

OMÓWIENIA, POLEMIKI, RECENZJEKAZIMIERZ KOWALEWICZ
Łódź

ANEKS ORAZ RÓŻNE RZECZY WIĘKSZE I MNIEJSZE...

Peter Brook. Zapisalem to imię i nazwisko, bo wymaga tego forma, w jakiej ukazuje się recenzja. Ten drobny zabieg, wbrew pozorom, nie służy wywiedzionej z pism Jacquesa Derridy zabawie relacją mowa–pismo. Jest zaledwie uruchomieniem pamięci, własnych wspomnień. Nazwisko to mogłem po raz pierwszy usłyszeć w 1955 r. w trakcie radiowego dziennika, bo zapewne wtedy powiedziano o gościnnym przedstawieniu *Hamleta* w Moskwie w wykonaniu angielskich aktorów. Musiało to powtórzyć się dwa lata później, tym razem z okazji teatralnej wizyty Brooka z *Tytusem Andronicusem* w Warszawie. Wówczas już wiedziałem, jak połączyć brzmienie nazwiska z odpowiednim zapisem w codziennej gazecie. Nie przypuszczałem jedynie, że kiedyś także będę oglądał przedstawienia sygnowane tym imieniem i nazwiskiem. Ale nie tylko ja, w miejscu odległym od kulturalnych centrów, nie mogłem przewidzieć, co się stanie w przyszłości. W tym czasie także dziennikarze i krytycy popełnili drobne przeoczenie, nie dostrzegli, że wśród widzów *Hamleta* w Moskwie był ktoś szczególnie, co prawda, wtedy zaledwie student, adept reżyserii — Jerzy Grotowski. W rzeczy samej obu bohaterom tego nawiązania do przeszłości chyba nawet przez chwilę nie przemknęła myśl, że kiedyś ich drogi zejdą się, że zostaną przyjaciółmi. W szczególności odnosi się to do Grotowskiego, który przecież dobrze wiedział, kto wyreżyserował przedstawienie i mógł snuć plany, marzyć... Wszystko to wskazuje zarazem, że nie tylko naukowa, ale i amatorska futurologia zawodzi w przewidywaniu ludzkich losów.

Jednak w tym usłyszeniu nazwiska angielskiego reżysera jest też inny sens, po raz pierw-

szy poznałem nazwisko Jerzego Grotowskiego i jego pracę jako reżysera przy okazji słuchowiska radiowego. Jestem przekonany, że była to *Siakuntala*. Dopiero teraz mogę napisać, dlaczego nie przypuszczałem, że kiedyś będę oglądał przedstawienia Brooka. Co prawda, słuchałem wtedy z zainteresowaniem prezentacji teatru radiowego, ale na żywy teatr, którego prawie nie znałem, patrzyłem raczej z dystansem. Kochałem, podobnie jak moi koledzy i koleżanki, kino. Wtedy także Brooka zacząłem łączyć z kinem, chodzi przede wszystkim o nakręcone w 1960 r. *Moderato cantabile*. Do dziś doskonale pamiętam fotos przedstawiający Jeanne Moreau i Jeana-Paula Belmondo w parku w jakiejś scenie z tego filmu, zamieszczony w prasie filmowej z okazji jego omówienia czy recenzji. Sam film obejrzałem znacznie później. W tym samym — 1960 r. — w lokalnej prasie odnalazłem także nazwisko Grotowskiego, a to za sprawą inscenizacji *Fausta* w Poznaniu. Charakter tego przedstawienia i reakcja nań krytyków — wszystko to razem, choć być może coś jeszcze mi umknęło — sprawiło, że znane już z radia nazwisko utrwalalo się w mojej świadomości i przyciągało uwagę. Zwłaszcza gdy zaczęły do mnie docierać opinie krytyków o kolejnych przedstawieniach Grotowskiego. Te wszystkie relacje odnoszące się do opolskich przedstawień Teatru 13 Rzędów były już na tyle intrygujące, by myśleć o wyprawie do Opola, która ostatecznie nie doszła do skutku. Jednakże moje zainteresowanie tego typu teatrem wzmogło się po recenzjach *Książca Niezłomnego*.

