

didaskalia *gazeta teatralna* 

klata, wilson, miśkiewicz
nowe spektakle



fischer-lichte, kristeva
tłumaczenia

teatr lalek. teatr materii
marionetki i ludzie

new york no wave

SŁOWO

o teatrze ubogim

Z Ludwikiem Flaszenem
rozmawia Leszek Kolankiewicz

Ludwiku, przed chwilą usłyszeliśmy Twój *Komentarz do komentarzy*, który został przygotowany do tomu *Misterium zgrozy i urzeczenia*¹ – tomu, którego pierwszą i nie małą część stanowi korpus Twoich tekstów o przedstawieniach Waszego teatru. Zaczę od neologizmu, którego użyłeś: „moje teatropisanie”. Nie mówisz „moje pisanie o teatrze”, nie mówisz po prostu „moje pisanie”, lecz – „teatropisanie”. To się nam kojarzy z „życiopisaniem”, czyli ze sposobem uprawiania sztuki słowa (nie mówię: literatury), jaki był znamieny dla Edwarda Stachury i takim właśnie mianem został nazwany przez Henryka Berezę – Stachura formułował słowa w tak głębokim związku z doświadczeniem, z praktyką życiową, że był to spłot, zrost nierozzerwalny – życiopisanie. A u Ciebie? Najpierw więc chciałem zapytać o sens tego zrostu u Ciebie: jak tego teatropisania doświadczasz po latach, jak o nim myślisz?

To była nasza z Grotowskim paleoepoka. To są czasy Genesis. I ten stwór zwany zespołem, stwór zwany Teatrem Laboratorium, stwór zwany Grotowskim wylania się jakby z błota pierwotnego, z gliny genezyjskiej. Czy od razu się zgodziłem na druk tych pism? Tak, bo pomyślałem sobie, niby dlaczego nie? I tak ktoś to kiedyś wyciągnie i opublikuje. Nie chciałem mieć teczek, bo naukowcy też lubią często szperać w teczkach. Patrę na to – jak widzisz – z pewnym dystansem i z pewnym humorem, ale powiedziałbym, że to stanowisko dwoiste. Jest w tym jakby szyderstwo, ironia, ale i apoteoza, jak w przedstawieniach Grotowskiego. To bardzo pożyteczne, że te paleo-teksty otrząśnięte z pyłów archiwum. Pisma owe są niby jakieś fragmenty odnalezionych ewangelii, prawie kanonicznych. I nie jest to ewangelia Judasza.

Jak to: prawie kanonicznych? Czy „apokryficzne” to Twoim zdaniem „prawie kanoniczne”?

Nie ośmieliłbym się powiedzieć, że to ewangelia, bo Grotowski to nie jest ewangelia, to apokryfy. I tylko tak możemy o tym mówić. Że te paleo-teksty otrząśnięte z pyłu archiwów, że się one ukazały w tomie materiałów – to rzecz niewątpliwie pożyteczna. To świadectwo naszej pracy z Grotowskim. Byłem wytrwałym partnerem Grotowskiego i niektóre z formuł magicznych, które przeszły do historii teatru, pojawiły się w naszym dialogu. Na przykład „teatr ubogi”. To było jakieś olśnienie. Spłynęła na mnie łaska: któregoś dnia powiedziało mi się „teatr ubogi”. Nie fantazjuję, jest nie byle jakie świadectwo tego na piśmie – Eugenio Barba². Kiedy patrę na moją przeszłość literacką – krytyka, eseisty, recenzenta, widzę, że właściwie jestem autorem tekstów krótkich, bardzo zwięzłych. Może dlatego nie zawsze, ze względu na gęstość tekstu, przekaz jest ewidentny.

To, co się znajdzie w tomie z Twojego pisarstwa, czyli właśnie teksty będące komentarzami do przedstawień, które były publikowane w programach, to nowy rodzaj pisarstwa. Jak powiedziałeś, miałeś skłonność do krótkich tekstów. W pisaniu o teatrze krótka forma w sposób niezwykle spełnia swoją rolę:

jest niezbywalnym komentarzem do przedstawienia, oczywiście w różnych wcieleniach.

Dziękuję ci bardzo.

O ile mi wiadomo, nikt tego w taki sposób nie uprawia – to jest pewien wynalazek. W *Komentarzu do komentarzy* jest najpierw powiedziane coś takiego, przyłapuję Cię na niekonsekwencji: „Obfita produkcja słów towarzyszyła naszej działalności od zarania”. A na końcu mówisz tak: „Jeśli te skromne teksty...”³. Ale skromne też rozmiarami, uzbierało się sto stron... Wszystkie one są krótkie. Jak to: „obfita produkcja słów” i „skromne teksty”? Chyba nie przypadkiem ironizujesz – że „obfita produkcja słów”. Na początku nie byliście jakąś tam awangardą, która sroce wypadła spod ogona, tylko prawdziwą – produkowaliście manifesty. Ale tylko na początku. To jednak nigdy nie była „obfita produkcja słów”. A jeśli była produkcją, to wtedy te słowa nie miały znaczenia Twojego teatropisania. Można by powiedzieć tak, że rezygnowałeś wtedy z tego, co było Twoim powołaniem pisarskim, i tutaj pozwól, że przytoczę kolejny fragment. „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”⁴ (śmiech na sali). To jest znamieny fragment, w którym znowu przebiega autoironia. Chciałbym, żebyś powiedział o zmaganiach przy słowie z Grotowskim – prawie jak w ringu, przy robocie, jako robotnicy słowa. To jest jakiś paradoks: Ty – wybitny krytyk, teatralny i literacki, ze szkoły Kazimierza Wyki – zaczynasz pisać na początku tej przygody i potem przez całą tę przygodę o teatrze, o którym jest niebywale trudno pisać, który niezwykle trudno jest ująć w słowa. To jest jak jakieś przeznaczenie. Być może tu jest źródło cierpienia.

Grotowski robił mi poprawki na tekstach i wprowadzał trochę taką mowę-trawę.

Za dobre były...

Muszę tutaj powiedzieć, że z Grotowskim łączyło nas także to, że w tym okresie właściwie obaj byliśmy rozbitkami. Coś się w naszym życiu skończyło. On był rozbitkiem, jakby tu powiedzieć, politycznym – jako działacz polskiego Października. Ja poniekąd też. Kiedy mu zaproponowałem, że jest do objęcia teatr w Opolu, zgodził się natychmiast. Ja z kolei w tym okresie, to znaczy w 1956 roku, zostałem wylany z „Życia Literackiego” za obronę – wbrew zdaniu redaktora naczelnego – młodzieżowych radykałów polskiego Października, których jednym z przywódców był Grotowski. Zostałem osamotniony, bez pracy. Ale miałem otwarte drogi, miałem pracować w „Przeglądzie Kulturalnym”. To było pismo, jak na owe czasy, dosyć przyzwoite. Jak na owe czasy, powiadam. Z kącikiem wolności, z marginesem swo-



Inauguracja działalności Instytutu, 2007;
fot. Łukasz Giza; z Archiwum Instytutu Grotowskiego

body. W „Przeglądzie Kulturalnym” jest między innymi świadectwo skąd wziął się „teatr ubogi”. W jednym z felietonów cytuję, zresztą ironicznie, Stefana Świeżawskiego, znakomitego filozofa katolickiego, który w „Tygodniku Powszechnym” ogłosił artykuł pod tytułem *Środki ubogie w życiu Kościoła*⁵. I tam były „środki ubogie” i „środki bogate”. Środki ubogie to perswazja, a środki bogate to przymus. Przymus, czyli Inkwizycja. Mnie się to spodobało i tak mi zostało w pamięci. Więc „teatr ubogi”...

