warsztatu na temat „powołania teatralnego”.

Lubię przypominać tę definicję, kojarzącą się z młodością, z czasem dzinsów i powołań, również w odniesieniu do doświadczeń tamtych lat.

Szczególna intymność otwierała się i ujawniała w praktykach parateatralnych: nie było to powierzchowne „bycie razem, robienie czegoś, widywanie ludzi”. Nie: to, czego się miało doświadczyć, było intymnością z samym sobą, z najbardziej sekretną częścią własnych aspiracji, także tych teatralnych. Praktyki zawsze „para-” – nie tylko w odniesieniu do teatru – i aspiracje nie tylko indywidualne: różne były drogi, którymi szła sama idea „performatywności” (mówię to z dzisiejszej perspektywy), inni i różni od siebie niespokojni wędrowcy, którzy nimi podążali. Jedni próbowali przedłużyć je do ciała teatru, inni to ciało przy ich pomocy odepchnąć albo też wyeksponować.



nować je i rozszerzyć. „Wyrwę wam duszę, podepczę ją, by stała się większa, i zwrócę wam ją zakrwawioną jak sztandar”: takim pamiętam Carmela Bene, który łączył lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, wygłaszając wiersze Majakowskiego w teatrach włoskich, na stadionach, z ekranów domowych telewizorów. Inne zawiasy, inne rozdarcia, zachwiania równowagi i jej utraty, inne ograniczenia. Ucieczki, powiedział ktoś. Tak, może ucieczki, ale do przodu – uważam dziś.

Tymczasem z jednej strony teatr tradycyjny trwał nadal, dając wspaniałe przykłady twórców i odtwórców, i rutynowych zachowań odciążonych dzięki łatwej widowiskowości, a z drugiej – nowi artyści szukali nowych pokoleń i swojej własnej drogi do tańca i performansu.

Kiedy Schechner zapowiadał zmierzch amerykańskiej awangardy, w teatralnych Włoszech gościli Wilson, Foreman, Monk... Również dyrektorzy wydziałów kultury szukali szczególnego zawiasu między awangardą a szeroką publicznością. Z dalekiej Polski mówiły wciąż o nas obrazy Kantora. Antropologia zaczynała być kojarzona z teatrem: podróże Petera Brooka, sprawa języka w *Konferencji ptaków*, Eugenio Barba i nowa dziwna nauka o sztuce aktora, która od tamtych czasów będzie nazywana Antropologią Teatru.

„Kultura czynna”, pod tym hasłem mnożyły się we Włoszech działania parateatralne, odkąd w odległym 1975 roku na Biennale w Wenecji w ramach Special Project zaprezentowano obok *Apocalypsis cum figuris* pozateatralne poszukiwania Jerzego Grotowskiego.

Podjęcie decyzji o „robieniu” Teatru Źródeł nie było dla mnie łatwym wyborem. Relacje z Teatrem Laboratorium, począwszy od doświadczenia na wyspie św. Jakuba, zostały niezatarty ślad w życiu (teatralnym?) wielu osób.

Przez parateatr to pokolenie teatralne dokonało wyborów. Potwierdziło postawy, określiło możliwości, nawiązało przyjaźnie, zerwało więzi.

Spotkanie z Teatrem Laboratorium było dla mnie zawsze sprawdzianem: z nimi przeciw wielu, niekiedy przeciw sobie, przez nich do zrozumienia, do poznania.

Szłam za nimi, szliśmy za nimi, ryzykując ukształtowane talenty, dumni z doświadczenia, które odczuwaliśmy jako elitarne, lecz także niezwykle pragmatyczne. Dzięki parateatrowi odkrywaliśmy nieznaną nam siłę, w którą wcześniej nigdy nie wierzyliśmy.

Wielu uczestników działań parateatralnych we Włoszech wywodziło się z grup teatralnych, z obszarów, które Barba nazwał Trzecim Teatrem. Co łączyło te obszary? Odkrycie ciała, grupa jako mikrospołeczność, teatr grupowy, robienie teatru w pierwszej osobie, teatru, w którym można wierzyć we własne marzenia, opowiadać intymne obrazy własnej historii.

Dzięki teatrowi pojawiała się sprawa etyki, poszukiwanie obszaru, który trzeba było nazwać *ex novo*, choćby zapożyczając terminy z języka socjologii, pomiędzy konwencjonalnym ujęciem terminów profesjonalny i amatorski, poza regułami rynku; stawką była wolność wypowiedzi uprawniona dzięki rygorystycznej dyscyplinie czynienia.