Istotne znaczenie dla mnie, ale i dla wielu innych osób, co oczywiste, miała informacja o zaproszeniu Grotowskiego do Londynu, by poprowadził staż, a nieco później — numer „Odry” z tekstem Brooka o Grotowskim. Ponieważ nadal nie widziałem żadnego przed-

Adres do korespondencji: kowalew@uni.lodz.pl

stawienia Grotowskiego, gęste, analityczne słowa angielskiego reżysera przybliżały aktorskie działania i, w odróżnieniu od przeczytanych recenzji, prawie pozwalały je zobaczyć, ukazywały coś, czemu z pewnością warto byłoby się przyjrzeć, mówiły o tym, co jest godne przeżycia. Do tekstu Brooka miałem w tych latach jeszcze wielokrotnie powracać, ale powoli w centrum zainteresowań teatrem znalazł się Grotowski. A to dlatego, że między recenzjami z *Księcia Niezłomnego* a lekturą wypowiedzi Brooka było coś jeszcze, choć dzisiaj nie jestem w stanie właściwie ulokować zdarzeń w czasie. Mogło to być w końcu 1965 albo w 1966 czy równie dobrze w 1967 r. Kluczowe znaczenie miało wtedy obejrzenie studenckiego filmu dyplomowego Mike'a Elstera pt. *List z Opola*. Ten filmowy zapis, jak każdy list, odczytałem dość osobiście, poczułem się jego adresatem. Ale mimo wszystko, coś wtedy było nadal silniejsze — oczywiście, zainteresowanie kinem — i to dzięki temu trochę „przypadkiem”, choć z nieskrywaną radością, obejrzałem wspomnianą studencką pracę filmową. Trzeba było więc trochę czasu, rozmaitych codziennych okoliczności życia, by teatr upomniał się o swoje, a właściwie pewien nurt poszukujący, nazywany wówczas teatrem awangardowym, znalazł się w centrum mojej uwagi, co łączyło się z pełnym oddaniem, by przeżyć i zrozumieć to, co zostało dane, ofiarowane. To zaś sprawiało, że wszystko wokół trochę „przygasło”, „zblakło”, choć to może nie są najlepsze słowa. W sumie zaś sprawiało, że już później pierwszą polską premierę Brooka: *Pusta przestrzeń* (1977), odebrałem spokojnie, nawet trochę chłodniej niż wcześniejszy tekst z „Odry”. Czas, oswojenie się ze zjawiskiem „teatr Grotowskiego” były nie bez znaczenia. Choć i wtedy kiedy Brook w początku lat siedemdziesiątych znów był ze swoim spektaklem w Polsce, i za jakiś czas został gościem Grotowskiego we Wrocławiu, z prozaicznych, pozateatralnych powodów nie brałem udziału w tych wydarzeniach. Dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych za sprawą filmu *Spotkania z niezwykłymi ludźmi* uczestniczyłem w wieczorze, którego bohaterem był Brook. Mogę wyznać, choć to zabrzmiało dość wzniosłe, że lubię (uwielbiam) słuchać jego wypowiedzi. Są czyste, jasno odnoszą

się do określonych zdarzeń czy teatralnych fenomenów. Kiedy Brook mówi, to wydaje się, że mówi bezpośrednio do każdego z nas zgromadzonych, odpowiada w gruncie rzeczy na nasze własne pytania, postawione tu i teraz, rzetelnie próbuje opisać, jak daną rzecz postrzega. Używa prostych środków, istnieje z całą świadomością dokonań „teatru ubogiego” i osiąga równie bogate rezultaty. Jestem przekonany, że taki też jest Brook na próbach i żaden aktor (?) nigdy nie pomyślał, że mówi niezbyt jasno, że nie wie, o co mu chodzi. Kiedy odpowiada, odnajdujemy w tych słowach nie tylko ogromną wiedzę i doświadczenie, ale też otwarcie na nowe zdarzenia. Obserwujemy pracę czynioną tu i teraz z wychyleniem ku słuchaczowi, ku jego potencjałowi poznawczemu. Równie czyste i dobrze skonstruowane są przedstawienia Brooka, zarówno te, które widziałem w filmowym zapisie, jak i na scenie.

