

Georges Banu

**Peter Brook**

**Ku teatrowi pierwszemu**



Georges Banu i Peter Brook, Wrocław 2009;  
fot. Francesco Galli/Archiwum Instytutu Grotowskiego





Georges Banu

**Peter Brook**  
**Ku teatrowi pierwszemu**

Przekład  
Maciej Kaziński



INSTYTUT  
M. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO  
THE GROTOWSKI  
INSTITUTE

Wrocław 2013

Podstawa przekładu: Georges Banu: *Peter Brook. Vers un théâtre premier*,  
édition augmentée, Éditions du Seuil, collection Points Essais, numéro 535,  
Paris 2001

Wydanie uzupełnione o teksty: *Przyjaźń w stuleciu przemian:*  
*Jerzy Grotowski i Peter Brook* oraz *Flet, czyli magiczna kruchość*

Redakcja tomu: Monika Blige

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Korekta: Stanisława Trela

Indeks: Monika Blige i Agata Kaczmarek

Skład i łamanie: Agata Kaczmarek

© Copyright by Georges Banu, 2013

© Copyright for this edition by Instytut im. Jerzego Grotowskiego,  
Wrocław 2013

ISBN 978-83-61835-05-9

Wydawca:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Rynek-Ratusz 27

50-101 Wrocław

[www.grotowski-institute.art.pl](http://www.grotowski-institute.art.pl)

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

*Dla Radu Penciulescu, Andreia Șerbana  
i Felixa Alexa – przyjaciół, z którymi tak  
często rozmawiałem o Peterze Brooku,  
i dla których spotkanie z nim również było  
doniosłym wydarzeniem.*

*Oraz dla Eugène'a Simiona,  
który pomógł mi pierwszy raz spotkać się  
z Peterem Brookiem.*





# Spis treści

|    |  |     |   |
|----|--|-----|---|
| 11 | Przedmowa do wydania<br>polskiego. Przyjaźń w stuleciu<br>przemian: Jerzy Grotowski<br>i Peter Brook | 98  | Sztuka jako relacja   |
|    |  | 99  | „Peter, he's never tired”                                       |
| 19 | Świadek przebytej drogi  | 100 | W połowie zbrocza   |
|    | <b>Opowieść świadka</b>  |     | <b>Punkty orientacyjne<br/>teatru życia</b>                     |
| 25 | Sztuka konieczna   | 102 | Metafory życia  |
| 26 | Jak o tym mówić?   | 105 | Improwizacja albo szkoła<br>nieprzewidzianego                   |
| 28 | Hipotezy punktu wyjścia  | 110 | Zwyciężyć strach  |
| 32 | Książki i podróże  | 112 | Zmiana dystansu   |
| 34 | Zdania „promienne”   | 115 | „Przed-obraz” jako punkt<br>wyjścia                             |
| 36 | Bouffes du Nord:<br>architektura-scenografia   | 120 | Heterogeniczność<br>i klarowność                                |
| 43 | Niezbędna wertykalność   | 123 | Publiczność albo pragnienie<br>drugiej osoby                    |
| 45 | Teatr żywiołów   | 126 | Aktywna mniejszość i wielki<br>ruch naprawczy                   |
| 48 | Powab dywanów  | 130 | Naiwność, czyli jak odnaleźć<br>dziecko                         |
| 50 | Zanikanie i trwanie  |     |   |
| 53 | Słowa w sytuacji   |     |   |
| 56 | Być gotowym – być blisko   |     |   |
| 59 | Zbliżenie i przezroczystość  |     |   |
| 61 | Cztery filary i układ planet   |     |   |
| 69 | Portrety aktorów   |     |   |
| 73 | Opowiadacz   |     |   |
| 77 | Odrzucona doskonałość  |     |   |
| 80 | Rzemiosło  |     |   |
| 84 | Muzyka jako partner  |     |   |
| 85 | Powrót cienia  |     |   |
| 87 | Zmysłowość i patyna  |     |   |
| 89 | Młoda publiczność  |     |   |
| 91 | Niefotografowalne  |     |   |
| 93 | Intymność  |     |   |
| 95 | O niektórych cnotach<br>brookowskich   |     |   |
|    |  |     | <b>Sceny niezwykle</b><br><i>Tymon Ateńczyk</i>                 |
|    |  | 134 | Metamorfozy kręgu<br><i>Ubu w Bouffes</i>                       |
|    |  | 137 | Przedmioty i ich odwracanie<br><i>Kość i Konferencja ptaków</i> |
|    |  | 139 | Tradycyjne sprzężenie   |
|    |  | 140 | Człowiek i ptak, czyli<br>„pomiędzy rzeczami”                   |
|    |  | 143 | Porzucenie skóry  |
|    |  | 145 | Oko serca i światło<br>Najwyższej Tożsamości                    |

