

polonistycznych o Różewiczu, dużo ciekawszy byłby rozdział o wpływie Różewicza na innych poetów, tych jemu rówieśnych i tych młodszych; rozdział o tym jak język Różewicza zawładnął językiem polskiej poezji współczesnej, nowoczesnej i ponowoczesnej, wreszcie jak słowo Różewicza żyje w słowie jego poetyckich synów, wnuków, a chyba nawet prawników. Upominam się o to, jestem bowiem święcie przekonany, że siła oddziaływania Różewicza – wsłuchanego w rytm potocznej, rozwijającej się (niekoniecznie ku lepszemu) przez dziesięciolecia polszczyzny – na powstającą po nim poezję, jest dużo większa niż Miłosza i Przybosa, ale także Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta, o księdzu Janie Twardowskim już nie wspominając. Wszak w reakcji na samo tylko zadanie domowe zamieszczone w zbiorze *Zawsze fragment*, w którym namawiał wprost młodego poetę, aby opisał swoją twarz, nie czytał bowiem w poezji polskiej dobrego autoportretu, powstało kilkadziesiąt zadedykowanych

KOLOS

Grotowski. *Teksty zebrane. Instytut Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013, s. 1136.*

Bardzo trudno wyjaśnić współczesnemu odbiorcy teatru potęgę Grotowskiego. Wyjaśnić fenomen brodatego rzeszowianina, który najpierw w Opolu, później we Wrocławiu stworzył jeden z najbardziej nowatorskich teatrów XX wieku. Wytlumaczyć, czemu do stolicy Dolnego Śląska na warsztaty prowadzone w Instytucie jego imienia przez reżyserów z całego świata przyjeżdżają aktorzy z Iranu, USA, Kolumbii... Jakim cudem ta kultowa w świecie postać w Polsce spotyka się nierzadko z opinią kogoś, kto teatr zdradził i ostatecznie nie pozostawił po sobie żadnych uczniów. Na wyjaśnienie, rozpatrzenie i ustosunkowanie się do tych oraz wielu innych opinii nie ma tutaj oczywiście miejsca. Poza tym

mu wierszy autorstwa poetów różnych pokoleń. Utwory te, rozsiane po czasopiśmie i zbiorach, to nie tylko twórcza ekspresja, lecz także świadectwo lektury poezji autora *Nożyka profesora*.

Tadeusz Różewicz, zarówno jako autor, jak i jako podmiot swojej liryki czy jej bohater (a więc, gdyby pozostać przy rozróżnieniu Jacka Łukasiewicza, z jednej strony T.R., z drugiej TR), to postać dynamiczna, nieustannie się rozwijająca, podlegająca własnym wewnętrznym metamorfozom, ale równocześnie zawsze pozostająca sobą. Taka też jest jego twórczość: dynamiczna, autonomiczna i niepodległa. Wyjątkowość autora *To i owo* tkwi w tym, że każdym nowym utworem jednocześnie potwierdza to, co o nim już napisało, i zaprzecza temu, stawia czytelnika na baczność, zmusza do stałej uwagi, ciągłej czujności. Słowo Tadeusza Różewicza jest żywe, rodzi się ciągle na nowo i od nowa.

Janusz Drzewucki

Grotowski był i pozostanie fenomenem osobnym; kimś, kogo trudno określić, a co dopiero zrozumieć i scharakteryzować. Niewątpliwie jednak przygotowana wspólnie przez Krytykę Polityczną, Instytut Teatralny oraz Instytut im. Jerzego Grotowskiego monumentalna książka *Teksty zebrane* powala spojrzec na wybitnego reżysera przez jeszcze jeden pryzmat – teoretyka teatru, i to nie tak szalonego, jak mogłoby się wydawać. Przynajmniej do pewnego etapu.

