

Zbigniew Majchrowski, Paweł Goźliński, Dobrochna Ratajczakowa, Ireneusz Guszpit, Grzegorz Ziółkowski, Dariusz Kosiński: *Polski teatr przemiany – przypisy*, „Dialog” 2008 nr 7–8, s. 224–237.

Zamiast ostatniego wykładu z cyklu „Teatra polskie” „Dialog” publikuje obszernie fragmenty dyskusji poświęconej mojej książce „Polski teatr przemiany”, która odbyła się w Instytucie Grotowskiego we Wrocławiu 1 kwietnia 2007. Ogłaszanie wykładu powtarzającego główne tezy zawarte w książce wydało mi się niecelowe, skoro książka od dawna jest już w obiegu. W zamian, ciekawiej może przyrzeć się jej krytycznie i z pewnego dystansu. Ciekawiej tym bardziej, że na zaproszenie Instytutu im. Jerzego Grotowskiego do Wrocławia przyjechali wybitni badacze, którzy zgodzili się przeczytać poszczególne rozdziały książki i poddać je krytycznej ocenie, dzieląc się swoimi uwagami i wątpliwościami. Co ważne, formuła zaproponowana przez pomysłodawcę i organizatora tego spotkania, Grzegorza Ziółkowskiego, była taka, że każdy z gości otrzymał jeden tylko rozdział w wersji elektronicznej i w pewnym sensie był zaproszony jako specjalista od konkretnego „bohatera”. I tak Zbigniew Majchrowski czytał rozdział o Mickiewiczu, Paweł Goźliński – o Słowackim, Dobrochna Ratajczakowa – o Wyspiańskim, Ireneusz Guszpit – o Reducie i Osterwie, a Grzegorz Ziółkowski – o Grotowskim.

Spotkanie kwietniowe trwało około trzech godzin. Wybór fragmentów dyskusji oraz wszelkie skróty pochodzą od redakcji. Mnie przypadło w udziale – pisane już post factum – podsumowanie. W komentarzu końcowym pozwolę więc sobie na podzielenie się kilkoma uwagami zainspirowanymi wypowiedziami uczestników wrocławskiej dyskusji.

Dariusz Kosiński

Zbigniew Majchrowski

### ***Przypis o Mickiewiczu***

Jesteśmy tutaj w roli przypisów, a przypisy są na ogół u spodu, niemniej chcę zacząć od tytułu. Sądzę, że tytuł pierwszego, głównego rozdziału książki Dariusza Kosińskiego mógłby brzmieć: *Mickiewicz, czyli wszystko*. Jarosław Marek Rymkiewicz w rozmowie z Adamem Poprawą powiedział: „Może być i tak – i tu zwracam uwagę na tryb warunkowy – że o III części *Dziadów* wiemy już wszystko, możemy nadal używać III części *Dziadów* dla jakichś nowych potrzeb duchowych, ale nowe odczytania tych znaczeń są niemożliwe, bo już wszystko na ten temat powiedzieliśmy. To oczywiście tylko przypuszczenie”. Być może więc wyczerpała się, skończyła się lektura *Dziadów*, lektura w sensie rozbioru, natomiast warto czytać arcydramat – tutaj jest mowa o części III, ale w domyśle chodzi o całe *Dziady* – do zaspokojenia nowo zdefiniowanych

potrzeb duchowych. Otóż myślę, że książka Dariusza Kosińskiego, przynajmniej w znanym mi rozdziale, jest właśnie książką o tym, jak używać *Dziadów* Mickiewicza, a pewnie i całego romantyzmu, w naszym odmiennym położeniu. Czyli to jest jakby odpowiedź czy próba spełnienia oczekiwań Jarosława Marka Rymkiewicza. Zresztą Rymkiewicz nie jest w tym widzeniu odosobniony, bo bardzo podobną hipotezę postawił na łamach „Rzeczpospolitej” Tomasz Łubieński, podobnie usytuowany na pograniczu pisarstwa literackiego i historyczno-literackiego czy historycznego wręcz. Otóż Łubieński, sam w końcu autor książki o Mickiewiczu, wypowiada takie zdanie: „Roztrząsanie poezji Mickiewicza znajduje się prawdopodobnie na wyczerpaniu, a prywatne, ludzkie emocje i tak będą jej towarzyszyć”. Obaj, i Łubieński, i Rymkiewicz mówią o kresie pewnych możliwości lekturowych, a równocześnie widzą jakąś możliwość, potrzebę, konieczność innego sposobu obcowania i używania tych tekstów. I to jest dla mnie jeden z kontekstów czy jeden z powodów, które widziałbym u genezy książki Dariusza Kosińskiego.

Równocześnie przez ostatnie lata dokonywało się coś takiego, co można by nazwać demontażem, destrukcją czy rozpadem takich figur jak całość, ciągłość, spójność i właściwie mamy poczucie, że żyjemy w świecie, w którym dominuje fragment, dominuje nieciągłość, nieufność wobec każdej całości, także wobec monografii. Zwątpienie w całość wiąże się właśnie z zupełnie innym stosunkiem do fragmentu, do urywka, do brulionu i ze znaczeniowym równouprawnieniem rozmaitych „szczątków”. Jednym z najlepszych manifestów równouprawnienia fragmentu była słynna w środowisku polonistycznym wypowiedź Aleksandra Nawareckiego, który wygłosił referat pod tytułem *Arcydzielko Mickiewicza*. To „arcydzielko Mickiewicza” całe lata edytorzy drukowali jako urywek: „Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać / Tam domku i gniazdeczka”. To zawsze było gdzieś w wariantach, w urywkach, w brulionach jako taki „kopciuszek Mickiewiczowski”. Nawarecki powiedział: nie, to jest skończony utwór, ten fragment to jest inna całość. I to była jedna z takich najsilniejszych manifestacji, która pozwoliła różne strzępy, nie tylko strzępy tekstów, ale również strzępy życia, oglądać inaczej.