|     |  |     |  |
|-----|--|-----|--|
|     | <i>Tragedia Carmen</i>   |     |  |
| 149 | Eros siostrzany<br>i eros-wydarzenie   | 218 | <b>Ku teatrowi pierwszemu</b><br>Afryka – swoisty świat  |
| 154 | Erotyzm wyciągniętych ciał<br><i>Wiśniowy sad</i>  | 219 | Czy kolor ma znaczenie?  |
| 156 | Egzaltacja prędkości   | 221 | Ku teatrowi pierwszemu   |
| 158 | „Jakże wszystko mogłoby być<br>pięknie, jak moglibyśmy być<br>szczęśliwi...”<br><i>Mahabharata</i> |     | <b>Ostatnie myśli</b>  |
| 160 | Rzeka i staw   | 224 | Wszystko działa  |
| 164 | Śmierć i sens życia<br>Spotkania   | 225 | O płynności  |
| 165 | Sześć dni Brooka<br><i>Burza</i>   | 228 | Wszystko w jednym słowie   |
| 177 | Skała z suchego ogrodu   | 230 | Krąg i spirala   |
|     | <b>Etap mózgu</b>  | 232 | Młodość odnaleziona  |
| 180 | Niewymuszona samokrytyka   | 233 | Sztuka starzenia się<br><i>Czarodziejski flet</i>  |
| 181 | <i>Mężczyzna, który</i> – spektakl<br>zerwania   | 235 | Flet, czyli magiczna kruchość  |
| 184 | <i>Jestem fenomenem,</i><br>czyli samotność mnemonisty   |     |  |
| 186 | Ekrany niewidzialnego  |     | ANEKSY   |
| 188 | <i>Peleas – Impresje,</i><br>wspomnienia dziecka   | 240 | Człowiek <i>Pustej przestrzeni</i>   |
| 190 | Sokratejska pedagogia  | 251 | <i>Zapomnieć o czasie</i> – książka<br>formacyjna  |
| 194 | Odnaleziony język  | 255 | Wyjątkowy przyjaciel   |
| 194 | Sztuka tego, co niewielkie   | 258 | <b>Spektakle Petera Brooka</b><br>zrealizowane<br>w Międzynarodowym<br>Ośrodku Twórczości Teatralnej |
| 196 | Beckett: sekretna więź   |     |  |
| 199 | Brook i jego sobowtór,<br>Szekspir   | 271 | <b>Filmy Petera Brooka</b><br>zrealizowane<br>w Międzynarodowym<br>Ośrodku Twórczości Teatralnej     |
| 204 | Słowa o <i>Hamlecie</i> , rozmowa  | 273 | <b>Indeks</b>  |
| 214 | List Craiga  |     |  |
| 216 | Ostatni obraz  |     |  |

Przedmowa do wydania polskiego

## **Przyjaźń w stuleciu przemian: Jerzy Grotowski i Peter Brook**

Wartość człowieka znajduje odzwierciedlenie  
w jego przyjaciółach i poprzez nich będzie kiedyś trwać.

PETER BROOK

W dziejach świata sztuki bywały różne przyjaźnie. Zawiązywały się na podstawie wspólnoty estetycznych wizji, poglądów na moralność czy politykę. Przyjaciele – a nie mówię tu o wspólnotowych relacjach grupowych, lecz o stosunku binarnym – odnosili korzyść z takiego samego statusu opartego na równorzędności i wzajemności. Są to przyjaźnie, które rozwijają się w kontekście społeczeństw nietotalitarnych, gdzie zagrożenia, których doświadczają, mogą dotyczyć ich pozycji ekonomicznej, lecz nie ich artystycznego przetrwania.

Inny rodzaj więzi powstaje czasami tam, gdzie ograniczenia, niebezpieczeństwa i sankcje grożą osobom, które są bezbronne wobec politycznej maszyny swoich czasów. Nie ma to wpływu na początkowy fundament przyjaźni, która rodzi się w oparciu o elementy wspólne dla obu partnerów, jednak tu pojawia się dodatkowy wymiar zagrożenia i wzajemnej pomocy. Byłoby rzeczą interesującą sporządzić zestawienie takich, jakże licznych, przyjaźni, które rozwinęły się w warunkach różnych dyktatur. Przyjaźni trwałych czy przyjaźni przelotnych, które wiązały się z wielkim ryzykiem i których potwierdzeniem była pomoc niesiona jednej ze stron. Czyż Rostropowicz nie ocalił Sołżenicyna? Nie chodzi mi o to, by wymieniać długą listę podobnych przypadków – chciałbym tu jednak przypomnieć pewną przyjaźń paradygmatyczną, której przebieg nabrał szczególnego znaczenia dla teatru xx wieku. Przyjaźń Stanisławskiego z Meyerholdem. Najpierw młody Meyerhold zostaje uczniem Niemirowicza-Danczenki, lecz Stanisławski szybko rozpoznaje jego talenty, do tego stopnia, że obsadza go w sztuce, która stanie się sztandarowym spekta-

