

Dariusz Kosiński

# Polski teatr przemiany

# **Ścieżka teatru i kultury**

seria pod redakcją

Moniki Blige i Grzegorza Ziółkowskiego

Dariusz Kosiński

# Polski teatr przemiany



INSTYTUT  
IM. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO

THE GROTOWSKI  
INSTITUTE

Wrocław 2007

Na okładce: Adam Bunsch (1896–1969) *Niewiasty u Grobu*, 1930

Redakcja tomu: Grzegorz Ziółkowski

Dobór ilustracji: Dariusz Kosiński i Iwona Gutowska

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Łamanie: STANMA

Korekta: Stanisława Trela

Indeks nazwisk: Iwona Gutowska

© Copyright Dariusz Kosiński

© Copyright for this edition Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007

ISBN 978-83-923635-3-8

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); 071 34 31 711

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

Autor i wydawca składają serdeczne podziękowania autorom zdjęć  
za zgodę na publikację ich prac.

Wydanie objęte mecenatem Miasta Wrocławia

i dofinansowane przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

# Spis treści

Wprowadzenie . . . . .	7
Argumentum: polski teatr przemiany 2002 . . . . .	15
<b>I. Z niego wszyscy . . . . .</b>	<b>39</b>
Wartość . . . . .	39
Akt-ualność Dziadów . . . . .	48
Improwizacja i prorocstwo . . . . .	54
Chrystus <i>in nobis</i> . . . . .	66
Słowo wcielone . . . . .	74
Trzeba widzieć ducha . . . . .	88
Lekcja teatru . . . . .	94
Mickiewicz, czyli wszystko . . . . .	109
<b>II. Książę . . . . .</b>	<b>117</b>
Pomiędzy . . . . .	117
Misteria w kościele bez Boga . . . . .	123
Transfiguracja . . . . .	128
Gospoda ku wiecznemu pokojowi . . . . .	134
Ogień i ciało . . . . .	146
Trzy teatry . . . . .	159
Sąd duchów w teatrze narodów . . . . .	168
Ku rapsodowi . . . . .	185
Który powstaje . . . . .	189
<b>III. Labirynt w świątyni . . . . .</b>	<b>197</b>
Wejście na scenę . . . . .	197
W czym ręku Prospera tajemnicza laska . . . . .	201
Uwięzienie wyzwolonego . . . . .	209
Duch i Inteligencja . . . . .	217
W labiryncie... . . . .	222
Na co stać kogo . . . . .	229
Powstający Klaudiusz, myślący współwędrowiec . . . . .	237
Dramat świata, świat dramatu . . . . .	244
Myśl śmierci . . . . .	255
I właśnie jej nie ma . . . . .	261

<b>IV. Którym nie wystarcza kościół</b> . . . . .	273
Kamień węgielny . . . . .	273
Życie w ogniu i istota dramatu . . . . .	275
W stronę Genezjusza . . . . .	290
Oblubieńcy . . . . .	306
W słonecznym kręgu . . . . .	316
Moc guślarska muzyki . . . . .	327
...którym nie wystarcza kościół . . . . .	333
<b>Aneks: Mieczysław Limanowski, Referat wygłoszony na XIII Konferencji Oświa-</b> <b>towej poświęconej zagadnieniu kultury wiejskiej w Polsce (Łowicz, 10, 11,</b> <b>12 stycznia 1930)</b> . . . . .	351
<b>V. Odpowiedź uczynić</b> . . . . .	381
Parabaza . . . . .	381
W drogę . . . . .	385
Przez teatr – poza teatr? . . . . .	394
Pytanie główne . . . . .	407
Gra w Sziwę . . . . .	416
Trylogia bezsilnej ofiary . . . . .	421
Pasje . . . . .	427
Akt . . . . .	438
Brama . . . . .	454
Przyczółki kultury czynnej . . . . .	464
W ukryciu . . . . .	477
Akcja . . . . .	486
„ <i>Tertium datur</i> ” . . . . .	496
Mit plemienny i osobisty . . . . .	508
<b>Na grzbiecie</b> . . . . .	513
<b>Indeks nazwisk</b> . . . . .	519