Równolegle trwa proces, który można by nazwać emancypacją języków ułomnych, języków osobnych, języków kalekich, języków pewnych ekspresji ekstremalnych, z którymi oswoił nas przede wszystkim poeci, może najbardziej Białoszewski. Co wynika z tej akceptacji dla odmiennych języków, języków niepoprawnych? Wynika na przykład możliwość nowego spojrzenia na to, co dawniej nazywano „b e l k o t e m t o w i a n i s t y c z n y m”. To wszystko, co jest językiem towianizmu było postrzegane jako właściwie coś niestrawnego, niekomunikatywnego, wysoce podejrzanego, ale moja tutaj na skróty wypowiedziana teza brzmi, że między innymi za sprawą Białoszewskiego i tego, jak nas oswajał z różnymi dziwnościami

językowymi, nam łatwiej dziś czytać czy też łatwiej nam zdjąć pewne odium podejrzliwości z języka towianizmu, w związku z czym pewne obszary biografii Mickiewicza, do tej pory spychane wstydliwie pod stół, możemy zacząć na nowo komentować. Bez podobnej odwagi autor książki *Polski teatr przemiany* też nie mógłby sobie pozwolić na postawienie pewnych swoich hipotez.

Następna sprawa wiązałaby się z tym, co określam jako testament Tadeusza Kantora. Dla mnie testamentem Tadeusza Kantora są słowa, które czasami w jakichś filmach dokumentalnych można usłyszeć i trzeba zobaczyć, bo Kantor, jak wiadomo, był nadzwyczaj sugestywny w mowie ciała, które wypowiedział tuż przed śmiercią, w czasach wielkich zmian politycznych w Polsce: „Tak bym chciał usłyszeć, w języku tych wszystkich polityków, żeby oni chociaż raz zająknęli się o sztuce, ale żaden z nich nie użył tego słowa. Ani jeden! Ani razu! I oni przegrają! – mówi Kantor, rzucając przeszło między romantyzmem i awangardą – Bo tylko artyści są w stanie prowadzić naród”. To zdanie niesłychane, bo jest taką wielką restytucją niby-mesjanizmu polskiego w ustach najstarszego awangardysty polskiego. Tylko artyści są w stanie poprowadzić naród – mówił Kantor.

Zapamiętałem to jako rodzaj testamentu. I proszę zobaczyć, że to się zaczyna układać. Rymkiewicz mówi, że trzeba używać *Dziadów* do jakichś innych celów duchowych, a Kantor mówi: tylko artyści są w stanie poprowadzić naród. Przy Kantorze trzeba by się jeszcze zatrzymać, ponieważ należy zwrócić uwagę na to, co można by nazwać „performatywnością awangardy”. Mam wrażenie, że język, którym posługuje się Dariusz Kosiński, język w dużym stopniu wywiedziony z książki Schechnera o performatyce, znakomicie by się sprawdził w opisie rozmaitych działań awangardowych. Awangarda chciała przekroczyć słowo. W haśle „poezja na ulice” było coś, co można uznać za manifest performansu. Bo co to znaczy „poezja na ulice”? Nie chodzi przecież o to, żeby ulotki rozrzucać. Co to znaczy, kiedy awangardysty mówią „poemat żyje dwadzieścia cztery godziny”? Że on się spełnia w jakimś akcie jednorazowym, niepowtarzalnym.

Następna sprawa wiązałaby się z czymś, co można by nazwać zmęczeniem czy wyczerpaniem się formacji szyderców. W czasach studenckich chodziłem z książką Marty Piwińskiej *Legenda romantyczna i szydery* pod pachą i to był dla mnie taki magiczny tytuł. Piwińska zbudowała czy zrekonstruowała paradygmat szyderczy w literaturze polskiej: od Trzebińskiego, przez Gombrowicza, Mrożka, Różewicza; wcześniej jeszcze zakorzeniwszy zjawisko w Brzozowskim oraz Irzykowskim. Długo tym żyłem, ale to się skończyło. I powstała potrzeba zupełnie innego nastawienia. Do tej pory dialog z romantyzmem polegał na tym, że przyjmował on kształt dialogu polemicznego czy szyderczego, krytycznego czy negatywnego. A od jakiegoś czasu odczuwamy potrzebę nawiązania czegoś, co można by nazwać dialogiem afirmatywnym.

Mam wrażenie, że właśnie książka Dariusza Kosińskiego jest taką pracą, która otwiera pole afirmatywnego dialogu z polskim romantyzmem czy z tradycją romantyczną.

Paweł Goźliński

### ***Przypis o Słowackim***

Na początku była zazdrość. O Księcia. Bo Książę – jak to pokazał Dariusz Kosiński, pisząc w swojej książce o *Księciu Niezłomnym* – to figura melancholijna par excellence. W dynastycznych narracjach to zawsze „ten drugi”, poszukiwacz własnej tożsamości w labiryncie krzywych zwierciadeł i ślepych dróg historii. To ktoś skazany na wieczne niespełnienie.