Ponieważ w powyższych zdaniach od początku przeplatają się dwa nazwiska, zrozumiałe jest, że muszę wskazać moment, który je połączy. Taką okazję stworzyła książka Brooka o Grotowskim¹. Użyłem słowa książka, ale biorąc pod uwagę jej rozmiar mógłbym też powiedzieć książeczka i w niczym chyba nie uraziłbym autora. Na szczęście, ani format, ani liczba stron nie przesądzą o bogactwie treści, o wartości tej książki dla czytelnika. To nie przypadek, że końcowe zdania z pierwszego tekstu o Grotowskim w niej zawarte brzmią: „Intensywność, uczciwość i precyzja jego pracy może postawić nam tylko jedno: wyzwanie. Ale nie na dwa tygodnie, nie na ten jeden raz. Na każdy dzień” (s. 11). Brook — jak prawdziwy przyjaciel — pozostaje wierny tym słowom, owemu wyzwaniu. To sprawia, że teksty czyta się z przejęciem i poczuciem wprowadzenia w coś istotnego, rzeczywiście ważnego. Są to wypowiedzi z różnych okresów, czasem od początku zapisane, innym razem spisane z rozmaitych taśm, niektóre powstały w dialogu z rozmówcami (krytycy, teatrolodzy, filmowcy), jest nawet urzędowy do-

¹ Peter Brook, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, wybór Georges Banu, Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, stron 119.

kument dotyczący Grotowskiego. Poszczególne teksty różnią się liczbą stron (czasem jest ich niewiele), w zależności od potrzeb i sytuacji, można by rzec. A największy, jak się okazuje, jest w tej książce aneks. Zbudowany z wypowiedzi trzech osób, a słowa Grotowskiego chyba zajmują w nim najwięcej miejsca. Do tego właśnie nieco przekornie nawiązuje tytuł recenzji.

W tym zbiorze rzeczy większych i mniejszych zaskakuje jedno. Brak w nim wspomnienia ogłoszonego przez Brooka na łamach „The Drama Review” po śmierci Ryszarda Cieślaka. To prawda, że wiele myśli, sformułowań bliskich temu, co zawarte jest w tej wypowiedzi, można odnaleźć w innych tekstach, także w tym zamieszczonym w książce i bezpośrednio poświęconym Cieślakowi (s. 38–47). Ale gdyby nawet okazało się, że „deticznie” prawie wszystkie słowa z tego wspomnienia są powtórzeniem, to warto / należało, jak sądzę, przedrukować je, ze względu na ostatnie słowa: „Tym niemniej już jedna fotografia Ryszarda jest wszystkim, co jest potrzebne dla ustanowienia standardu dla młodych aktorów wielu przyszłych pokoleń”. Nie znajdziemy ich nigdzie indziej. Wiem, biorę to pod uwagę, że to może osobista fobia piszącego. Kiedy tekst ukazał się, czytałem go dziesiątki razy, powtarzałem jak mantrę, próbując wskrzesić raz jeszcze monolog — śpiew Ciemnego, ale „dokonało się”. Jedyne co pozostało to film, udało mi się w końcu usłyszeć wypowiedziane przez Cieślaka, po angielsku słowa Dhritarashtra w *Mahabharacie*, sfilmowanym przedstawieniu — filmie Brooka. Ale to wszystko już po śmierci Cieślaka, po lekturze wspomnienia. Kiedy później uczestniczyłem w publicznych spotkaniach z Brookiem, brakowało mi odwagi, by poprosić, abyśmy wrócili do tego zdania z zakończenia tekstu, zrobili analityczny krok dalej. Znając jego stosunek do Cieślaka, wierzę, że podjąłby ten wątek, ale... Tymczasem sprawy często szły w różnych kierunkach, innym razem samo bycie, atmosfera sali mi wystarczały i duch analityka musiał przycupnąć w kącik.

