

KAZIMIERZ KOWALEWICZ
Łódź

KLUCZ

Panu Czesławowi Szarkowi

Kiedy patrzymy na tę książkę z zewnątrz, właściwie nic nas nie dziwi¹. Okładka, jej strona graficzna, liternictwo, tytuł, znaczna część informacji zawartych na ostatniej stronie okładki — wszystko to potwierdza przynależność do określonej serii. Nawet dedykacja autorska — „...in memory of Bos, with deep gratitude” — przez chwilę nie zaskakuje. Stare, dobre prawo piszących, by ofiarować komuś wynik swoich dociekań. Nie trzeba być jednak specjalnie uważnym czytelnikiem, by w końcu dostrzec dziwny (niepoprawny?) zapis słowa „Bos”, choć z dalszej części jasno wynika, że chodzi o określenie odnoszące się do Jerzego Grotowskiego. Przecież Raymonde Temkine już dawno pisała, że jego aktorzy bardzo poważnie mówią o nim „Boss”². Dlaczego zatem taka forma? Stefania Gardecka wyjaśniła mi, że ma to być może źródło w rozmaitych grach językowych, jakie we Wrocławiu prowadzili z Grotowskim, kiedy rozmaite zlecenia tak właśnie sygnował — „Bos”. Czasem sama wtedy dodawała z uśmiechem, że to może skrót od „bosy”, w końcu miał to być przecież „teatr ubogi”. Ale chyba oboje aktorzy tych bez troskich przekomarzań nie mogli przewidzieć jednego, że to, co było zabawą towarzyską, stanie się kiedyś podsumowaniem „Roku Grotowskiego”, firmowanego przez tak szacowną instytucję jak UNESCO. Podobnie zapewne pod-

pisywał Grotowski w Kalifornii różne polecenia dla obu autorów książki, mieli więc i oni z pewnością swoiste przyzwolenie na użycie tego kryptonimu. Wydawało im się to naturalne i oczywiste. Nawet przez chwilę nie chcą zaniegować ich prawa do tego gestu. Czytelnicy mogą jednak czuć się zdziwieni, nie jestem przecież chyba jakimś wyjątkiem zaskoczonym tym zapisem. Wiem, Stefanię Gardecką można spotkać w różnych miejscach globu, ale czy akurat zawsze wtedy, gdy trzeba zapytać o ten kryptonim?

Ten niewinny zapis, sugerujący coś bliskiego, może intymnego, mimo woli kieruje uwagę na coś więcej. Chodzi o rozmaite korektorskie przeoczenia, których w książce, mówiąc bardzo delikatnie, nie brakuje. Może należąc do obrzeży Europy, powinienem nie być małostkowy i wszystko to pominąć, ale zapewne czasem też wolno mi ponarzekać? To prawda, że w książce widać troskę korektorów, a przede wszystkim autorów, o właściwy zapis słowa „człowiek” czy nazwiska Ryszarda Cieślaka i związku „Solidarność”. Jednak w wielu innych miejscach jest już gorzej. Przykładem jest choćby strona czterdziesta piąta. Tutaj mimo poprawnej nazwy związku o zapisie nazwiska jej pierwszego lidera nikt już nie pamięta, to zaś, co stało się z nazwiskiem polskiego kardynała, później papieża, woła o pomstę do nieba. Przecież dziś, kiedy wsząd słyszymy, że żyjemy w globalnym świecie i fascynujemy się możliwościami, jakie stwarza elektronika, nie ma właściwie powodów, by nie pisać poprawnie słów gdzieś z krańca Europy, z języka jakichś Słowian. Dla jasności dodam, że nie chodzi o literówkę, która może się zawsze zdarzyć, ale o coś w rodzaju zasady czy reguły.

Adres do korespondencji: kowalew@uni.lodz.pl

¹James Słowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, Routledge, London–New York 2007, stron 182.

²Raymonde Temkine, *Grotowski*, La Cité, Lausanne 1968, s. 123.

Po tych paru nieco kąśliwych uwagach czytelnik może stracić ochotę, by po książkę sięgnąć. Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że nic takiego nie powinno się zdarzyć, gdyż bez wątpienia przynosi ona rzetelną wiedzę o najciekawszej postaci teatru XX wieku, o dorobku, który może stanowić swoistą „teatralną sumę” tego zamkniętego przecież okresu, zawierającego twórcze „przepracowanie” osiągnięć poprzedników wraz z solidną porcją „wartości dodanej” (chyba znacznie więcej niż przysłowio- we dziesięć procent, o których czasem wspominał Grotowski). W dodatku publikacja ta należy do rzędu najciekawiej opracowanych pozycji serii Routledge Performance Practitioners, generalnie dobrze zaprojektowanej i przemyślanej, dostarczającej gruntownej wiedzy o wybranych twórcach, co nie znaczy, że nie zawiera ona punktów spornych.