Szkoda, że książka Darka Kosińskiego nie ukazała się przed moją książką. Mógłbym coś z niej ukraść.

Ale zazdrość na zazdrości się nie kończy. Więc zgodnie z jedną z kluczowych zasad mistycznej filozofii bohatera drugiego rozdziału książki, Juliusza Słowackiego, zazdrość uruchomiła we mnie ducha zaprzeczeń. Ów ironiczny duch razi punktowo. Czas więc na granaty, na miny zaczepne. Ale nie po to, żeby się czepiać.

Kim jest Słowacki w „teatrze przemiany”? Dariusz Kosiński opowiada historię swoistego projektu teatru misteryjnego autora *Księdza Marka* w sposób bardzo mi bliski. Kluczowym pojęciem na takiej drodze Słowackiego jest moim zdaniem pojęcie antymelancholijnej autoterapii, którą Słowacki aplikował sobie nie tylko jako poeta, ale też jako performer własnego teatru, w którym chciał przekroczyć swoją rolę „drugiego”. W którym chciał zrzucić kostium melancholijnego Księcia i stać się innym. Kim? O tym za chwilę. Teraz ważne jest, że Dariusz Kosiński zwraca uwagę na ciągłość tego projektu. Nie jest on dziełem jednorazowego przełomu. Nie ma tutaj jednego dramatycznego przejścia – ani o biograficznym, ani ideowym charakterze – ale jest nieustające zmaganie się ze statusem Księcia.

Owa ciągłość dotyczy nie tylko samego Słowackiego, ale też jego związków z całym projektem „teatru przemiany”. Autora interesuje przede wszystkim to, co wspólne na gruncie myślenia o teatrze, o jego celach, specyficznych wymaganiach wobec aktora (czy raczej Aktora), o jego związkach z historią i egzystencją. To spojrzenie ex post, starające się uchwycić całość dziejów całego polskiego teatru, teatru przemiany. I znaleźć w nim wygodne miejsce dla wszystkich, nawet odludków i poetów, którzy źle czuli się w partiach i zakonach. A ja mam wrażenie, że Dariusz Kosiński właśnie zapisuje Słowackiego do pewnego zakonu. Choć Słowacki na zakonnika czy sekciarza się nadawał, jego przygoda z Kołem Sprawy Bożej jest najlepszym dowodem.

Czy więc zapisując Słowackiego do zakonu i wiele tym zyskując, czegoś istotnego nie gubimy? Czy w imię spójności dziejów teatru, który niechybnie musi stać się ubogim, nie gubimy innej strony tego wybitnego performerera? Tej strony Słowackiego, która objawiała się jego żółtymi rękawiczkami, z jego kostiumem, z jego spacerami po ogrodzie Tuileries, z jego dandyzmem? Czy w ten sposób nie odcinamy Słowackiego od jakiejś istotnej części jego romantycznej tożsamości, od tego skomplikowanego kosmosu form, gier w zasłanianie i odsłanianie własnego ciała, od gestów, które konstruują jego rolę społeczną? Czy nie zaciera się nam jego wyjątkowość?

Ale nie chodzi tylko o dandyzm. Bo czy zwracając uwagę przede wszystkim na „przemiany”, nie zapominamy o innych stronach Słowackiego? Ba, o innych stronach polskiego teatru, który swoją misteryjną funkcję realizował również w komedii. Nie zapominajmy więc o ironii, która – o ironio! – moim zdaniem jest równie istotnym składnikiem „teatru przemiany”, co misterium. Tak, polski teatr przemiany to również teatr komediowy. Bo przemiana dokonuje się nie tylko w dramatycznym geście, w aktach transgresji, ale także poprzez ironię i śmiech. Przecież Słowacki mniej więcej w tym samym czasie, gdy tworzy swoje „mistyczne tragedie”, pisze również *Fantazego*, komedię z mistyczną podszewką.

Inna rzecz to – przepraszam, że tak z grubej rury – problem zła i przemocy. Mam wrażenie, że nie do końca symbolicznej, obecnej w tekstach Słowackiego i wciąż nie do końca oswojonej – ani przez artystów teatru, ani badaczy jego twórczości. Bo przecież to nie przypadek, że Jarosław Marek Rymkiewicz czyni Słowackiego duchowym patronem, a nawet ideologiem polskiej rewolucji, która aby się spełnić, powinna się zacząć na szubienicach. Od krwi przelania, które byłoby aktem założycielskim w końcu nowoczesnego polskiego społeczeństwa. I nie przypadek, że jedną z kolejnych inkarnacji chrystusowego Księcia Niezlomnego jest wieloznaczny, lucyferyczny bohater Samuela Zborowskiego. Jego też Słowacki odnalazł w sobie.

Więc gdzie ten Słowacki się mieści? W „jasnym” projekcie „teatru przemiany” czy w krwawych wizjach Rymkiewicza? Otóż Słowacki się nie mieści. Nigdzie. Zawsze wydawało mi się, że to, co w nim najciekawsze, jest zgrzytem, niespójnością, „nieudanym arcydziełem”. Zawsze będzie groźną tajemnicą. Bliskim obcym naszej kultury.