klem Teatru Artystycznego, w *Mewie*. Porywczy i niezadowolony Meyerhold opuszcza swojego starszego kolegę i wyjeżdża na prowincję, aby stworzyć teatr z dala od niego, zgłębiając nową dramaturgię – Ibsena i Maeterlincka. To nie przeszkodzi Stanisławskiemu śledzić jego poczynania, uczynić go swoim partnerem właśnie z powodu dzielących ich różnic. (Przypominam sobie, jak to Ibsen będąc u szczytu sławy, liczył się z propozycjami młodego Strindberga i by o nim nie zapominać, umieścił jego portret obok biurka. Chciał bowiem pisać, jak to sam wyznał, mając „za plecami Strindberga”). Meyerhold zajmuje podobną pozycję w stosunku do Stanisławskiego, który zaprasza go do prowadzenia Studia w ramach Teatru Artystycznego, aby ożywić i odnowić estetykę słynnego zespołu. Jest to Studio z 1905 roku, które rozbudza wyobraźnię, powoduje rozdrażnienie Danczenki i ostatecznie staje się chybionym przedsięwzięciem. I nie tyle ważne jest tu oczywiste fiasko, lecz inicjatywa, która ma związek z okazywaną przez Stanisławskiego potrzebą dialogu z Meyerholdem. Później Grotowski, odwołując się do tej właśnie przykładowej relacji, powie, że najlepszym uczniem nie jest uczeń posłuszny, lecz buntowniczy; uczeń, który – jak Meyerhold – atakuje estetykę mistrza. I właśnie, mimo porażki, Studio pozostawia ślad, gdyż Stanisławski decyduje się poszerzyć krąg swojego repertuaru i włączyć do niego autorów takich jak Maeterlinck, którym często zajmował się jego młodszy kolega. Ten następnie, gdy historia zmieni bieg, nie powstrzyma się przed gwałtownymi atakami na Teatr Artystyczny (nie wymieniając wprost Stanisławskiego) w imię wymogów innej sztuki, pozostającej w zgodzie z ideami i oczekiwaniami Rewolucji. Sztuka ta chwieje się pod rządami Stalina – poddana intelektualnemu terrorowi grożącemu zespołowi artystów, nawet tak oddanych jak Meyerhold, który teraz wystawiony jest na gwałtowne ataki i ryzyko fizycznego unicestwienia. Tak więc Stanisławski zaprasza przyjaciela, oferując mu schronienie w ustronnym studiu i proponując zajęcie się operą – *Damą pikową* – czyżby przeczcucie śmierci? – i pracę z dala od naszpikowanego minami pola teatru publicznego. Okazując tę pomoc, daje mu szansę przetrwania. (Jak tu nie wspomnieć pięknego obrazu ze spektaklu Eugenia Barby, gdy stary mistrz niesie na ramionach młodego

bezbronniego przyjaciela?) Kiedy Stanisławski umiera, dni Meyerholda są policzone; spotka go koniec, który znamy i który był inspiracją dla ostatniego spektaklu Kantora. Oto sens przyjaźni w czasach zarazy. Dzielić się i nieść pomoc, aby ktoś, przyjaciel w niebezpieczeństwie, mógł dalej pracować. Dalej żyć. Relacja pierwotna wzbogaca się zawsze o inny wymiar – przyjaźni, który konstituuje się w oporze wobec zagrożenia. I tak do wspólnego zaufania sztuce, dochodzi imperatyw niesienia pomocy zagrożonemu artyście.

Mówi się często, że każde porównanie jest w połowie fałszywe. Choć przekonany o słuszności tego stwierdzenia, dokonam jednak porównania między przytoczoną przyjaźnią Stanisławskiego i Meyerholda a przyjaźnią Brooka i Grotowskiego. Oczywiście wiele jest różnic: nie należeli do tego samego społeczeństwa, nie są rówieśnikami... lecz i podobieństwa są liczne. Przede wszystkim to: Brook, tak jak Stanisławski, zaprosił swojego polskiego kolegę do Anglii, aby poprowadził warsztaty z aktorami słynnego Royal Shakespeare Company. Początkowo podstawą relacji była praca, wspólne sprawy, które ich zaprzętały i wspólne cele. Później dołączą inne motywy – dotyczące estetyki czy filozofii, jak na przykład podzielane przez nich obu zainteresowanie Jungiem i Gurdzijewem. Widują się często, lecz gdy sytuacja w Polsce się pogarsza, postawa Brooka zaczyna coraz bardziej zbliżać się do postawy Stanisławskiego, a jego interwencje nabierają podobnego znaczenia: chodzi o pomoc niesioną przyjacielowi, któremu grozi niebezpieczeństwo. Polskie społeczeństwo znajduje się w „stanie obłączenia” – jest to kontekst, który odsyła do czasów stalinowskich, choć nie jest aż tak śmiertelny. I tu jednak potrzebna jest podobna przemiana: przyjaciel staje się sojusznikiem. Sojusznikiem, który przybywa na pomoc, który jest rękojmnią, który wykorzystuje fakt bycia znaną postacią, który pisze, zajmuje stanowisko, angażuje się: przyjaciel w boju, przyjaciel, który chroni i wspomaga. Taka sama sytuacja pojawia się dwa razy w czasach zarazy ubiegłego wieku.