# Wprowadzenie

Historia, którą mam zamiar opowiedzieć, wcale nie jest nowa. Opowiadano ją już wielokrotnie na różne sposoby, tak że nawet trudno byłoby ustalić, komu przypada zaszczytne miano pioniera. Wszystko zaczęło się chyba jeszcze w Młodej Polsce, gdy artyści i krytycy zafascynowani ideą Teatru-Świątyni na wypródki wskazywali na romantycznych gigantów, zwłaszcza na Mickiewicza, jako na swoich przodków, a na rówieśnego im Wyspiańskiego, jako na prawowitego owych przodków dziedzica. Podobną autogenealogię ze wskazaniem na Wielkich, których kult wciąż był żywy, podejmowali artyści pokolenia następnego, na czele z Juliuszem Osterwą i Leonem Schillerem. Do nich z kolei odwoływali się, choć już mniej chętnie, a czasem wręcz półgębkiem, ludzie teatru drugiej połowy XX wieku. Ich sukcesy i dostrzegana w kraju i za granicą oryginalność sprawiły, że tradycjami, z których wyrastali, zainteresowali się krytycy i badacze, stopniowo coraz śmiej tworzący ciągi biegnące w przeszłość, ku romantyzmowi. Szczególnie ważną rolę odegrała tu książka Zbigniewa Osińskiego *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*<sup>1</sup>, w której pojawiła się – bodaj po raz pierwszy na taką skalę – propozycja całościowego myślenia o tradycji zapoczątkowanej przez Mickiewicza, a kontynuowanej przez twórców teatru monumentalnego, później zaś przez Jerzego Grotowskiego i Konrada Swinarskiego. Wprawdzie Osiński użył na jej określenie bardzo szerokiego i przez to zbyt ogólnikowego terminu „teatr mityczny”, ale pierwszy krok na drodze naukowej refleksji nad specyfiką i ciągłością polskiej tradycji teatralnej został uczyniony. W następnych swych pracach Osiński w znacznym stopniu doprecyzował obraz owej tradycji, a jego wielką zasługą jest zwłaszcza przeniesienie akcentu z teatru monumentalnego na Redutę i ukazanie jej romantyczno-ezoterycznego zaplecza, co zaowocowało wzniesieniem „trzech filarów tradycji”: romantyzmu, Reduty i Grotowskiego.

Osiński był ostrożny w ukazywaniu pozateatralnych i pozaartystycznych aspektów opisywanej linii rozwojowej polskiego teatru. O wiele więcej odwagi miała Małgorzata Dziewulska. To ona sformułowała fundamen-

---

<sup>1</sup> Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

talną tezę, że od Mickiewicza „datować można dzieje [...] czysto polskiej odmiany myślenia o teatrze”<sup>2</sup>, której cechą szczególną jest to, że teatr przekracza, nieodmiennie zmierzając ku działalności parareligijnej i zastępując nieistniejące według autorki w Polsce religijne spory i herezje. Dzieje te obejmować by miały w zasadzie wszystko, co oryginalne w teatrze polskim, od Słowackiego, przez Wyspiańskiego, Schillera, Osterwę, do Swinarskiego, Grotowskiego i Kantora. Przebiegając je, Małgorzata Dziewulska zarazem dostrzegала ich rozmaitość, wyróżniając co najmniej dwie główne odmiany: nurt społeczny, wspólnotowy, oraz indywidualny – „ukryte przed oczyma ogółu misterium, w którym dzieło zbawcze podejmuje na własny rachunek jednostka, nie społeczność”<sup>3</sup>. Wskazała też na nieortodoksyjny, gnostycki kontekst całej tradycji, który odtąd stał się jednym z najpopularniejszych sposobów jej interpretowania.

Esaj Dziewulskiej wzbudził pewien rozgłos, ale nie wywołał tak ożywionej dyskusji, jak powinien. Prawdziwego huku narobiły dopiero propozycje Leszka Kolankiewicza, przedstawione najpierw w „opowieści antropologicznej” *Samba z bogami*<sup>4</sup>, a później w obszernej pracy *Dziady. Teatr święta zmarłych*<sup>5</sup>. W tej prawdziwie erudycyjnej księdze, łączącej różne gatunki i style, Kolankiewicz przedstawił m.in. wizję kultury polskiej, której zwornik stanowią Mickiewiczowskie *Dziady*. Jawią się one nie tylko jako źródło rodzimej tradycji teatralnej, ale wprost jako Arka Przymierza między kulturą nowoczesną a przytłumioną, zagłuszoną, aczkolwiek przechowaną w obyczajach i obrzędach, duchową tradycją Polaków – odsłaniającą w analizach antropologa swoje zaskakujące, dionizyjskie oblicze. W tej perspektywie współczesne i dawniejsze poszukiwania teatralne okazują się próbami zaspokojenia przez artystów głębokich potrzeb duchowych narodu, częściowo tylko realizowanych przez oficjalne religie, na czele z katolicyzmem. W swych późniejszych publikacjach i wypowiedziach Kolankiewicz tę wizję doprecyzował i rozwinął z rozmachem budzącym podziw i uznanie<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Małgorzata Dziewulska: *Ogniokrad*, [w:] tejsze: *Artyści i pielgrzymi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 140. Pierwsza wersja artykułu ukazała się w 1992 roku na łamach „Teatru” (nr 3, s. 14–21).

