

# Misterium zgrozy i urzeczenia

PEŁEN GUŚLARSTWA  
OBRZĘD ŚWIĘTOKRADZKI

PRACE JERZEGO GROTOWSKIEGO  
I TEATRU LABORATORIUM  
W POLSKIEJ MYŚLI KRYTYCZNEJ

pod redakcją  
Janusza Deglera  
i Grzegorza Ziółkowskiego

# Misterium zgrozy

Przedstawienia i urzeczenia  
Jerzego Grotowskiego  
i Teatru Laboratorium

pod redakcją  
Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego



INSTYTUT  
IM. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO

THE GROTOWSKI  
INSTITUTE

Wrocław 2006

„Pełen guślarstwa obrzęd świętokradzki”. Prace Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium  
w polskiej myśli krytycznej  
seria pod redakcją Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego

Tom I

*Misterium zgrozy i urzeczenia*

*Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*  
pod redakcją Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego

Redakcja tomu: Monika Blige

Współpraca: Iwona Gutowska, Adela Karsznia-Karpowicz

Korekta: Stanisława Treła

Indeks nazwisk: Iwona Gutowska

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Łamanie: Alicja Lewińska

Na okładce: zdjęcie z *Księcia Niezłomnego*, III wariantu

© Copyright for this edition Instytut im. Jerzego Grotowskiego  
Wrocław 2006

ISBN 83-917448-6-8

ISBN 978-83-917448-6-4

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@grotowski-institute.art.pl](mailto:monika@grotowski-institute.art.pl), tel. 071 34 31 711

Druk i oprawa: Drukarnia Delta

Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego

„Promocja Czytelnictwa”

ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Recenzje wydawnicze napisali: prof. dr hab. Jan Ciechowicz, prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa

Redaktorzy i wydawca składają serdeczne podziękowania autorom i redakcjom za zgodę na przedruk tekstów.

# Spis treści

Grzegorz Ziółkowski <i>Wstęp</i> .....	9
--	---

## 1. Komentarze Ludwika Flaszena

<i>Komentarz do komentarzy</i> .....	27
„Orfeusz” – informacja .....	31
„Kain” – informacja .....	33
„Misterium-buffo” – informacja .....	36
„Siakuntala”. <i>Regulamin patrzenia dla Widzów, a szczególnie Recenzentów</i> ..	38
„Dziady”. <i>Komentarz do inscenizacji J. Grotowskiego</i> .....	41
„Idiota”. <i>Na marginesie inscenizacji W. Krygiera</i> .....	43
<i>Teatr 13 Rzędów</i> .....	45
„Kordian”. <i>Komentarz do inscenizacji J. Grotowskiego</i> .....	49
„Akropolis”. <i>Komentarz do przedstawienia</i> .....	51
„Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w <i>Teatrze 13 Rzędów</i> .....	53
„Tragiczne dzieje doktora Fausta”. <i>Komentarz do przedstawienia</i> .....	70
„ <i>Studium o Hamlecie</i> ” .....	72
<i>Hamlet w laboratorium teatralnym</i> .....	74
<i>O metodzie aktorskiej</i> .....	80
„ <i>Książę Niezłomny</i> ”. <i>Przypisy do przedstawienia</i> .....	83
„ <i>Książę Niezłomny</i> ”. <i>Przebieg scen</i> .....	85
<i>Po awangardzie</i> .....	89
„ <i>Apocalypsis cum figuris</i> ”. <i>Kilka uwag wstępnych</i> .....	94

## 2. Recenzje, omówienia i polemiki

Józef Kelera <i>13 Rzędów na starcie</i> .....	107
Grzegorz Sinko <i>Cocteau nadal zabawny</i> .....	110
Jerzy Falkowski <i>Biblijny kabaret z udziałem Byrona</i> .....	113
Grzegorz Sinko <i>Martwy Byron i żywy Grotowski</i> .....	117
Maria Kofta „ <i>Faust</i> ” <i>odhistoryczniony</i> .....	121
Jerzy Mańkowski <i>Gdy Faust umiera – Mefisto płacze...</i> .....	124
Jerzy Falkowski <i>Majakowski na głowie i w cynowej balii</i> .....	127
Tadeusz Kudliński <i>Raczej – „Łaźnia”</i> .....	132
Zbyszko Bednorz „ <i>Siakuntala</i> ”, <i>czyli cyrk z regulaminem</i> .....	134
Tadeusz Kudliński „ <i>Siakuntala</i> ” – <i>biomechaniczna</i> .....	136
Tadeusz Kudliński „ <i>Dziady</i> ” w <i>13 Rzędach</i> .....	139