Na tym obszarze, ale nie tylko, rozwijała się kultura czynna Grotowskiego, odmienne – transkulturowe – ujęcie korzeni, tajemnicze słowo w obrębie rytuałów uczestnictwa, które uważaliśmy za znane i bliskie: kompetencja.

Teatr, ku jakiemu się skłaniałam, w tamtych latach coraz częściej okazywał się być za mną.

„Ty jeszcze w to wierzysz?” – zapytał mnie pewien kolega w przeddzień mojego wyjazdu do Wrocławia. – „Zadzroszczę ci”. Miałam wrażenie, że mówi: „Jeszcze tu?”

„Trzeba być bardzo pokornym lub mieć wielką wiedzę, żeby akceptować naszą kondycję; wiedza jest łatwiej osiągalna niż pokora, dlatego musimy starać się poznawać”.

Być może nie oddaję sprawiedliwości temu, kto powiedział mi to zdanie, ale dla mnie wówczas jego sens był jasny: zacząć na nowo poznawać. Iść naprzód.

W chwiejnej równowadze między poszukiwaniem a ucieczką, między chęcią zmiany – nie tylko siebie, lecz poczynając od siebie – a powierzchowną potrzebą duchowości, pokolenie to podejmowało, także w tym dziwnym teatrze, próby dojrzałości. Dojrzałości, która często zdradzała słuszne oczekiwania młodości; dojrzałości, która godzi się popełniać błędy, która mocno wierzy, która prawie wyczerpała oczekiwania. Dojrzałości, która próbuje żyć, która się nie łudzi, która uznaje swoje długi. Praca z nimi w parateatrze była za każdym razem weryfikacją tego wszystkiego. Guru? Azyl, schronienie, ucieczka? Nie, ślad. Ślady wolności.

Inny sposób bycia kolegami, wzrastania, razem z innymi, różnymi od nas, odległymi od nas.

Działać w fikcji, stawać wobec rzeczywistości, dosłownie: dwie odmienne drogi do zmiany.

Od listopada 1977 roku nie uczestniczyłam już w doświadczeniach parateatralnych, pracowałam wtedy z Ludwikiem Flaszenem przy jego programie „Medytacje na głos”. Potem były refleksje, organizacja. W kwietniu 1979 roku przyszła propozycja kolejnego seminarium: *Drzewo Ludzi*. Nie brałam w nim udziału, nie miałam ochoty pracować z uczestnikami z Włoch. Ciągłe oni, być może za bardzo podobni do mnie, może za dobrze znani.

Proszę Tea Sychalskiego o możliwość pracy z nim w Polsce. W czerwcu przychodzi oficjalne zaproszenie. Nie mogę go przyjąć. Wyjechałam właśnie w długą podróż do Ameryki.

Znowu w Mediolanie, konferencja na temat Grotowskiego, *Granica teatru*. Biorę udział w *Drzewie Ludzi*: taka próba; potrzeba kontynuacji, przerwane kontakty, propozycje, projekty. Zarysowują się elementy nowej „hipotezy roboczej”, fascynującej i nadzwyczajnie aktualnej w swoich założeniach kulturowych: Teatr Źródeł. Wydaje się wtedy, że jest ona radykalizacją parateatru.

Przy pracy parateatralnej następuje definitywne, brutalne zerwanie więzi z przeszłością teatralną, nawiązują się nowe relacje.

Ale czy koniecznie trzeba kontynuować związki z teatrem?

Chcę przeprowadzić to doświadczenie dla siebie.

Wysyłam telegram: pragnę uczestniczyć w Teatrze Źródeł. Już po dziesięciu dniach przychodzi odpowiedź: na początku lipca.

Zbieram pieniądze na podróż, pakuję plecak i jadę.

#### SŁOWA PISANE

A więc po próbach opowiadania pisanie dziennika. Słowa po to, aby utrwalić doświadczenie, działania w polskim lesie. Potrzeba pisemnej odpowiedzi.

Słowa, słowa Grotowskiego: usłyszane tam, pracowały dalej we mnie; w dzienniku podkreślone, w druku – zaznaczone kursywą. Nie wiem czy zawsze są poprawne, w niektórych przypadkach nie chciałam ich poprawiać, w innych nie wiedziałam, jak to zrobić: są to słowa, które kierowały moim doświadczeniem, słowa nośne, tak jak działania, które mi proponowano. Dla mnie prawdziwe, skuteczne. Fachowcy, towarzysze pracy rozpoznają je, są one ważne nie tylko dla mnie. Zauważą też błędy. A błędy stanowią część działań. Znawcy poprawią je, być może, żeby przywrócić właściwą wersję.