Mówiłeś o tym, że obaj znaleźliście się wtedy jak gdyby na zakręcie życiowym...

[Byliśmy] poniekąd rozbitkami. Coś trzeba było zmienić, musiałem także znaleźć pracę, no i tak – po raz drugi zresztą – poszedłem w teatr. Bo już miałem pewne doświadczenie teatralne. Kiedyś redaktor naczelny krakowskiego „Życia Literackiego”, komunista z chłopów miechowskich, Władysław Machejek, wysłał nas – redaktorów inteligentnych – w tak zwany teren, żeby pismo nasze nie było elitarne, żeby miało związek z życiem ludu. To ja – mówię – pójdę do Teatru Słowackiego, tam są próby *Jegora Bułyczowa* Gorkiego, to ja wam napiszę z terenu o artystach. I tak znalazłem się w Teatrze Słowackiego. Z zapałem śledziłem próby. Po moim tam pobycie – żadnego zresztą reportażu nie napisałem, w ogóle nic nie napisałem – otrzymałem propozycję, żeby zostać kierownikiem literackim. Był to rok 1954, chyba jesień. Kierownik literacki to wówczas było stanowisko! Byłem wtedy bardzo utalentowany i robiłem karierę trochę jak marszałkowie napoleońscy, w bardzo młodym wieku. Teatr Słowackiego to dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie. To wtedy nauczyłem się teatru. Myszkowałem za kulisami, znałem wszystkich aktorów. Wśród nich byli – jak się później okazało – profesorowie Grotowskiego ze szkoły teatralnej, z którymi ja pijałem wódkę. To jest niebywałe uczucie być w Teatrze Słowackiego, z całą tradycją. Tam chodzą duchy, tam za kulisami śledził akcję swych dramatów Wyspiański. I tak wsiąkałem w teatr. Rzekłbym – pozytywnie i negatywnie. Zrozumiałem mechanizm teatru i muszę wyznać, że było to połączenie fascynacji i pewnego typu niechęci. Problem władzy, problem hierarchii – organizm zbiorowy, i to w służbie sztuki. Słowem, osobliwy lewiatan.

Więc to było źródło niechęci do dużej instytucji kulturalnej?

A do tego jeszcze artysta – jak sądziłem – winien to być człowiek wolny i samotny. A myśliciel, krytyk, nawet recenzent, winien być klerkiem. A tutaj się ugniatamy w kupie. Kolektyw pracuje, różne kliki toczą zakulisowe gierki. Więc ja sobie tak pomyślałem – pomyślałem! – że mnie to fascynuje. Taki lewiatan to stwór bardzo interesujący. Bo ja, muszę dodać, byłem okropnie naiwny, byłem fajtłapa. Owszem, w pisaniu byłem dosyć ostry, trzeźwy, jasny...

No i, jak sam powiedziałeś, niezwykle utalentowany...

Niezwykle utalentowany, ale w życiu nieporadny i bardzo słaby dyplomata. I rozumiałem, że teatr to jest państwo, polis – bardzo interesujące zjawisko. Poza tym fascynowało mnie – osobnika biologicznie ociężałego – to, że ten lewiatan jest cielesny. Miałem w pracy ciekawych kolegów. Moi koledzy: Tadeusz Kantor, Andrzej Pronaszko, twórca polskiego kubizmu scenicznego, autor słynnej scenografii do *Dziadów*, Karol Frycz; proszę sobie wyobrazić, jeszcze *Młoda Polska*. Moim kolegą był także Ludwik Solski – legenda narodowego teatru, Wiarus z historycznej premiery *Warszawianki*. Dobijał wtedy setki. Pełniłem, niebawem, straż honorową przy jego trumnie. W Teatrze Słowackiego nawarstwiała się wówczas cała historia. Miałem więc jakby bezpośredni, osobisty kontakt z *Młoda Polska*, z awangardą dwudzie-

stolecia międzywojennego, z młodymi plastykami, jak Kantor. Wbrew moim obowiązkom jako członka kierownictwa krakowskich scen trzymałem z nimi, a oni tęgo sztychli z naszej szacownej placówki...

To była prawdziwa plejada scenografów czy, żeby tak powiedzieć, budowniczych tła scenicznego.

To byli prawdziwi artyści. Plastycy byli rzeczywistą awangardą, poszukiwaczami absolutu sztuki. Ale, zaraz... Dlaczego ja byłem rozbitkiem? Pewnego dnia złożyłem wymówienie. Nastąpił podział teatrów, bo za czasów stalinowskich był to kombinat – wszystkie sceny krakowskie razem, dla lepszej kontroli. Wydelegowano mnie do tak zwanego Teatru Poezji, czyli Kameralnego. Nie chciałem, za cenę posady, w odwilżowych warunkach wolnego wyboru firmować teatr, którego nie znosiłem. Więc byłem rozbitkiem. Rozczarowany do Października. Niebawem cenzura skonfiskowała mi pierwszą książkę pod tytułem – nomen omen – *Głowa i mur*. Byliśmy z Grotowskim, którego wówczas słabo znałem, poniekąd w podobnej sytuacji. I nagle – cud! Wiosną, w roku 1959, a bardzo byłem wtedy znany, zaproponowano mi objęcie Teatru 13 Rzędów w Opolu. Prowincjonalne ambicje odwilżowych aparatczyków! Byłem skromny, powiedziałem, że ja – niepraktyk teatru – mogę być kierownikiem literackim, a kandydata na dyrektora znajdę. I po namyśle zaproponowałem Grotowskiego. Grotowski, ten sprzed naszego spotkania, uchodził za cudaka, osobnika niezbyt utalentowanego. Bardzo dziwny człowiek, gruby bobas, z ustami smakosza i retora. Zawsze z teczką. On mi zalatywał szkołę. Było w nim coś z pedagoga, którym nawiasem mówiąc byłem. I tak nastąpiło dziwne połączenie naszych losów. Dogadaliśmy się natychmiast, jak się okazało i on – uczony hinduizant – marzył o swoim aśramie. Ja także liczyłem na to, że Opole będzie jakąś pustelnią, właściwym miejscem dla klerka, a bardzo chciałem być klerkiem. Intelktualistą niezależnym, takim, który nie uczestniczy w walkach doczesnych, jest strażnikiem wartości. Mogą to być również jakieś wartości metafizyczne... Moim ideałem był tutaj Karol Irzykowski, znakomity krytyk lat międzywojennych, zwany klerkiem heroicznym.

Należałeś do grupy krakowskich krytyków, dzisiaj dla nas legendarnej, wtedy już słynnej. Przypominając teraz swoje doświadczenia teatralne w charakterze kierownika literackiego w Teatrze Słowackiego – jako poznawanie teatru od kulis, od strony prób, od strony roboty teatralnej – dałeś może odpowiedź na pytanie o Twój – tak przecież nietypowy dla filologa – stosunek do teatru. Stąd akcentowanie, że miałeś kontakt z wybitnymi scenografami, że do teatru dochodziłeś nie poprzez słowo, nie poprzez dramat, nie poprzez dramaturgię nawet.

Także poprzez dramaturgię, bo w latach odwilży przywędrowały nad Wisłę teksty Becketta, Ionesco – nowatorskie pisarstwo sceniczne.