W przeciwieństwie do Stanisławskiego, Brook często udziela wywiadów i wykorzystuje okazję, aby opowiadać o Grotowskim, aby ukazywać, odsłaniać to, co uważa za jego wyjątkowość, niepowtarzalność, za jego geniusz, również aby wskazać na różni-

ce – dotyczące zwłaszcza stosunku do publiczności – i przede wszystkim po to, aby rozpoznać ich wspólne dążenie do przekroczenia teatru artystycznego... Stanowiska, jakie Brook zajmuje na przestrzeni lat, podkreślają jego stosunek do wielkiego przyjaciela i pozwalają domyślać się, dlaczego pozostawał pod wrażeniem i urokiem jego osoby. Urokiem artystycznym, lecz również urokiem ludzkim, gdyż Grotowski stanowił dla Brooka podwójny punkt odniesienia, podwójne wymaganie, tyleż na poziomie życia, jak i pracy.

Wszystko rozpoczęło się od *Hamleta* w Moskwie w 1955 roku. Od tego *Hamleta*, którego wyreżyserował Brook, którego widziała Olga Knipper i o którym Gordon Craig dowiedział się, czytając „Timesa”. Również i młody student Grotowski udał się do Teatru Wachtangowa, aby obejrzeć spektakl, który poza tym, że był dziełem teatralnym, był też gwałtownym wyłomem w straszliwej żelaznej kurtynie rozdzielającej powojenną Europę. Grotowski, który przybył z Polski, zdał sobie sprawę z podwójnego, teatralnego i politycznego znaczenia tego wydarzenia. Kiedy tylko rozpoczął swoje poszukiwania w Opolu, został zaproszony, najpierw w 1965 roku do Londynu na konferencję i pokaz dokumentu o *Tragicznych dziejach doktora Fausta*, następnie w 1966 roku, aby zaprezentować *Księcia Niezłomnego* i zorganizować staż z Ryszardem Cieślakiem. Pomiędzy dwoma mężczyznami nawiązała się nić wzajemnego zaufania i – co trzeba przypomnieć – ta więź nabrała charakteru wyzwania wobec separacji, jaka przeszkadzała bezpośredniej wymianie między artystami. Przyjaźń ta była wyjątkowa. Brook uznaje „wyjątkową” pozycję Grotowskiego i pisze tekst, który najpierw publikuje w Stratfordzie, a który stanie się wstępem do *Ku teatrowi ubogiemu*. Książce Jerzego Grotowskiego towarzyszą słowa angielskiego przyjaciela. On też powiąże drogę polskiego twórcy z teatrem świętym, któremu poświęci rozdział w słynnej *Pustej przestrzeni*. Tak oto Brook towarzyszy i objaśnia innym pracę Grotowskiego, który znajduje w nim zarówno wybornego komentatora, jak i strategiczne oparcie. Jego nazwisko służy mu za tarczę.

Następują dalsze spotkania i dialogi: w Szirazie w 1970, potem, w 1973 w Nowym Jorku, w Brooklyn Academy of Music, z okazji Dni Teatru zorganizowanych przez Brooka w ramach podróży Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) do Stanów

Zjednoczonych. Yoshi Oida wspomina te wyjątkowe momenty, opowiadając w swojej książce *L'Acteur flottant* o prowadzonej wraz z Grotowskim improwizacji wokół fletu. Brook z kolei odwiedza w 1975 roku Wrocław, biorąc udział w Uniwersytecie Teatru Narodów. Zdjęcie Jerzego, który ofiarowuje mu na peronie dworca kwiat, wielce nas poruszyło; nas wszystkich, którzy kochamy obu tych artystów. Kontynuują wymianę myśli tego samego roku w ramach weneckiego Biennale. Wymianę parytetową, wymianę pozbawioną hierarchii czy niezgodności. Prowadzą ją dalej w 1983 roku w Santarcangelo. Dwóch równorzędnych przyjaciół, których słowa tak do nas przemawiają.