<sup>3</sup> Tamże, s. 141.

<sup>4</sup> Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.

<sup>5</sup> Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

<sup>6</sup> Zob. *Dziady Grotowskiego*, z Leszkiem Kolankiewiczem rozmawiał Paweł Goźliński, „Gazeta Wyborcza” 26–27 sierpnia 2000, s. 20; Leszek Kolankiewicz: *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] tegoż: *Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 249–339. Pierwsza wersja tekstu [w:] „Pamiętnik Teatralny” 2000 z. 1–4, s. 37–116.



Oczywiście wymienieni tu autorzy nie byli jedynymi, którzy podejmowali na różne sposoby temat związków tradycji Mickiewiczowskiej i – szerzej – romantycznej z teatrem i kulturą współczesną. Dla niniejszej książki ważne były już opublikowane i powstające dopiero prace Krzysztofa Rutkowskiego<sup>7</sup> oraz rozmowy z nim, za które bardzo jestem wdzięczny. Swego czasu znaczne wrażenie wywarły na mnie niektóre propozycje Michała Masłowskiego zawarte w jego fundamentalnej książce *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*<sup>8</sup>. Swój udział w moim myśleniu miała też niekoniecznie najbardziej udana jako całość praca Janusza Skuczyńskiego *Misterium teatralne. Mickiewicz i inni*<sup>9</sup>, czy rozprawa Agnieszki Ziołowicz *Misteria polskie*<sup>10</sup>. Wymieniać można by zresztą długo (pełną listę wierzyteli znajdzie Czytelnik w przypisach do poszczególnych rozdziałów).

Skoro więc temat, który chcę podjąć – temat specyficznej polskiej tradycji teatralnej – omawiało już tak wielu, dlaczego postanowiłem opowiedzieć tę historię jeszcze raz? Otóż wydaje mi się, że mam do powiedzenia w tej kwestii kilka rzeczy, których nikt dotychczas nie powiedział lub powiedział, moim zdaniem, nie dość wyraźnie, czy też w nieco inny sposób, niż ja bym to zrobił. Czasem różnice będą znaczne, czasem niewielkie, a czasem nie pozostanie mi nic innego, jak powołać się na akceptowane dokonania poprzedników. W każdym przypadku będę odwoływał się do ich ustaleń, często cytował ich prace, w przekonaniu, że jednym z walorów nauk humanistycznych jest nieustanny dynamiczny dialog, w którym każdy ma prawo głosu i nikt nie stoi na straconej pozycji – niekiedy nawet opinia pozornie anachroniczna, pochodząca z odległej przeszłości, okazać się może najciekawsza.

Mój sposób widzenia opisywanej tradycji ujawniam w pełni w części nazwanej *Argumentum*, która stanowi nieco zmienioną wersję referatu *Polski teatr przemiany*, wygłoszonego na sesji *Etos życia – etos sztuki. Wokół*

---

<sup>7</sup> M.in.: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1987; *Kiedy ciało było słowem. Kilka uwag o czynieniu poezji*, „Kresy” 1998 nr 2 (36), s. 72–100; *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; *Poezja i obrzęd. Słowo i tradycja według Mickiewicza*, [w:] *Misteria, inicjacje. Materiały z lat 1999–2000*, pod redakcją Dariusza Kosińskiego, Wydawnictwo Biuro Kraków 2000, Kraków 2001, s. 209–224.

<sup>8</sup> Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

<sup>9</sup> Janusz Skuczyński: *Misterium teatralne. Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000.

<sup>10</sup> Agnieszka Ziołowicz: *Misteria polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i polskim*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1996.

*legandy o św. Genezjuszu – aktorze*, która odbyła się w Łodzi w kwietniu 2002 roku<sup>11</sup>. Była to pierwsza próba publicznego przedstawienia pomysłów i intuicji, z których zrodziła się niniejsza książka, a które w tym samym czasie rozwijałem w ramach cyklu wykładów *Polski teatr misteryjny* prowadzonych w ówczesnym Instytucie Filologii Polskiej mojego macierzystego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Już wtedy byłem przekonany, że warto podjąć ten temat w formie książkowej, ale realizacja tej idei musiała poczekać aż zakończę rozpoczęte wcześniej projekty. Dopiero w roku akademickim 2004–2005, dzięki pomocy Funduszu Stypendialnego Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, mogłem zająć się pisaniem książki. Wreszcie po niemal dwóch latach udało mi się ją ukończyć. Mimo różnic dzielących pierwszy zarys z roku 2002 i obecną, obszerną wersję, postanowiłem ten wstępny szkic zamieścić jako rodzaj zapowiedzi, streszczenia głównej idei.