Wydaje mi się, że to Cię łączy w jakiś sposób z Konstantym Puzyną, który też poznawał teatr od kulis za dyrekcji Wilama Horzycy w Toruniu. Filolog, który opublikował Witkacego, też zajmował się tym, co nazywał pisaniem na scenie. Chciałem Cię zapytać o Twój stosunek do słowa w teatrze – jesteśmy przy awangardzie teatralnej – o Twój stosunek do tych odkrytych wtedy dramatów: bo to było wielkie odkrycie w połowie lat pięćdziesiątych i chodziło o to, żeby je wystawić. A Wyście już wtedy mieli złożony stosunek do tej sprawy.

Złożony, jak to się dzisiaj mówi, albo delikatny. Bardzo delikatna sprawa. Przyjaźniłem się bardzo blisko z Puzyną, kolegą z krakowskiej

polonistyki, który już wtedy był tęgim krytykiem teatralnym. Zaczynał mając siedemnaście lat, i był świetny. Znamca teatru. Krytyk całą gębą. Był poniekąd w teatrze uczniem Horzycy. Nawiasem mówiąc, Horzycy też był moim kolegą w Teatrze Kameralnym w Krakowie. No więc Puzyra. Rozmawialiśmy wiele na temat teatru, łąząc po nocnym Krakowie. Myślę, że coś tym rozmowom zawdzięczam.

I teraz jeszcze: stosunek do awangardy i do słowa.

Puzyra był orędownikiem teatru jako sztuki autonomicznej. A w tamtych latach teatr to była maszyna do inscenizacji literatury dramatycznej... A potem tak się złożyło, że Mrozek, który pisał recenzje teatralne w „Echu Krakowa” przenośli się do Warszawy i szukał następcy. Zasiadłem w fotelu recenzenta. Jest pewna liczba tych moich recenzji w tomie *Teatr skazany na magię*⁶.

To są zebrane recenzje.

Stałem się bojownikiem o autonomię teatru. Czytywałem Craiga, Meyerholda, których wyszperałem w magazynach Jagiellonki. Muszę powiedzieć, że – podobnie jak Grotowski – i ja nie byłem awangardzistą od razu. Są takie moje teksty, zresztą na nowo opublikowane kilka lat temu w moim tomie *Cyrograf*, o pewnego rodzaju rozdarciu polskiego intelektualisty pomiędzy powinnością społeczną, obowiązkiem narodowym a powinnością względem sztuki. Problem był poniekąd gombrowiczowski – jak wybić się na indywidualność, jak nie być zależnym od instytucji, od obowiązków typu obywatelskiego, być po prostu artystą. To była w gruncie rzeczy idea młodopolska. Przecież myśmy się spotykali z duchem Przybyszewskiego. Kraków, Wyspiański, to wszystko było w powietrzu. Ja bym powiedział, że my z Grotowskim byliśmy dziećmi Młodej Polski. Wtedy tego nie można było powiedzieć. Ale dziś widać jasno, że Awangarda Krakowska – Przyboś, Peiper, Tytus Czyżewski – była to kontynuacja Młodej Polski. Poeci ci starali się przewalczyć młodopolskie „słowolejstwo”, a przecież z tych młodopolskich prairów rodził się nowoczesny outsider, nowoczesny artysta nad Wisłą i to pod Wawelem! Tu chyba mówię Gombrowiczem. Zostawmy w spokoju demona Przybyszewskiego.

Element buntu, to wszystko mamy też u Wyspiańskiego. Jeżeli przeczytamy *Akropolis* uważnym okiem, to jest to rzecz potworna dla pobożnego ucha. Co tam się dzieje? Są jacyś kochankowie, którzy ukrywają się w bocznych nawach katedry, aby uprawiać miłość. Prawda Panie Profesorze? A pod koniec rozpada się trumna, trumna z relikwiami św. Stanisława, którą upuszczają dźwigające ją anioły, mówiąc: „O, jakże ręce, ręce bolą, dźwigać we wiecznej męce”. I Chrystus-Apollo, który się pojawia na końcu jako symbol mocy, jasności, bóstwa słonecznego, by tak rzec. Inny Chrystus, nie cierpiący, nie fraszliwy. Jak historycy literatury wiedzą, ten dramat był uważany za pierwszy odpowiednik futuryzmu. To był zapładniacz futuryzmu w Polsce. Jak to się dzieje, że wierność tradycji w Polsce łączy się z buntem i herezją? „Poezjo jesteś tyranem”, wypędzić tych poetów, dosyć już tego dobrego, dosyć tych książek, dosyć literatury, zresztą u Mickiewicza też to mamy...

Mówisz o czymś, co jest u Ciebie tym skrzydłem romantycznym.

Ale to jest neoromantyzm.

Nawet jeśli jesteś neoromantykiem, to nie przestajesz być romantykiem...

Tu chcę podkreślić – neoromantykiem.

To jesteś i tak romantykiem – musisz być buntownikiem. Wierność tradycji romantycznej oznacza bunt.

Oznacza bunt. I ja myślę, że praktyka Grotowskiego tego dowiodła. Myśmy, i ślady tego są w tej książce, byli – jesteście? – tak naprawdę prawymi synami, prawymi dziećmi romantyzmu.

Nawet wtedy, kiedy jesteście zainteresowani tekstami awangardowymi, to reprezentujecie postawę romantyczną. Potem rozpoznajecie to w całej rozciągłości, już się tego nie wypieracie i bierzecie takie teksty jak Marlowe’a, Wyspiańskiego, Calderóna, ale w przekładzie Słowackiego. Sam to rozpoznałeś w swoim tekście, w znakomitej analizie zatytułowanej *Po awangardzie*⁸. Tylko co Wy robicie? Wnosicie coś istotnego do całego tego nurtu w Polsce i w wieku XX, coś, co się rymuje z tym, co się w sztuce polskiej pojawiło po 1956 roku, przede wszystkim u Białoszewskiego. Ten typ dekonstrukcji języka, jaki jest u Białoszewskiego – zwrócenia się ku mowie potocznej i tam zrealizowania romantycznych mitów. Na przykład jego *Szara msza: domowa msza, potoczna, a mimo to będąca wehikułem mitów*; na przykład jego *Osmędeusze* jako takie *Dziady* podwórzowe. Poezja jako obrzęd. I jeżeli praktykujecie słowo w Waszym teatrze, owo słowo romantyczne, to praktykujecie je od razu obrzędowo, a obrzędy te są bluźniercze i jednocześnie też jakby domowe. Tu się spotykacie z Białoszewskim. To jest nasza tradycja romantyczna, kameralna, sprowadzona do maleńkiego pokoiku, do jakiejś maleńkiej kapliczki, na jakieś pobocza. To nie jest teatr monumentalny, to nie jest to, co dominowało w pierwszej połowie XX wieku.

Ja tu mam straszną odpowiedź na ciebie.

Mów (śmiech na sali).

Że nasz teatr, „teatr ubogi” to jest teatr minimonumentalny, bo on jest monumentalny tak naprawdę. To nie jest teatr kameralny.

Minimonumentalny – to osobliwa idea.

Minimonumentalny, Ja się do tego przygotowałem (*śmiech na sali*), bo wiedziałem, że nam ten problem wypłynie.

Proszę państwa, wbrew wszelkim pozorom – nie umówiliśmy się.

Istnieje ciągłość – *Dziady*, Wyspiański i tak dalej, aż do Grotowskiego. Budowanie teatru ubogiego to znaczy uczynienie teatru monumentalnego w małej sali, a ta w Opolu była mniejsza od tej tutaj. To było jak cud. Nawet na filmie widać, że to jest przecież teatr monumentalny.

Ale w jakim sensie?

Monumentalny – to są środki ostre, to jest wielka ekspresja. To są znaki, to są struktury, to są wielkie partytury.

