

Ewa Hoffmann-Piotrowska

University of Warsaw
Warszawa
ORCID 0000-0002-0214-0862

**MICKIEWICZ JAKO „PRZYRZĄD DO GRANIA”.
PRZYPADEK JERZEGO GROTOWSKIEGO****MICKIEWICZ AS A «GAMING DEVICE».
THE CASE OF JERZY GROTOWSKI**

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium, romantyzm, recepcja teatralna

Key words: Adam Mickiewicz, Jerzy Grotowski, Laboratory Theater, romanticism, theater reception

Pamięci prof. Zbigniewa Osińskiego

Potrzebę przebadania związków Jerzego Grotowskiego z szeroko pojętą twórczością autora *Dziadów* formułowało wielu badaczy. O szczególnym podobieństwie Mickiewicza i Grotowskiego bodaj pierwsza mówiła Maria Janion¹. Krzysztof Rutkowski przekonywał o nieprzypadkowej zbieżności między obu artystami, „wymagającej odrębnych studiów”². Sporo miejsca tej problematyce poświęcił w książce *Guślarz i eremita* Grzegorz Ziółkowski³. Najpełniej chyba wyraził tę potrzebę jednak Zbigniew Majchrowski, pisząc w artykule *Kim był Jerzy Grotowski*, o:

nadzwyczaj ciekawej paraleli: Grotowski a Mickiewicz...Taka paralela może razić nachalnością – konstatował badacz – ale – zachowując wszelkie konieczne proporcje – warto jednak w przyszłości możliwie subtelnie ją rozwinąć...⁴.

¹ M. Janion, głos w sondzie *Grotowski dziś: montaż w samym sobie*, „Dialog” 1993, nr 7, s.112.

² K. Rutkowski, *W stronę poezji czynnej. Adam Mickiewicz w Collège de France*, „Zeszyty Historyczne” 1998 z. 123, s. 55.

³ G. Ziółkowski, *Guślarz i eremita Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Wrocław 2007.

⁴ Z. Majchrowski, *Kim był Jerzy Grotowski*. W: *Mickiewicz i wiek dwudziesty, idem*, Gdańsk 2006, s. 323.

Postulat Majchrowskiego wydaje się szczególnie nęcący dla historyka literatury, badacza tekstów i życia Mickiewicza, trudniącego się szukaniem sensów wielkiego dziedzictwa. Korzystanie z tego dziedzictwa przez artystów miary Grotowskiego staje się jednak wyjątkowo interesującym przykładem odnawiania romantycznych znaczeń, współczesnego eksplorowania dziewiętnastowiecznych tekstów, choćby poszukiwania te razić miały niekiedy interpretacyjną dowolnością czy instrumentalnym ich wyzyskiwaniem w niezupełnej zgodzie z *intentio operis* lub też domniemanym *intetnio autoris*.

Wydaje się bowiem, że to, co i jak Grotowski wyczytywał z Mickiewicza, może przede wszystkim pomóc w zrozumieniu dzieła autora *Apocalipsis cum figuris*. Może być jednak tak, choć na pierwszy rzut oka wygląda to karkołomnie, że niektóre pojęcia i diagnozy wypracowane przez Grotowskiego mogą posłużyć do zrozumienia i opisanie dzieła Mickiewicza – myślę tu przede wszystkim o późnej twórczości poety z lat czterdziestych dziewiętnastego wieku.

Taka koncepcja możliwa jest przy przyjęciu założenia o pewnym podobieństwie tożsamości wewnętrznej, predyspozycjach duchowych i artystycznych obu twórców, ze świadomością jednocześnie zagrożeń powierzchownego eklektyzmu, nadinterpretacji i uproszczonych porównań (bo cóż tak naprawdę, poza wartością symboliczną, można rzec przekornie, wynika z tego, że obaj artyści zasiadali na katedrze Collège de France lub że „obaj twórcy, gdy wydają na świat swoje graniczne dzieła, mają po trzydzieści pięć lat”⁵). Jednocześnie taka konfrontacja może być ubogacająca. Czasem przecież i osobiste doświadczenie staramy się przeniknąć i zrozumieć poprzez skojarzenie z innym ludzkim doświadczeniem, choćby odległym czasowo czy kulturowo.

Na początku muszę jednak rozpocząć od koniecznych zastrzeżeń. Jerzy Grotowski jest dla mnie interesujący przede wszystkim jako filozof kultury, który przez propozycję artystyczną i towarzyszącą jej refleksję intelektualną (zmienną w czasie, dynamiczną, ale jednocześnie spójną) odpowiadał na znaki czasów, w których przyszło mu żyć. Pytania, które stawia Grotowski w swoich tekstach, są dla mnie ważne ze względu na ich rudymentalne, uniwersalne znaczenie, jako że daleko wybiegają poza rzeczywistość nawet bardzo szeroko rozumianego teatru. Patrząc więc na Grotowskiego przede wszystkim przez pryzmat jego tekstów (bardziej niż dzieł teatralnych, których zresztą nie miałam okazji zobaczyć), wśród których można odnaleźć głębokie wypowiedzi odnoszące się do pozateatralnej rzeczywistości – nawet,