Oczywiście, wyczuwam w zacytowanych słowach trop, który prowadzi do Georgija Gurdziejewa, a także do słów Grotowskiego o fotografii przedstawiającej Gurdziejewa siedzącego

na ławce w Paryżu. Interpretacyjny krąg znalazłby w ten sposób swoje domknięcie, ale też ustanowiłby nową interpretacyjną ramę, nie wątpię, że owocną. Chociaż wskazany brak (może tylko przeoczenie) zdaje się znaczący, nie możemy wyłącznie na nim skupić swojej uwagi, kiedy do dyspozycji mamy książkę.

Gdy śledzimy wypowiedzi Brooka, a czasem są to dialogi ze znakomitymi rozmówcami (Georges Banu, Dobrochna Ratajczak, o Grotowskim już wspominałem), od razu zauważamy swoisty ruch jego myśli. Można go opisać metaforą spirali, zwłaszcza jeśli pamiętamy, że symbolizuje ona wzrost, a z drugiej strony zaproszenie do wnikania w głębie rzeczywistości czy szerzej — wszechświata. Okoliczności wypowiedzi sprawiają, że wyłania się jakiś punkt „startu”, mówca ustanawia początek, wokół którego w toku kolejnych, czasem odległych w czasie spotkań, myśli się rozwija, „tańczy”. Ten taniec zapewne dalej trwa, także po wydrukowaniu książki. Może kiedyś otrzymamy kolejne utrwalone jego ślady. Zdaje się, że warto i tym przypadku trzymać się tej teatralnej metafory, pamiętając o słowach Eugenia Barby, że „cały teatr jest zrobiony z tańca”. W książce Brooka tych punktów startu może być wiele, w zależności od potrzeb czytającego, mogą odnosić się bezpośrednio do Grotowskiego lub na pozór poza to zainteresowanie wykraczać. Wskazując na jakiś jeden z nich, sięgnąłbym do wypowiedzi Brooka z okazji prezentacji filmu-rejestracji *Akropolis* w amerykańskiej telewizji. Głównie — by tak to ująć — ze względu na dydaktyczny, a może lepiej instruktywny, charakter jego słów. Mimo lat, które upłynęły od tamtego czasu, nadal ważna wydaje się płynąca z nich nauka, ale też równie istotne jest zadanie, które w te słowa jest wpisane. Zadanie, które wykracza poza ten jeden spektakl. Takim początkiem, punktem startu może być słowo „rytm”. Bo choć w rozmowie Brooka z Lewisem Freedmanem przed projekcją *Akropolis* różne wątki zostały poszerzone, ono zdaje się przenikać całą wypowiedź, jest „najważniejsze”. W pewnym momencie angielski twórca powiedział: „Pyta pan: «Jakie było najmocniejsze wrażenie?» — osobiście uważam, że najbardziej uderzającą cechą był ich rytm” (s. 15).

Brook sugeruje nam, delikatnie zaznacza, jak te rytmy, w przedstawieniu pojawiające się na różnych poziomach, decydują o jego znaczeniu, jak sprawiają, że odbieramy je tak właśnie, a nie inaczej. Wydaje się, że ta „wskazówka” nadal jest aktualna, obecnie właściwie nikt, podejmując się pisania o przedstawieniu, nie analizuje różnych rytmów, od działań aktora poczynając, a na całym przedstawieniu kończąc. Krótko mówiąc — nie czyni starań, by uchwycić rytm całości.