Przedstawiając książkę, w którą chcę Czytelnika wprowadzić, pragnę od razu, na początku zastrzec, że nie jest moim zamiarem (re)konstruowanie jakiegoś ciągu rozwojowego czy „linii postępu”. Każdy z bohaterów tej książki jest artystą na tyle oryginalnym i osobnym, że choć istnieje między nimi swoiście narastający związek inspiracji, to nie polega on na kontynuowaniu poszukiwań poprzedników, ale na ich samodzielnym modyfikowaniu, przetwarzaniu i reinterpretowaniu. Dlatego też każdemu z nich postanowiłem poświęcić odrębną i autonomicznie skonstruowaną część, oczywiście nie rezygnując ze wskazywania związków, analogii, miejsc wspólnych. Na książkę składa się więc, oprócz wspomnianego *Argumentum* i krótkiego tekstu końcowego, pięć dużych rozdziałów poświęconych kolejno: Adamowi Mickiewiczowi, Juliuszowi Słowackiemu, Stanisławowi Wyspiańskiemu, twórcom Reduty oraz Jerzemu Grotowskiemu. Rozmiary poszczególnych części sprawiły, że stopniowo rezygnowałem z planowanych pierwotnie krótszych tekstów poświęconych nieco mniej znanym artystom należącym do opisywanej tradycji oraz tym, którzy wyjściowe, romantyczne inspiracje rozwijali w odmienny, niekiedy polemiczny sposób. Rezygnacja ta wiązała się z narastającym przekonaniem, że opowiadając o zjawiskach wywodzących się z romantycznego źródła, można opowiedzieć niemal całą historię najważniejszych zjawisk i dokonań teatru polskiego. Zapewne warto to kiedyś zrobić, ale moim celem było raczej zwrócenie uwagi na nurt związany z indywidualnym wysiłkiem, umieszczającym w centrum pracę

---

<sup>11</sup> Zob. Dariusz Kosiński: *Polski teatr przemiany*, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legandy o św. Genezjuszu – aktorze*, pod redakcją Małgorzaty Leyko i Ireny Jajte-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005, s. 59–72.

nad sobą i w konsekwencji koncentrujący się nie na inscenizacji (jak teatr monumentalny) czy powoływaniu swoistych ceremonii (jak np. teatr śmierci), lecz na procesie twórczym człowieka-aktora. W moim przekonaniu jest to tradycja najbardziej płodna, przynosząca najciekawsze rezultaty i wciąż najżywsza. Te superlatywy mogą zresztą być dyskusyjne i stanowić wyraz osobistych przekonań. Więc ostatecznie najbezpieczniej i najpewniej powiedzieć będzie, że jest to tradycja mi najbliższa, tradycja, do której mam bardzo silny, osobisty stosunek. Nie wiem, czy wystarczy on za usprawiedliwienie dla napisania tej książki, ale mnie wystarczył jako motywacja do pracy nad nią.

Zanim zapukam do drzwi i otworzę je, by wpuścić przybyszów (gest często powtarzany w teatrach, które są mi najbliższe), czuję, że muszę się jeszcze wytłumaczyć z tytułowego terminu „teatr przemiany”. Może on wywoływać bardzo rozmaite konotacje – od rytualnej przemiany statusu po kluczowy termin w Jungowskiej teorii indywiduacji. To opalizowanie znaczeń, nie ukrywam, jest jednym z powodów, dla których wybrałem słowo „przemiana”, zamiast używanych częściej (a niegdyś stosowanych także przeze mnie) terminów „misterium” czy „teatr misteryjny”. Ten ostatni porzuciłem w przekonaniu, że jego duża proweniencja spowodowała tak częste i chętne jego używanie, że słowo nasiąknęło zbyt wieloma znaczeniami, wśród których za szczególnie niebezpieczne uważam to, które wprost odsyła do religii. Teatr przemiany także, o czym będzie wielokrotnie mowa, zbliża się do religii, a jednym z jego najważniejszych celów jest bezpośrednio doświadczenie *numinosum*, ale mówienie o nim jako o „misterium” odczuwam jako uproszczenie i ułatwienie, wiodące niemal odruchowo do lekceważenia słowa „teatr”. Tymczasem cechą charakterystyczną dla opisywanej tradycji jest właśnie konsekwentnie zachowywane nastawienie pragmatyczne, niemal empiryczne, przejawiające się w tym, że przestrzenią realizacji poszczególnych projektów jest doświadczenie, a nie wiara, podstawowe zaś narzędzie to czynienie, a nie wyznawanie. Jest to przede wszystkim tradycja performatywna, w tym sensie, że nie przyjmuje ona niczego z góry, ale chce wszystko, łącznie z najwyższymi doznaniem i najpełniejszą transformacją, zdobyć poprzez działania o charakterze metacodziennym, do których często dopuszczani są świadkowie. Ze względu na tę metacodzienną naturę działań i ich otwarty charakter jest to więc zjawisko teatralne.