⁵ Zob. Z. Majchrowski, *ibidem*, s. 323. Jednak o szczególnej i silnej paraleli między wykładami Mickiewicza i Grotowskiego pisał naoczny świadek wystąpień Grotowskiego w francuskim kolegium, Zbigniew Osiński, konstatując, że „podobnie jak ponad sto pięćdziesiąt lat temu jego wielki polski poprzednik w Collège de France, jest on (...) człowiekiem żywego słowa”. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 231. Przy okazji badacz wskazywał na silne inspiracje ideą teatru wyłożoną przez Mickiewicza w lekcji XVI o dramacie słowiańskim 4 kwietnia 1843 roku: „w auli przy rue des Ecoles i od tego czasu *Lekcja szesnasta* – pisze Osiński – stanowi jeden z najważniejszych punktów odniesienia i twórczej inspiracji dla niemal wszystkiego, co żywe i twórcze w polskim teatrze, między innymi dla Grotowskiego”, *ibidem*, s. 231. Paralełę Mickiewicz–Grotowski komentował także K. Rutkowski w artykule pod wyjątkowo celnym i znaczącym tytułem *Guślarz na katedrze*, „Gazeta Wyborcza”, 28 III 1997, nr 74, s. 15.

paradoksalnie, jeśli dotyczą one teatru. Takie spojrzenie nie jest zresztą odosobnione. Już w 1973 roku podczas dyskusji Grotowskiego z uczestnikami IV Międzynarodowego Studenckiego Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu jeden z dziennikarzy mówił, „że na spotkaniu teatralnym mówi się właściwie o filozofii”⁶. Maria Janion, uzasadniając wniosek przyznający Grotowskiemu doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Wrocławskiego 10 kwietnia 1991, zwracała uwagę, że „stworzył [on] swoją filozofię kultury”⁷. Badaczka wyznaczała w swym wystąpieniu jednocześnie główne cechy myśli Grotowskiego wpływające na współczesną antropologię kultury. Wielokrotnie o reżyserze jako „filozofie praktykującym na obszarach sztuki” czy „filozofie wypowiadającym się przez sztukę” pisał Tadeusz Burzyński⁸. Wynika to m.in. z prezentowanej przez artystę koncepcji sztuki, która o czym wielokrotnie tu będzie mowa, nie jest nastawiona na samą siebie. Nie jest wartościowana ze względów li tylko estetycznych, autotelicznych, ale ze względu na jakości etyczne, co właściwie bliskiej jest poszukiwaniom romantyków. Można pokusić się o stwierdzenie, że Grotowski budował w oparciu o teatr refleksję nad współczesną kulturą, rozumianą bardzo szeroko także jako – a może przede wszystkim – antropologię⁹, filozofię ludzkiej egzystencji¹⁰ i nie są to słowa przesadzone. O twórcy Teatru Laboratorium w takim kontekście pisał przekonująco Zbigniew Osiński, konstatując, że Grotowskiemu chodziło o pełnię człowieka, która można osiągnąć, praktykując teatr. „Kluczowe – pisze badacz – znaczenie wydaje się mieć dla Grotowskiego jego obraz człowieka”¹¹, który, dodajmy, wyrasta z określonej mistyczno-gnostyckiej tradycji, ale też tradycji Mickiewiczowskiej antropologii, do czego zresztą wprost twórca się przyznawał, cytując czy parafrazując wielokrotnie wypowiedzi autora *Dziadów*¹². Także więc pod tym względem można traktować go jako nieodrodnego spadkobiercę romantyzmu czy nieco wężiej:

⁶ J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 33.

⁷ M. Janion, *Trzeci wymiar życia. Uzasadnienie wniosku o przyznanie Jerzemu Grotowskiemu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Notatnik Teatralny” 1992, z. 4, s. 8.

⁸ Zob. T. Burzyński, *Mój Grotowski*, Wrocław 2006, s. 47, 27.

⁹ Dla porządku zapisać należy, że w rozmowie z J. Kelerą Grotowski „oświadczył (...) bardzo stanowczo, że nie zajmuje się bynajmniej żadną „antropologią” i nie powinien być do żadnych takich zatrudnień przypisywany”. J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 155.

¹⁰ Z. Osiński pisał, że niewątpliwym pragnieniem Grotowskiego była realizacja projektu „człowieka zupełnego”, „totalnego”, który to projekt był propozycją „ponownej jedności rozdartego człowieka i świata (...)”, Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 207.

¹¹ *Ibidem*, s. 210.

¹² Z. Osiński wskazuje, że szczególnie w latach siedemdziesiątych Grotowski „odwoływał się (...) wyjątkowo często do autora *Dziadów*”. Tak było choćby w tekście *Wędrowanie za Teatrem Źródła*, „Mickiewicz formułował to tak – cytuję z pamięci – chodzi o pragnienie bycia człowiekiem zupełnym”, „całym człowiekiem”, „człowiekiem pojętym jako całość”, to znaczy takim, który by zarazem jako wojownik uczestniczył w historii i uczestniczył w życiu swojej istoty, słowem – „oddawał się całkowicie temu, co czynić”. Cyt. za: Z. Osiński, *Grotowski...*, s. 207. Grotowski trawestuje tu m.in. wykład XIII z IV kursu, w którym Mickiewicz formułuje ideę człowieka-syntezy. Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, tegoż, *Dzieła* (Wydanie Rocznicowe), komitet red. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski i in., t. XI, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 165. Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza podaję za tym wydaniem i opatruję w dalszych przypisach skrótem WR, cyfrą rzymską podaję tom, arabską numer strony.

romantycznych projektów podmiotowości. Niewątpliwą zasługą Grotowskiego było, wedle Janusza Deglera, właśnie m.in.:

tworzenie własnej filozofii teatralnej i wywalczenie dla teatru tego prawa, jakie inne sztuki (głównie literatura) zdobyły już dawno. Prawa, które mówi, że artysta nie musi być przekazicielem idei czy koncepcji filozoficznych stworzonych przez innych, ale sam może takie idee tworzyć i głosić je w swoich dziełach¹³.