Czyli nie jest kameralny w tym sensie, że – dajmy na to – wystawia dramat amerykański.

Ale to też nie jest teatr w pokoju, w domu, głównie w stanie wojennym było coś takiego. A nawet dużo wcześniej, za zaborów jeszcze. Domowy po prostu. Po salonach przedstawiano tak zwane życia obrazu – z intencją patriotyczną.

Głos z sali: Białoszewski miał swój teatr domowy...

Teatr na Tarczyńskiej, potem na Mokotowskiej, ale też Kantor w Krakowie czasu wojny z *Balladyną* i z *Powrotem Odysa*.

Powrót Odysa Kantora nazwałbyś teatrem monumentalnym czy pokojowym? Bo chciałbym, żebyśmy Cię dobrze zrozumieli.

Tu mamy do czynienia z teatrem awangardowym, a to jest trochę co innego. Nie wiem, legendarny Wyspiański Kantora... Trzeba by to zobaczyć, może po drugiej stronie ontologicznej kurtyny? Nie wiem, czym był ów Kantorowy Wyspiański. Mogę się domyślać na podstawie zdjęć, że to niby teatr monumentalny, ale chyba z akcentem na słowo, małe malutki ze względu na okupacyjne warunki.

Teraz chyba się rozumiemy. To znaczy jest to jednak teatr, do którego widz nie wchodzi bezkarnie, jak to było napisane na drzwiach mieszkania Magdaleny Stryjeńskiej w Krakowie, gdzie Kantor prezentował Powrót Odysa.

Ale awangarda w sensie klasycznym oznaczała coś innego, to już nie był teatr monumentalny, tylko na przykład teatr eksperymentalny, teatr zerowy, antyteatr...

Mówisz o Kantorze oczywiście – o Witkacym w teatrze Kantora.

Nie tylko. Te małe teatry awangardowe stanowią osobną kategorię. Ja bym powiedział tak: że powrotem Kantora do teatru monumentalnego była *Umarła klasa*. Znowu teatr monumentalny w małym wymiarze. Mini.

Jeśli Cię dobrze rozumiem – chodzi o wehikuł mitu. Mit się pojawia w *Umarłej klasie* – dzięki Schulzowi: cała ta rzeczywistość małej klasy w jakiejś wiejskiej szkole zostaje podniesiona do tej rangi mitu. Jest to jednocześnie rzeczywistość zdegradowana – jak to u Schulza i u Kantora.

To jest poezja teatru, a nie teatr kameralny.

Czyli kameralny dla Ciebie to pozbawiony warstwy mitycznej, a monumentalny – z warstwą mityczną.

Może być też kameralny na zasadzie słowa i recytacji. Teatr recytacji, jak Teatr Rapsodyczny Kotlarczyka. Teatr słowa, a nawet teatr lektury. To jest inny gatunek.

To jasne: wasze odniesienie się do mitu nie realizuje się w słowie. Jest to teatr autonomiczny, wypracowany w pierwszej połowie XX wieku, w doświadczeniu artystów teatru: Wyspiański, Leon Schiller, ale sprowadzony do skromniejszych rozmiarów, a więc mający jednocześnie większy ładunek, bardziej wybuchowy.

Trafnie to ująłeś. To niewątpliwie teatr energii bardzo osobliwej, aktor Grotowski – by tak rzec – jest aktorem energetycznym. Nie aktorem ekspresji i formy, mimo że dysponuje precyzyjną formą i niebywałą ekspresją. Działanie aktora jako przemiana energii. To dosyć wcześniej się pojawiło.

Gdzie byś to lokalizował, w którym przedstawieniu?

Zaczął się w *Dziadach*, a może wcześniej – w *Siakuntali*, która była teatrem znaków, ironicznie orientalnym, z precyzyjną partyturą ciała i głosu. Jesteśmy w okolicy teatru czystego. Był między nami spór wewnętrzny z Grotowskim, który toczył się w dyskrekcji, bo miałem umowę z nim, że jesteśmy szczerzy tylko między nami. Spór nasz wynikał stąd, że Grotowski w ubogich warunkach sali w Opolu początkowo robił jednak teatr bogaty: z magnetofonem, z reflektorami, z kostiumami...

Mówisz o Orfeuszu, o Kainie.

O *Orfeuszu*, o *Kainie*, oczywiście. To był teatr bogaty i bardzo ważny był wtedy magnetofon (*śmiech na sali*). Ale misterium było od początku. Misterium.

Misterium-buffo Majakowskiego?

Nie, nie tylko. Nie, misterium jako gatunek. Jeśli weźmiesz *Orfeusza*, kojarzy się on z misterium.

Ale to tylko temat.

Tak, realizacja była trochę inna, ale jednak ten finał... Trzeba by wydać tę wczesną twórczość Grotowskiego-dramaturga w Polsce. Wydanie włoskie już jest, w moim opracowaniu⁹.

Mówisz o Jeanie Cocteau?

„Dziękujemy ci światu, że jesteś, dziękujemy” – to Grotowski zmienił Cocteau. „Dziękujemy ci światu, że jesteś / Dziękujemy ci, że jesteś tancerzem nieskończonym i wiecznym / Dziękujemy ci, że tańczysz chaos swój [...]”¹⁰ i tak dalej. To było bardzo młodopolskie. I wydaje mi się, że piśmarstwo Grotowskiego było dość młodopolskie.

Przepraszam, co nazywasz piśmarstwem Grotowskiego?

To, co wtedy pisywał, wcześniej także wiersze. To było wszystko młodopolskie. Teraz ja wam tutaj podam dokładnie, jak by tu powiedzieć, rodowód światopoglądu Grotowskiego. On tak naprawdę był m ł o d o p o l s k i, ponieważ hinduizm to był hinduizm młodopolski, czerpany ze źródeł młodopolskich, z książek, z druków polskiej moderny. Te wszystkie prany, jogi...

Tantry...

A tantra, tak, też coś takiego było...

Ale to wszystko przez Józefa Świątkowskiego, czyli takie okultyzm z tamtej epoki.

Wszystko to szło także przez Ludwika Szczepańskiego. Znałem go osobiście, proszę sobie wyobrazić. Ja w krakowskim „Życiu Literackim”, młody marszałek, nie drukowałem jego tekstów, bo były strasznie staroświeckie, gryzmołone na kartkach z zeszytów. Przychodził do redakcji przy Basztowej taki pan z łysą czaszką, w czarnym swetrze. Miał już wtedy osiemdziesiąt lat. I nie bardzo sobie uświadamiałem nawet, że to był on – patron manifestów młodopolskich, twórca krakowskiego „Życia”. Myślę, że straciłem pewną okazję w życiu, że się z nim nie zaprzyjaźniłem. Wiedza tajemna. Ludwik Szczepański to też i protest młodopolski, przeciw życiu w uniformach – dosyć mamy tej przeciętności, szarego tłumu, mechanizacji, uniformizacji. Trzeba geniuszu, indywidualum. To szalenie przypominało nasze późniejsze doktryny.

Mamy więc outsiderstwo i to by się zgadzało. Bo Wy w Opolu, jak na jakimś wygnaniu – totalna prowincja, niczego oczywiście temu ważnemu ośrodkowi kulturalnemu nie ujmując. Outsiderstwo. Ale czy cyganeria, przeciw filistrom przynajmniej?

Przeciw filistrom, a jakże... Taki jest i sens *Dziadów* – jednostka wybitna, która stara się wyjść poza mierność, a mierność oznacza świat interesów, świat racjonalny, świat rozsądku. Więc taki Kordian, czy taki Konrad Gustaw w świecie tak zwanym normalnym to po prostu wariaci. I Jezus jest wariatem, prawdopodobnie tak funkcjonował w starożytnej Jerozolimie. Jakis cud. Takie postaci były emblematyczne już w Młodej Polsce, potem w kontrkulturze, w której my z Grotowskim mieliśmy swój osobliwy udział.