Zgodnie ze strukturą przyjętą dla wszystkich tomów serii, w rozdziale pierwszym Cuesta i Sloviak umiejętnie łączą relację o biografii Grotowskiego, od lat dziecięcych poczynając, z omówieniem poszczególnych faz jego twórczych poszukiwań. W zasadzie wydaje się, że tych podstawowych informacji jest tyle, ile potrzeba. Ale są momenty, kiedy odczucia czytelnika mogą być inne, osobiście parę razy odniosłem wrażenie niedosytu. Do paru z nich jeszcze powrócę. Tak jest choćby wtedy, gdy autorzy wracają do lat dzieciństwa Grotowskiego. Ten okres w przypadku wielu osób jest zmitologizowany. A w sytuacji artysty — ośmielę się powiedzieć — wręcz tak być powinno. Jeśli jednak pamiętamy, że w życiu naszego bohatera przypadło ono w części na tak dramatyczny czas jak wojna, to przedstawiony obraz się dopełnia. Trudno nie wierzyć Grotowskiemu, kiedy mówi, że lektury książek przywożonych przez matkę były dlań przeżyciem. Grotowski mógł być pod wrażeniem lektury książki Paula Bruntona *Ścieżkami jogi*. Ale nie należy wykluczyć, że grunt pod tożsamościowe doświadczenie mógł przygotować także prosty wiersz Bełzy, ze znanymi chyba wtedy każdemu dziecku słowami „Kto ty jesteś?”. Wychowanie w rodzinie inteligenckiej i pobyt na wsi zdają się uprawdopodobniać i tę drogę oddziaływania tradycji. Pytanie jest w gruncie rzeczy podobne. Jednak

wybór polskiego pisarza dla interpretacji Grotowskiego ma swoje wady z paru „taktycznych” powodów: gdyż ani nie zakorzenia go w tradycji romantycznej, ani nie włącza w świat związków z tradycją indyjską, w dodatku chodzi o autora nieco „wstydliwie” przywołanego przez historyków literatury. Ale może nie ma powodów, by go pomijać, traktując jako otwarcie pewnej dążności? Książka Paula Bruntona zaś to swoiste wzmocnienie pierwotnego doświadczenia. Jest jasne, że lepiej nadaje się, by wprowadzić perspektywę wielokulturowości, nie mówiąc o tym, że od razu „zakotwicza” Grotowskiego w tradycji indyjskiej.

Nie jestem też pewien, czy dobrze jest łączyć osobę Ramana Maharishi z gronem osób określonych mianem „jurodiwych”. I choć w tekście brak bezpośredniego stwierdzenia na ten temat, interpretacja skrywa, jak się wydaje, taką sugestie. Przy czym przynajmniej jedno się potwierdza — fascynacja osobami postrzegającymi świat inaczej wprowadza nas w nurt romantyczny. Gdyby spojrzeć z boku, z oddalenia na autorskie zabiegi i interpretację, to okazałoby się, że mamy do czynienia z manifestacją „metody dokumentarnej”, o jakiej mówią etnometodologowie, co samo w sobie nie jest jakimś szczególnym zarzutem, raczej uświadamia punkt, w którym jesteśmy. Choć te polemiczne uwagi mogą dziwić, to pokazują one, jak trudno oddzielić warstwę biograficzną od płaszczyzny teoretycznej czy historycznej. A zdarza się na przykład, że w przejrzysty (co nie oznacza, że nie zachęcający do polemiki) wywód o charakterze biograficznym autorzy dość wcześniej włączają pojęcie, które zostało spopularyzowane w związku z ostatnimi latami pracy Grotowskiego i które, ich zdaniem, ma istotne znaczenie dla całości jego dokonań. Chodzi o pojęcie przekazu/transmisji, które w książce nie zostaje „rozszyfrowane”, poddane analitycznej rozbiórce. Użyte jest raczej zdroworozsądkowo, w takim znaczeniu czy kontekście, że dotyczy także tych osób, które od babci mają przepis na doskonałe pierniki. Te biograficzne fragmenty odślaniają jeszcze jedno. Pokazują, że kontakt autorów z Grotowskim dokonywał się na wielu płaszczyznach, stąd ich dobra/pogłębiona wiedza o różnorodnych aspektach i kontekstach prze-

biegu jego życia, a także to, że nastąpiła swoista „indoktrynacja”, w efekcie autorzy dają pokaz wierności przekazowi Mistrza/Nauczyciela.