Także, można dopowiedzieć, poprzez mediację z kulturą romantyczną. Zdanie Deglera trzeba oczywiście uzupełnić stwierdzeniem, że Grotowski nie stworzył li tylko filozofii teatralnej. Sądzę, że podobnie jak Mickiewicz w latach czterdziestych, dążył (może nawet nie do końca świadomie) do krystalizacji jakiejś pragmatycznej, co nie wyklucza jej ideowych podstaw, wedle formuły Kelera¹⁴, filozofii istnienia, która stanowiłaby niebanalną odpowiedź na banalne cokolwiek pytanie *jak żyć?* Sztuka w przypadku obu twórców miała wspierać odbiorców w docieraniu do Prawdy. Zbigniew Osiński potwierdza te intuicje, pisząc, że „Grotowski nie stworzył też jakiegось systemu filozoficznego czy kulturowego i nie przejawiał tego rodzaju aspiracji”¹⁵. Budował natomiast mozolnie przez praktyki teatralne drogę życia i poznania.

W podobny sposób jak Grotowskiego (zachowując postulowane przez Zbigniewa Majchrowskiego proporcje) warto spojrzeć na Mickiewicza – jako dziewiętnastowiecznego filozofa kultury, który poprzez tworzenie poezji i refleksję nad kulturą (także teatrem) wychodzi daleko poza rzeczywistość artystyczną, a w latach czterdziestych traktuje ją właśnie jako swoisty wehikuł ku celom pozaestetycznym, odmawiając tym samym sztuce estetycznej jedynie wartości.

Mickiewicz jako „przrząd do grania”. Poziomy recepcji

Grotowski w swoich wystąpieniach wielokrotnie przywoływał nazwisko Mickiewicza, tym samym przyznając się do dziedzictwa wielkiego romantyka. Czerpał z tej spuścizny na różnych poziomach i w różny sposób. Wydaje się jednak, że klasyczne pojęcie interpretacji (jest nią przecież każdorazowo inscenizacja teatralna), traktowanej jako próba wyjaśnienia faktu kulturowego, poprzez badanie jego kontekstu, przy uznaniu, że próby wydobywania sensu z dzieła mają przez sam tekst wyznaczone granice, w przypadku Grotowskiego jawi się jako niewystarczające.

Umberto Eco w książce *Lector in fabula* pokazuje różnicę między interpretacją tekstu a jego użyciem¹⁶. Takie funkcjonalne czytanie, „używanie” tekstu uprawiał

¹³ J. Degler, *Laudacja (z okazji przyznania J. Grotowskiemu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego)*, „Notatnik Teatralny” 1992, z. 4, s. 13.

¹⁴ J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 119.

¹⁵ Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 209.

¹⁶ Por. U. Eco (R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008.

w moim przekonaniu Grotowski, w czym również widzieć można kontynuację romantycznej hermeneutyki¹⁷. Realizował styl lektury, jakby to określił Eco – nieskrępowany, zgodny z własnymi, czytelniczymi pragnieniami¹⁸. W sposób nieświadomy zbliżał się do sposobu czytania, który opisywał Rorty, twierdząc, że lektura jest niczym innym jak właśnie użyciem tekstu podporządkowanym podmiotowym celom. W polemice z Umberto Eco Rorty wyraża:

sprzeciw wobec idei, że tekst może powiedzieć coś, co sam chce powiedzieć, a nie tylko dostarcza bodźców, dzięki którym czytelnik z większą lub mniejszą trudnością potrafi przekonać siebie lub innych do tego, co od samego początku miał ochotę powiedzieć na temat tego tekstu¹⁹.

W wypowiedzi Rorty’ego użyteczna może być teza, że tekst „dostarcza bodźców”. W przypadku Grotowskiego możemy chyba powiedzieć, że działa on jak akuszerka wspierająca narodziny nowego dzieła, stając się podstawą, a czasem tylko rusztowaniem własnej wypowiedzi reżysera. Takie eksplorowanie cudzych tekstów dla podmiotowych potrzeb, częstokroć kosztem pierwotnego sensu utworu literackiego, łączy się też z pytaniem, które Grotowski zadawał sobie pod wpływem Meyerholda. Mianowicie oto, kim jest reżyser wystawiający przedstawienie? Jaką rolę pełnić ma w zamyśle reżysera tekst literacki – ograniczającą czy inspirującą?

Jan Błoński pisał, że zespół Teatru Laboratorium „nie wystawia dzieł romantycznych, czerpie tylko z nich inspiracje”²⁰. Małgorzata Dziewulska, przywołując realizację *Dziadów*²¹ wystawianych przez Grotowskiego według Mickiewicza, mówiła o „ostentacyjnym przekraczaniu”²² w niej „granic wyznaczonych przez akademicką lekturę arcydramatu”. W tym samym artykule autorka pisała też o romantyzmie „użyтым [przez reżysera] psychotechnicznie”. Posługiwanie się dziełem romantycznym (to znów określenie Flaszena) służyć miało w zamyśle Grotowskiego penetracji

¹⁷ O romantycznych stylach lektury pisało wielu badaczy, zob. fundamentalną w moim przekonaniu pracę Z. Łempickiego, *Świat książek i świat rzeczywisty*. W: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, *idem*, Warszawa 1966. Zob. także W. Szturc, *Jak czytali romantycy?*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.

¹⁸ O szczególnej autoutożsamiającej hermeneutyce romantycznej pisałam w artykule Święty Augustyn i Zygmunt Krasiński – o romantycznej autoutożsamiającej lekturze filozofa z Hippony. *Rekonosans*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2017, nr 7(10), s. 101–113.

¹⁹ R. Rorty, *Kariera pragmatysty*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*, U. Eco (R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose), red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 117.

²⁰ J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 98.