Przez Świętego Franciszka, Biedaczynę z Asyżu. Właśnie w tym geście wyrzeczenia się świata, genealogii książęcej, zrzućenia szat, ogołocenia się...

Ogołocenie się. Jeśli weźmiecie na przykład lektury Grotowskiego, William James *Doświadczenia religijne*, Paul Brunton...

Ścieżkami jogi.

Edouard Schuré *Wielcy wtajemniczeni*, wiele różnych lektur tego typu...

Wielcy wtajemniczeni, gdzie Jezus występuje po prostu jako ogniu w łańcuchu największych inicjowanych świata.

Potem dzieła o hipnozie. Grotowski studiował to pilnie.

Hipnotyzować widzów.

Jest, zdaje się, taka książka Ochorowicza o hipnozie...

Warto byłoby prześledzić w świeżo wydanej po polsku książce *Ku teatrowi ubogiemu wątki okultystyczne. Jest tam kilka bardzo ciekawych śladów.*

Oczywiście, na przykład i d e o p l a s t i a. To jest chyba ze Świtkowskiego. Idea bardzo stara: że poprzez koncentrację umysłu bezpośrednio możemy wpływać na świat materialny. Muszę powiedzieć, że dziwnie kojarzy mi się ona ze Stanisławskim. Dziafania fizyczne – aktor ma spowodować widzialną przemianę w partnerach, w swoim otoczeniu. No i telepatia, promieniowanie. Ciała astralne, subtelne... Rzeczy pożyteczne i pragmatycznie użyteczne – w pracy z aktorem, w pracy aktora.

A jednocześnie jest to takie trochę nietzscheańskie, prawda?

Oczywiście, i schopenhauerowskie, i nawet bergsonowskie. Wszystko to jak gdyby jedno towarzystwo. Ja szczególnie bergsonizowałem, za Stanisławem Brzozowskim, też z *Młodej Polski*.

To tutaj jeszcze ja bym dorzucił, Ludwiku, Andrzeja Towiańskiego.

Ach oczywiście, no jakżeż, mistrz.

W jakim sensie Towiański jest mistrzem?

Tradycja romantyczna dochodziła do nas przez *Młodą Polskę*, z którą spotykaliśmy się w mieszkaniach naszych dziadków. Młodo-polacy byli mocno towianizujący. Wyspiański interesował się Towiańskim. Ja wam zaraz powiem, my z Ireną Flaszen mamy dzieła Towiańskiego, wydane w latach dwudziestych. Tam jest podpis Grotowskiego. Otóż Grotowski mi to ofiarował. Normalnie, jeżeli Grotowski się czymś mocno interesował, to niszczył książki, kreślił, targał...

Wydierał strony...

Mam takie książki od niego. Dla mnie księga to świętość, a on to traktował użytkowo, księgożerco. Otóż Towiański był dla nas, w szczególności dla Grotowskiego mistrzem, ale jakoś zabawnym. Była dwoistość: maestro, owszem, ale również postać komiczna. Towiański bardzo źle pisał, nie nadaje się to do czytania.

Ale jak wiemy jego najważniejszy tekst to *Biesiada z generałem*, czyli tekst mówiony.

Tak, to jest oratura. Ten egzemplarz pism, o którym mowa, chyba nie był przez Grotowskiego używany, nie ma w nim zakreśleń ani

brakujących stron. Jak to się dzisiaj czyta, widać, że Towiański był słuchowcem, nastawiał ucha. Słyszał harmonię kosmiczną. Jest on świadkiem, że harmonia kosmiczna istnieje. To było orfickie chyba...

I dobyć ton. Znaleźć ton.

I znaleźć ton. Potem „pot ducha”. To znakomite są rzeczy – „pot ducha”. Niby brzmi to groteskowo, ale przecież jeżeli oglądamy Ciesłaka w *Księciu Niezłomnym* Grotowskiego, nawet na filmie, to formuła „pot ducha” nie jest czymś niedorzecznym. Nie ma podziału między fizjologią a aktem duchowym, to jest jakby jedno i to samo, dwa aspekty tego samego substratu.

No i jest to dzieło *Sprawy Bożej*.

Tu wyznam, że jeszcze w Opolu szukaliśmy z Jerzym odpowiedniej dlań figury mistrza. Zadanie aktorskie: jak być Mistrzem zewnątrz. Ostatecznie zaprojektował tę kreację Waldemar Krygier (*śmiech na sali*). Taka, jakby tu powiedzieć, bluza ascetyczna, prawie mnich, ale i w salonie może się pokazać. On istniał dla nas raczej jako rodzaj widma niż jako bezpośrednia inspiracja, bo bezpośrednia inspiracja to Mickiewicz, mistrz Adam, i brat Juliusz. Raczej oni.

W haśle Mickiewicza, które jest tak bardzo z Towiańskiego: „Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę”, jesteście towarzyszykami. Tutaj stale chodzi o te prace ducha, o ten „pot ducha”.

I dociskanie się...

Docisk Boży.

Docisk i „dociskajmy się w duchu”. Nawiasem mówiąc, w takim duchu pisaliśmy do siebie z Grotowskim listy. To była jedna z naszych językowych gier.

Dla Was romantyzm to nie było Słowo, nie chodziło Wam o logos poetycki.

Chodzi raczej o dźwięk w powietrzu.

Ton.

Ton. Ale także chodzi o ton człowieka polskiego. Że człowiek polski jest jakby istotą bez woli, słabą jakoś, sflaczałą. Dosyć tego, trzeba nam tonu. Potrzebny jest ton, moc. Potrzebna jest moc. Tu Wyspiański.

Wyspiański, tak. Wyzwolenie przede wszystkim.

Wyzwolenie, oczywiście. Problem mocy, problem czynu. Sztuka jest czynem. „Trudniej dzień jeden przeżyć niż napisać księgę.” Ów duch przekroczenia sztuki, wyjście poza sztukę, jest to też polski gest romantyczny. Tak jak u Mickiewicza, który złamał pióro. Później, w okresie moderny, sławny na cały świat gest duchowy Lwa Tołstoja w książce *Co to jest sztuka?* Rzekłbym rodzaj nihilizmu estetycznego. Miał on różne odcienie i względy w Polsce, a także w Rosji. Nihilizm estetyczny polski był związany z pewnym nachyleniem etycystycznym, moralizatorskim. Że dookoła tyle cierpienia, a my w cierpieniu zajmujemy się byle czym, jakimiś pięknościami, brzękadłami. A tu trzeba czego innego, nie umiem tego nazwać w tej chwili.

Wasz nihilizm chyba jest głębszy niż tylko po prostu estetyczny. Wasza postawa była skrajna, byliście nie tylko outsiderami, ale właśnie też ekstremistami ducha.

No, ja byłem bardziej umiarkowany.

Ja wiem, to była jakaś taka umowa między Wami... To zresztą wątek, który przewija się jak ta złota nić w historii Teatru Laboratorium. Że Grotowski miał być Faustem, a Ty przyznajesz sobie skromniejszą rolę, Wagnera, żeby przywołać Marlowe'a. Albo po prostu, jak w *Komentarzu do komentarzy – Serenus Zeitbloma*, narratora z *Doktora Faustusa*, który mówi: **no, widzicie tutaj bomby upadają, walą się miasta niemieckie, a ja opowiadam historię naszego Fausta, jego wzlotów i upadków. Przyznajesz sobie skromną rolę filologa i narratora.**

Tak, zresztą bawiliśmy się z Grotowskim. Ja mu mówię: ty jesteś geniusz, a on na to: tak. A ja jestem twój przyjaciel, ty jesteś okrutny geniusz, bo przedzieras się przez istnienie, zafascynowany mocą i musisz się spełnić. To jest piekielne. A ja tutaj twój partner, przyjaciel, Serenus Zeitblom.