Relacja Stanisławski–Meyerhold przychodzi nam na myśl, gdy Grotowski opuszcza Polskę, a Peter Brook podejmuje wiele inicjatyw, poprzez które może go wspierać: popierając w 1984 roku jego kandydaturę do projektu w Irvine, czy zapraszając Ryszarda Cieślaka jako aktora do *Mahabharaty*. Poza tymi pojedynczymi działaniami, Brook i Grotowski zawierają instytucjonalny alians pomiędzy paryskim CIRT i Centro di lavoro w Pontederze. Alians ten nie mógł nie wywrzeć wrażenia na lokalnych władzach małego włoskiego miasteczka, które, z inicjatywy Roberta Bacciego, przyjęły u siebie Grotowskiego. Oczywiście Grotowski nie był wystawiony na niebezpieczeństwa podobne do tych, jakie groziły Meyerholdowi, lecz wsparcie Brooka była dla niego szczególnie pożądane. Grotowski ze swojej strony bierze udział w wydarzeniach związanych z dziełem Brooka. Tak było w Rzymie, gdy w 1988 roku ukazał się włoski przekład *Ruchomego punku*, a zwłaszcza podczas przyznania Europejskiej Nagrody Teatralnej, gdy obaj podjęli zasadniczy dialog na temat teatru, ukazując jednocześnie obraz swojej, scementowanej bardziej niż kiedykolwiek dotąd, przyjaźni. Czas zdawał się ją wzmacniać i ukazywać jej emblematyczną wartość jeszcze lepiej, gdy Brook 24 września 1989 roku w Bouffes du Nord odbyła się ważna konferencja *Grotowski dzisiaj*. Gest Brooka nabiera przez to najbardziej dosłownego sensu: jest to przypomnienie teatralnemu światu, że dwaj artyści są ze sobą nierozdzielnie związani i że Brook nie przestaje składać hołdu swojemu pozostającemu na wygnaniu przyjacielowi. Spotykają się ponownie w publicznych sytuacjach, które nadają ich relacji silne znaczenie symboliczne. To wszystko obok rozmów te-

lefonicznych, wzajemnych wizyt, rozmów w przestrzeniach prywatnych. Ich przyjaźń, to przyjaźń o dwóch obliczach i ta komplementarność tylko ją wzmacnia. Jakże zapomnieć ów wieczór, gdy wychodząc z próby w Bouffes du Nord dostrzegłem Jerzego, który czekał w holu. Szybko zawiadomiłem Petera, który pośpieszył go spotkać. Jak zapomnieć chwile, gdy kilka lat później przekazywałem Peterowi alarmujące wieści o niepokojącym stanie zdrowia Jerzego i jak Brook nazajutrz wyruszył do Pontedery?

Ich więź wzmocniły dwa osobiste punkty odniesienia. Gurdżijew, o którym często ze sobą rozmawiali i którego nauczanie ich obydwo naznaczyło. W 1991 roku spotkali się w związku z gruzińskim mistrzem, a ich dialog stał się z kolei punktem odniesienia dla studiów nad nim. Oraz Ryszard Cieślak – aktor, który do ostatecznych granic przesunął etykę poświęcania się, aby odpowiedzieć na wezwanie Grotowskiego do perfekcji, osiągnął ją na końcu dotkliwej „drogi krzyżowej”. Kiedy nie widział już żadnego powodu, aby pozostawać w Polsce, kiedy nie mógł dłużej tu być, Brook zaprosił go do zagrania roli w *Mahabharacie*. W ten sposób „książę niezłomny” stał się „ślepy m królem” – trzecim pojęciem, żywą więzią dwóch przyjaciół! To cała droga. 24 marca 1997 Peter Brook gościł w Bouffes du Nord Jerzego i jego wykład inauguracyjny dla Collège de France. Była to fermata w ich przyjaźni, która pozwoliła im na wzajemne ubogacenie się, lecz która również wpisała się w logikę konieczności przetrwania w epoce cenzury i ryzyka, jakie spotykało artystę w byłych krajach Europy Wschodniej. [...]

Brook rozpoznaje w Grotowskim artystę przenikniętego maksymalizmem wymagań, artystę, który zdecydował się prowadzić swoje poszukiwania aż do ostatecznego celu, do „końca zawodów”, płacąc cenę za walkę i poświęcenie. Lecz Brook nie czyni z niego surowego i nieprzejednanego Wielkiego Inkwizytora, wspominając jego humanizm zawarty w trzech cnotach: „czułości, ciepłe, poczuciu humoru”. [...] Brook – artysta, który, jak sam twierdzi, pozostaje „na skraju płonącego lasu”, mówi o przyjacielu, który „wszedł w sam środek płomienia”.

Pewnej nocy, po tym, jak z Jerzym pracowaliśmy nad tłumaczeniem książki Thomasa Richardsa *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, zadałem Grotowskiemu pytanie:



– Masz dwóch przyjaciół. O czym rozmawiasz z Eugeniem?  
A z Peterem?

– Z Eugeniem rozmawiam tylko o teatrze, z Peterem rozmawiam tylko o życiu.

Grotowski był uosobieniem sposobu życia, a – jak uściśla Brook – „sposób życia jest drogą ku życiu”. Być może ich przyjaźń żywiła się wspólnym im obu pragnieniem, aby, poza teatrem, być mistrzem życia<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tekst ukazał się jako wstęp do książki *Avec Grotowski*, francuskiego wydania książki *With Jerzy Grotowski: Theatre is Just a Form*, która w wyborze i opracowaniu Georges'a Banu i Grzegorza Ziółkowskiego ukazała się w 2009 roku we Wrocławiu, nakładem Instytutu Grotowskiego. (Przyp. red.)