Zbyszko Bednorz <i>Dostojewski współcześnie widziany</i> . . . . .	141
Jerzy Falkowski <i>Dostojewski pożarty</i> . . . . .	143
Marta Piwińska „ <i>Kordian</i> ” w <i>Teatrze 13 Rzędów</i> . . . . .	148
Wacław Kubacki „ <i>Kordian</i> ” na <i>wariackich papierach</i> . . . . .	152
Ludwik Flaszen <i>Filolog w teatrze i inni</i> . . . . .	162
Jan Paweł Gawlik „ <i>Akropolis</i> ” 1962 . . . . .	167
Alicja Zatrzybówna <i>13 Rzędów. Antyteatr czy teatr nowoczesny?</i> . . . . .	171
Józef Kelera <i>Hamlet i inni</i> . . . . .	174
Leonia Jabłonkówna „ <i>Księżę Niezłomny</i> ” w <i>Teatrze 13 Rzędów</i> . . . . .	178
Jan Kreczmar <i>O Grotowskim – nieuczenie</i> . . . . .	184
Konstanty Puzyna <i>Powrót Chrystusa</i> . . . . .	189
Konstanty Puzyna <i>Załącznik do „Apocalypsis”</i> . . . . .	201
Tadeusz Różewicz „ <i>Apocalypsis cum figuris</i> ” ( <i>W Laboratorium Jerzego Grotowskiego</i> ) . . . . .	205
Jan Kott „ <i>Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze..</i> ” ( <i>O Grotowskim</i> ) . . . . .	208

### 3. Odpowiedzi i syntezy

Władysław Broniewski <i>O Teatrze 13 Rzędów</i> . . . . .	227
Zbigniew Raszewski <i>Teatr 13 Rzędów</i> . . . . .	229
Jan Kłossowicz <i>Podróż do źródeł teatru</i> . . . . .	238
Helmut Kajzar <i>O cudach teatru Grotowskiego</i> . . . . .	250
Jan Błoński <i>Teatr Laboratorium</i> . . . . .	257
Leszek Kolankiewicz <i>Aktorstwo w teatrze Grotowskiego</i> . . . . .	273

### 4. Studia i szkice

Zbigniew Majchrowski <i>Wielka Improwizacja i „teatr ubogi”</i> . . . . .	291
Zbigniew Osiński „ <i>Akropolis</i> ” w <i>Teatrze Laboratorium</i> . . . . .	300
Agnieszka Wójtowicz „ <i>Proszę pana, czy ten teatr jest jeszcze teatrem?</i> ”. „ <i>Tragiczne dzieje doktora Fausta</i> ” według <i>Christophera Marlowe’a</i> . . . . .	335
Agnieszka Wójtowicz „ <i>I Hamlet został Żydem</i> ”. „ <i>Studium o Hamlecie</i> ” według <i>William Szekspira i Stanisława Wyspiańskiego</i> . . . . .	358
Zbigniew Osiński „ <i>Księżę Niezłomny</i> ” <i>Jerzego Grotowskiego</i> . . . . .	386
Tadeusz Kornaś <i>Aktor „ogołocoony”</i> : „ <i>Księżę Niezłomny</i> ” <i>Teatru Laboratorium</i> . . . . .	417
Zbigniew Osiński <i>Jeszcze raz o „Księciu Niezłomnym” w Reducie i w Teatrze Laboratorium</i> . . . . .	444
Seweryna Wyślouch <i>Grotowski – destruktor znaków</i> . . . . .	481
Mateusz Kanabrodzki <i>Apocalypsis cum ludis infantium</i> . . . . .	489
Ireneusz Guszpit „ <i>Apocalypsis</i> ” <i>bez Chrystusa</i> . . . . .	527

## 5. Aneks

### Dokumenty

<i>Zasady Funkcjonowania Teatru-Laboratorium 13 Rzędów we Wrocławiu...</i>	561
<i>Pismo do Wydziału Kultury Rady Narodowej miasta Wrocławia z dnia 16 października 1967</i> .....	565
<i>Statut Instytut Aktora – „Teatr Laboratorium” we Wrocławiu</i> .....	570
Bibliografia źródeł w języku polskim .....	574
Prace teatralne Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium omawiane w tomie .....	586
Nota edytorska .....	601
Spis ilustracji .....	611
Indeks nazwisk .....	619

## Grzegorz Ziółkowski Wstęp

Zerwałem kwiat ostrożnie, bojąc się, że mię sparzy swym płomiennym kielichem. Przekonałem się jednak, że płomień tego kwiecia wcale nie parzy, lecz nieciśwym dotykami siły żywotne i budzi ze wszelkiej ospałości. Natychmiast opuściło mię znużenie i uczułem się niby ockniony z ciężkiego snu.

(Bolesław Leśmian *Przygody Sindbada Żeglarza*)<sup>1</sup>

**W**tekstach programowych Ludwika Flaszena, wyrażających intencje twórców i mocno wpływających na proces odbioru przedstawień Teatru Laboratorium, często napotykałyśmy sąsiedztwo grozy i groteski – zestawianej, a może nawet utożsamianej ze śmiesznością, śmiechem, humorem i satyrą. Raz – jak w *Orfeuszu* – to, co śmieszne oddzielać od grozy powinna tylko „wąska miedza”, innym razem – jak w *Misterium-buffo* – groza splatać się ma z groteską; w *Idiocie* splot ten ma być dodatkowo „organiczny”. W *Dziadach* nastrój grozy winien być i ironiczny, i ponury. Tu jednak śmiech powinien przejść w grozę. Podobnie w *Kordianie* – groza zrazu ma być rysowana „dobrotliwie”, potem jednak – winna spotwornieć. Jeszcze w tekście o *Fauście* groza i groteska idą w parze („niczym w tańcu szkieleców”). Ale we wprowadzeniu do *Księcia Niezłomnego* para ta już się nie pojawia – znika na dobre i nie ma po niej śladu w *Apocalypsis cum figuris*.