Humanista.

Humanista, człowiek literatury.

Wartości.

Wartości, człowiek książkowy, to ja napiszę twoją biografię.

Wasz wspólny bunt był skrajny. To chyba nie był tylko nihilizm estetyczny. Mnie się wydaje, że ta negacja świata zastanego była radykalniejsza. Wyście odrzucali świat, jakim on jest.

Ona była gnostycka.

Prawda, że jest upadek i że właściwie już nawet przeżycie metafizyczne do tego też należy, wszystko trzeba odrzucić, oczyścić całkowicie, przepalić.

I to było świadome, i dosyć wcześnie. Ja to sobie nazywam wrażliwością apokaliptyczną. A Grotowski zawsze powtarzał, on był bieglejszy w hinduizmie niż ja, że to jest kali juga, że żyjemy w epoce kali jugi. Kali juga, czyli...

Taki wiek upadku...

Koniec cyklu kosmicznego i nastąpi pożar wszechświata, a ten potem oczywiście znowu się odrodzi. Kali juga. Mamy tu tutaj rodzaj katastrofizmu. Tak jak Grotowski gdzieś powiedział, w którymś z tekstów, które Ty redagowałeś. A może to w *Święcie*, którego nie redagowałeś Ty.

Nie, ja nie redagowałem *Święta*.

Tylko ja, jako skryba – pokorny Serenus Zeitblom.

Chociaż to, że redagowałeś *Święto*, nie było napisane, więc proszę bardzo: oto informacja dla historyków.

To był okres, kiedy nastąpiło u nas gwałtowne zerwanie z teatrem. Żyjemy w erze upadku, w czasach przełomu. Problem nie jest, jak ocalić teatr, przypomniałem sobie cytata – Ty go pewnie pamiętasz – ale problem jest, jak ocalić siebie. Grotowski użył słowa „ocalić”, ale tak naprawdę chodziło mu o z b a w i e n i e. Więc – nie jak zbawić teatr, tylko j a k z b a w i ć siebie. Myśl tę można odnaleźć w moich paleo-tekstach, można ją wydedukować. Przytoczmy ostatnie zdanie z *Komentarza do komentarzy*.

Już przytaczam. Czy ty zechcesz przeczytać, czy chciałbyś, żebym to ja przeczytał?

Ty to lepiej zrobisz.

Nie jestem pewny, ale służę. „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?”¹¹.

Zacytuję jeszcze jedno zdanie: „Kain jest dla Byrona szlachetnym buntownikiem przeciw rządzeniom boskim, przeciw porządkowi świata, w którym dopatruje się okrucieństwa i niesprawiedliwości; występuje w imię ludzkiej godności, poniżanej przez bóstwo, w imię rozumu, któremu pod presją strachu nakreślono granice nieprzekraczalne. Mord, popełniony na bracie przez Kaina, jest niczym innym, jak doprowadzeniem do skrajnych konsekwencji porządku moralnego, ustalonego na świecie: srogie bóstwo starotestamentowe lubi przecieć krwawe ofiary...”¹². To jest chyba marcjonizm. Ten motyw występuje właściwie w całej twórczości Grotowskiego, motyw – by tak rzec – przedrzeźniania dzieła stworzenia. To rodzaj dialogu ze Stwórcą: popatrz, to jest Twoje dzieło, patrz na te biedne stwory, na te twoje dzieci takie jakieś koślawe. Świat jako stworzenie jest dziełem nieudanym. Byłby to gnostycyzm, a nie gnoza. Wniosek praktyczny: człowiek jest niegotowy, człowiek ma się dopiero urodzić. A może się urodzić własnym wysiłkiem tylko. Także to jest „pot ducha”. A może trzeba pomóc Panu Bogu? On zostawił dzieło niedokończone, my te iskiarki pozbieramy.

Ten motyw jest też chasydzki.

Tak, ale nie tylko, bo to jest gnostyckie. Oczywiście były w tym inne motywy. Przedrzeźnianie stwora ludzkiego, przedrzeźnianie dzieła stworzenia. Pisałem o tym wcześniej w recenzji, która jest w *Teatrze skazanym na magię, z Kaliguli Camusa*¹³. Eksces *Kaliguli* to właśnie przedrzeźnienie dzieła stworzenia. Stąd gwałtowność wyrazu, wstrząs. Urodzić się. Co to znaczy? Ojciec, matka, brat – co to znaczy? To jest w nas, może Chrystus wewnętrzny. Kiedyś zresztą, dziesiątki lat wstecz, mówiłem w dyskusji „Dialogu”¹⁴, że spektakl romantyczny to inicjacja przez wstrząs. Jeżeli to jest tylko słowo i piękne mówienie tekstu, i wielka intelektualna walka z Bogiem, to nie ma tu siły i n i c j a c y j n e j. Spektakle Grotowskiego są jakby drogą, labiryntem, są doświadczeniem i n i c j a c y j n y m. Nie wiem, czy Państwo wiedzą, niektórzy wiedzą, bo zajmują się sprawami ducha, a nie sprawami sztuki, że na drodze do inicjacji przechodzi się przez bardzo trudne doświadczenia.

Dlatego mówisz o labiryncie.

Ale to może i za mało. Zresztą Cieślak prowadził taki staż, nazywał się „Labirynt”. To jest doświadczenie inicjacyjne. Ale myślę, że w spektaklach Grotowskiego i Teatru Laboratorium to nie jest labirynt. To raczej jak u Hieronima Boscha – wąski kanał ze światłem, ze światłem u wylotu.

Mamy przed oczyma ten obraz – *Wstąpienie do Raju Niebieskiego: zwięzający się spiralny tunel ze światłem – tam dusze ulatują.*

Doświadczenie inicjacyjne. Ty jako antropolog możesz powiedzieć, czym jest takie doświadczenie inicjacyjne w kulturach pierwotnych – są to rzeczy okrutne. Nawiasem mówiąc, Grotowski bardzo się tym interesował. Opowiadał mi kiedyś, że zajechał w pobliże Himalajów, czy pustyni Gobi, i że tam był świadkiem, jak na polu zostawiano trupy, które były dziobane i pożerane przez ptactwo. I młody buddyjski mnich miał czuć w nocy wśród tych rozkładających się i bebeszonych trupów i samotnie medytować, miał przejść samotnie przez takie

doświadczenie. To doświadczenie śmierci, tak zwana śmierć inicjacyjna. Grotowski opowiadał, że to widział. Było to w czasie jednego z naszych pierwszych spotkań, gdy omawialiśmy kształt naszego przyszłego teatru, w maju 1959 roku. Ja to przeczytałem w książce Alexandry David-Neel *Mistycy i cudotwórcy Tybetu*. Niedługo potem spektakle Teatru Laboratorium stawały się takimi doświadczeniami inicjacyjnymi, działającymi przez wstrząs, przez transgresję, przez grozę. To właśnie trzeba przeżyć – zgrozę. To jest jak noc ciemna, u Świętego Jana od Krzyża. Wszyscy mistycy to znają, także chrześcijańscy.

Głos z sali: A czy Mickiewicza *Zdania i uwagi* też?