²¹ O tym, jak Grotowski „wystawiał” arcydramat zob. m.in. Z. Kosiński, *Chrystus i miotła – „Dziady”*. W: *Grotowski, idem, Przewodnik*, Wrocław 2009, s. 120–129. Badacz zwraca uwagę, że zabiegi redukcjonistyczne Grotowskiego, eliminujące m.in. niemal całą III część dramatu, wiązały się z przesunięciem punktu ciężkości w przedstawieniu z problematyki polityczno-historycznej na egzystencjalną i metafizyczną (*ibidem*, s. 121). Sam sposób realizacji *Dziadów*, które „przestawały być widowiskiem, a stawały się przygotowanym doświadczeniem, nie tyle „czytanym”, ile przeżywanym bezpośrednio”, i to, dodajmy, nie tylko przez włączanych w akcję widzów, ale i aktorów, zbliżają pomysł Grotowskiego do misteryjnej koncepcji dramatury, o której Mickiewicz mówił w lekcji XVI III kursu literatury słowiańskiej.

²² M. Dziewulska, *Romantyzm trzeźwego wieku*, „Didaskalia” 2005, nr 69, s. 49.

ludzkiej psychiki, rozumieniu zagadnień egzystencjalnych itp. bardziej niż samego dzieła²³. Dlatego też najbezpieczniej byłoby mówić nie o interpretacji tekstu romantycznego w dziele Grotowskiego (odnosząc się tym samym także do modelu interpretacji zaproponowanego np. przez Umberto Eco), ale o jego przywoływaniu, używaniu, wykorzystywaniu, interpretującym (często wręcz instrumentalnie) cytowaniu – jednak bez wartościującej konotacji tych sformułowań.

Z drugiej strony trudno odsądzać od czci i wiary takich odbiorców pomysłów inscenizacyjnych Grotowskiego, jak Waław Kubacki, który w recenzji *Kordiana*²⁴, zaprezentowanego w piwnicy Krzysztoforów w Krakowie, dystansował się od pomysłów wystawienia dramatu Słowackiego „na wariackich papierach”, konstatując (całkiem słusznie), że w inscenizacji tej zarówno idea utworu, jak i dramatyczna forma romantycznej tragedii uległy zupełnemu zniekształceniu. Jeśli bowiem, tak jak to zrobił Kubacki, patrzeć na pomysł Grotowskiego w kategoriach adaptacji scenicznej dramatu Słowackiego, można dojść do wniosku, że była to adaptacja chybiona, która czyniąc szpital wariatów „komórką zarodową” całego spektaklu, odarła dzieło z autorskich sensów. Sądzę, że tylko uświadomienie sobie, że Grotowskiemu nie szło o adaptację romantycznego dramatu, a reżyser właściwie poruszał się na granicy tekstu, że posługiwał się „ułamkami cudzych tekstów”²⁵, aby powiedzieć coś, co jest zawieszane ponad tymi tekstami, pozwala zaakceptować historykowi literatury pomysł Grotowskiego dystansującego się od filologicznej prawdy o tekście. Ludwik Flaszen odpowiadał po latach Waławowi Kubackiemu tekstem *Filolog w teatrze*, w którym dość dyskusyjnym argumentem staje się przede wszystkim teza o bezbrzeżnym dystansie dzielącym kompetencje oraz cele filologa i reżysera w teatrze, sprowadzającym się tak naprawdę do ogranego pytania o granice swobody interpretacyjnej dzieła. Wydaje się, że dziś w tym w sporze filolog mógłby zadać inne pytanie. Mianowicie o to, co sprawiło, że Grotowski zredukował romantyczny dramat do sali szpitala wariatów, gdzie rozgrywały się w zasadzie wszystkie sceny *Kordiana*? Jeśli widownia miała jakoś rozpoznać siebie i swoje fiksacje za pomocą metafory wielkiego i wszechogarniającego szaleństwa²⁶, to oczywiście wydaje się, że podobnie jak w innych

²³ *Ibidem*.

²⁴ Zob. W. Kubacki, „*Kordian*” na wariackich papierach. W: *W wyobraźni, idem*, Warszawa 1964, s. 136–147. Zob. także rozdz. *Upuszczanie krwi – „Kordian”*. W: *Grotowski. Przewodnik*, D. Kosiński, Wrocław 2009, s. 130–139. Inne recenzje *Kordiana* (podobnie też *Dziadów*) w reżyserii Grotowskiego znaleźć można w pracy *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienie Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006.

²⁵ Określenie Jana Kłossowicza z artykułu *Podróż do źródeł teatru*. W: *Misterium zgrozy i urzeczenia*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, s. 247.

²⁶ A była do tego niejako zaproszona, bowiem widzom także przydano role wariatów w szpitalu obłąkanych, o czym informowała ulotka autorstwa ludwika Flaszena rozdawana uczestnikom widowiska. To właściwie tłumaczy bardzo wiele. Choć nie dane mi było zobaczyć *Kordiana w Teatrze 13 Rzędów*, właśnie jako „filolog w teatrze” upierałabym się przy formule, że za pomocą dramatu Słowackiego próbowano zdiagnozować jakoś współczesność. Marta Piwińska (też przecież „filolog w teatrze”) w swoim odbiorze *Kordiana* zwracała uwagę m.in. na boleśnie ironiczny wydźwięk przedstawienia, które podkreślało tragiczny wymiar odrzuconej przez świat zewnętrzny ofiary *Kordiana* (Zob. M. Piwińska, „*Kordian*” w *Teatrze 13 Rzędów*,

pomysłach Grotowskiego, nie szło tu o Słowackiego, tylko o jakieś nowe sensy wydobyte przy pomocy zdań zaczerpniętych z romantycznego dramatu. Do takiej „niewierności” wobec tekstu zresztą Ludwik Flaszen poniekąd przyznawał się sam²⁷.