Jeśli natomiast chodzi o przemianę, to chciałbym odwołać się do różnic między przemianą (*transformation*) i przeniesieniem (*transportation*), przeprowadzonego przez Richarda Schechnera w poświęconej rytua-

łowi części jego książki *Performatyka: wstęp*<sup>12</sup>. Przemianę Schechner wiąże z trwałą zmianą tożsamości wywoływaną przez rytuały przejścia, natomiast przeniesienie to zmiana czasowa, „czasem niewiele więcej niż krótkie doświadczenie *communitas* albo kilkugodzinne odegranie roli”<sup>13</sup>, po których wraca się do codzienności. Podczas gdy przemiana jest wynikiem skutecznego działania rytuału, przeniesienie zdarza się także w innych rodzajach performansów – w teatrze, wszelkich typach widowisk, także w sporcie. W wersji Schechnera związek przemiana-przeniesienie jawi się też jako następstwo czasowe: dzięki nawróceniu i wstąpieniu do grona wyznawców, człowiek może brać udział w określonych powtarzalnych praktykach o charakterze przeniesienia (np. inicjowany w rytuały wodu może dostępować stanów opętania, a katolik po przyjęciu pierwszej Komunii Świętej może co niedziela brać pełny udział w Eucharystii). Umieszczony w tym kontekście teatr przemiany chciałbym widzieć jako próbę odwrócenia tego „naturalnego” stanu rzeczy. Oto osoba nieinicjowana, nienawrócona, a „zaledwie” poszukująca, podejmuje działania o charakterze przeniesienia w celu i w nadziei doświadczenia przemiany. Nie odprawia rytuału, nie przyjmuje sakramentu, ale gra, performuje, zazwyczaj w sposób sobie właściwy i związany z osobistymi predyspozycjami, doświadczeniami itp., prowadząc swoisty dialog z zasadami kulturowymi.

Teatr przemiany wydawać się może tworem paradoksalnym, jeśli nie wprost szalonym czy utopijnym. A jednak próby jego realizacji przyniosły owoce smakowite i pożywne. W następnych rozdziałach będę próbował opisywać ich poszczególne odmiany, ukazując zarazem kolejne aspekty całego zjawiska. Mam nadzieję, że po przebyciu tej drogi termin „polski teatr przemiany” wypełni się treścią i nabierze znaczenia.

Stojąc już na progu, z ręką na klamce, chciałbym jeszcze podziękować wszystkim osobom, które pomogły mi w pracach nad tą książką. Mam nadzieję, że wyrazy wdzięczności zechcą przyjąć Ireneusz Guszpit i Krzysztof Rutkowski, których życzliwa zachęta i przyjaźń wspierały mnie w chwilach zwątpienia. Ewie Gawłowskiej dziękuję za rozmowy i pomoc sekretną. Jarosławowi Fretowi, Grzegorzowi Ziółkowskiemu, Brunonowi Chojakowi, Adeli Karszni-Karpowicz, Magdzie Mądrej i Monice Blige oraz wszystkim pozostałym ludziom z Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, a dziś już Instytutu im. Jerzego Gro-

---

<sup>12</sup> Zob. Richard Schechner: *Performatyka: wstęp*, przełożył Tomasz Kubikowski, redakcja przekładu Marcin Rochowski, redakcja tomu Monika Blige, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 90–92.

<sup>13</sup> Tamże, s. 90.

towskiego we Wrocławiu za pomoc jawną, miejsce, czas i pamięć. Dług zaciągnięty u Leszka Kolankiewicza jest większy niż to wynika z licznych przywołań i cytowań. Bardzo dziękuję też wszystkim moim studentom, których pytania, wątpliwości i ciekawość wiele razy dodawały mi sił. Szczególnie wdzięczny jestem Małgosi Jabłońskiej i Jarkowi Orządale za nieustające pytania. Wreszcie, tradycyjnie już na końcu i tradycyjnie najmocniej, dziękuję mojej żonie i dzieciom, którym ta książka zabierała czas, jaki mógłbym spędzić z nimi. Mam nadzieję, że nie poszedł on na ztratę.