Dobrochna Ratajczakowa

### ***Przypis o Wyspiańskim***

Zdaję sobie sprawę, że ta książka wyrosła na podłożu historycznego myślenia. Czyli – podążając śladem rozważań Ricoeura – mieści się między zdarzeniem a strukturą. Myśląc bowiem w sposób historyczny, zwracamy się ku wydarzeniom i budujemy z nich strukturę. Ty to właśnie uczyniłeś. Zwróciłeś się ku określonym, wybranym wydarzeniom, ku swoistym wyspom i

stworzyłeś z nich całość. Jestem ci wdzięczna za sensowną narrację, która łączy poszczególne wyspy w archipelag przemiany.

Zastanawiałam się jednak nad kwestią początku – a pamiętaj, że znam tylko rozdział poświęcony Wyspiańskiemu – nad tym, gdzie i kiedy otwiera się temporalna struktura, którą nazywasz „teatrem przemiany”. Wyspy są ułożone w porządku chronologicznym. A zatem – kiedy będzie mieć miejsce moment inicjalny tej przemiany? Kiedy powstaje ten teatr? Czy nie trzeba by pomyśleć o nim wcześniej, niż proponujesz? A możliwa jest niejedna odpowiedź. Pierwsza z nich zawiera się w słowach Osterwy, które przytaczasz w *Argumentum*: „Melpomenę opuścić – zwrócić się do patronatu świętego Franciszka, świętego Genzjusza”. Problem w tym, że ty wybierasz tylko jednego patrona – zwracasz się do świętego Genzjusza, ale nie do świętego Franciszka. Tymczasem dajesz sygnał, że (za Osterwą) masz dwóch patronów. Dwóch boskich performerów. Pierwszy, Genzjusz, podczas spektaklu parodiującego obrzęd chrztu zostaje naznaczony łaską wiary i wybrany przez Boga, a tym samym skazany na męczeństwo; będzie patronem aktorów. Ale podobnie boskim performerem jest święty Franciszek, choć kierunek jego działań okazuje się odmienny i w książce brakuje mi świadomości znaczenia tej odmienności. Dlaczego? Dlatego, że Genzjusz, sam aktor, kieruje swój czyn w stronę aktorów. I twoja książka też jest przechylona ku teatrowi, ku aktorowi.

Tymczasem święty Franciszek jest równie ważny dla teatru dzięki szopce w Greccio w 1223 roku. Dzięki szopce, która ze współczesnego punktu widzenia jest jednym wielkim performansem, adresowanym do jego uczestników. Nie bez powodu święty Franciszek pojawia się w cytowanym zdaniu Osterwy. Myślę, że z chwilą kiedy je przypomniałeś, zaakceptowałeś obu patronów. I należałoby z tego wyciągnąć konsekwencje. Zwłaszcza że nie są one bez znaczenia i wiążą się z Wyspiańskim. W rozdziale jemu poświęconym zwróciły moją uwagę dwa momenty. Pierwszy, kiedy piszesz o nim zamkniętym w pułapce wieszczenia; drugi – gdy pytasz, co się stało po *Wyzwoleniu*. Otóż nie stało się nic, po prostu nic. A przecież on stworzył to dzieło dla swoich, dla wszystkich uczestników spektaklu. Tak jak Franciszek stworzył dla nich szopkę w Greccio. Mamy tu odmienną perspektywę od Genzjańskiej i należałoby ją wykorzystać. Choć zapewne mógłbyś mi odpowiedzieć – bardzo proszę, niech ktoś napisze teraz książkę z tej odmiennej perspektywy.

Wybrany przez ciebie patronat odsyła moim zdaniem problem teatru przemiany jeszcze do czegoś innego – do zasady mimesis, ale niekoniecznie o dziewiętnastowiecznym charakterze, którą masz na uwadze. W dawnym teatrze (bo także o dawny teatr mi chodzi) akt naśladowania miał przede wszystkim walor naśladowania obecności (przez aktorów) wobec realnie obecnych widzów. Myślę, że o tę podwójną obecność chodzi w teatrze przemiany. Przemiana nic nie

znaczy bez rozumiejących i czujących uczestników. Sam piszesz „uobecnienie”, ale szybko rzecz porzucasz. Dlatego też pytałam o moment inicjalny całego procesu, sugerując jego przesunięcie w głąb czasu, kiedy taka obecność wchodzi w ramy ludzkiego doświadczenia. Sądzę, że tych drzwi niestety nie otworzyłeś.

Jeszcze trzy sprawy. Pierwsza, na pierwszy rzut oka brzmiąca dość dziwnie – kim jest w twojej książce Wyspiański. Zaczynasz od zaprzeczenia – nie jest wieszczem. Potem mówisz: może eksperymentatorem, by w końcu uznać go za odkrywcę, rewelatora. Ale jeśli by się głębiej zastanowić – można by go też nazwać prorokiem. W platońskiej terminologii prorok (przypominam *Timajosa*) był tłumaczem, wyjawiał innym, o co chodzi w tak ukształtowanym świecie i ludzkim życiu. Mickiewiczowskie *Dziady* były takim aktem wyjawienia, *Dziady* Wyspiańskiego również... W *Timajosie* Platon kontrastuje wieszca i proroka, przeciwstawia ich sobie. Jeśli by pójść tym tropem, trzeba by powiedzieć, że Wyspiański był prorokiem niezrozumianym, który wbrew sobie został wrzucony w rolę wieszca. Oczywiście, dziś inaczej waloryzujemy i tłumaczymy słowo prorok, już nie po Platónsku, więc trudno byłoby mówić w ten sposób o Wyspiańskim, nie dając rozbudowanego komentarza. I choć określenia rewelator, odkrywca także do niego pasują, problem jednak (jak mi się zdaje) polega na tym, że tworzy on nie tyle akt poznania, ile roz-poznania. I jeżeli traktujesz grę jako dopełnienie aktu poznania, dla mnie ona jest właśnie efektem roz-poznania, wyjaśnienia, wytłumaczenia.