Miejsce grozy (nieodmiennie w symbiozie z groteską) zajmuje zgroza – zaznaczająca swą obecność w słowach padających w przestrzeni gry. Kiedy w *Księciu* na początku Dnia trzeciego Mulej stara się wyprosić u króla Fezu łaskę dla więźnia, opisuje reakcję, jaką budzi w ludziach widok infanta: „Bo to już nie żal, lecz trwoga / Nie litość bierze – lecz zgroza!” (w. 115–116). Podobnie Feniksanę „zgrozą już przenika!” (w. 128) kontakt z poniżonym księciem. Ten – w intencji twórców przedstawienia – odbierany ma być przez dworzan jako „d z i w a c z n y stwór”; o grotesce już się nie wspomina.

---

<sup>1</sup> Bolesław Leśmian: *Przygody Sindbada Żeglarza*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1965, s. 180.



Grozę od zgrozy odróżnić niełatwo (podobnie jak dziwaczność od groteski), potrzeba do tego konsultacji językoznawczej, bo język potoczny nakłada je na siebie. Chcąc określić właściwość danej rzeczy czy zjawiska, winniśmy posłużyć się słowem „groza” (groza wojny czy film grozy), natomiast uczucie, przeżycie, doznanie określa się słowem „zgroza” (stąd „osłupieć ze zgrozy”).

W grudniu 1960 roku Jerzy Grotowski w wewnętrznych materiałach teoretyczno-warsztatowych zapisuje swe przemyślenia pod hasłem „farsa-misterium” – ze znakiem zapytania, nie będąc pewnym, czy to trafna formuła<sup>2</sup>. Misterium takie – inaczej niż misteria religijne – nie odsyłałoby bowiem do tajemnic pozaludzkich: tu tajemnica „b y ł a b y [...] c z y m ś n i e r o z d z i e l n y m o d s a m y c h u c z e s t n i k ó w”. Realizowałyby się w przynależnym teatrowi żywiole „zabawy, zaskoczenia, przekory” i posługiwało „dialektyką formy”, stapiając się z farsą. Tu zatem również tajemnica łączyć się miała z działaniami realizowanymi z „przymrużeniem oka”. Można dopatrywać się w tych sformułowaniach głębokiej intuicji uznającej wagę komplementarności („i – i”), niwelującej alternatywę „albo – albo”, ale można traktować je jako przejaw asekuracji, jako obawę przed ostatecznym określeniem własnego stanowiska. „Mówimy o teatrze, którego nazwę należałoby dopiero wymyślić” – zastrzega się Grotowski.

Jednak kiedy nieco ponad dwa lata później, w kwietniu 1963 roku, spotka się z Michałem Kustowem, który ogląda *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, powie o „tajemniczej, groźnej, zniewalającej grze” i o tym, że „nasza cywilizacja, oddzielając to, co święte, od tego, co codzienne sprowadziła teatr do roli czystej rozrywki”<sup>3</sup>. Teatr schlebiający gustom publiczności, spowijający widzów muślinem ułudy – tak sugestywnej, jak sny króla Miraklesa z *Przygód Sindbada Żeglarza* – Grotowski określa mianem „starej ladacznicy wystrojonej w modną skórzaną kurtkę”. Teatr prawdziwy to właśnie „*ludus mysterium, tremendum et fascinatum*”. To gra tajemna, która poprzez doznanie zgrozy i urzeczenia budzić ma nas z drzemki, niczym kwiat odnaleziony przez Sindbada. Ta przygoda z Leśmianowej baśni zapadnie Grotowskiemu tak głęboko w pamięć, że przywoła ją po wielu latach w siód-

<sup>2</sup> Jerzy Grotowski: *Farsa-misterium (tezy). Materiały teoretyczno-warsztatowe do użytku czysto wewnętrznego*, podał do druku Janusz Degler, „Pamiętnik Teatralny” 2000 z. 1–4. Cytaty poniżej na stronach 249 i 251.

<sup>3</sup> Wywiad z Jerzym Grotowskim w tekście eseju Michała Kustowa: *Ludens mysterium, tremendum et fascinatum*, przełożył Henryk Zbierski, „Proscenium”, Teatr Polski w Poznaniu, sezon 1963/64, styczeń–luty 1964, s. 21.

mym wykładzie paryskim w Collège de France, poświęconym odbiorowi jego przedstawień<sup>4</sup>. Co ciekawe i znaczące, w trakcie spotkania Grotowski nieświadomie przypisze sny króla Miraklesa królowi Mirage'owi...