Szczególny autoutożsamiający typ lektury Grotowskiego potwierdzał w jakiś sposób Leszek Kolankiewicz, pisząc o dość swoistym sposobie posługiwania się książkami przez reżysera, który potrafił wyrwać z tomu interesujący fragment tekstu, aby spożytkować go w swojej pracy. Myślę, że w podobny sposób reżyser obchodził się z wszystkimi dziełami²⁸ – także romantycznymi. „Wyrwał” z nich (też w sensie metaforycznym) to, co wydawało mu się przydatne i inspirujące – myśli, sceny, sytuacje i budował z nich sztukę potrzebną mu do istnienia. Zapewne więc, kiedy artysta odwołuje się do Mickiewicza, sposób powoływania się na romantycznego poetę więcej mówi o samym Grotowskim niż o autorze *Dziadów*.

Bardzo sugestywnie o procesie cięcia, niszczenia tekstu przez zespół Grotowskiego, aby wydobyć z niego zupełnie nowe jakości, pisał Tadeusz Różewicz. Autor *Niepokoju* w końcu lat siedemdziesiątych opublikował tekst pt. *Apokalipsis cum figuris (w laboratorium Jerzego Grotowskiego)*. Pisał w nim:

Słowa z Biblii, Dostojewskiego, Simone Weil, Eliota... zostają wielokrotnie połknięte i zwrócone jak świętokradcza komunika (...) Oni rodzą te teksty, rodzą raz jeszcze. Rodzą je w każdym przedstawieniu. Ryki rodzącego rozlegają się w tej zamkniętej sali teatralnej (a raczej operacyjnej). Słowo na naszych oczach staje się ciałem, rośnie w czasie przedstawienia. Ten zespół karmi się słowem (dosłownie). Słowo jest tu trawione i wydalane. Słowo jest wykrwawione, rozdierane, zbite na miazgę, odrzucone. Z jego boku tryska strumień krwi, spermy, milczenia. Tu odbywa się karmienie słowem. Godzina karmienia: dziewiętnasta. Pomruki, mlaskanie, milczenie. Ryki. W skurczach i rozkurczach całego organizmu słowo jest wydalane (...). Słowo w tym przedstawieniu zostaje unieważnione (...). To nie jest ani współpraca, ani obcowanie, to jest pewien rodzaj ofiary²⁹.

Ofiary ze słowa, dodajmy. Wypowiedź Różewicza-poety, którego poematem *Złowiony* jako godnym i ciekawym, aby przeprowadzić na nim taką twórczą wiwisekcję, interesował się Grotowski, zwraca uwagę na kilka aspektów posługiwania się słowem w praktyce Teatru Laboratorium. Przede wszystkim mimo błuźnierczych operacji prowadzonych na użytych do przedstawienia tekstach, Grotowski nie pozbawia ich życia, tylko – jak mi się wydaje – napełnia jakimś nowym istnieniem, któremu zresztą Różewicz nie odmawia sakralnej sankcji. Uśmierca, aby ożywić, aby je „zmartwychwstać”

„Teatr”, 1962, nr 8, s. 8–9). Jednocześnie, czy przypadkiem Grotowski nie prowokował pytania (i to jako zgodzałoby się z duchem Słowackiego), kto tak naprawdę jest tu chory i obłąkany – społeczeństwo głuche i obojętne wobec „wariactwa” Kordiana czy tytułowy bohater dramatu?

²⁷ Zob. L. Flaszen, *Filolog w teatrze i inni*, cyt. za: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006, s. 163.

²⁸ L. Kolankiewicz, *Grotowski – w poszukiwaniu esencji*. W: *Wielki mały wóz, idem*, Gdańsk 2001, s. 328.

²⁹ Na taką interpretację zwracała uwagę M. Dziewulska w cytowanym artykule *Romantyzm trzeciego wieku*, s. 52.

w nowym ciele przedstawienia. Słowo ulega tu romantycznej, bliskiej koncepcjom Mickiewicza, deifikacji, choć, wedle Różewicza, także procesowi unieważnienia. Być może w takim sensie, że poza kontekstem przedstawienia – mszy słowo nie ma wartości, jako że pozbawione zostało macierzystego kontekstu. Z drugiej strony mamy tu przecież realizację romantycznej idei „słowa działającego” i w obrazoburczy sposób przedstawioną przez poetę profesora w prelekcjach paryskich ideę poezji kapłańskiej, proroczej, której celem jest, jak mówił Mickiewicz, „zniewalać do działania duchy opieszale”. Słowo jak najbardziej dla Mickiewicza stanowiło, niedoskonałe dodajmy, narzędzie wypowiedzenia wizji autorskich! W V wykładzie z ostatniego cyklu kursu literatury słowiańskiej poeta mówił o poezji przyszłości, kiedy to:

nie będzie wolno już mówić w imię natchnienia boskiego, jeśli się go istotnie nie dozna (...) za człowieka bez czci będą uznawać tego, kto będzie opowiadał, jak to dzisiaj bywa dzisiaj, o aniołach, szatanach i tajemnicach natury, jeśli ich nie widział w duchu (...) ³⁰.