Z tego wynika kwestia dalsza: o jaki dramat ci chodzi? Piszesz: o dramat, który jest przeddzielem. Ale to zbyt mało, ponieważ znamy różne znaczenia terminu dramat. Możemy go sytuować w planie egzystencjalnym, poetologicznym, utrzymując go w ramach genologii, ale i estetyki. Czy nie lepsza byłaby dramatyczność? Zwłaszcza że kieruje nas ona w stronę Heideggerowskich rozważań o czasowości, która wymaga czasu, która się czasuje poprzez czas. Być może byłaby to dramatyczność, która wymaga dramatu, która się w nim „dramatyzuje”. I dramat byłby dla niej zarówno rodzajem instrumentu, jak sposobu bycia i myślenia. Byłby wieloznaczny, co wydaje się tym istotniejsze, że prowadzi mnie ku refleksji dotyczącej śmierci.

Doświadczenie śmierci w teatrze uznajesz – za Ewą Miodońską – za doświadczenie śmierci w cudzej perspektywie. Nie byłabym jednak pewna, czy my, oglądając sceniczną śmierć w tej cudzej perspektywie, akceptujemy ją – jak sugerujesz za Miodońską. Wszak doświadczenie śmierci jest tym, które najtrudniej nam przyjąć i zrozumieć. Niemniej właśnie ono staje się dla nas źródłem poznania. Heidegger pisze, że czas i śmierć razem są ze sobą splątane. Śmierć niesie czas, czas niesie śmierć. A wtajemniczenie w śmierć jest zarazem wtajemniczeniem w czas, w los, w prawdę życia. I w dzieło Wyspiańskiego.

W książce rozdzielasz teatr monumentalny, teatr śmierci i teatr przemiany. Nie

postępowałabym tak kategorycznie. Istnieje przepiękny wywiad Kantora, w którym mówi on, że teatr dla niego to bród na rzece, bród na rzece wiodącej ku śmierci. Z jednej strony życie – z drugiej śmierć. Jak w teatrze. My, żywi, obcujemy w teatrze z umarłymi, widzimy ich w akcie udanej obecności. I to jest istotna funkcja teatru – budzić świadomość współobecności; tylko teatr oferuje nam w darze takie doświadczenie. I dlatego wciąż pozostaje ważny. Nie tylko z powodów artystycznych, lecz także egzystencjalno-kulturowych. Teatr przemiany w równej mierze dotyczy przecież sztuki, jak naszej egzystencji.

Ireneusz Guszpit

### ***Przypis o Osterwie***

Chciałbym zacząć w sposób w pewnym sensie elementarny, od formuły: „myśleć teatr”. Co to znaczy? Dla mnie to znaczy doświadczać, nie będąc praktykiem. Doświadczanie wiąże się z praktykowaniem, natomiast myśleć teatr to znaczy doświadczać, nie będąc praktykiem teatru. A jednocześnie doświadczać poza estetyką. Przychodzi mi to do głowy w związku z tym miejscem. To spotkanie odbywa się w miejscu Teatru Laboratorium i chciałbym powiedzieć, do czego to miejsce zobowiązuje. A zobowiązuje do zapamiętania niektórych rzeczy. Na przykład do takiego zdania: „Ten chleb miał naprawdę smak chleba”. Zobowiązuje również do zapamiętania, że tutaj się odbywały *Evangelie dzieciństwa*, czyli dobra nowina dzieciństwa, a dzieciństwem dla Jarosława Freta i jego przyjaciół był mniej więcej czas tego chleba, który miał naprawdę smak chleba...

Oczywiście to miejsce każe nie zapomnieć, że jeżeli państwo myślą, że to, co mówię, mówi Ireneusz Guszpit, to się państwo mylą. A jeżeli państwo myślą, że to, co mówię, mówi nie Ireneusz Guszpit, to też się państwo mylą. Teraz proszę wziąć pod uwagę, kto do państwa to mówi i czym jest to, co mówi ten ktoś, kto być może nazywa się Ireneusz Guszpit, ale czy to mówi Ireneusz Guszpit? Więc to wszystko muszę brać pod uwagę, biorąc pod uwagę, że to się dzieje właśnie tutaj. Ale jednocześnie, jeżeli jestem w tej sali, to myślę o Laboratorium. A jeżeli jestem w tym miejscu i myślę o Laboratorium, to oczywiście myślę także o Reducie. Ale też myślę o pierwszym kodyfikatorze i idei studia teatralnego. Nie wiem, czy państwo wiedzą, że takim pierwszym kodyfikatorem i autorem idei studia teatralnego był Cyprian Kamil Norwid, który napisał: „gdybym jedną kaplicę zobaczył, / Choćby jak pokój ten, wielkości takiej, / Gdzie by się polski duch raz wytłumaczył”. To poetycka definicja studia teatralnego, o której w swojej książce pisała właśnie Katarzyna Osińska, o czym mówił wcześniej oczywiście Juliusz Osterwa, o czym mówił też Jacques Copeau. I myślę sobie, że kiedy się dokładnie czyta Jacquesa Copeau, to człowiek myśli sobie, dlaczego ten Copeau pisze tak, jak pisał Norwid. Czy Copeau mógł czytać



Norwida?