1. Szopka z żywymi zwierzętami przy kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie, 26 grudnia 1999. Fot. Piotr Wójcik / Agencja Gazeta



2. Jasełka – widowiska o Bożym Narodzeniu, wzorowane na średniowiecznych misteriach franciszkańskich. Jasełka w Kościele św. Gerarda w Lubaszowej, 30 stycznia 2005. Fot. Wiktor Chrzanowski

# I. Z niego wszyscy

## Wartość

Jeśli wierzyć posiadanym przez nas zapisom<sup>1</sup>, 12 marca 1844 roku, w czasie IX wykładu czwartego kursu *Literatury słowiańskiej* Adam Mickiewicz mówił w następujący sposób o wartości:

Co to jest wartość? Powiadają: jest to ilość rzeczy, którą można otrzymać w zamian za coś; z czego wynika, że jeśli nie mam zbytu, nie mam i wartości. [...] Gdyby jednak sięgnięto do języka pospolitego, który jest tak prawdziwy, znalazłoby się rychło rzeczywistą definicję wyrazu: wartość. Co lud ma na myśli mówiąc: człowiek pełen wartości? Uznaje w tym człowieku wartość moralną, *virtus* Rzymian, a także dzielność wojskową. Jakoż to jedyna wartość rzeczywista, a zarazem źródło wszelkich wartości materialnych. [...] Wartość, definiuje Boiste, to e n e r g i a d z i a ł a n i a. Energia pochodzi z ducha, wyłania się z jestestwa wewnętrznego; każdy zatem jego ruch stanowi wartość. Ruch ten zastosowany do ziemi, jako praca rolnicza, nadaje wartość ziemi; zastosowany do wynalazków, do odkryć daje im względną wartość [...]. Ta wartość wewnętrzna wytwarza obraz, który może niekiedy mieć cenę miliona. [...] Ta wartość wreszcie, jako dzielność wojskowa, daje jednemu ludowi władzę nad innymi, a zarazem nad wszystkimi wartościami, jakie te ludy przedstawiają. [...] Wartość jest tedy niczym innym jak ruchem ducha i w istocie swej wyobraża wszystko, co pobudza ruch ducha.

Kiedy dusz naszych nie mogą pobudzić ludzie, wówczas podejmuje się tego natura; a więc i ona posiada wartość. Krajobrazy mają wartość, o czym nie wiedzą ekonomiści. Można znaleźć wartość w pięknym położeniu miejsca, bo ono pobudza naszą duszę [...]. Skąd pochodzi wartość diamentu? Stąd, że posiada on tajemniczą moc: jego widok wywołuje w nas drgnięcie. Teatr ma wielką wartość<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A że nie są one wiarygodne, choć od lat przedrukowuje się je w kolejnych edycjach *Dzieł*, wiadomo od dawna. Zob. Wiktor Weintraub: *Prelekcje paryskie – ale jakie?*, [w:] tegoż: *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, wybrała i opracowała Zofia Stefanowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 115–131. O konieczności naukowej edycji *Literatur słowiańskich* jako powinności najwyższej rangi mówi i pisze od kilku lat Krzysztof Rutkowski.

<sup>2</sup> Adam Mickiewicz: *Literatura słowiańska*, kurs czwarty, wykład IX, [w:] tegoż: *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 11: *Literatura słowiańska: kurs czwarty*, tom opracował Julian Maślanka, przekład Leon Płoszewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1998, s. 114–115.

## II. Księżę

### Pomiędzy

Księżę zawsze jest Drugim – z racji urodzenia, sytuacji politycznej, albo niedostatku majestatu nie może zająć najwyższego miejsca. Czasem zadowala się tym, co ma i żyje na własny rachunek, budując zamki dla Myszki Miki albo zakładając awangardowy teatr. Częściej jednak Księżę ma poczucie niedosytu, czasem okrutnie cierpi, spoglądając na mniej lub bardziej oddalonego Króla z zazdrością, zawiścią, smutkiem. Niejednokrotnie podejrzewa, że Król jest uzurpatorem, który podstępem wdarł się w jego dziedzinę, zajmując należne mu miejsce. Kiedy indziej wydaje mu się znów, że gdzieś tam, za grzbietem gór, nieba albo czasu czeka na niego prawdziwe królestwo i tron do rządzenia próżny. Księżę jest więc marzycielem i poszukiwaczem. Nie mogąc prawdziwie władać, zadaje kłopotliwe pytania, zagląda za kulisy, wdaje się w dysputy i tworzy sobie własne światy. Czeką na dzień, w którym przestanie być w przejściu, w p o m i ę d z y i zajmie miejsce przygotowane. Miejsce Króla, miejsce Pierwszego.