Zachowując wszelkie proporcje i granice interpretacyjne, twórczość Grotowskiego mieści się, w moim przekonaniu, w idei realizowanych indywidualnych „wizji ducha” – tyle że w przypadku Mickiewicza mają one oczywistą proveniencję nadprzyrodzoną, w przypadku Grotowskiego sprawa zdaje się bardziej zawikłana³¹. Co więcej, słowo o funkcji kreacyjnej i magicznej, jako akt rzeczywisty, powołujące do istnienia nie tyle fizyczne artefakty, co zjawiska duchowe i psychiczne (a tak było wedle przekazu Różewicza w dziele Grotowskiego), jak najbardziej wpasowuje się w Mickiewiczowską tradycję działającego logosu, słowa (zwłaszcza mówionego) jako „początku wykonania”³². Oczywiście Mickiewicz bardzo na serio traktował jako wzór działalności poetyckiej twórczość biblijnych proroków i działającego żywym słowem Chrystusa (nie tylko jako archetypu kulturowego, ale autentycznego i możliwego do zrealizowania wzoru). Co więcej, swoją działalność w Collège de France traktował jako realizację poezji – czynu: „Słowa stąd wychodzące – mówił np. w I wykładzie III kursu prelekcji – ruszyły z miejsca niejedną ważną kwestię”³³. Mickiewiczowska idea słowa żywego, wywodząca się oczywiście z Biblii, wiąże się z tradycją religijnej literatury oralnej, którą się „urzeczywistnia, a nie przekuwa w książki”³⁴. Różewiczowi taka wizja słowa musiała być obca, także ze względu na wyznawaną przez autora *Pułapki* racjonalną koncepcję logosu. Swoistym świętokradztwem zdają się dla poety zatem operacje na przywoływanych tekstach. Autor *Kartoteki* nie jest więc

³⁰ WR XI, s. 52.

³¹ Z. Osiński bardzo bronił Grotowskiego przed próbami jakiegokolwiek klasyfikacji światopoglądowej, wyznawczej, nie negując silnych inspiracji religijnych jego idei. „Jego myśl i doświadczenie nie są także religią (ani teologią)” – pisze badacz, choć jednocześnie przyznaje, że otaczał go kult charyzmatycznego przywódcy duchowego i w kręgu Grotowskiego można mówić niewątpliwie o elementach kultu. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 209–210.

³² WR. X, s. 8.

³³ *Ibidem*, s. 7.

³⁴ K. Rutkowski, *Teoria poezji mesjanistycznej w prelekcjach paryskich (zarys problematyki)*, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 6, s. 125.

zachwycony procederem połykania, trawienia słów zapisanych przez twórców, zwracaniem ich w nowej, odartej z pierwotnego sensu postaci. Proceder zabijania słowa w dziele Grotowskiego przyrównany zostaje w wypowiedzi Różewicza wręcz do męki Chrystusa, lecz to nie aktorzy, ale właśnie tekst składa z siebie w przedsięwzięciu Grotowskiego najwyższą ofiarę.

Aktorzy w przekazie Różewicza pełnią zatem rolę oprawców mordujących niewinne słowo. Jak rozumiem, metafora ta dotyczyć może także odzierania słowa z autorskiego sensu, instrumentalnego traktowania go przez reżysera. Ale co więcej, operacja na słowie – tekście, przyrównana do ofiary Chrystusa, pozbawiona zostaje zbawczego kontekstu. W efekcie przeobrażone, „zgwąłcone” i sponiewierane słowo wcale nie zbawia przez „ofiary niewinną”, ale poddaje się procesowi przemiany w „ciało agresywne”. Tracąc swój święty wymiar, zostaje zbeszczeszczony. Różewicz w bardzo radykalny sposób przeciwstawia się więc sposobowi użycia tekstu przez reżysera. „Dać Grotowskiemu tekst – mówi autor *Pułapki* – to dać istotę żywą na pożarcie”. Kanibalistyczne zapędy Grotowskiego wobec słowa zostają opatrzone dodatkowo komentarzem, że to, co robi reżyser z tekstem, „to nie jest ani współpraca, ani obcowanie, to jest pewien rodzaj ofiary”. Jedyne, co może bronić praktyki Grotowskiego w tekście Różewicza, to akt twórczy rodzenia, wydalenia nowego sensu z pożartych i przemielenych słów. Sensu skorelowanego oczywiście z przeżywanym właśnie egzystencjalnym stanem przez samego autora.

Problem ofiary i zbawienia

Jak sądzę, Różewicz uchwycił poprzez zastosowaną, drastyczną dość metaforę inny wymiar obsesyjnego tematu u Grotowskiego: ofiary i zbawienia. Poeta szczególnie wrażliwy na kondycję słowa uznał, że ów całkowity akt ofiary składa z siebie w przedsięwzięciach Grotowskiego nie tyle aktor, ile właśnie personifikowany tekst. Trzeba się także zastanowić, co uznawał Różewicz za akt uśmiercania przez Grotowskiego tekstu? Czy tylko jego fragmentaryzację, dowolne łączenie elementów na prawach nowego ładu i porządku? Przecież wielokrotnie jest tak w procesie czytelnym, że uwagę odbiorcy skupia nie cały utwór, tylko jego fragment, na którym odbiorca buduje sens. Jak się wydaje, nie da się rozpoznać i zinterpretować właściwie zarzutów (jednak chyba zarzutów) Różewicza bez analizy kontekstu przedstawienia. Siła oddziaływania Grotowskiego (i to także mógł być zarzut ze strony poety) polegała nie na oddziaływaniu nade wszystko słowem, ale całą wielowarstwową strukturą przedstawienia, strukturą, dodajmy, niepokojąco wieloznaczną³⁵.

Krytycy i znawcy Grotowskiego zwracają zresztą uwagę, że przedstawienia realizowane do tekstów Marlowe’a, Słowackiego czy innych twórców stanowiły „rodzaj autokomentarza do własnej sytuacji i poszukiwań [reżysera]”³⁶. Józef Kelera w recenzji do *Apocalypsis cum figuris* zauważał, że Grotowski posługiwał się:

³⁵ Por. artykuł S. Wysłouch, *Grotowski – destruktor znaków*. W: *Literatura a sztuki wizualne*, tejsze, Warszawa 1994, s. 177–184.

³⁶ Zob. komentarz D. Kosińskiego do *Fausta* wg Marlowa. W: *Grotowski. Przewodnik, idem*, s. 90.