## Świadek przebytej drogi

Ta książka opowiada o drodze. O drodze, jaką przebył Peter Brook w teatrze Bouffes du Nord, od *Tymona Ateńczyka* do *Hamleta*. Byłem świadkiem tej drogi od jej pierwszego wieczoru. Teraz nadszedł czas, aby ją opisać. Opis podąży torem Brooka i jego zespołu, przywołując wcześniejsze wydarzenia, które rozegrały się zarówno w Londynie, jak i w innych miejscach. Począwszy od premiery *Tymona*, będzie się zatrzymywać na chwilach uniesień i opisie to, co trwałe; połączy analizę z bezpośrednim świadectwem. Perspektywę, która ukazuje widok ogólny, połączy z konkretnymi doświadczeniami, pozwalającymi to doświadczenie, choćby częściowo, przywołać. Chodzi o to, aby przypomnieć poszczególne wydarzenia, nie gubiąc przy tym wizji całej drogi – aby objaśnić jej przebieg i etapy; aby przywrócić pamięć olśnień doznanych w sali, która stała się mityczna. Sali, którą wyjątkowy reżyser uczynił zarówno swoim ogniskiem domowym, jak i swoim dziedzictwem. Książka ta żywi się bezpośrednią znajomością drogi Brooka w Bouffes. Brook i Bouffes są nierozdzielni.

Owo itinerarium, którego część widoczną tu odtwarzam, rozpoczyna się w rzeczywistości na długo przed rokiem 1974 i premierą *Tymona Ateńczyka*. Jego początki zaczynają się kształtować w roku 1968 i noszą ślady wydarzeń pamiętnego maja, podobnie jak perypetie kochanków ze *Snu nocy letniej* zależne są od faz księżyca. Z jednej strony historia, z drugiej gwiazdy: nigdy nie uda się uciec przed tym podwójnym wpływem. Przed opuszczeniem w 1970 roku Royal Shakespeare Company Brook realizuje swoje najbardziej jaśniejące dzieło reżyserskie, w którym zawiera elementy swoich przyszłych poszukiwań – spektakl ten zwiastuje przyszłe inscenizacje paryskie. Odchodząc, Brook nie wykopuje fosy, lecz przerzuca pomost. Nie będzie nigdy człowiekiem zerwań, będzie zawsze człowiekiem przejść.

Prace poprzedzające utworzenie Międzynarodowego Ośrodka Poszukiwań Teatralnych rozpoczęły się w Paryżu w następstwie zaproszenia wystosowanego przez Jeana-Louisa Barraulta, który zaproponował Brookowi poprowadzenie stażu w ramach Teatru Narodów. Brook określił swoje wymagania, które zostały szyb-

ko zaakceptowane i rozpoczęły się pierwsze próby... Zostały one przerwane przez wybuch Maja 1968 i następnie kontynuowano je w Londynie. To właśnie tam, w Round House, zespół zaprezentował *Ćwiczenia z Burzy*. Ponad dwadzieścia lat później Brook ukończył to, co wówczas dopiero zaczynało się formować: od szkicu do w pełni ukończonego spektaklu – oto ruch po okręgu, który, konsekwentnie działając, zaplanował i wypełnił. Trzeba zamknąć cykl, aby coś nowego mogło się narodzić. *Burza* z roku 1990 zamyka „etap serca”, po którym następuje „etap mózgu”, będący zaskoczeniem dla nas wszystkich. W tym właśnie punkcie kończyła się ta książka w swoim pierwszym wydaniu<sup>2</sup>, uzupełniona teraz przez opisy nowych przedsięwzięć. To, co zdawało się być końcem, okazało się wstępem do kolejnego początku. Nikt, poza samym Brookiem, nie mógł tego przewidzieć. To wielka lekcja artysty, który u szczytu sukcesu potrafi dostrzec koniec jednej drogi i rozpocząć nowy ruch. Książka śledzi tę nieoczekiwaną transformację. Mówi, choć nie wprost, o niewyczerpanych zasobach Brooka i jego energii odradzania się.

W Rumunii, gdy jako młody człowiek, siedząc skulony w orkiestronie, oglądałem w teatrze *Króla Leara*, od pierwszej chwili rozpoznałem w dziele Brooka ową pustą przestrzeń z książki, którą przeczytałem w jedną noc. Utożsamienie reżysera z „przewodnikiem w ciemności” towarzyszy mi w chwili, kiedy tyłu mistrzów sceny agresywnie narzuca swoje tezy, wygłasza przepojone całkowitą pewnością interpretacje, które – wsparte przez rozmaite ideologie – robią wszystko, aby zaprzeczyć cnocie niepewności. Myśl Brooka była sprzymierzeńcem całego pokolenia teatralnych twórców.