Jeżeli myślę zatem o studiu, o studyjności, o laboratoryjności to myślę też o odpowiedzialności. I jeżeli myślę o rozdziale Dariusza Kosińskiego o Osterwie, to myślę sobie o odpowiedzialności zajmowania się teatrem. W znanym, przytaczanym przez Józefa Szczublewskiego stenogramie wypowiedzi Osterwy na pięciolecie Reduty, Osterwa wypowiada takie zdania: „największą rzeczą w Reducie i jej duchem pracy jest jej ideologia. To wszystko, o czym mówiłem, jest doskonale znane na całym świecie, ale tego ducha w innych teatrach jeszcze nie ma”. Sformułowana przez Dariusza Kosińskiego formuła „polski teatr przemiany”, przynajmniej w tym rozdziale, który odnosi się do Reduty, mówi o teatrze, który mógł przekroczyć granice teatru. Mówi o teatrze, który winien się stać, i o teatrze, który – mam wrażenie – się stanie. Mówi o teatrze, który jest wyzwaniem dla tych wszystkich, którzy formułę „myśleć teatr” traktują serio.

Jaki to jest teatr, jakie pytanie stawia, na czym polegałaby ta przemiana teatru? Chcę to przedstawić na przykładzie aktorów i przytoczyć kilka zdań z bardzo znanego traktatu o sztuce aktorskiej napisanego w końcu osiemnastego wieku przez Denisa Diderota i zestawić tych parę zdań z *Paradoksu o aktorze* ze stosunkiem Juliusza Osterwy do możliwości zagrania roli Hamleta. To, co wyniknie z tego, będzie w zasadzie podsumowaniem, pytaniem, zachętą do reakcji Dariusza Kosińskiego. Diderot mówi na początku, że aktorstwo to jest wspaniale małpiarstwo, a potem dodaje kilka definicji o aktorach. Mówi tak: „aktor jest to człowiek zimny, który nic nie czuje, ale który wspaniale przedstawia uczucia”. Ale mówi jeszcze tak: „aktor jest jak kurtyzana, która nic nie czuje, ale omdlewa w twych ramionach”. A jeszcze dalej mówi tak: „cały jego talent nie w tym, aby odczuwać jak sobie wyobrażać, ale aby oddać tak wiernie zewnętrzne oznaki uczucia, żebyś padł ofiarą złudzenia”. Jeśli zwrócimy uwagę na sformułowania, jakie się tu pojawiają: „małpiarstwo”, „zimny”, „kurtyzana”, „nie czuje”, „oznaki uczucia”, „padł ofiarą złudzenia”, to dojdziemy do takiego zdania, które jest dla mnie chyba najtrudniejszym zdaniem w *Paradoksie o aktorze* – aktorka spoczywa w objęciach i umiera. Aktorka spoczywa w ramionach partnera na scenie i umiera. Widownia patrzy. Chcę przynajmniej w to wierzyć, że umiera – mówi osoba obserwująca, a ona tymczasem szepce do partnera po cichu: „Ależ panie, jak ty śmierdzisz”.

Można by powiedzieć: w tym się zawiera istota sztuki teatru, w tym się zawiera istota aktorstwa rozumianego właśnie tak. To jest jeden teatr. A z drugiej strony mamy Osterwę i Hamleta. Osterwa nigdy tej roli nie zagrał, był przystojny, był uwodzicielski, prawda, był popularny, mógł zagrać. Namawiało go wielu, namawiał go Frycz między innymi. Namawiali inni. Można zapytać, czemu nie zagrał, czyby sobie nie poradził? Oczywiście, że nie dlatego. Nie

zagrał z powodu, który kiedy o nim powiem, może się wydać śmieszny. Otóż wiadomo, że stryj wysłał Hamleta w towarzystwie Guildensterna i Rosencrantza do Anglii. Guildenstern i Rosencrantz wiozą list, w którym jest napisane, że Hamleta należy zabić. Hamlet otwiera list, czyta i dowiaduje się o tym, że jedzie na pewną śmierć. Niszczy list, pisze nowy, w którym oddawców listu każe zgładzić. Czyli wysłał Guildensterna i Rosencrantza na śmierć. I Osterwa mówi tak: rozumiem wszystko, ale nie rozumiem, nie potrafię wytłumaczyć jako aktor w swoim działaniu tego, dlaczego on Bogu ducha winnych ludzi wysłał na śmierć. Przecież to są pionki w tej rozgrywce. Nie oni wymyślili tę intrygę, prawda, są używani w tej intrydze, poza swoją wiedzą. Osterwa mówi: jestem w stanie to zagrać, kiedy aktorstwo będę traktował jako wspaniałe małpiarstwo, warsztatu mi nie brakuje, możliwości mi nie brakuje, sposobów mi nie brakuje. Ale ja nie potrafię tego wytłumaczyć w procesie rozwoju roli. Nie potrafię tego wytłumaczyć i dlatego nie zagram.