Jednak nie rekonstrukcja myśli Grotowskiego była dla mnie powodem, dla którego znalazły się w dzienniku: są one tutaj jak gdyby częścią działań Teatru Źródeł.

Po przepisaniu na maszynie – starej walizkowej Olivetti Lettera 32 – na wszelki wypadek z kopią przez kalkę, dziennik został odłożony. Kilkunastu osobom dałam go do przeczytania, na dwa, trzy dni, nie dłużej. Komuś go przeczytałam: komu?

Niekoniecznie przyjaciołom: zdawało mi się, że jest to sposób, aby to doświadczenie jeszcze działało: to były czytania twórcze. Trwały około dwie i pół godziny. Niektórym opowiadanie wcale się nie podobało; ani jego przebieg, ani treść. Komu opowiadać, z kim dzielić doświadczenie, w którym bardziej niż w innych przedsięwzięciach parateatralnych charakterystyczny był nakaz milczenia?

Zresztą poszukiwania Grotowskiego już nie w Polsce, lecz w Ameryce i we Włoszech, z innymi towarzyszami pracy, z innymi słowami przewodnimi, postępowały szybciej niż moja zdolność opracowywania przebytego doświadczenia.

Byli tacy, którzy we Włoszech i poza nimi nadal zgłębiali i proponowali techniki Teatru Źródeł.

Również mój dziennik nie wydawał mi się refleksją nad tamtym doświadczeniem, a chyba nawet świadectwem: był raczej pewnego rodzaju działaniem w odpowiedzi.

Od połowy lat osiemdziesiątych w zakurzonej teczce leżał beczynnie wśród innych teczek na półce mojej biblioteki.

#### PUBLIKACJA

Jesienią roku 2001 ruszył w Pontederze projekt mający na celu zebranie i usystematyzowanie świadectw i do-

kumentów związanych z działalnością Jerzego Grotowskiego. Nosił on ogólny tytuł: *Jerzy Grotowski. Passato e presente di una ricerca* (Jerzy Grotowski. Przeszłość i przyszłość poszukiwań).

Pierwsza sesja: *Il Teatr Laboratorio tra Opole e Wrocław, 1959–1969. Le energie della genesi – testimonianze* (Teatr Laboratorio między Opolem a Wrocławiem, 1959–1969. Energie początków – świadectwa) odbyła się w Pontederze w październiku 2001 roku pod kierownictwem Carli Pollastrelli. Konferencji towarzyszyło wydawnictwo *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski, 1959–1969* (Teatr Laboratorio Jerzego Grotowskiego, 1959–1969) pod redakcją Ludwika Flaszena i Carli Pollastrelli, przygotowane przy mojej współpracy.

Druga sesja odbyła się w Polsce we wrześniu 2002 roku pod tytułem: *Parateatr 1969–1978 i Teatr Źródła 1976–1982*.

Podczas przygotowań do sesji w Pontederze przyszło mi pracować z Carlą Pollastrelli. Jako stare działaczki – z jaką czułością używam teraz tego terminu w odniesieniu do nas, lecz także z jaką dumą, mówię, że tak właśnie było, nie tylko w naszym przypadku, obecnie – pracowałyśmy razem jak w 1980 roku, podczas opracowywania monograficznego numeru „Sipario” poświęconego Teatrowi Laboratorio; sprawdzałyśmy przekłady do książki, która miała towarzyszyć sesji, i przy każdym słowie, nie, nie przesadzajmy, przy każdej wątpliwości co do słowa, przypominałyśmy sobie zdanie Grotowskiego, doświadczenie praktyczne. Powracały w pamięci okoliczności i osoby, które dostarczyły te słowa, rozwinęły je. Ludzie, spotkania, także starcia, na tym szlaku wyznaczonym przez poszukiwania Grotowskiego.

W Pontederze wystąpienie Tea Spychalskiego na temat *Apocalypsis cum figuris*: odczytanie kilku stron dziennika,

będącego zapisem świadka jego tworzenia. Ciche i pośpieszne, żadnego samozadowolenia i komentowania, tylko przerzucanie kartek. Niektóre słowa (nie wiem nawet, w jakim języku przemawiał): wiatr, ruch, cisza, przepływ – słowa „przepływ” używali też Ojcowie Kościoła, mówiąc o niebezpieczeństwie teatru, „skuteczny znak” – i wstydlivość w mówieniu, przeniosły mnie do tamtego parateatru, w którym Teo był dla mnie przewodnikiem aż do Teatru Źródeł, mimo że nie uczestniczyłam nigdy w jego warsztatach. A gdyby tak znowu można pracować wokół tych słów?