Można oczywiście, nieco złośliwie zapytać, jak ta kwestia ma się do mniej lub bardziej całościowego spojrzenia na bohatera książki. Jej podtytuł przecież brzmi: „O Jerzym Grotowskim”. By odpowiedzieć jak najbardziej delikatnie, powiedziałbym, że może nie leży ona w samym centrum, ale z pewnością nie zasługuje na przemilczenie, a tym bardziej na pominięcie w teatralnej analizie. W dodatku jeśli dotyczy to postaci należącej do wąskiego grona najbardziej znaczących twórców dwudziestowiecznego teatru, to oczekiwanie takie jest w pełni zasadne. Zapewne nie usprawiedliwia nas także informacja, że podobnie jest w przypadku pozostałych postaci „zwyczajowo” wymienianych obok Grotowskiego w zestawie wielkich teatru poprzedniego stulecia. Odwrotnie, to właśnie podjęcie tego wyzwania może wywołałoby dążenie, by także o innych znakomitych reżyserach pisać z użyciem podobnego instrumentarium. Oczywiście, czas, jaki upłynął od instruktywnej telewizyjnej wypowiedzi Brooka — to już czterdzieści lat — nie nastraja, by myśleć o podjęciu tego zadania optymistycznie. Z drugiej strony w roku poświęconym Grotowskiemu powinniśmy się zdobyć na minimalny wysiłek, by sprostac wyzwaniu. Czasem narzekano, że Grotowski starał się „kontrolować” recepcję swojego dzieła, obieg tekstów na swój temat itp. Ale jeśli spojrzeć na Grotowskiego jako na wyjątkowo pojętnego ucznia Gombrowicza, to nie ma powodu, by przynajmniej niektórych fragmentów tej lekcji nie potraktować całkiem serio. No, choćby tych, które dotyczą rzemiosła. Recenzowana książka stwarza taką okazję. Chodzi o przywołany wcześniej aneks. Grotowski mówi w nim o montażu. To następne słowo, które trudno odszukać w tekstach na

temat twórcy *Apocalypsis cum figuris*. Wyjątkiem są jedynie swobodne i dość zdawkowe nawiązania do słów Grotowskiego o siedlisku montażu. Łatwo to ustalić, jednak przeważnie jeśli nie ma jednego (rytm), nie ma też drugiego (montaż). W sumie więc w zbiorze tekstów Brooka obaj reżyserzy nie tylko wchodzą w dialog, ale też wzajemnie się uzupełniają, podsuwają instruktywne kategorie analityczne wykraczające daleko poza ramy historii teatru. Jednak to, co dotąd powiedziano o omawianym zbiorze, ujawnia zaledwie część tego, co wiąże się z odpowiedzią na pytanie(a), jak można czytać zebrane teksty czy co jeszcze można z nich wyczytać poza komentarzem odnoszącym się do samego Grotowskiego.

Nadszedł odpowiedni moment, w którym wypada coś powiedzieć o wątku „Brook o Grotowskim”. To oczywiste, że zawarcie myśli Brooka na ten temat w dwóch czy trzech zdaniach graniczy z szaleństwem. Gdybyśmy zaś dodawali kolejne, by poczuć się usatysfakcjonowani, przepisałibyśmy właściwie całą książkę. Ale ufam, że nie jest to konieczne. Wspominałem już, że w gruncie rzeczy za pomocą metafory spirali można ująć ruch myśli Brooka, kiedy w różnych kontekstach wypadło mu mówić o przyjacielu. W dodatku w ten zapis w sposób naturalny, wyznaczony w części przez samo życie Grotowskiego, wpisany jest też pierwiastek dramatyczny. Taka linia — ruchu po spirali — wiedzie od słów Brooka o Grotowskim, wypowiedzianych jeszcze w 1973 r. przy okazji refleksji na temat Artauda, kiedy mowa o reżyserze, który decyduje się na maksymalizację poszukiwań, aż do momentu, kiedy Brook pisze o ostatnich miesiącach życia Grotowskiego, jego wykładach na temat teatralnej antropologii czy o ostatnim życzeniu, by jego prochy rozsypać nad Arunçalą. Brook wspomina o tym, że taki reżyser jak Grotowski z czasem intensyfikuje proces pracy: „Ale gdy akcja się pogłębia i trzeba odrzucić wszystko, co zewnętrzne, w końcu teatr, aktor, publiczność przestają istnieć i człowiek odgrywa swój ostateczny dramat w samotności” (s. 27). Po latach i już po śmierci Grotowskiego słowa te brzmią jak przepowiednia i przy całej analitycznej prostocie czyta się je z prawdziwym wzruszeniem. Szczególnie jeśli jako ich ciąg dalszy potraktujemy słowa z tek-