W okresie genezyjskim Teatru Laboratorium (jak ująłby to Flaszen) formuła tajemnej, groźnej, a zarazem urzekającej gry, nawiązująca do koncepcji religioznawczych Rudolfa Otta z początku XX wieku, zaczęła funkcjonować jako odrębna kategoria gatunkowa. I mniej chodziło w niej o określenie właściwości zjawiska (groza), a bardziej o oddanie charakteru wywoływanych doznań (zgroza) – i w aktorach, i w świadkach aktorskich procesów.

Rozpoznanie niemieckiego religioznawcy, iż doświadczenie świętości jest jednocześnie przerażające i pociągające, pozostaje nośne do dziś<sup>5</sup>. Uczucie *mysterium tremendum* – czyli jak tłumaczy Bogdan Kupis: „tajemnicy pełnej grozy” – to uczucie, które może przyjmować formę łagodną niczym uspokajający przepływ, ale mogą towarzyszyć mu również „wstrząsy i konwulsje”.

Może prowadzić do dziwnego podniecenia, do upojenia, zachwyty i ekstazy. Ma swoje dzięki i demoniczne formy. Może sprowadzić się do niemal upiornych dreszczy i ciarek. Ma swoje nieokresane i barbarzyńskie przejawy i stopnie przygotowawcze. I ma też swój rozwój w kierunku tego, co subtelne, co oczarowuje i co opromienia. Może w cichym, pokornym drzeniu i oniemieniu stanąć przed tym, co... – no, przed czym?<sup>6</sup>

Grotowski stopniowo odchodził od koncepcji farsy-misterium i zbliżał się do *mysterium tremendum et fascinans*. Czy stało się to za sprawą podjęcia tematu Oświęcimia w *Akropolis*? Czy może w wyniku współpracy ze Zbigniewem Cynkutisem nad rolą Fausta, stanowiącej próbę realizacji idei ekscesu – obnażenia, огоłocenia aktora, aby wywołać „dreszcz na widok pohańbionych norm”<sup>7</sup>? Warto wsłuchać się w głos Zbigniewa Raszewskiego, który wraz z redakcją „Pamiętnika Teatralnego” odwiedził teatr tuż przed premierą *Fausta*:

<sup>4</sup> Spotkanie z Grotowskim odbyło się 20 października 1997 roku w Teatrze Szkolnym Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique w Paryżu.

<sup>5</sup> Por. Wanda Zagórska: *Mysterium tremendum i mysterium fascinans – zarys teorii Rudolfa Otta*, „Nowiny Psychologiczne” 1997 nr 4, s. 27–40.

<sup>6</sup> Rudolf Otto: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa a ich stosunek do elementów racjonalnych*, przełożył Bogdan Kupis, przedmowa Józef Keller, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 41 i 42.

<sup>7</sup> Ludwik Flaszen: *O metodzie aktorskiej*. Tekst powstał na początku 1964 roku. Zob. *Nota edytorska* w niniejszym tomie.

Kiedy wieko skrzyni zamyka się nad korowodem więźniów [w *Akropolis*], doznajemy tylko jednego wrażenia: grozy. Teatr 13 Rzędów jakby się tego wstydził. Może z obawy przed posądzeniem o cynizm, może także dlatego, że nie chce się wydać jednostronny, widocznie przeczuwając, że jednostronność nie jest przyjacielem teatru<sup>8</sup>.

W *Księciu Niezłomnym* Grotowski nie bał się już posądzenia o jednostronność. W toku pracy nad spektaklem, odsuwając na bok wstyd (i farsowość, czytaj: groteskowość), zagłębił się wraz z Ryszardem Cieślakiem w pokłady psychofizyczności aktora. W konfrontacji z aktem całkowitym Cieślaka widzowie – obsadzeni w roli podglądaczy – odczuwali, że przekroczono pewną granicę. Stawali przed – no właśnie, przed czym?

Fascynująca, ale i budząca zgrozę musiała się im wydawać dodatkowo możliwość reaktualizacji doświadczenia wewnętrznego aktora – powtarzalność człowieczego aktu oddania.

Wydaje się, że Grotowski i jego zespół przeszli odwrotną drogę w stosunku do tej, jaką ujrzał w historii *homo religiosus* Mircea Eliade, który w *Mitach, snach i misteriach* pisał:

odkrywając świętość życia, człowiek dał się z wolna wciągnąć przez własne odkrycie: oddał się hierofaniom witalnym, radościom, które zapewniały mu bezpośrednie doświadczenie życia – i oddalił się od świętości, która przekraczała jego bezpośrednie i powszednie potrzeby<sup>9</sup>.

Od farsy-misterium, gdzie stawką miała być afirmacja życia (wbrew ponuractwu egzystencjalistów), Grotowski i jego aktorzy przeszli zatem do misterium zgrozy i urzeczenia, którego celem była próba doświadczenia tego, co nienazywalne. Zwieńczeniem tego procesu był spektakl *Apocalypsis cum figuris*, w którym poddawali próbie aktualność mitu Chrystusa. Na samych sobie.