Juliusz Słowacki urodził się o dziesięć lat za późno. Przez złośliwość losu (albo dzięki niepojętej Mądrości) już w chwili urodzenia skazany został na to, by być drugim, żyjącym zawsze w cieniu Wieszcza. Zarówno jego wrogowie, jak i zwolennicy nieodmiennie sytuowali go wobec Adama. Ci pierwsi oczywiście po to, aby wykazać jego niższość i słabość (często z określeniem – niemęska); ci drudzy, by przeciwstawić się przy jego pomocy sile Pierwszego i uroszczeniom wymachującym nim wyznawców. Niezależnie od powodów Słowacki nieodmiennie wymieniany jest jako ten drugi (i co z tego, że też wieszcz?), a choć zawarł z Bogiem pakt, rezygnując z wszystkiego w terażniejszości w zamian za wszystko w przyszłości, druga strona nie wydaje się wywiązywać z umowy i przyszłego wszystkiego wciąż nie daje, zachowując najważniejszą część dla Mickiewicza. Mijają lata, wiersze i myśli stają się coraz dawniejsze, coraz mniej zrozumiałe, coraz dziwniejsze, a Polska wciąż pozostaje wierna Pierwszemu. Kilka razy wydawało się nawet, że dojdzie jeśli nie do zamiany miejsc, to przynajmniej do przyznania zwycięstwa *ex aequo*, zawsze jednak po jakiejś chwili okazywało



### III. Labirynt w świątyni

#### Wejście na scenę

Na czwartym przedstawieniu *Wesela*, 22 marca 1901 roku, po II akcie doszło w krakowskim Teatrze Miejskim do manifestacyjnej owacji na cześć autora. „Wyspiański otrzymał oprócz kwiatów dwa wieńce, jeden z nich był ozdobiony cyfrą 44, drugi zrobiony był z biletów wizytowych wielbicieli”<sup>1</sup>. Jeśli nawet dotychczas nie zdawał sobie sprawy z tego, jak przełomowym wydarzeniem dla jego życia była premiera *Wesela*, to ten akt mianowania i oddania z pewnością mu to uświadomił. Choć z 16 marca nie wiązała się jakaś wielka przemiana wewnętrzna (ta nastąpiła znacznie wcześniej), choć między sposobem życia, myślenia i tworzenia Wyspiańskiego przed *Weselem* i po nim nie ma zasadniczych różnic, to jednak nie ulega wątpliwości, że młody krakowski malarz i poeta to w oczach swoich współczesnych i potomnych ktoś zupełnie inny niż autor najważniejszego polskiego dramatu XX wieku. Nawet taki kpiarz i złośliwiec jak Adolf Nowaczyński przestał dworować z „Wyspiandra”. Po *Weselu* był

onieśmielony, niepewny siebie, obciążony poczuciem grzesznego żywota cygańskiego, przyziemnością, robaczywością, „żemanfiszyzmem”, sowizdrzalstwem – przepychaniem taczki nie w górę po syzyfowemu, a prosto przed się, i to w zygzakach. Do dawnej zażyłości z podkpiwabkami *al pari* i *sans façon*, do odnoszenia się jak „szlachcic na zagrodzie, równy wojewodzie”, nie czułem się już uprawniony od momentu, kiedy wśród niewielu pierwszy spostrzegłem, że to nie... jeden z wielu, jeden z kilku, ale jeden Jedyny<sup>2</sup>.

Demonstracja z 22 marca pokazała, że Nowaczyński wcale nie był „wśród niewielu” – wkrótce osobę Wyspiańskiego zaczął otaczać prawdziwy kult

---

<sup>1</sup> *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 26 marca 1898 – grudzień 1907*, opracowała Alina Doboszewska, [w:] Stanisław Wyspiański: *Dzieła zebrane*, redakcja zbiorowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego, t. 16, vol. III, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 118.

<sup>2</sup> Adolf Nowaczyński: *Wyspiander*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, t. 1, s. 428.

## IV. Którym nie wystarcza kościół

### Kamień węgielny

Historycy, nie tylko teatru, mają do „ważnych dat” stosunek ambiwalentny. Z jednej strony bardzo je lubią za to, że w morzu wydarzeń znanych i nieznanych, w gęstwinie wzajemnych powiązań, pomieszaniu wpływów naziemnych z podziemnymi, stanowią jasne punkty orientacyjne, pozwalające na powiedzenie: „to tu”, rozejrzenie się dookoła i chwilę odpoczynku w cieniu jakiejś takiej pewności. Z drugiej strony, im więcej czasu upływa od ustalenia „ważnej daty”, ustawienia „punktu orientacyjnego”, tym częściej pojawiają się próby podważenia jego oczywistości, wykazania złudności ofiarowanej przezeń stabilizacji, wynikające z przekonania, że w świecie, którego naturą jest zmiana, żaden punkt, żadna data nie jest niczym innym jak szkodliwym fałszem. Tej naturalnej krytyce podlegają szczególnie daty wyznaczające cezury, funkcjonujące jako granice dzielące historię na kolejne tomy, umożliwiające jej opowiadanie „od – do”. Niewiele dat potrafi się ostać wobec opinii przypominających, że ponad i pod granicą płynął żywy nurt ludzkich działań, myśli i dzieł, który za nic ma cezurę – słaby i nieszczęśliwy wał usiłujący zatrzymać zalew rzeczywistości.