Zbiór tekstów z lat 1954 (*Artystyczny testament K.S. Stanisławskiego*) – 1998 (*Notatka dla przyjaciół*), mimo jego objętości, można uprościć do trzech tematów: wizji teatru, techniki aktorskiej i teoretyzowania z perspektywy (byłego już) reżysera, którego przestał interesować teatr nie tylko jako instytucja, lecz także jako nośnik kultury w ogóle. Wtedy to wyjechał na Haiti i zaczął prace antropolo-

giczne, co przez wielu (tak jak podróż reżysera do Indii i cała masa podobnych zabiegów autokreacyjnych) nazywane jest nawet kabotyństwem i oszustwem mającym na celu sprzedanie swojej osoby i wizji teatru jako czegoś lepszego, niż było w rzeczywistości (poglądy Krystiana Lupy). Trudno szukać odpowiedzi na te zarzuty, posługując się jedynie *Tekstami zebranymi*, ponieważ one, jak wspomniałem wcześniej, nie ukazują „szaleństwa” Grotowskiego, ale raczej pewnego siebie teoretyka, który dokładnie, rok po roku, wie (i skrupulatnie planuje), jak jego praca ma wyglądać.

Za pierwszy, jakże jaskrawy, przykład może posłużyć tekst *Śmierć i reinkarnacja teatru* (1959), w którym Grotowski, obserwując rozwój kina i telewizji, uważa, że teatr staje się anachronizmem. Należy więc tej instytucji przeciwstawić „neo-teatr”, gdzie wymiana myśli intelektualnej między odbiorcą a sceną będzie bardziej bezpośrednia. I później w tekście z tego samego roku *Co to jest teatr?* twierdzi, że sztuka „to ciąg poznawania świata” i reżyser ma tę sztukę przybliżać. Grotowski nie poprzestaje jednak na teoretyzowaniu i budowaniu swojego spójnego programu. Wypowiada się na temat edukacji teatralnej w Polsce (jako wychowanek i wykładowca krakowskiej PWST), polemizuje z krytycznymi recenzjami, udziela dziesiątków wywiadów, w których koncepcję Teatru 13 rzędów przybliżał powszechnemu odbiorcy. Wiadomo jednak, że najważniejszy był dla niego aktor; praca, którą poświęcał na stworzenie nowego typu aktora, jest naśladowana do dziś.

W teorii Jerzego Grotowskiego, która w pełni się w *Tekstach...* ujawnia, aktor musi nauczyć się używać swojego ciała jako narzędzia scenicznego. Reżyser jednak sformułował szereg obstrzeżeń, które miałyby dyskwalifikować aktora i jego pracę. W tekście *Aktor ogołocony* Grotowski wprost pisze, że jeśli ciałem jest dla aktora narzędziem posłusznym, będącym instrumentem do przypodobania się publiczności, sztuka aktorska staje się czymś zbliżonym do prostytucji. Punktem wyjścia było dla Grotowskiego to, aby aktor „dopelnił publicznego aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację samego siebie”. Grotow-

ski uważał, że tylko w ten sposób aktor może wywołać podobną reakcję w widzu. Reżyser zaznacza jednak, że ciało należy uwolnić od wszelkich oporów wobec bodźców duchowych, co wymaga z kolei ćwiczeń i poszukiwań, które starał się wytworzyć i przedstawić prowadzonym przez siebie zespołom teatralnym. Jerzy Grotowski walczył z próbą wpojenia aktorowi „arsenału środków”, które przygotowałyby go do odegrania roli w polichalnej liczbie kombinacji. Wyżycie się tej umiejętności prowadziło według teorii Grotowskiego do stworzenia figury „aktora-świętego” przeciwstawnego „aktorowi-kurtyzanie”. Grotowski pisał, że o ile w przypadku aktorskiej prostytucji zasadniczym elementem jest istnienie ciała, to u „świętego” – nieistnienie ciała. Ćwiczenia, które reżyser proponował, miałyby pozbawić aktora refleksji, która pozbawia gry spontaniczności, i pozostawić samo „nieistnienie”.