*Sen nocy letniej* dotarł do Rumunii, kiedy Ceaușescu, pod wpływem impulsu, jakim był chiński model „rewolucji kulturalnej”, postanowił znieść wątle przejawy uprzednio przyznanych swobód i przypieczętować żałobę naszej przyszłości. Wiedzieliśmy to... Dlatego, gdy pod koniec spektaklu Puk zszedł ze sceny ku widowni, by podać nam dłoń, ów gest nabrał znaczenia nieodwołalnego pożegnania. Po to, żeby przeżyć zapadającą noc, by przekuć owo

---

<sup>2</sup> Zob. Georges Banu: *Peter Brook. De „Timon d’Athènes” à „La Tempete”*, Flammarion, Paris 1991. (Przyp. red.)

„żegnajcie” w „do zobaczenia”, trzeba było wyjechać z kraju, co zrozumiało wielu z nas: Penciulescu, Șerban...

Kiedy *Sen* przemierzał Europę, Brook działał już w Paryżu w salach Mobilier National. Pracował z zespołem swojego Ośrodka; z zespołem aktorów różnych narodowości, których zgromadził, aby przywrócić jedność gatunku ludzkiego, przyrównywaną przez samego reżysera do „tęczy”. W jego teatrze tkwi cały potencjał wielonarodowego zespołu, który jest wydobywany poprzez pracę. Od tej zasady Brook nigdy nie odstąpił. Wybrał aktorów już uformowanych, lecz wciąż otwartych, gdyż ten związek pomiędzy wyuczonym profesjonalizmem i gotowością do podejmowania nietypowych wyzwań uważał za najbardziej korzystny dla badań, które zamierzał rozpocząć. Ten zamknięty przed widzami (oprócz, czasami, dzieci), oddalony od mediów, międzynarodowy zespół mierzył się z radykalnymi pytaniami teatru i zdecydował się swoje odpowiedzi poddawać próbie w odległych krainach, gdzie nie występowała bariera prestiżu ani kulturowego onieśmielenia. Mowa tu przede wszystkim o spektaklu *Orghast*<sup>3</sup> zrealizowanym w Persepolis, po którym nastąpiły poszukiwania „teatru form prostych” wiodące poprzez regiony Afryki, amerykańskie rezerwy czy nowojorskie przedmieścia... Lata podróży, lata czeladnictwa. Wieńczy je *Tymon Ateńczyk*, którym Brook święci swój powrót do publicznych przedstawień. Wędrując w poszukiwaniu *Snu*, odnalazłem w Paryżu artystę, który powrócił.

Choć wcześniej nasze drogi skrzyżowały się w sposób symboliczny – słuchałem go, czy widziałem – to Brooka rzeczywiście spotkałem na progu Bouffes du Nord podczas premiery *Tymona*. Jeśli *Sen* przyniósł ze sobą światło, które tam, daleko, uczyniło zapadającą nad nami noc jeszcze bardziej niemożliwą do zniesienia, to tu *Tymon* dostarczył energii potrzebnej w chwilach trudnych wyborów. Zdecydowanie ten „niezbędny teatr” dawał odpowiedzi, które wybiegały

<sup>3</sup> Aby poznać więcej szczegółów dotyczących tego okresu (który z rozmysłem nie został opisany, jako że brak mi bezpośredniej wiedzy, a to stanowi przyjętą przeze mnie zasadę w tej książce), można sięgnąć po: A.C. Smith: „*Orghast*” at Persepolis: *An International Experiment in Theatre*, Menthuen, London 1971; John Heilpern: „*Conference of the Birds*”: *The Story of Peter Brook in Africa*, Faber and Faber, London 1977 oraz studium Monique Borie *Les origines et l'être du théâtre*, [w:] *Les Voies de la création théâtrale*, t. 13: Brook, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1985, s. 119–142.

poza scenę, otwierały horyzonty, a czasem prowokowały decyzje. Książka ta w swoim zamyśle rozpoczyna się wraz z wieczorem *Tymona*. Podobnie jak Brook korzysta z „nie-czystości”, tak opowieść o jego przedsięwzięciach w Bouffes została pomyślana jako swoisty mieszaniec po to, aby nie pozostawać tylko na jednym planie; aby być na przemian świadectwem i analizą, wspomnieniem i komentarzem. Mówiąc o teatrze Brooka, ma opisać zarówno spektakle i spotkania, jak i organizującą je myśl, a także spełnione oczekiwania. Zapis, który jest zbyt zaangażowany, przeszkadza w wyzwaniu, jakim jest opis bezpośredniego doświadczenia – zakłóca jego sens; kiedy zaś jest zbyt zdystansowany, odziera spektakle z ich istoty. Świadek, który te spektakle oglądał, zdaje relację, co nie przeszkadza mu snuć osobistych refleksji, czy sformułować jednej wersji wydarzeń. Zatrzymuje się on na konkretnych scenach, przedstawia hipotezy i, składając ze sobą fragmenty, stara się zrekonstruować cały przebieg. W ten sposób próbuje odtworzyć przebytą drogę i ukazać istotę dzieła. Dzieła przedstawionego tu przede wszystkim jako „opowieść świadka”, który nie poprzestaje tylko na opisie swojego doświadczenia, lecz traktuje je jako „pierwszy poziom” – konkretne oparcie dla perspektywy teoretycznej. Perspektywy, której główne osie wpływają z dyskursu Brooka i jego niestrudzonych poszukiwań „teatru żywego”. Trzecia część jest zbiorem „scen niezwykłych”; scen, gdzie przeżycie rodzi myśl, gdzie uczucia związane z tym, co widzialne, dają nam dostęp do tego, co niewidzialne; tych scen-wydarzeń, które, cytując Brooka, „stwarzają przyszłość” w samym środku teraźniejszości. W końcu, do obecnego nowego wydania zostały włączone stronicę poświęcone etapowi mózgu, wiodące od *Mężczyzny, który* aż do jego spełnienia – *Tragedii Hamleta* – syntezy, gdzie droga, którą rozpoczął *Tymon* doprowadza dwa przebyte etapy do jedności. Dotarłszy do tego szczytu, świadek, niczym Orfeusz, nie może powstrzymać się od spojrzenia wstecz – aby w chwili, gdy jego własne życie się oddala, jeszcze raz ujrzeć teatr, który kochał.