Sięgnęłam więc ponownie po dziennik i rozmawiałam o nim z Carlą Pollastrelli. Nie z tęsknoty, lecz z chęci spotkania na nowo tamtych ludzi, tamtych sytuacji: zrozumienia razem, co się wydarzyło na tamtej rozkołysanej wyspie, jaką był teatr w sercu Europy w tamtych dalekich, niezłomnych latach siedemdziesiątych. Może choć coś z tego, co się wówczas wydarzyło, mogłoby być proponowane na nowo, opowiadane, wysłuchane w swojej złożonej siatce kulturowych odniesień.

Następnie, rok później, konferencja we Wrocławiu: *Parateatr i Teatr Źródeł*, jak mówiłam. Poproszona o wystąpienie, postanowiłam wyciągnąć na tym spotkaniu kilka stron z dziennika i ułożyć je w ciąg według słów kluczyciowo wziętych z „białych stron” mojego opowiadania, częściowo z sugestii i potrzeb seminarium.

Miałam wypowiadać się w obecności moich przewodników w pracy parateatralnej... Trzeba było dużo odwagi i trochę ironii, autoironii, żeby wystąpić. Poszło dobrze. Dziękuję Carli, która tłumaczyła na żywo na polski. Tamta wypowiedź ukazała się później w postaci artykułu na łamach czasopisma „Culture Teatrali”, na prośbę Marco De Marinisa, w numerze monograficznym zatytułowanym *Intorno a Grotowski* (Wokół Grotowskiego).

Z tamtych dni obok przyjemności dzielenia się z innymi, pozostała mi mocno w pamięci pasja polityczna, z jaką polscy uczestnicy wracali do podziałów wytworzonych w tamtych czasach wokół Teatru Źródeł. Co oznaczało przystąpienie do projektu transkulturowego w chwili, gdy Polska toczyła grę o tożsamość narodową i polityczną, co oznaczała wierność „poszukiwaniu esencji”, kiedy w kraju panował stan wojenny? Wracały mi w pamięci słowa, jakie Grotowski powiedział mi rok po Teatrze Źródeł, kiedy pytałam, jak kontynuować to doświadczenie u siebie, we Włoszech, i bez niego. Wskutek mojego nalegania tematem naszej rozmowy stała się technika indywidualna w odbiciu społecznym. Lecz Grotowski mówił też o możliwości przeniesienia drogi pracy na inną płaszczyznę, na przykład na płaszczyznę pisania. Rygor, precyzja, także rytuały w przytaczanych przez niego przykładach wielkich podróży do słowa pisanego. Lecz do jednego szczegółu wielokrotnie powracał: trzeba zawsze zaczynać od czegoś konkretnego, od określonej aktywności. Ale też – sugerował – można wyjść od życia codziennego.

Wyjście od konkretnego medium jest lepsze: zabezpiecza przed ryzykiem dryfowania.

Lecz można też wyjść od codzienności.

Być ześrodkowanym na sobie samych, mieć otwarte oczy i uszy, wiedzieć, gdzie stawiamy stopy. Być uważnym i ześrodkowanym na sobie. Wydawało mi się, że słyszę słowa, którymi przedstawiał seminarium praktyczne Teatru Źródeł we Wrocławiu.

Fragment tamtej rozmowy wydał mi się wtedy ważny, lecz nie w pełni zrozumiałą.

„Szczególnie trudne warunki życia codziennego są dobrym punktem wyjścia. Dlatego Polska w dzisiejszej sytuacji jest miejscem, gdzie można to zrobić”



Albo też, wracając do ewentualnej pracy indywidualnej, urodzajnym terenem może być zły stan zdrowia czy choroba, tyle że w takim przypadku trudno jest być ześrodkowanym na sobie, zazwyczaj jesteśmy ześrodkowani na wyzdrowieniu.

Inne ryzyko, tym razem pokoleniowe, polega na przemienieniu swojego ześrodkowania na własnej kondycji indywidualnej lub pokoleniowej w ideologię, w parawan.

Właśnie to zanotowałam w moim zeszycie „do Grotowskiego” pod datą 5 października 1981 roku.

Teraz, w sytuacji publikacji dziennika, w sposób i w okolicznościach przynoszących mi zaszczyt, jakiego nigdy bym się nie spodziewała, tamte słowa i tamta pasja wracają mi w pamięci, mobilizują do precyzowania, pielęgnowania, otwierania.