W wywiadzie udzielonym Richardowi Schechnerowi i Theodorowi Hoffmanowi Jerzy Grotowski mówił między innymi: „Kiedy aktor zaczyna pracować poprzez kontakt, kiedy zaczyna żyć w relacji do kogoś – nie do swojego partnera scenicznego, ale partnera jego własnej biografii – kiedy zaczyna penetrować poprzez badanie impulsów swojego ciała relację tego kontaktu, tego procesu wymiany, w aktorze zawsze dokonuje się odrodzenie”. Jerzy Grotowski definiował teatr jako spotkanie. Uważał, że partyturą aktora są impulsy i reakcje. W tych spotkaniach zawiera się „reagowanie i odbieranie”, czyli impulsy przekazywane sobie wzajemnie. W swoim wrocławskim Teatrze Laboratorium starał się oddzielić estetykę od metody, z tym zaznaczeniem, że oba elementy nie powinny być kopiowane od innych, bo nie tylko pozbawia to teatr autentyczności, lecz także obniża jego poziom. Jednak nawet najbardziej nowatorskie metody pracy zaczęły przybierać formy jeszcze bardziej niezrozumiałe. Z latami wręcz nieznośne.

„Co pan wyreżyserował?” – to pytanie najbardziej irytowało Grotowskiego. Praca to proces. To jest najważniejsze. Skończono dzieło to wierzchołek góry lodowej, pod którą

kryją się rzeczy większe, istotniejsze. Być może wierzył Grotowski w utopię... Wizję, jak ta z wykładu *Świat powinien być miejscem prawdy*, powtarzał coraz częściej. W skrócie przypominał dokonania z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, które polegały na likwidacji sceny jako takiej, zbliżeniu widza z aktorem, eksperymentował. Później przyszedł czas na „teatr ubogi”, co miało stworzyć pewien rodzaj mitu. I to nazywał Grotowski prawdą. Uznał, że magnetofon i wszystkie rekwizyty są zbędne. Uznawał je za sztuczność, bo przecież sam głos aktora jest muzyką, po co więc ją udawać głosem z taśmy. „Człowiek musi wyrzekać się roli, maski” – pisał Grotowski. To ciągle dążenie do szukania prawdy, to poszukiwanie najlepszego języka teatru doprowadziło ostatecznie Grotowskiego do porzucenia tego medium i wyjazdu.

I te setki artykułów zamieszczone w *Tekstach zebranych*, wykłady, notatki, rozmowy i manifesty właśnie do tego zmierzały. Do odejścia. Prześledzenie drogi twórczej zapisanej na stronach tego tomu jasno pokazuje, że owa droga prowadziła do ostatecznego porzuce-

nia teatru na rzecz szukania jego źródeł. Czy dokładniej: szukania źródeł teatralnych rytuałów, które okazały się dla Grotowskiego czymś znacznie ważniejszym niż sam teatr. Teksty – jak *Wschód-Zachód* (1994) czy *Performer* (1997) – są autorstwa antropologa, a nie reżysera. I trudno nawet wytłumaczyć, jaki był tego sens. Po co ktoś u kresu swojej pracy szuka źródeł, które w żaden sposób nie wpłyną na dzieło przez reżysera przecież porzucone? Chyba że naprawdę mamy do czynienia ze świętym szaleńcem i jego misją – odnalezienia źródła dla samego jego znalezienia. Nic więcej.

A to po prostu pierwsze z listy problemy poruszane przez Grotowskiego i trudno powiedzieć, czy najważniejsze. Monumentalność tej pozycji nie powinna jednak działać odstraszająco. Oczywiście stanowi ona wartość głównie dla teoretyków teatru, co nie zmienia faktu, że zamknięcie jej w obrębie uniwersyteckich debat byłoby dla autora tych tekstów niezwykle krywdzące.