Wyraźnie potwierdza to przyjęty przez Cuestę i Słowiaka, właśnie za Grotowskim, podział na etapy jego teatralnej i poteatralnej pracy. Tymczasem wydaje się, że sam Grotowski idzie tu raczej tropem Richarda Fowlera, który na początku lat osiemdziesiątych wyodrębnił w jego twórczości cztery fazy, o piątej nie mógł jeszcze wiedzieć, bo dopiero za jakiś czas miała się rozpocząć. Fowlerowi wydawało się, że ostatni wyodrębniony przez niego etap trochę potrwa. Wówczas chyba żaden publicznie dostępny tekst Grotowskiego przejścia do nowej fazy nie sugerował. Istnieje między Grotowskim a Fowlerem pewna różnica, jeśli chodzi o datowanie faz w okresie parateatralnym, ale jest ona mało znacząca, a same nazwy się powtarzają. Fowler „tnie” wyraźnie całość wyodrębniając etapy, choć czasem dostrzega związki między etapami odległymi w czasie („teatrem przedstawień” i „dramatem obiektywnym”). Ale to, można rzec, detale. Wróćmy do analizy prowadzonej przez autorów.

Tutaj ich rzetelność manifestuje się w pełni, a to, co otrzymuje czytelnik, rzeczywiście zasługuje na uznanie i pochwałę. Odnajdujemy właściwie wszystko, co chcemy, co jest nam potrzebne, myśl autorska rozwija się konsekwentnie i w przejrzysty sposób. Czytelnik otrzymuje odpowiednią dozę informacji na temat „teatru ubogiego”, użycia przestrzeni i „aktora świętego”. Ta elegancja wywodu nie oznacza jednak, co już wcześniej sugerowałem, że czytelnik nie może oczekiwać więcej, szukać czegoś, czego być może nie znajdzie. Na przykład uwagi o montażu w gruncie rzeczy ograniczają się do ujęcia/potraktowania tekstu, choć parę razy cytowany Eric Bentley wskazuje na jeszcze inne aspekty montażu (s. 16). Jednocześnie autorzy z jego nieco „dziwaczego” tekstu wyluskałi swoiste interpretacyjne odkrycia, być może kierowani wcześniejszymi rozmowami z Grotowskim, który zaakceptował ten list/recenzję w źródłowej książce na swój temat.

Drużga część książki to, zgodnie z konwencją serii, zwrócenie uwagi czytelnika na kluczowe teksty teoretyczne/programowe danego twórcy.

To dość oczywiste, jeżeli pamiętamy, jaką rolę zaczęły odgrywać manifesty i tym podobne teksty w sztuce XX wieku. W tym kontekście należy widzieć obawę Grotowskiego, że jego teksty w przyszłości będą żyć wyraźniej niż jego dzieła *stricte* teatralne. Wszyscy powtarzamy, że Grotowski należy do elitarnego grona wielkich teatru XX wieku. Jednak o to, jak powinna być pisana historia teatru XX wieku, jeśli uwzględnimy się jego dokonania, pyta się już znacznie rzadziej, jeśli w ogóle się to robi. Nie mówiąc o kwestii, czy jest to perspektywa, która może być dominująca w spojrzeniu na historię paru dziesiątków ostatnich lat. Wiem, ktoś powie, że po Derridzie i kresie wielkich narracji nie powinienem sugerować takich postulatów, ale może właśnie dlatego — odwrotnie — należałoby za pomocą *Księcia Niezłomnego* dokonać dekonstrukcji dwudziestowiecznej historii teatru. Teatru, do którego znaczna część tekstów Grotowskiego się odnosi. W samym doborze tekstów do tej części dominuje perspektywa historyczna, wspierana przez przyjęte fazy pracy Grotowskiego, zaś autorzy i czytelnik stają wobec problemu datowania tekstów i ich zmian w toku kolejnych publikacji i ewentualnego oddziaływania. W możliwej dyskusji na ten temat prawdopodobnie lepiej byłoby w odniesieniu do tekstów, które mają charakter „ideowy”, trzymać się dat pierwodruku, w przypadku zaś analiz o charakterze „technicznym” stwierdzenia „końcowe”, „zamykające” są, jak się wydaje, nie tylko uprawnione, ale i ważniejsze. Ewentualne trudności z rozstrzygnięciem, z jakim oto stwierdzeniem mamy do czynienia, pozostawiam na marginesie. Wśród tekstów, które są przedmiotem komentarzy Cuesty i Słowiaka, na uwagę zasługuje wypowiedź Grotowskiego w Skarże. Długo nie istniała ona w języku polskim, ale także historycy i teoretycy spoza obszaru języka polskiego nieczęsto do niej sięgali. Nie ma śladu tego tekstu na przykład w przywołanej na początku monografii Raymonde Temkine. W recenzowanej pracy jego omówienie pozwala autorom na objaśnienie ważnych zagadnień, takich jak skojarzenia, asocjacje, partytura, znak.