Rzeczywiście, prowokacyjne i bluźniercze przedstawienia Teatru Laboratorium uderzały w mity funkcjonujące (?) w zbiorowościach Polaków i chrześcijan. Sprawdzały jak w nas zadźwięczą, czy może inaczej – jaką jakość ciszy wywołają. Po iluż to spektaklach Laboratorium w sali dźwięczała jedynie cisza? Jednocześnie toczył się proces rozpoznawania ludzkich możliwości, mający poświadczyć jednostkowe doświadczenie integralności, niepodzielności na duszę i ciało. Efekty tego procesu pozwalały dostrzec łączność z tym, co przekracza człowieka w wymiarach metafizycznym i spo-

---

<sup>8</sup> Zbigniew Raszewski: *Teatr 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny” 1964 z. 3, s. 238. Przedruk w niniejszym tomie.

<sup>9</sup> Mircea Eliade: *Mity, sny i misteria*, przełożył Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 171.

łecznym. Spektakle pełniły w nim rolę szczególną – to w nich zapisywano odkrycia poczynione na kolejnych etapach poszukiwań. W ówczesnym żargonie mówiło się o „modelach roboczych”.

Dziś trzeba oddać im sprawiedliwość. Trudno bez ustaleń w nich zawartych wyobrazić sobie myślenie o teatrze współczesnym. Etyka zawodu, dbałość o środowisko pracy, gra zespołowa, potraktowanie tekstu, przestrzeni, światła, rekwizytu czy fonosfery w Laboratorium – wszystko to służyć miało aktorskiemu, człowieczemu wysiłkowi, aby przebić się przez ludzkie uwarunkowania i sprowokować doznanie *tremendum*. Uczestnicy tych urzekających misterii potwierdzają, że obcowali z czymś realnym, a nie z udaniem.

Sprawiedliwość oddać – poprzez zgromadzenie świadectw. I głosów z wewnątrz (komentarze Ludwika Flaszena i dokumenty w aneksie), i z zewnątrz. I pisanych „na gorąco”, i z czasowego dystansu. I w formie recenzji, i rozbudowanych studiów. I dotyczących wybranego przedstawienia, i postrzegających działania Laboratorium w szerszym kontekście.

Sprawiedliwość jest wszak funkcją pamięci: krótka pamięć – marna sprawiedliwość. Dokładaliśmy starań, aby w specjalnym departamencie „teatralnego IPN-u” (formuła Flaszena), jakim mimowolnie stała się ta książka, dominowały rzetelność i Norwidowska sumienność w obliczu źródeł. Może dzięki nim uda się przemienić akt wspomnienia tego, co minione w żywe obcowanie z przeszłością<sup>10</sup>.

(28 grudnia 2006)

---

<sup>10</sup> Por. Maria Janion: *Obrzęd świętokradzki*, [w:] tejsze: *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 56.

# Komentarz do komentarzy

**T**eksty poniższe, należące do czasów zamierzchłych, powiedzą – być może – niejedno uważnemu czytelnikowi.

Niektóre z nich, zwłaszcza te najstarsze, z naszego z Grotowskim okresu Genesis, mają charakter użytkowy: to związane artykuły do programów kolejnych premier – „informacje”, „komentarze”, niekiedy na pograniczu streszczeń. Żeby widz, nienawykły do takiego teatru, coś tam „zrozumiał”. Jeśli nie same dzieła sceniczne – nie zawsze klarowne w tym najwcześniejszym okresie – to przynajmniej ich wymowę czy intencje reżysera.

Grotowski wielką wagę przywiązywał do „wychowania widza”. Chodziło też – po cichu – o „wychowywanie” recenzentów. Poprzez słowo drukowane – oraz mówione. Organizowaliśmy systematyczne spotkania z widzami (nie byli oni zbyt liczni). Zakulisowo – przed przedstawieniem, po przedstawieniu – rozmawialiśmy poufnie z recenzentami, aby im objaśnić, co widzieli. Od nieprzychylniej recenzji w gazecie zależeć mogła nasza przyszłość. Przynajmniej w Opolu.

Obfita produkcja słów towarzyszyła naszej działalności od zarania. Różnoraki był jej adresat: tzw. zwykły widz, recenzent, koła opiniotwórcze, no i pośrednio – tzw. czynniki: władze miejscowe, Centralny Zarząd Teatrów przy Ministerstwie Kultury, Wydział Kultury KC PZPR, i rzecz jasna – środowiska fachowe... Wreszcie, z czasem, były to jakby przesłania adresowane *urbi et orbi*, w językach obcych. Tu przyszedł nam z wielką pomocą poliglota Eugenio Barba, wysoce utalentowany stażysta z Norwegii, znakomity twórca teatralny *in spe*.