Początkowo zamierzałam zachować formę komunikatu, jaki zaprezentowałam we Wrocławiu. Chciałam pociąć dziennik i złożyć na nowo według słów przewodnich, tematów czy pytań. Po długich zmaganiach z sobą, podtrzymana na duchu przez Carlę, postanowiłam pozostawić tekst takim, jaki był. Podzielony na dni i tyle. Ingerowałam w tekst tylko w tych miejscach, gdzie poprzedni czytelnicy postawili istotne znaki zapytania. W takich wypadkach rozszerzyłam trochę zdania.

Nie dołożyłam nic z wiedzy zdobytej w późniejszym czasie, *a posteriori*, na przykład o znaczeniu śpiewów proponowanych po raz pierwszy w Teatrze Źródeł i podjętych na nowo w późniejszej pracy Grotowskiego, a przede mnie odebranych trochę jak kicz... Tym były dla mnie wtedy i tym pozostały na zadrukowanych stronicach.

Puste strony, kompozycje automatyczne, cytaty, prawie w całości zniknęły, niekiedy były zbyt sentencjonalne, niekiedy zbyt zaszyfrowane, tajemnicze, także dla mnie. Coś zostało, przykład drogi, nie ambicja przekładania i integracji, a coś zostało wstawione do tekstu.

Niektóre słowa i obrazy zostają, jak lista możliwości jeszcze nierozwiniętych lub jeszcze niewygasłych...

Niektórzy przewodnicy i uczestnicy zostają nazwani z imienia: mam nadzieję, że ich imiona są podane zawsze prawidłowo, nie było oficjalnego przedstawiania się. Niektóre imiona znałam, innych nigdy się nie dowiedziałam, jeszcze innych od tamtych czasów już więcej nie używałam.

Im, moim przewodnikom, dedykuję ten dziennik.

*R.M.M.*

*styczeń 2006*

# Dziennik Teatru Źródeł

*Człowiek wspomina pamięcią i zapomina pamięcią.  
Wspominanie jest dziełem przypominającym pamięć,  
zapominanie niepodobnym do pamięci.  
[...] człowiek znajduje przyjemność we wspominaniu,  
ponieważ pamięć znajduje przyjemność w tworzeniu  
tworu podobnego do siebie. [...]*

*RAIMONDO LULLO*

## Zaproszenie

Telegram z zaproszeniem mówi: „Bądźcie w siedzibie Teatru Laboratorium po południu lub wieczorem 29 czerwca. Wasz pobyt planowany jest do 8 lipca. Weźcie z sobą ubranie odpowiednie do pracy w terenie i śpiwór”.

Przygotowania, wyjazd: ważne, żeby wyjechać. Tam nie będę musiała decydować, co mam robić; moje dni będą powierzone im. Ja nie będę musiała o niczym decydować.

Być zaproszonym, powierzyć się.

W drodze powrotnej nie będzie problemów.

## 29 czerwca – niedziela

Przygotowania były nerwowe: szkoła, dom, przyjaciele, praca; wydaje mi się, że muszę zdobyć *nulla osta*, żeby wyjechać.

Jestem zmęczona i dziwię się, że mówię: „Nie mogę doczekać się, kiedy będę we Wrocławiu. Mam nadzieję, że jakoś zniosę podróż. Tam nie będę musiała wykazywać żadnej inicjatywy ani o niczym decydować, wystarczy, że będę postępować według ich wskazówek. Co za ulga!”

Wyjeżdżam z Mediolanu sama, wszyscy inni wyjechali w piątek.

Sobota, dzień dekompresji. Idę do teatru z Antoniem i jego synem.

Podróż samolotem jest skomplikowana: najpierw lot Mediolan–Zurych, następnie Zurych–Warszawa, wreszcie Warszawa–Wrocław.

Nigdy nie byłam we Wrocławiu. W porządku, podróż pomaga oderwać się od codziennych kłopotów.

Muszę pamiętać, żeby nie pogubić bagaży. W Zurychu nie będzie czasu: wysłałam je wprost do Warszawy.

– Co zrobię, jeżeli zginie mi śpiwór?

Rozmawiam szeptem z ludźmi, pytam, wyjaśniam. Dobrze mi idzie w podróży. Czuję się jak na wakacjach. Jedyne wymaganie: być obecną.

Sześcioletni Szwajcarzyna próbuje mnie zaczepiać. Nawet się nie złości. Obserwuję zakłopotaną dziewczynę, kolejny przedmiot jego zainteresowania.

Zbliżamy się do Warszawy. Mam trzy godziny, żeby dostać się na inne lotnisko. W Warszawie już byłam.