stu *Grotowski był*: „Zbliżający się koniec widział z daleka. Był zdeterminowany, aby sekunda po sekundzie przejść przez ten pasaż, bez względu na to jak straszliwa byłaby to próba — aż do końca. Teraz forma zniknęła. Co pozostaje?” (s. 49). Ostatnie pięć słów nagle dramatycznie rozszerza kontekst tytułu książki.

Mówiąc o przyjacielu Brook przy różnych okazjach objaśnia i odsłania dla nas dwudziestowieczne konteksty pracy Grotowskiego. Mówi o Artaudzie, Craigu, Brechcie i Stanisławskim. Trudno o bardziej przejrzyści i syntetyczny wykład ich zamierzeń, w paru zdaniach — precyzyjnych szkicach — możemy ujrzeć istotę tych dokonań czy też dążeń. Niejako przy okazji, bardzo dyskretnie, Brook pokazuje własne pojmowanie teatru, zaznacza swoją odmienność. Zawsze czyni to dla naszego dobra, nigdy zaś po to, by narzucić nam własny obraz swojej twórczości, by coś „zrobić” dla siebie. Niezależnie od możliwych reakcji na zawarte w książce komentarze są też w niej myśli, które — by tak rzec — niełatwo zaakceptować, a właściwie może każą one zastanowić się nad skutecznością tego, o czym mowa. Mówiąc dokładniej, chodzi o zdanie(a) z tekstu napisanego już po śmierci Grotowskiego, w którym Brook mówi o „przekazie rozumienia” (s. 48). Nie bez powodów zapewne autor, redaktorzy i wydawca zdecydowali się użyć zdania poprzedzające te słowa i po nich następujące na okładce książki. Wyjaśnię od razu, że nie chodzi o to, by teraz nagle zawodziły „dydaktyczne” i interpretacyjne umiejętności Brooka. Nic podobnego! Myśl jest czysta jak zawsze. Chodzi raczej o „skutek” owego nauczania. A właściwie o zewnętrzne przejawy wspomnianego „przekazu rozumienia”. Sam Brook, jak zawsze dyskretny, nic o nich nie wspomina. W gruncie rzeczy brytyjski reżyser nie ma takiego obowiązku, choć kwestia wiąże się z Grotowskim, niejako poza to pole analizy wykracza.

W sytuacji, którą opisuje, może nie bez znaczenia jest odkrycie Umberta Eco, który pisząc o wypaczeniach modelu hermetycznego sięgnął do uwag Georga Simmla o sekrecie i tajemnicy. Niemiecki socjolog pisał w nich między innymi tak: „Z tajności okrywającej swym cieniem wszystko, co jest głębokie i znaczące wyłania się typowy błąd, iż wszystko, co tajemnicze jest