Zgodnie z regułami rządzącymi serią, kolejną część publikacji to analiza jednego wybranego przedstawienia danego twórcy. Tak jest

i tym razem. Cuesta i Słowiak zdecydowali się na analizę *Akropolis*. Wcześniej jednak zostajemy wprowadzeni w teatralną pracę Grotowskiego. Autorzy odnoszą się do pojęcia archetypów i kwestii scenicznych ekwiwalentów w pracy z tekstem, do zagadnienia aktorskich improwizacji i montażu, tu najczęściej uwagi poświęcono montażowi tekstu. Co ciekawie, dopiero niejako na „drugim planie” zostaną omówione inne aspekty montażu, od nawiązania do montażu w rozumieniu Sergiusza Eisensteina po uwagę o siedlisku montażu i wykorzystaniu tego przez Grotowskiego, choć to ostatnie nie dotyczy *Akropolis*. Wreszcie dochodzimy do uwag o aktorze Grotowskiego. Jest zrozumiałe, że w tej części książki należało jakąś partię tekstu poświęcić Ryszardowi Cieślakowi i tak się też stało. Mają rację autorzy, kiedy podkreślają, że użyte przez Stefana Brechta określenie *non-ego theatre*, przeciwstawne do *ego-theatre* jeszcze dziś brzmi rewolucyjnie. Ale jeśli jest tak rzeczywiście, to wołanie o dekonstrukcję dwudziestowiecznej historii teatru choćby na chwilę nabiera sensu.

Jakby w kontrze do tego, o czym pisali dotychczas, choć może nieświadomi tego, Cuesta i Słowiak podejmują analizę *Akropolis*. Spektaklu, w którym nie ma pojedynczego aktora, jest „masa”. Autorzy nie czynią zresztą specjalnych wysiłków, by uzasadnić swój wybór, przeważał być może fakt, że istnieje filmowy zapis *Akropolis*, a przede wszystkim chyba to, że aktorzy „Wooster Group” zdecydowali się przebadać/zrewidować (*to revisit*) to przedstawienie, tworząc rodzaj simulacrum, a zarazem hołdu dla technicznego mistrzostwa i jego znaczenia dla historii teatru. Cuesta i Słowiak, zobligowani rozmiarami książki, ograniczyli się do opisu dwóch scen z *Akropolis*, początku i końca. Często stoimy przed różnymi ograniczeniami i te można zaakceptować, jednak trochę dziwi fakt, że podejmując analizę autorzy niejako zapomnieli o swoich reżysersko-aktorskich umiejętnościach i wybrali drogę bliższą „postępowaniu hermeneutyczno-filologicznemu” (a obie te linie historycznie są sobie bliskie) niż myśleniu reżysera. Nie chcieli ani przeanalizować rytmów tego przedstawienia (do czego zachęca Peter Brook we wprowadzeniu do telewizyjnej

wersji³), ani nie pokusili się o analizę montażu (co sugeruje Eric Bentley); zbyt chyba ulegli urokowi analizy Roberta Findlaya⁴. U teatrologa takie postępowanie jest może czymś normalnym, od reżysera czy aktora oczekiwałbym jednak analiz zdecydowanie „teatralnych” (cokolwiek to znaczy). Jeśli mamy być „coraz dalej od filologii”, jak mówiono kiedyś dawno w Polsce, to należy robić choćby małe kroki w tym kierunku. Doświadczenia parateatralne nie są może najlepszym materiałem, by śledzić na przykład kwestię montażu, ale już „dramat obiektywny” i „opus” warto analizować w tej perspektywie. Autorzy sami jakby podsuwają nam ten pomysł, koncentrując się w dalszych partiach rozdziału na tych dwóch przedsięwzięciach. W tym nakierowaniu uwagi na rytm i montaż może chodzić o coś więcej. Walter Benjamin operując szerokim ujęciem techniki pisał, że możemy też wyróżnić technikę montażu, choć zarazem to określenie występuje w dość pospolitej formie, o czym warto pamiętać. Dość wcześnie Grotowski mówiąc o technice, chętnie powtarzał słowa Jeana Paula Sartre’a, że każda technika prowadzi do metafizyki i zdaje się, że przez cały okres swej twórczości był o tym coraz bardziej przekonany. Stąd też taka troska, by to, co czynią aktorzy, było „dobrą robotą”. Przy okazji trzeba zaznaczyć, że szkoda, iż w książce giną źródła różnych interpretacyjnych tropów czy pojęć obecnych w myśleniu twórcy Teatru Laboratorium.