Można zapytać tak: czy to głupota czy to może coś innego? Czy jest to wzór do naśladowania czy może to nie jest wzór do naśladowania? Czy jest to powód do tego, aby się zastanawiać nad tym, czy to nie jest powód do tego, aby się zastanawiać nad tym? Czy w związku z tym, w zależności od tego, jak się odpowie na te pytania, czy jak odpowiada Dariusz Kosiński na te pytania, można by zapytać, czy należy pisać takie książki, które noszą tytuł *Polski teatr przemiany*? Ja myślę, że należy je pisać, że ci, którzy myślą teatrem czy dla których ważna jest formuła „myśleć teatr” traktowana jako swoiste doświadczenie, praktyczne doświadczenie teatru, winni takie książki pisać. Książki, które są wyraźną deklaracją po określonej stronie. Książki, które wskazują wyraźnie, powtórzyłbym za Grotowskim, jak żyć by można. Jaki teatr uprawiać by można. Jaki teatr jest możliwy. To nie jest teatr niemożliwy, to jest teatr możliwy.

Grzegorz Ziółkowski

### ***Przypis o Grotowskim***

Końcowy rozdział zatytułowany został *Odpowiedź uczynić*. Jest inny, a jednocześnie wynika z poprzednich; jest inny – chociażby ze względu na rozmiary: dwukrotnie dłuższy niż pozostałe, a przy tym całościowo traktujący dzieło omawianego artysty. Wynika z poprzednich dlatego, że Grotowski jawi się w nim jako pierwszy spełniony twórca w ciągu tradycji sięgającej Mickiewicza. Z drugiej strony, pozycja, z której piszesz ten rozdział, jest odmienna niż w odniesieniu do pozostałych części książki. To znaczy piszesz go jako osoba, która mogła się jeszcze „otrzeć” o Grotowskiego i jego pracę. Widziałeś *Akcję* w momencie, w którym twórca już nie żył. Ale uczestniczyłeś w spotkaniu z nim i od tego zaczynasz swoje rozważania. Poprzez własne

rozumienie opowiadasz uczestnikom zdarzeń ich własną historię – co w przypadku wcześniejszych części *Polskiego teatru przemiany* siłą rzeczy nie jest możliwe.

Nie powiem, że „zazdrość mnie skrzyła”, że napisałeś to, co napisałeś, bo rozpoczynam właśnie pracę nad książką o Grotowskim i wciąż mam szansę odnieść się do twoich ustaleń. W swoim opracowaniu skupię się na okresie, który w Polsce jest najmniej znany, czyli na latach po osiemdziesiątym drugim roku, kiedy to twórca wyjechał z Polski na stałe. A zatem, inaczej niż Paweł Goźliński, odetchnąłem z ulgą: „Aha, taki głos jest możliwy!”.

Jest możliwy głos, który sprzeciwia się ustalonej periodyzacji. Życie i dzieło Grotowskiego postrzegasz bowiem jako pewne kontinuum, akcentujesz proces, ciągłość, wynikanie. Jednocześnie nie omijasz momentów zerwania, takich jak wyklęcie słowa teatr czy wyjazd z Polski i przeniesienie się z pracą za granicę. Takich zerwań było zresztą u Grotowskiego więcej. Ty próbujesz znaleźć w odniesieniu do jego dzieła równowagę między kontynuowaniem linii głównej a momentami nieciągłości – choć ostatecznie akcentujesz kontinuum. Uważam to za cenne, jednak wydaje mi się, że nie dość silnie zaznaczyłeś na tej trajektorii momenty zachwiań, zawirowań, napięć wynikających z niemocy, może ze straty, może z uświadomienia sobie, jak radykalne były to propozycje.

Jak sądzę, warto byłoby znaleźć przeciwwagę dla polaryzacji, która pokutuje w tej chwili w myśleniu o Grotowskim. Albo go gloryfikujemy, albo – z drugiej strony – staramy zadrapać, wyciągnąć „czarną legendę”, upomnieć się o nią. Zrównoważone podejście do Grotowskiego w moim przekonaniu jest możliwe, gdy rzetelnie, dogłębnie przebadamy jego dzieło: przede wszystkim od Teatru Źródeł do sztuki jako wehikulu (również w sferze faktografii), a przy tym nie będziemy bali się pokazać jego twórczej czy ludzkiej niemocy. Na przykład tego potwornego kryzysu po *Księciu Niezłomnym* podczas dochodzenia do *Apokalipsy*, który reżyser opisał w nieznanym w Polsce artykule *O powstawaniu „Apokalypsis”*. Tekst ukazał się w języku włoskim, ty jednak po niego nie sięgasz. Tak jak nie śledzisz zmian w jego tekstach, które traktujesz „monolitycznie”, podczas gdy te główne Grotowski gruntownie przerabiał, szczególnie w tłumaczeniach.

Sięgasz za to – i to uznaję za ważne – po wczesne, zepchnięte w czytelniczy niebyt artykuły, z których wyluskujesz idee stanowiące główny motor jego pracy. Ale i tutaj odczuwam pewien niedosyt. Skoro piszesz tyle o Limanowskim w rozdziale o Osterwie, to dopominałbym się o mocniejszą obecność Flaszena w rozdziale o Grotowskim. Nie lekceważyłbym autora *Cyrografu*, nie odsyłałbym go „do kąta”. To oczywiście kwestia do dyskusji, czy można powiedzieć jednym tchem „Grotowski i Flaszen”, tak jak bez wahania mówimy „Osterwa i Limanowski” w odniesieniu do Reduty. Zdaje się, że wobec założycieli Laboratorium można tak zrobić tylko w

odniesieniu do pewnego okresu. Kim był Flaszen dla Grotowskiego na początku działalności – w okresie formacyjnym? Sparringpartnerem, kimś tworzącym pewne środowisko, w którym dzięki dyskusjom, dzięki swoistej spowiedzi mogły zostać nazwane pewne rzeczy, a pewne intuicje zyskać ukonkretnienie. Poza tym to Flaszen jest autorem formuły „teatr ubogi”.