ważne i istotne”². Ale to tylko jedna strona tajemnicy. Dla Simmla zainteresowanie tajemnicą łączy się z jej społecznym charakterem. Warto zwrócić uwagę na fakt, że sekretność przekazu uruchamia wyobraźnię innych, tworzy niejako „drugi świat” (Simmel), który równie silnie oddziałuje na jawne życie społeczne³. Ten wątek rzuca nowe światło na problem dziedzictwa. Właściwie nie wiadomo, kto, kiedy i w jaki sposób je podejmie. Tajemnica pobudza zainteresowanych do działania, chcemy uzupełnić wiedzę, której nie mamy. Tajemnica ma więc pragmatyczny wymiar. Niewykluczone, że w tej perspektywie można spojrzeć choćby na „grę”, jaka toczyła się między Grotowskim a Anatolijem Wasiliewem. Wracając do pytania o zewnętrzne „skutki” owego „przekazu rozumienia”, możemy skorzystać z lekcji roztropności, jaką Brook też nam ofiaruje, wybrać pozycję neutralną i powiedzieć, że upłynęło jeszcze niewiele czasu i na efekty należy czekać. Grotowski czasem korzystał ze słownictwa religijnego, możemy więc odwołać się do tej tradycji mówiąc, że „po owocach ich poznamy”. Niewykluczone, że cała przestrzeń bycia spadkobiercą, podjęcia linii nauczania i kontynuacji pracy może zostać przedefiniowana, jeśli uwzględnić myśl Simmla. Można też spojrzeć na gest Grotowskiego jako na wyraźny sygnał przekonania, że ponieważ skurczyły się możliwości samorealizacji w obszarze sztuki, jedyne, co pozostaje, to domena własnego wnętrza. Być może sądził on, że jest to pole, na którym poszukiwania mogą być prowadzone nadal. Jak napisał Brook: „Ostrożnie odsuwał się od własnych poszukiwań, tak aby pewnego dnia mogły być kontynuowane bez niego” (s. 49). Ale to nasze przypuszczenie nie oddaje dobrze sytuacji, w jakiej mógł się widzieć Grotowski, który kiedyś mówił o teatrze jako o czymś, „co było”, a po latach, co potwierdza „Aneks”, stwierdzał, że praca w Pontederze to praca w klasztorze teatru. Zatem w końcu w domenie sztuki, nawet jeśli ma to być sztuka przez małe „s”.

²Cyt. za: U. Eco, *Irracjonalne wczoraj i dziś*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 36.

³M. Tokarzewska, *Georg Simmel o tajemnicy*, „Studia Socjologiczne” 2008, nr 2, s. 64–90.

W tekście recenzji pojawiały się takie słowa jak „metafora spirali”, „rytm”, „montaż” czy „teatr ubogi”. Pora teraz zebrać je razem i odnieść do książki angielskiego reżysera. Na początku napomknąłem, że bardzo lubię słuchać Brooka, gdy mówi. Zwłaszcza gdy opowiada o Grotowskim czy Cieślaku. Ufam, że zgodnie z metaforą spirali Brook (no niech będzie — może ze swymi „starymi” scenarzystami) mógłby stworzyć scenariusz monodramu o Grotowskim i wykonać go osobiście, na swój sposób ucieleśniając czy wcielając ideę „teatru ubogiego”. Impulsem do tego pomysłu były słowa o ostatnich miesiącach życia Grotowskiego. Brook pisał: „Pod koniec życia tylko nieliczni świadkowie jego publicznych występów mogli domyślić się, jak ciężko chorował. Podczas spotkań jego energia i witalność wydawały się niespożyte. Było to aktorstwo w najprawdziwszym sensie” (s. 49). Gdyby Brook na taki monodram się zdecydował, otrzymalibyśmy wtedy esencję, myśl w rozkwicie, u szczytu spirali, choć nie-

wątpliwie utracilibyśmy wycucie ścieżek, które do tego punktu prowadziły. Monodram mógłby się zacząć od znanego emblematycznego sformułowania „Grotowski był...”. Ale chwile, kiedy pozostaje nam książka i żywe bezpośrednie spotkanie z jej autorem, są równie owocne, podejmujemy wówczas obserwację tego, jak jego myśl kreśli piękne, choreograficzne układy. Zawsze też możemy — idąc tropem wspomnianego na początku medium — uruchomić własny radiowy teatr wyobraźni, wykorzystując to, co Brook mówił. Słuchać, jak mówi.

Ponieważ on sam często podkreśla, że jego teatr — ten żywego planu — wymaga widza, więc w przypadku pomyślanego monodramu zostałbym tym widzem bardzo chętnie i jestem pewien, że nie byłbym jedyny. Oczywiście, wiem, że ten pomysł to takie „amatorskie gdybanie”, futurologia „domowego chowu”, o czym na wstępie wspomniano. Ale z drugiej strony, dlaczego by o takim projekcie nie pomyśleć? W końcu przecież „teatr jest tylko formą”.