Oczywiście, oni się tam dociskali w duchu, w tym Kółku. I teraz nie wiadomo, czy mistrz Andrzej był sadystą zwyczajnym, czy też prowokował takie ostre przeżycia w ludziach i oni to musieli akceptować jako doświadczenie na drodze duchowej.

Miało strukturę doświadczenia inicjacyjnego, ponieważ wiązało się z wyrzeczeniem się siebie, jakim się jest dla świata i w świecie – z poniżeniem się czy samoponiżaniem.

Samoponiżenie się, kenosis.

Właśnie: heautón ekénosen¹⁵ – ogołocił samego siebie, dośłownie: samego siebie uczynił pustym – Chrystus ogołocony, unizony, naśladowanie go w poniżeniu, jak w prawosławnym jurodstwie, to, co Wyście nazywali po łacinie via negativa, czyli tą drogą negatywną do Boga, przez zaprzeczanie: nie to, nie to – wciąż i wciąż nie to.

Imitatio Christi, naśladowanie męki, dźwiganie krzyża. Dźwiganie krzyża to jest doświadczenie inicjacyjne, można tak to interpretować. I zdaje się, że tak było interpretowane przez wielkich mistyków, stygmatyków, którzy cierpieli monstualnie i byli szczęśliwi, że cierpieli, bo w ten sposób zobaczą Boga twarzą w twarz. Następuje – jak napisałeś – metánoia¹⁶. To się nazywa u Świętego Jana od Krzyża transformación, przemiana. To jest jak akt nowych narodzin po prostu. Aby się spełnić, trzeba się na nowo urodzić. To trochę i o Gurdżijewa zahacza i tak dalej.

Jak to było w *Zdaniach i uwagach*? „Wierzysz, że się Bóg zrodził w betlejemskim żłobie, / Lecz biada ci, jeżeli nie zrodził się w tobie”.

Tak, Chrystus wewnętrzny. Droga Krzyżowa to jest jakby via negativa w mistyce. Co do Grotowskiego, mam taką hipotezę, że on źle się czuł we własnym ciele. Szukał nowego wcielenia. Był tego niemal świadom. Do tej przemiany, do tego wcielenia przez alter ego potrzebował partnera. Był nim Ryszard Cieślak. Grotowski mówi o tym, że jest w tym Eros i Caritas, że to nowe narodziny. Można by powiedzieć, że to stwierdzenie niepozbawione ryzyka szczerości, ale i pychy. Jako advocatus diaboli tak bym powiedział. To rola, jaką mi Grotowski przydzielił – advocatus diaboli.

Tak to jest zawsze z mistyką. Ta dialektyka mistyki, że jest oto ogołocenie, jest rezygnacja, jest wyrzeczenie się wszystkiego, a z drugiej strony, jest właśnie osiągnięcie pełni. Stąd zagrożenie pychą – z powodu tego osiągnięcia.

Tak, to proces nieskończony, niejako samonapędzający się. Grotowski chciał się na nowo wcielić, czyli na nowo urodzić. To jest hinduskie, ale także chrześcijańskie. I czym jest teatr przy takim ontyczno-biologicznym przedsięwzięciu, takim przebijaniu się ku niemożliwemu? Błahą zabawą. Masz rację, metánoia. Ja w tym wyczuwam

przeniesienie się w inny wymiar, zmianę percepcji świata. *La vida es sueño*. Rzeczywistość jest snem. I rzeczywiście, milczenie po spektaklach Grotowskiego jest tu świadkiem koronnym. W milczeniu widzów po *Akropolis*, *Księżu Niezłomnym*, *Apocalypsis cum figuris* i my, i aktorzy jesteśmy jak zjawy. Nie wiemy, z jakiej materii jesteśmy utkani. Jakby powietrze wibrowało ciszą. Albo słyszymy dźwięki jak u Słowackiego – z niewidzialnej, zawieszanej w powietrzu harfy. Albo owo „dźwięk mnie doleciał”.

„Dźwięk mnie uderzył” – tak jak w *Widzeniu Mickiewicza*.

To jest takie doświadczenie i to się działo na tej sali. Miałem zawsze wrażenie, że śnię, kiedy w tym uczestniczyłem, lub kiedy byłem świadkiem. A także zdarzało nam się to w czasie *Drzewa Ludzi* – wielogodzinne doświadczenia parateatralne, w którym dane mi było uczestniczyć w grupie prowadzących staż. Inne słyszenie. Dźwięk. Ciszera serca. Wszystko uciszone. A dźwięki są. Otwieraliśmy okno wczesnym rankiem i dochodziły dźwięki miasta, budzącego się miasta. To brzmiało jak harmonia. Jak harmonia kosmiczna. To było piękne. Ale teraz zastanawiam się, czy to życie jest snem? Czy to jest maja? Sprovokowana. Czy to jest maja, czyli złudzenie kosmiczne, sprowokowane dzięki pewnemu rytuałowi, czy też to jest owe Rzeczywiste? Wybacz. *Performer*. Mielśmy mówić o czymś...

Nie, nie, świetnie. Mówimy o tym, o czym trzeba, jak najbardziej. Powiedziałaś: maja. Rozpoznamy oczywiście ten termin sanskrycki, oznaczający wielką kosmiczną iluzję. Ale maja to też jest ta iluzja artystyczna. Tu w tym wypadku demiurg występuje jako wielki artysta, jako wzorzec dla artysty. Ale nie trzeba wcale konceptów hinduskich; jak powiedziałaś: „*La vida es sueño*” – to z Calderóna. **Że życie jest snem, z którego się budzimy, z którego można się obudzić; że cały ten świat stworzony jest takim snem. Czy też tak jak u Szekspira, który mówi w *Burzy* o ulotnej materii tych wizji, o bezcielesnym widowisku. To może być doznaniem, tak jak powiedziałaś, po prostu doznaniem, kiedy rano po intensywnej bardzo pracy otwiera się okno i słyszy się odgłosy świata. Nie trzeba do tego terminów sanskryckich.**

I nie trzeba też wielkich mistrzów.

Mówisz o ciszy serca. Czy w tej ciszy serca jest miejsce na słowo? To ważne pytanie. Jeśli się pamięta prolog Ewangelii Janowej, gdzie mówi się: *En arché én ho lógos*¹⁷, *In principio erat verbum* – na początku było Słowo. Czy jest słowo w tej ciszy serca? W narodzinach nowego człowieka – czy jest słowo?

Jestem tu w zamieszaniu okropnym, bo wydaje mi się, że i jest, i nie ma. To są rzeczy znane z ezoteryzmu, a także Ewangelia Janowa – „Słowo ciałem się stało”. Co to znaczy „Na początku było Słowo”, dźwięk? To znaczy, że dźwięk stworzył, głos stworzył świat. Wibracja stworzyła. A czym jest słowo? Wibracją. Takie wibrujące słowo może osiągnąć osobliwą jakość, która sprzyja przemianie. A to wibruje materialnie. Słowo-wibracja porusza nas całych, jakby powiedział Grotowski. Myślę, że słowo stymuluje doświadczenie. Wbrew temu, co Grotowski często mówił, że nie dyskurs, że nie słowo... Że do formuł słownych dochodzi się a posteriori – po doświadczeniu. Istnieją słowa-energie, słowa-klucze. Grotowski to nazywał językiem intencjonalnym i stosował w pracy z aktorami. Język może i niezrozumiały dla innych, ale pobudzający do działania. I to jest działanie słowem. Słowem, obrazem, dźwiękiem, skojarzeniem wizualnym, skojarzeniem gestycznym, odruchem, spojrzeniem. Ale i słowem, które jest na początku. Masz rację, że tak mnie do muru przyciskasz tym s ł o w e m. Wsze-

lako nie jestem ja na tyle szalonym, abym w tej materii co mniemał, albo i nie mniemał, słyszysz? W powietrzu dźwięczy mi harfa wieszczca. Wieszczca Gombrowicza. No, ale jestem autorem takiego tekstu, który się nazywa *Księga*¹⁸.