Grotowski, w twórczej gorączce tamtych lat, działał bez wytchnienia. Premiery dawaliśmy niezwykle szybko. Błyskawicznie – a wytrwale – rozwijająca się praktyka twórcza przynosiła, oczekiwane, niespodzianki. Laboratorium teatralne stawało się także laboratorium refleksji o sztuce teatru.

Pod tym względem przypominaliśmy inne awangardy artystyczne wieku. Komentarze do praktyk twórczych i różne manifesty stanowią tu istotną i niezbywalną część twórczego *modus operandi*.

Czyż można wyobrazić sobie Grotowskiego bez owych zawołań bojowych czy zgoła formuł magicznych, jak „teatr ubogi”, „*via negativa*”, „jedność dyscypliny i spontaniczności”, „parateatr”, „teatr źródeł”, a wreszcie w okresie działalności mistrza na schyłku lat, „sztuka jako wehikuł”?

Głównie w pierwszych latach naszej wspólnej działalności – ale i później – byłem w sztuce produkowania słów doradcą i jakby sparing-partnerem przyszłego mistrza, a wspólnym naszym bogiem był wciąż ulotny, wciąż majaczący na horyzoncie Absolut Teatralności, który – zwyczajem wszelkich absolutów – bawił się z nami w chowanego.

Spora część poniższych skromnych tekstów (a stanowiły one posiłkową broń w naszych zmaganiach) boryka się, z całą świadomością, z trudnościami, by ująć w słowa – coraz precyzyjniejsze intencje, perspektywy i odkrycia, jakie przynosiły wydłużające się pracowite noce w małej salce przy opolskim Rynku, a jeszcze nieco później – przy Rynku wrocławskim.

Oczywiście, to moje teatropisanie, publikowane w oficjalnych drukach Firmy, było ściśle konsultowane z Grotowskim. W tym Fauście, wyzywającym Nieznane, siedział – niby jego cień – pedantyczny, suchy, skrupulatny szkolarz Wagner, którym i ja w mojej roli kierownika literackiego bywać musiałem. I ja, mający już swoje nazwisko w literaturze, musiałem niekiedy – pod naciskiem konieczności – rezygnować z urody językowej tekstu, przeze mnie sygnowanego, dla dobra Sprawy.

Zresztą historia wynagrodziła moje doraźne pisarskie cierpienia. Uważny czytelnik, baczny na chronologię rozwojową Grotowskiego i jego „doktryny”, może zwróci uwagę na fakt, iż pewne formuły z późniejszego kanonu – lub ich zbliżona, załączkowa postać – znalazły się nieco wcześniej w tych pierwotnych zabytkach piśmiennictwa z kancelarii paleo-Grotowskiego. Są one – niby-ułamki apokryficznych Ewangelii...

W nagrodę za moją pokorę skryby „teatr ubogi” uśmiecha się do mnie z niezliczonych dzieł i pism o Grotowskim i Teatrze Laboratorium w wielu językach, a nawet w różnych alfabetach świata.

O tych naszych z Grotowskim zmaganiach o słowa, o Logos Teatru 13 Rzędów, Teatru Laboratorium – czyż pamięta restauracja dworcowa w Opolu (a później we Wrocławiu), jedyny lokal w mieście, otwarty do białego rana. Szkoda, że nie ocalały serwetki, na których *in statu nascendi* były utrwalane ślady naszych zapalonych logomachii. Niewątpliwie niepowetowana to strata dla Historyków oraz Historii, dla jakiegoś wyspecjalizowanego IPN-u Teatralnego.

Dodać się godzi, że nasza działalność werbalna miała charakter nie tylko merytoryczny, ale też – z konieczności – osłonowy czy ochronny. Przykładem podpisany przeze mnie komentarz do *Misterium-buffo* wg Majakowskiego. Pojawiają się w nim formuły słowne bliskie nowomowie oficjalnej: ZSRR był tabu nienaruszalnym. Spektakl Grotowskiego był zaś niepokorny,

rebeliancki, szyderczy i to pod szyldem wielkiego klasyka literatury sowieckiej... W moim pisaniu poza Teatrem 13 Rzędów podobnych frazesów unikałem jak ognia; zdarzało mi się je parodiować. Grotowski był mistrzem – tu byłem jego uczniem. Pełzając milczkiem jak wąż – w tym wypadku szczególnie – łudziliśmy despotę. Jedyna to zresztą w naszym repertuarze sztuka sowiecka, zaś wystawianie dzieł bratniego piśmiennictwa należało do obowiązków wszystkich teatrów w PRL.

Niczego w tych tekstach nie zmieniam, nie poprawiam. Są, jakie są. Nie wiem, czy niektóre z nich – z uwagi na ich zgoła archiwalny wiek – mogą dzisiaj kogokolwiek zaciekawić. Stare, nieaktualne już spory: czy można adaptować czy przerabiać klasyków, zwłaszcza święte dzieła wieszczów? Czy teatr – to sztuka słowa? Czy teatr dla elity – czy teatr masowy? Itd.