Lukasz Saturchak

na widnokręgu

DOBRCZE I Z WDZIĘKIEM

Maksyma „odwaga taniej, rozum drożej” niestety nie przeżywa drugiej młodości, a staje się coraz potrzebniejsza. Choćby po to, by w teatrze oddzielać hucpę i grafomanstwo od przyzwoitego rzemiosła, które nie zagłusza wybitnej literatury, ale pomaga jej na scenie załśnić świeżym blaskiem. Gdy oglądam coraz bardziej odjechane, improwizowane spektakle, performansy, całą tę nowoczesną, zarozumiałą, a mało rozumiałą błagę, coraz częściej podobają mi się przedstawienia, w których wszystkie znaczenia wychodzą ze sceny. Aktorzy potrafią pokazać swoje umiejętności, a widzowie pojąć sens całości bez odwoływania się do uczonych komentarzy albo plotek z okolic bufetu, gdzie ustala się, po co dane dzieło powstało i jakie miejsce na targowisku próżności zajmuje, zanim odbędzie się premiera rzecz jasna.

Ostatnio widziałam w Warszawie takie dwa normalne, choć różne od siebie przedstawienia: *Rewizora* Gogola i *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej. Skromne, śmieszne, bez fajerwerków, ale przede wszystkim świetnie zagrane, co w najmodniejszym teatrze zdarza się rzadko. Ważna jest tam odłotowa interpretacja, tuningowanie tekstu dawnego autora, czyli przepisanie go na realia współczesne albo znane tylko dramaturgowi i reżyserowi. Wykonanie roli schodzi na plan ostatni, aktor nie tyle ma obsłużyć wyobraźnię reżysera, ile zaproponować własną, odkrywczą wizję, bo przecież nie jest wieszakiem na rolę, tylko pełnoprawnym współtwórcą spektaklu. On tworzy nie rolę, lecz własną, osobistą wypowiedź o świecie. Od urzeczywistniania owej wiary i postawy na scenie zęby bołą. Przeważnie.

Z uczuciem niejakiej ulgi oglądałam więc, jak Igor Gorzkowski na scenie Teatru Powszechnego rozwiązuje klasycznego *Rewizora*

i nie niszczy jego struktury, czyli litery tekstu. Frazy Juliana Tuwima oddające po polsku oryginał Gogola nadal dobrze leżą w ustach aktorów i uszach widzów, przy czym jest w nich satyra i nadal aktualne przerażenie stanem umysłów, jaki prezentują bohaterowie, niepokonani urzędnicy imperium, które narzuciło wzory myślenia i zachowań sporej części Europy. Jest też ból ściśniętego serca Gogola, jaki można odczytać dziś jeszcze w słynnej Caffè Greco przy via Condotti prowadzącej do przepięknych Schodów Hiszpańskich, w pobliżu których mieszkał. Na jednej ze ścian tej kawiarni wisi oprawiony w ramki jego list i widać słowa: „Скучно. Об Росси я могу писать только в Риме...”. W 1836 roku komponował w Rzymie epopeję Chlestakowa, lustro przystawione urzędniczej mentalności, później zaś historię Cziczikowa, który za przemycane do Rosji brabantzkie koronki kupował martwe dusze.

Spektakl w Powszechnym zachowuje zezowate spojrzenie autora, patrzącego z oddalenia na szamoczących się w bezrozumnej pazerności i ambicjach carskich urzędników. W monarchii absolutnej drabina społecznego awansu była podporządkowana władzy, zorganizowanej na feudalną modłę, a nie kompetencjom, więc wybór był nikły. Wprawdzie czasy się zmieniły, ale charakterzy urzędników gnących kark przed tymi, którzy zajmują pozycję ciut tylko wyższą niż oni sami, a pomiatających wszystkimi znajdującymi się oczko niżej na drabinie awansu, niewiele się zmieniły. W demokracji, poucza totumfacki Ziemanika, łapówki daje się dyskretnie, na osobności, a nie przy ludziach jak za minionego ustroju; to jedyna różnica.

Po scenie chodzą nasi współcześni wójtowie, soltysi, kierownicy i działacze wielu