No właśnie!

Literat zdrajca.

Czy to dotyka jakoś Twojego nieczystego sumienia?

Bardzo. Zgrzeszyłem. Ale nie wiem, czy czuję ogromną skruchę. Trzeba nad sobą jeszcze popracować, żeby ją w pełni odczuć. Ale do czego zmierzam? Że teksty programowe powstają w przeczcuciu pewnej praktyki. Czasem po, ale czasem i przed, i dają odzew. Tak jak „teatr okrucieństwa”, tak jak „efekt wyobcowania”. To są słowa, które coś otwierają. *Via negativa*, to coś otwiera. „Teatr ubogi”, to coś otwiera. Moim zdaniem to, co pozostanie po wiekach po Grotowskim, prócz tych wyblakłych świadectw filmowych, to kilka słów już niezrozumiałych, ale dźwięczących zagadkowo. Chciałem jeszcze coś powiedzieć na temat tekstu *Performer*, skoro jesteśmy w domenie mętnej i grzesznej. Może się tu zrodzić występki przeciw zdrowemu rozsądkowi i różnego rodzaju nadużycia, sekciarsko-religijno-metafizyczne. Nieskromności duchowościowe. A przede wszystkim błąd fundamentalny, błąd – by tak rzec – kosmiczny, który może źle wpłynąć na całość sprawy. Tam są dwa ptaki, jeden, który dziobie, i drugi, który patrzy¹⁹. Jest to osobliwe „ja”, podwójne „ja”. Zwróćmy uwagę na ewolucję. Dawniej mistrz Grotowski mówił o ułomnym, wielorakim, podzielonym „ja”; kluczowym aktem było ich połączenie w jakieś jedno globalne ekstazy, „ja”, duchowe i cielesne zarazem. O tym Grotowski bardzo świetnie mówił tutaj z ekranu przedwcześniej²⁰. I oto w *Performerze*, w ostatniej wędrowce twórczej Grotowskiego, pojawiła się dwójka – zamiast jedni dwójka. Człowiek, który czyni. Jest czynienie i jest oko, które patrzy. Oko trudne do zdefiniowania. Jest to pewnego rodzaju instancja w nas, ale zarazem byt obiektywny, jak rozumiem. Rodzaj zwierciadła, które patrzy na całość tego, co percypujemy. Wszystko płynie, a jedyną rzeczą stałą jest to zwierciadło. To „ja”, które patrzy jest prawdopodobnie wieczne.

Dwa ptaki. Myślę, że w okresie naszej rzeczywistej kali jugi te dwa ptaki zamiast harmonijnie ze sobą współżyć, zadziobały się wzajemnie. Może i teraz się zadziobują. Skończmy na tym: dwa ptaki, które się zadziobują – to jest dobre na zakończenie.

Ludwiku, chciałem Ci w imieniu nas wszystkich bardzo podziękować za tę wspaniałą medytację na głos. Muszę powiedzieć, że to była prawdziwa uczta duchowa. Czuję się jako ten ptak, który dziobie, czuję się nakarmiony i nasycony Twoim słowem dzisiaj.

Leszku, dziękuję ci bardzo. Chciałem podziękować tutaj gospodarzom tej sali za to zaproszenie. Tutaj czuję się jak w domu, choć obecnie jestem tylko gościem. „Bo ta ziemia to...”

...gospoda / W ogromnej naszej podróży²¹.

Gospoda w ogromnej naszej podróży.

Zapis spotkania z Ludwikiem Flaszenem, prowadzonego przez Leszka Kolankiewicza, które odbyło się 16 stycznia 2007 roku w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu

Spisała Iwona Gutowska, skrótów dokonała i przypisami opatrzyła Monika Blige.

¹ Ludwik Flaszen, *Komentarz do komentarzy*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod redakcją Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, wstęp Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 27-30.

² Zob.: Eugenio Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, przełożyła z języka włoskiego Monika Gurgul, redakcja merytoryczna Zbigniew Osiński, redakcja przekładu Anna Górka, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001.

³ Ludwik Flaszen, *Komentarz do komentarzy*, s. 27, 30.

⁴ Ibidem, s. 28.

⁵ Zob.: Idem, *Pisane w upale*, „Przegląd Kulturalny” 1957 nr 29, z 18–25 lipca, s. 3.

⁶ Idem, *Teatr skazany na magię*, przedmowa, wybór i opracowanie Henryk Chłystowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1983.

⁷ Idem, *Cyrograf*, wydanie zmienione i poszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

⁸ Idem, *Po awangardzie*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, s. 89-93. Pierwodruk: „Odra” 1967 nr 4, s. 39-42.

⁹ *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, pod redakcją Ludwika Flaszena i Carli Pollastrelli we współpracy z Renatą Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001; wydanie 2:2007.

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Inwokacja dla przedstawienia: „Orfeusz”*, Teatr 13 Rzędów, „Materiały – Dyskusje” Opole 1959 nr 1 (październik).

¹¹ Ludwik Flaszen, *Komentarz do komentarzy*, s. 30.

¹² Idem, „Kain” – informacja, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, s. 33.

¹³ Idem, *Kaligula, wielki i papierowy*, [w:] idem: *Teatr skazany na magię*, s. 206-211.

¹⁴ *Eklektycy i doktrynerzy?*, stenogram dyskusji z udziałem Jana Błońskiego, Jerzego Roszkiewicza, Ludwika Flaszena i Jerzego Jarockiego w Krakowie 3 kwietnia 1971, „Dialog” 1971 nr 11, s. 117-127.

¹⁵ Flp 2,7.

¹⁶ Zob.: Leszek Kolankiewicz, *Aktorstwo w teatrze Grotowskiego*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, s. 273-279. Pierwodruk w językach francuskim i angielskim: *L'art de comédien selon Grotowski. Acting according to Grotowski*, „Le Théâtre en Pologne – The Theatre in Poland” 1994 nr 3, s. 14-18; wersja polska „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995 nr 2, s. 72-73.

¹⁷ J 1,1.

¹⁸ Zob. Ludwik Flaszen, [w:] idem: *Cyrograf*, wydanie zmienione i poszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 227-236. Pierwodruk: „Odra” 1973 nr 9, s. 59-61.

¹⁹ Zob. Jerzy Grotowski, *Performer*, [w:] idem, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wydanie 2 poprawione i uzupełnione, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 216.

²⁰ Dwa sfilmowane wywiady z Jerzym Grotowskim przeprowadzone dla telewizji amerykańskiej przez Margaret Croyden (tłumaczenie na żywo z języka francuskiego na angielski Jacques Chwat) zaprezentowane w ósmą rocznicę śmierci Jerzego Grotowskiego 14 stycznia 2007 w Instytucie Grotowskiego we Wrocławiu: *Jerzy Grotowski with Margaret Croyden (1969)*, realizacja Creative Arts Television, reżyseria i produkcja Merrill Brockway, 54'; dokument z cyklu *Rozmowy o teatrze*, cz. I, *Jerzy Grotowski / Conversations about theater, part I, Jerzy Grotowski (1973)*, realizacja Camera Three, reżyseria i produkcja Merrill Brockway, 29'.

²¹ *Księgę Niezłomny*, II, 540-541.