Nie jestem też pewien, czy wszystko w nich będzie zrozumiałe, zważywszy na ich ówczesne przeznaczenie, warunki powstania, odległy już kontekst historyczny, tło kulturalne, słownictwo itd. Niekiedy trzeba by tu lektury nie tylko wprost – że to a to stoi tu jak byk napisane! – ale i szczególnej intuicji, by rozeznąć się w tym, co niejako w podtekście, w peryfrazach, w rozkładzie akcentów, w aluzjach, w zatajeniach... Z odwiecznym naszym problemem merytoryczno-taktycznym – co tu złągodzić, a co podkreślić? I jak funkcjonowały słowa w PRL-u?

Pragnąłbym zachęcić do ostrożności. Jeśli traficie na zdanie w rodzaju „dochodzą bohaterowie do przesłanek, które doprowadzić mogą do konstruktywnych rozstrzygnięć ideowych” albo ostre opowiadanie się przez Grotowskiego po stronie optymizmu i bezpardonowe walki przeciw „pesymizmowi i beznadziei” – bądźcie czujni. Są to sformułowania, może nie całkiem fałszywe, ale w słownictwie bliskim jedynie słusznemu światopoglądowi. Bywa w tych słownych grach – czytelną ówczesznie – makiawelska ironia.

Teksty moje, podobnie jak wypowiedzi Grotowskiego, naszpikowane są „laickością”. Pełno w nich laickości, w różnych odmianach. Grotowski doszedł wręcz do oksymoronu: „laickie *sacrum*”. Nie wiem, czy on sam to wymyślił. W każdym razie „laickie *sacrum*” jest dziś niemal masową religią na Zachodzie – tych, którzy zachowując wrażliwość religijną czy metafizyczną – nie odnajdują się w wiarach instytucjonalnych. A słowo „laicki” pełniło w leksyce Grotowskiego również funkcje kamuflażu. „Laickie” – to wobec strażników państwowo-partyjnej ortodoksji znaczy, że pod względem wyznaniowym jesteśmy w porządku. Broń Boże, nie fideiści, nie religianci.

## 1. KOMENTARZE LUDWIKA FLASZENA

Jeśli te skromne teksty mogą w czymś być dzisiaj użyteczne, to zapewne w oddaniu atmosfery tamtych czasów. Mówią o tym, „co było” – nie *ex post*, jak w głośnej wypowiedzi Grotowskiego pod tym tytułem, ale niejako na żywo, acz niekiedy chropawo i ubogo.

Niektórzy z moich literackich i uczonych przyjaciół byli zdania, że współpraca z Grotowskim psuje mi styl.

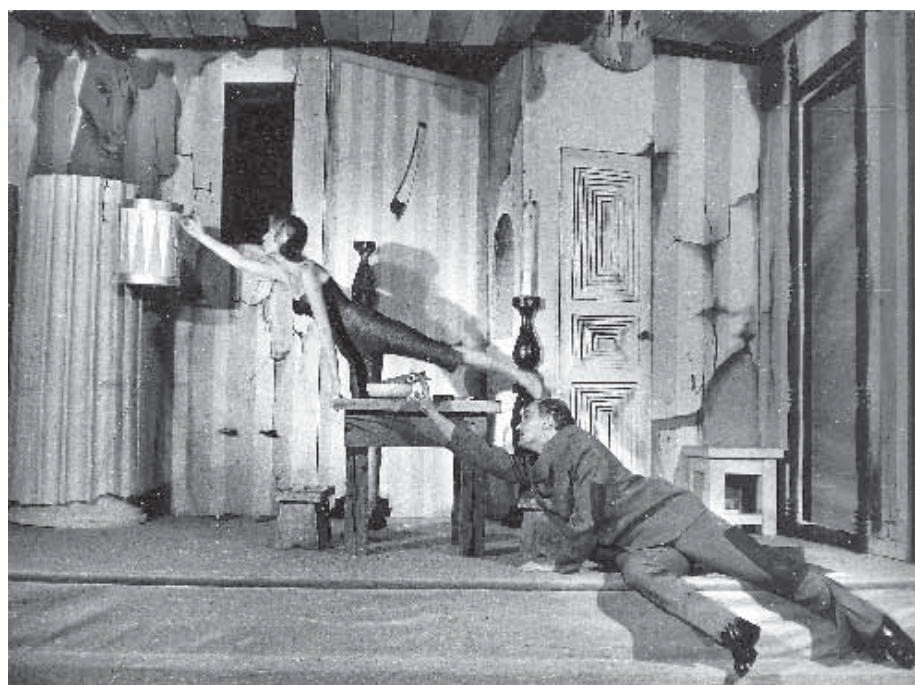
Ponowna publikacja nada może tym pismom, trudno dziś dostępnym lub zgoła zapomnianym, walor tekstów źródłowych.

Mowa tu o artykułach do programów. Pozostałe bowiem pędzą swe małe życie, by tak rzec, pozagrobowe – cytowane, a nawet przedrukowywane. Przed kilku laty dostały zaszczytu ukazania się wraz z pismami Grotowskiego, w obszernym tomie naszych prac z okresu teatralnego, w języku włoskim – *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski (1959–1969), testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con un scritto di Eugenio Barba* (Pontedera, 2001).