Jedną z takich dat, niepozbowionych oczywiście wszystkich wad „punktu orientacyjnego”, ale jednocześnie mających wagę trudną do zakwestionowania jest 29 listopada 1919 roku – data przedstawienia inauguracyjnego działania zespołu stworzonego przez Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwę. Oczywiście: przedstawienie to było zwieńczeniem procesu, który rozpoczął się dużo wcześniej, jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, kiedy to Limanowski podjął pierwsze próby realizacji własnych idei teatralnych, a Osterwa szukał sposobu na wyrwanie się z konstelacji gwiazd warszawskiej farsy. Oczywiście: sam spektakl *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego nie zapowiadał, czym Reduta ma być w istocie i był ważnym, ale jednak tylko „wydarzeniem teatralnym”. Oczywiście: prapremiera ta nie była nawet zewnętrznym znakiem pracy toczącej się już wcześniej wewnątrz zespołu, a jej realistyczny charakter doprowadził do powstania wielu nieporozumień, które odbijają się na ocenie Reduty



22. Zaduszki – współczesny odpowiednik pogańskiego święta Dziadów i tradycyjna nazwa katolickiego wspomnienia zmarłych. Przypadają one 2 listopada, dzień po Dniu Wszystkich Świętych. Tego dnia katolicy modlą się za wszystkich wierzących w Chrystusa, którzy odeszli już z tego świata i przebywają w czyśćcu. Cmentarz w Tuchowie, listopad 2006. Fot. Wiktor Chrzanowski



23. Andrzejki – dzień świętego Andrzeja, obchodzone w Polsce w nocy z 29 na 30 listopada. W czasie zabawy wróży się, lejąc wosk na zimną wodę, często przez klucz. Za zgodą Miejskiej Biblioteki Publicznej w Katowicach

# V. Odpowiedź uczynić

## Parabaza

Zacząć muszę od wyznania, że rozpoczynana właśnie część jest najtrudniejszym fragmentem tej i tak niełatwej do napisania książki. Wyznanie to, proszę mi wierzyć, nie jest retorycznym chwytem mającym uprzedzić i rozbroić ewentualne późniejsze niejasności czy pomyłki dzięki wzięciu całości w nawias pozwalający na tłumaczenie: „przecież mówiłem, że to najtrudniejsze”. Komplikacja i złożoność samej materii, a także problemy ze znalezieniem i uporządkowaniem słów nie są w tej części wcale większe niż w poprzednich. Trudności, o których mówię i przed którymi stoję, mają charakter subiektywny, niemal osobisty i dlatego właśnie tę część zdecydowałem się rozpocząć od zdjęcia maski.

Urodzony w 1966 roku, należę do pokolenia, któremu bodaj najtrudniej jest mówić i pisać o Jerzym Grotowskim. Z jednej strony nie miałem praktycznie niemal żadnych szans, by móc spotkać się bezpośrednio, czy to z nim samym, czy z jego sztuką. Gdy Teatr Laboratorium prezentował po raz pierwszy publicznie *Apocalypsis cum figuris*, miałem trzy lata. Gdy Grotowski wyjechał z Polski – szesnaście. Teoretycznie mogłem jeszcze zobaczyć *Thanatosa Polskiego*, może nawet wziąć udział w jakichś stażach, ale w 1981 roku teatr wydawał mi się czymś odległym i niekoniecznie ciekawym; nie wiem nawet, czy znałem wtedy to nazwisko: Grotowski. Gdy w 1985 roku zaczynałem studia teatrologiczne, było ono już dla mnie (dla nas?) nazwiskiem postaci historycznej. Pamiętam bardzo dobrze zajęcia z teatru współczesnego, na których Joanna Walaszek mówiła o *Apokalipsie*, traktując jak rzecz oczywistą to, żeśmy ją widzieli. Mój kolega z roku, Jarek Fazan, uświadomił jej, ile lat (a właściwie latek) mieliśmy, gdy to *opus* powstawało. Wiem, że Joanna też dobrze pamięta to zdarzenie – dla niej byliśmy (jesteśmy) pierwszym rocznikiem, dla którego Grotowski to historia.

Były oczywiście szanse przebicia się „legendarnej przeszłości” na poziom teraźniejszości. Mój przyjaciel studiujący we Wrocławiu zachwycał się *Fedrą* Drugiego Studia i zapraszał do przyjazdu i obejrzenia tego spektaklu. Jakoś nie było okazji i podróż odkładałem, aż wreszcie po śmierci