„Ruchomy punkt” to określenie stosowane przez Brooka. Usłyszał je jako młody człowiek w barze, z ust irlandzkiego filozofa. Czyż to nie najlepszy sposób pamiętania o ludziach – nie zapomnieć kórejś z ich idei, które dalej, latami sami poddajemy przemyśleniom

i korektom? To wspomnienie z jednej strony przywołuje konkretną osobę, a z drugiej mówi o przyswojeniu pojęcia przejętego od rozmówcy. Cóż oznacza to pojęcie? To, że prawda nie może być nigdy wynikiem oglądu prostego, frontalnego, bezpośredniego, pewnego siebie, lecz wynikiem spojrzenia o zmiennej perspektywie. Spojrzeniu utkwionemu w jednym punkcie przeciwstawiony jest dynamizm oglądu zdolnego oddać pełną sprzeczności wieloznaczność zarówno świata, jak i sztuki.

Pewnej nocy, późną porą, znajomy malarz uświadomił mi, w jaki sposób należy oglądać rzeźby Brâncușiego. Aby odkryć całe piękno takiej rzeźby, trzeba obejść ją dookoła, gdyż artysta ten tworzył dzieła wymagające spojrzenia ze wszystkich stron. „Spójrz” – powiedział stary malarz olśniony widokiem *Mademoiselle Pogany* – „jest doskonała w każdym calu. Chodź dookoła, obracaj się i patrz!”. Zachęcił mnie, abym bezpośrednio doświadczył ruchomego punktu.

Czy ów malarz był rzeczywiście stary, czy też ja, będąc młodym, postrzegałem go jako takiego? Czyż Brook też nie mówił o „starym filozofie”? Zagadnienie się powtarza. Ruchomy punkt to w każdym razie lekcja wieku, w którym oduczamy się być nieprzejednanym i bezkompromisowym. Rezygnujemy ze spojrzenia jedynego, wyłącznego, autorytarnego, na rzecz innego – spojrzenia ruchomego, które się przemieszcza i które stawia pytania. Stara się pochwycić prawdy, których suma może dopiero jedną prawdę określić, a i ta pozostanie mimo wszystko wieloraka. Jest to prawda „stereoskopowa”, jak powiedział Brook – to prawda pokładów i warstw, gdyż to dzięki nim może zaistnieć zjawisko głębi. Jest to także powód przyjęcia podobnego „stereoskopowego” spojrzenia w tej książce. Nie podąża ona ani labiryntem, ani szeroką drogą – raczej ścieżką. Górską ścieżką, na której jeden idzie za drugim i na której ufa się całkowicie „przewodnikowi w ciemności”.

Ponieważ teatr jest zjawiskiem ulotnym i zacierą się w pamięci, warto o nim opowiadać. Relacje świadków zawsze coś dodają do naszego własnego przeżycia. Zachowują oddźwięk, jaki spektakl pozostawił w widzu, który powraca do przeszłości i do doświadczonych namiętności; przechowują legendę inscenizacji, których inni już nie mogą zobaczyć. Kiedy prowokacyjnym tonem zapytałem pewną młodą studentkę przyłapaną na braku teatralnej ogła-

dy, dlaczego nie obejrzała *Tymona Ateńczyka*, ta odpowiedziała: „Byłam na to za mała. Miałam dwa lata”. Należało więc podjąć próbę ratowania tych historii, które rozpoczęły się dawno temu i wciąż trwają. Czyż to nie najlepszy sposób na spłacenie długu? Odtwarzając drogę prowadzącą od *Tymona* do *Hamleta*, przechodząc przez miejsca niezapomniane? Często przewodnik, idąc długo w ciemności, dochodzi do światła. Niekiedy ci, którzy mu towarzyszą – również.