Niektóre zresztą z tych moich tekstów czytam z pewnym zdumieniem. Na przykład z komentarza do *Kaina* (grudzień 1959) wynika jasno, że borykaliśmy się z Grotowskim z inspiracją gnostycką. Gnostycyzmem? Gnozą? Herezją marcjonistyczną?

(Paryż, listopad 2006)





***Orfeusz* (1959)**

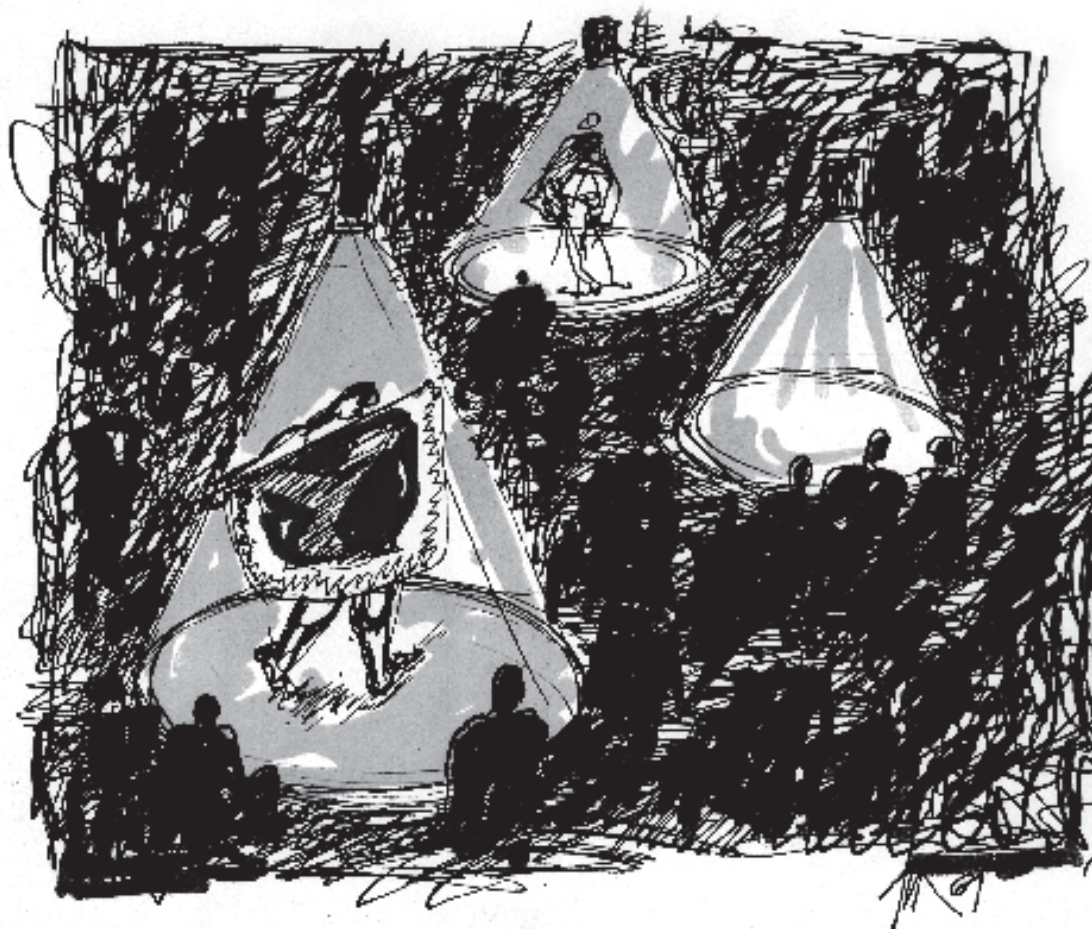
- ▶ Zygmunt Molik (Heurtebis) i Adam Kurczyna (Orfeusz)
- ▶ Barbara Barska (Eurydyka) i Zygmunt Molik



## **Akropolis, II wariant** (występy gościnne w Łodzi, 1963)

- ▶ Ryszard Cieślak, Andrzej Bielski (Pani) i Antoni Jahołkowski
- ▶▶ Jerzy Grotowski, Antoni Jahołkowski, Andrzej Bielski i Ryszard Cieślak podczas próby





DZIAŁANIE  
ŚWIATEŁA  
PUNKTOWEGO  
W  
DZIADACH

1969



- ▶ Rena Mirecka (Feniksana), Zygmunt Molik (Tarudant, z tyłu), Antoni Jahołkowski (Król, z tyłu), Zbigniew Cynkutis (Mulej) i Stanisław Scierski (Henryk)
- ▶▶ Zygmunt Molik, Rena Mirecka, Ryszard Cieślak (Książę Niezłomny), Antoni Jahołkowski i Stanisław Scierski (leży)

***Książę Niezłomny, III wariant***