Zgodnie z duchem czasu w książce pojawiają się w tzw. ramce różne nazwiska i hasła. Niektórych jednak brak, nie tylko w ramce. Waham się, by powiedzieć, czy to dobrze, czy źle. Wymienię jednak choćby dwa nazwiska: Tadeusza Kudlińskiego i Tadeusza Kotarbińskiego. Miejsce obu w świecie terminologii dotyczącej Teatru Laboratorium jest wszystkim dobrze znane z artykułów i książek Zbigniewa Osińskiego, a przeoczenie wydaje się niezbyt słuszne.

³ Peter Brook, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 15.

⁴ Robert Findlay, *Grotowski's „Akropolis”: A Retrospective View*, „Modern Drama” 1984, t. 27, nr 1.

Zwłaszcza jeśli w tekście pojawia się nazwisko marginalne dla recepcji Grotowskiego, a tak jest w przypadku Antoniego Słonimskiego. W części końcowej rozdziału drugiego autorzy interpretują dzieło Grotowskiego jako należące do europejskiej tradycji, nie ma jednak powodów, by ją zawężać, a tym mogą być interpretacje pominięcia. Z kolei mistrz Eckhart to zbyt mało, by mówić o „śródziemnomorskiej kolebce”, choć oczywiście, zgoda, że Grotowski tu przynależy.

W rozdziale czwartym autorzy przedstawiają ćwiczenia wypracowane przez Grotowskiego i jego aktorów w Teatrze Laboratorium, a także na kolejnych etapach przedsięwzięć podejmowanych przez twórcę *Apocalypsis cum figuris*. Rozdział ten, podobnie jak poprzednie, jest dobrze ustrukturuowany, przejrzysty. Nie mam właściwie bezpośrednich doświadczeń w zakresie treningu aktorskiego (jeśli nie liczyć prób o charakterze zabawowym, to prawda, że czasem zrealizowanych z mistrzami zawodu), ale odbieram te fragmenty jako tekst kompetentny, wsparty własnym i bogatym doświadczeniem aktorów. W opisie ćwiczeń, wyraźnie instruktywnym, starają się oni połączyć to, co przejęli, z tymi, co sami osiągnęli w tym zakresie. Dają „własną odpowiedź” — jak kiedyś Grotowski — i należy to docenić. Ze względu na swoje przygotowanie zawodowe są w tej partii książki uprzywilejowani w stosunku do innych autorów serii. Lata pracy z Grotowskim sprawiły, że mimo braku oficjalnego namaszczenia są także

jego dziedzicami. Ufam, że to, co odziedziczyli, objawi w pewnym momencie swoją siłę, i życzyć im tego.

Na początku zwróciłem uwagę na błędy korektorskie, ale czasem zdarzają się także inne uchybienia, jak mylne datowanie. Szkoda, że różne przeoczenia autorskie znajdują się w tej sprawie, z wycuciem rytmu i techniki literackiego montażu, napisanej książki. Publikację uzupełnia lista książek i artykułów, z których autorzy korzystali. Obok rzeczy ogólnie znanych, możemy być może odkryć opracowania, o których istnieniu nie wiedzieliśmy. Dla mnie takim przykładem jest książka *Theatre Trip* opublikowana w 1969 r. przez Michaela Smitha, chyba rzadko wykorzystywana przez innych, co w części usprawiedliwia moje lekturowe braki. Niepotrzebnie natomiast pominięto informację o istnieniu filmowego zapisu *Apocalypsis cum figuris*. Przecież faktem jest, że istnieje i trudno będzie skazać go na niebyt.

Jestem przekonany, że recenzowana książka dobrze spełni w świecie rolę klucza do całej twórczości Grotowskiego i będzie punktem odniesienia dla innych publikacji, zachęcając do lektury opracowań na temat dokonań artysty, którego dzieło jest genialnym ukoronowaniem dążeń teatru XX wieku i wytycza szlaki dla twórców następnych pokoleń. Czytelnik w Polsce jest, co zrozumiałe, w uprzywilejowanej sytuacji, od dawna mając do dyspozycji znakomite prace Zbigniewa Osińskiego.