Mówię o Flaszeniu, ale mam na myśli i innych współpracowników Grotowskiego, których wymieniać trzeba z imienia i nazwiska. Bez nich jego dzieło nie stałoby się tym, czym się stało. Twórca realizował się przecież w dialogu, nierzadko w sporze, w odniesieniu do... To nie był „samorodek” przesiadujący w biednym pokoiku wyobraźni, ale lider konkretyzujący swe przecucia w zetknięciu z drugim człowiekiem, niczym stalker wyruszający z innymi na wyprawy w nieznaną. Jeśli o tym zapomnimy, Grotowski przemieni się w etykietkę, w wytrych.

Dariusz Kosiński

### ***Wyznania po czasie***

W trakcie dyskusji, czego dowodzi – jak sędzę – przedstawiony tu zapis, pojawiło się wiele niezwykle inspirujących propozycji, wiele uwag wymagających komentarza. Na część z nich próbowałem odpowiedzieć od razu, na inne odpowiedzieć mogłyby pewnie tylko kolejne książki. Jeden wątek chciałbym jednak w zakończeniu wydobyć i skomentować. Chodzi mianowicie o wskazywany między innymi przez Zbigniewa Majchrowskiego afirmatywny stosunek do tradycji romantycznej czy też próbę afirmatywnego z nią dialogu, lokującego się na biegunie przeciwnym do „szyderców”. Muszę przyznać, że to wskazanie bardzo mnie ucieszyło i nie mam zamiaru się od takiej diagnozy odżegnywać. Dla mnie osobiście szyderstwo, ironiczno-drwiąca polemika z romantyzmem już się wyczerpała, dalej tą drogą nie ma po co iść, co zostało powiedziane, to zostało powiedziane, a reszta to łatwizna intelektualna i artystyczna. Natomiast próba rozmowy, nie na kolanach oczywiście, ale ze świadomością, że rozmawia się z duchami wielkimi, i próba zobaczenia, co nam te duchy zostawiły, to jest to, co próbowałem w swojej książce podjąć.

Rzeczywiście można odnieść wrażenie (mówił o tym Paweł Goźliński, mówił Grzegorz Ziółkowski), że bohaterowie poszczególnych rozdziałów są przedstawieni jako ludzie, którzy wiedzą, czego chcą i którzy to robią, mimo różnych kościółów międzyludzkich, groteskowości, rękawiczek, choroby, śmiechu kobiet i innych przeszkód i przypadłości. Jeżeli tak rzeczywiście jest, to dobrze – tak chciałem. Jeśli gest poniżenia stał się łatwy, to może czas na gest wywyższenia. Bo jeżeli oni są naszymi bohaterami, jeżeli oni są moimi bohaterami, to ja bym chciał wierzyć, że są ludźmi, którzy nie zrobili tego wszystkiego przez przypadek. Jeżeli oni byli geniuszami, to znaczy to, że świat im raczej przeszkadzał, niż ich tworzył, że oni szli przeciwko światu – jak Kordian – za „własnym przekonaniem”. Świat ich mylił, zrzucał, przeszkadzał im. A

oni za tym przekonaniem szli i do czegoś dochodzili, jakoś trwali w tym przekonaniu. Dlatego dla mnie to są bohaterowie... Jeżeli oni są mnie (nam?) potrzebni, to tacy. Tak często jesteśmy myleni... ja tak często jestem mylony i spychany z drogi przez świat, że potrzebni mi tacy bohaterowie, którzy idą właśnie tak i którzy w pewnym momencie bez żalu zrzucają rękawiczki.

Kiedy kończyłem pisać Polski teatr przemiany i odkładałem do archiwum kolejne strony niewykorzystanych notatek, pomyślałem, że właściwie każdemu z jej bohaterów można by poświęcić całe życie i że być może to jest to, co należałoby zrobić, by wreszcie zrozumieć swoistość, złożoność i bogactwo naszego dziedzictwa, lekceważonego przez „europejczyków” i zawłaszczanego przez nacjonalistów przebranych za katolików. Zrozumieć polską inność nie jako winę, historyczne obciążenie, balast, ale jako dar. Zaakceptować ją i być z niej dumnym bez przykrawania do horyzontów endeckich kaprali i ich duchowych ojczulków. Polski teatr, polskie przedstawienia – ich przeszłość i terażniejszość – wydają się dziedziną, w badaniach nad którą podjęcie takiego zadania jest szczególnie potrzebne. Gdyby przekształcić i uzupełnić formułę Ireneusza Guszpita i postawić postulat „myśleć teatr w Polsce”, to – jak sądzę – znaleźlibyśmy drogę do odtworzenia zerwanych więzi między teatrologią a najważniejszymi zadaniami stojącymi przed polską humanistyką. Na miarę własnych możliwości i sił, mimo obaw i niepewności, chciałbym tą drogą pójść. Polski teatr przemiany był w tę stronę pierwszym krokiem. Teatra polskie są (a raczej wciąż stają się) kolejnym.

Spisała Iwona Gutowska