(...) zawsze scenariuszem literackim; wprowadzie zmontowanym samodzielnie i na użytek własnej wizji teatralnej, ale wykrojonym z określonego utworu i nie bez szczątków jakiegoś toku zawartej w tym utworze fabuły, anegdoty, transponowanej zwykle w nowe rejony i układy znaczeń. Wedle celnej formuły Konstantego Pużyny tekst był w paru ostatnich przedstawieniach Grotowskiego „przyrządem do grania”³⁷.

Dodajmy jedynie, że kiedy Pużyna pisze o „przedstawieniach ostatnich”, ma na myśli projekty reżysera już z lat sześćdziesiątych. W *Apocalypsis cum figuris* w ogóle trudno było mówić o jakimś zewnętrznym scenariuszu literackim³⁸, a teksty wykorzystywane w przedstawieniu miały „charakter pomocniczy jak rekwizyty”³⁹. Sam Grotowski, pisząc o Ryszardzie Cieślaku i jego roli w *Księżciu Niezłomnym* (w tłumaczeniu Słowackiego), zauważał, że aktor:

używał [podkr. moje] tekstu Calderona, ale cała jego partytura, można by powiedzieć działań fizycznych, lecz nie tylko działań fizycznych, partytura impulsów, reakcji była budowana na jego doświadczeniach osobistych⁴⁰.

Biorąc pod uwagę szczególną, inspiracyjną, metanoiczną również wobec samego Grotowskiego, kreację Cieślaka jako Księcia Niezłomnego, możemy powiedzieć, że analizując tę rolę i stosunek aktora do tekstu, Grotowski wyznacza ramy obcowania z dziełem właśnie w kategoriach „użycia”. Tekst staje się wehikułem ku innym celom – przede wszystkim ku poznaniu siebie.

Urzeczywistnianie wieszczów

Wydaje się więc, że to, co Grotowski „robił” z Mickiewiczem, mieściło się w jakiejś ogólniejszej koncepcji lektury, która zdecydowanie przekraczała to, co zwykliśmy nazywać interpretacją. Czymś w dodatku rozpiętym między „szarganiem” wieszczów a traktowaniem ich dzieła jak ważnego wyzwania duchowego i intelektualnego.

Grotowski – jak na to wskazywała wyraźnie – wedle relacji Burzyńskiego – jego reżyserska praktyka – uważał ni mniej, ni więcej, tylko że takie dzieła, jak na przykład *Dziady* czy *Kordian*, zostały przez wieszczów napisane między innymi po to, by sto kilkadziesiąt lat później mogły mu posłużyć do rozmowy z Mickiewiczem i Słowackim, prowadzonej jak równy z równym⁴¹.

Dyskusyjne jest oczywiście przekonanie, czy Grotowskiemu naprawdę zależało na rozmowie z Mickiewiczem poprzez jego reżyserskie dzieło o Mickiewicz.

³⁷ J. Kelera, *Takie były zabawy, spory w one lata. Szkice i felietony teatralne 1968–1972*, Wrocław 1974, s. 73.

³⁸ Por. J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 108.

³⁹ *Ibidem*, s. 110.

⁴⁰ J. Grotowski, Zapis spotkania z Pontadery z 25 II 1989 r. Cyt. za: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 79.

⁴¹ T. Burzyński, *Grotowskiego teatr po drodze*. W: *Mój Grotowski, idem*, Wrocław 2006, s. 237.

Sądę, że raczej odnajdywał w nim prywatne inspiracje i pytał go raczej o siebie i własne niepokoje. Niezależnie od twórczych inspiracji, jakie niewątpliwie niosły ze sobą zmagania Grotowskiego z romantycznym arcydziełem, prowadziły one w kierunku dowolnym, wręcz pewnej nadinterpretacji, wypływającej np. ze sposobu okrojenia adaptowanego dzieła. Uczciwość Grotowskiego polegała natomiast na tym, że przestrzegał odbiorców, iż są to jego własne *Dziady*, zainspirowane jedynie Mickiewiczowskim dramatem. Jak gdzieś powiedział o tej szczególnej recepcji Tadeusz Burzyński, Grotowski urzeczywistniał romantycznych twórców i stawał z nimi do twórczego dialogu.

To „urzeczywistnianie” współgra jakoś z pojedynkami o jakość recepcji romantyzmu po roku 1989, o to, czy romantyzm (i jako kanon tekstów i postawa wobec świata) da się obronić w nowej rzeczywistości pragnień, wartości, idei. Wydaje się, że pesymizm głoszonego wówczas kresu paradygmatu romantycznego był przedwczesny (ten kres nie nastąpił także, jeśli chodzi o heroiczny model romantyzmu, i to też z uwzględnieniem wielu zastrzeżeń). Romantyzm żyje także – a może przede wszystkim – dzięki powiązaniu dzieł z prywatną, indywidualną lekturą, a tym samym egzystencją odbiorców. Tymczasem działania Grotowskiego, niezależnie od tego, jak je oceniać, były odpowiedzią postawioną niejako zanim narodziło się pytanie o sposób istnienia romantyzmu we współczesności. Oczywiście jest to jeden ze sposobów współczesnego pasowania się z romantyzmem. Można tylko zastanawiać się, czy rezygnując np. w swoim teatrze z wystawienia najważniejszych i najsłynniejszych scen III części dramatu Grotowski, unieważniał pewną problematykę, czy po prostu z jego perspektywy nie wydawała się ona ciekawa i inspirująca wobec własnego doświadczenia? Jeśli zatem prowadził dialog z twórcą tej miary co Mickiewicz, to był to dialog bardzo prywatny i wybiórczo traktujący zaproponowane przez romantycznego twórcę tematy do rozmowy. Przedstawienie, jako efekt tego dialogu, musi być zatem pojmowane nie z perspektywy wierności Mickiewiczowi, ale wierności reżyserowi. Inna sprawa, że Grotowski ujawniał swoje prywatne spojrzenie na romantyzm w czasach, gdy „jutrzienka swobody” słabo przezierała przez chmury. Dlatego pewna redukcja sensu dzieł traktowanych w polskiej kulturze w kategoriach sakralnych mogła rodzić opór i przeróżne podejrzliwości. Są one oczywiście pochodną terroru literatury pozostającej na służbie, ale mają swoje uzasadnienie i historyczne racje. W takim kontekście wystawienie *Dziadów* przez Grotowskiego po 1956 roku jako pewnego rodzaju ideową czy polityczną dywersję ocenia jeden z bohaterów, w kontrowersyjnej powieści z kluczem Bronisława Wildsteina, Zawistowski:

Gdyby dzisiaj ktoś wystawił *Dziady* tak jak on – mówi – zachnąłbym się tylko. Nie miałoby to większego znaczenia. Wtedy, w szatkach fałszywej, uwdzielskiej nowoczesności deformował i niszczył nasz teatr, który był i być powinien w tamtych warunkach ostoją naszej tożsamości. Zamiast dyscypliny znaczeniowej – bełkot. Zamiast czytelnego konfliktu wartości – rozegzaltowany relatywizm. Chaotyczny eklektyzm zamiast osadzenia w naszej narodowej rzeczywistości. Gdy tymczasem romantyk Mickiewicz pod pozorem właściwego epoko rozwichrzenia zbudował solidny, ugruntowany w czasie i przestrzeni, i na konkretnie oparty ład (...). Miał takie możliwości penetracji naszej

kultury, zapoznanej wtedy, mógłby iść za Mickiewiczem, który pokazywał uniwersalizm poprzez konkret, który jest nam bliski. A on usiłował udziwnić i przeczytać *Dziady* przez, bo ja wiem, teatr Kathakali? Albo teatr No? (...) To Mickiewicz pokazuje, ile jest głębi niewyczerpanych poznawczo warstw w tych naszych wydawałoby się doszczętnie rozpoznanych, zrutynizowanych obyczajach. A on wolał nasz obrzęd przeinaczyć w, bo ja to wiem, melanezyjskie ekstazy⁴².

Zawistowski ocenia przedstawienie *Dziadów* Teatru Laboratorium w kategoriach moralnej i politycznej stosowności. Prezentując francuskiemu dziennikarzowi i dawnemu stażycie Teatru Laboratorium, który po latach przyjeżdża szukać śladów Mistrza, czym są dla Polaków *Dziady*, interpretuje jednocześnie to, co zrobił z nimi Grotowski:

Otóż jest w tym dramacie obrzęd wywoływania duchów, tytułowe dziady, które chrześcijańskie święto łączą z pogańskim obrzędem. Tymczasem dla niego obrzęd ten stał się nie tylko kompozycyjną osią, ale i głównym rezerwuarem znaczeń. Cały chrześcijański wymiar obrzędu i dramatu doszczętnie wyparował z inscenizacji w Starym, a pogański rytuał pochłonął wszystko. Dodatkowo z przedstawienia ulotnił się cały narodowy charakter dramatu, cała ta wielka epopeja cierpiącej zbiorowości i narodowa teodycea (...). A więc jego interpretacja *Dziadów* to tak jakby, zachowując proporcje, zinterpretować ewangelię, zapominając o Chrystusie⁴³.

Żeby się obronić i przed tą podejrzliwością, i przed posądzeniem Grotowskiego o szarganie świętości, trzeba przyjmując inną miarę wobec jego dzieła.

Jasne jest bowiem, że jeśli uznamy starą zasadę, że tekst ma sens tylko jako całość zbudowana przez autora, a pomiędzy *intentio operis* i *intentio lectoris* powinno się utrzymać „dialektyczny związek”⁴⁴, jeśli do sposobu używania przez Grotowskiego tekstu Mickiewicza przyłożymy augustiańską zasadę, że każda interpretacja fragmentu tekstu może być przyjęta, jeśli potwierdzona zostaje w innym fragmencie i musi zostać odparta, jeżeli inny fragment jej przeczy, wtedy to, co Grotowski robi z tekstami, wyda się niedopuszczalne. Tyle że o spójności dzieła Grotowskiego – także jego *Dziadów* – decyduje nie romantyczny utwór, ale wizja reżysera, której tekst literacki jest absolutnie podporządkowany i nie zachowuje żadnej immanencji. W tym znaczeniu Grotowski dokonał pewnej rewolucji, przewartościowania w relacjach między teatrem a literaturą⁴⁵. W tym sensie też wewnętrzna spójność tekstu trzyma w ryzach narowy czytelnika, które nie pozostają pod żadną inną kontrolą⁴⁶. Zatem trzeba chyba przyjąć, że przedstawienia Grotowskiego z udziałem tekstów Mickiewicza mówią przede wszystkim o Grotowskim, o jego niepokojach, przeżywaniu świata i człowieka.

⁴² B. Wildstein, *Mistrz*, Warszawa 2004, s. 109–110.

⁴³ *Ibidem*, s. 106–107.

⁴⁴ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, s. 72.

⁴⁵ Zob. T. Burzyński, *Mój Grotowski...*, s. 46.

⁴⁶ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, s. 73–74.

Romantyzm jako mgławica teatralnych objawień...

To, co „wyprawiał” Grotowski z Mickiewiczem i innymi romantycznymi autorami, jest też pochodną pojmowania przez twórców Teatru Laboratorium romantyzmu. Pisał już o tym Jan Kłossowicz, podkreślając pierwotne zakorzenienie Grotowskiego w tradycji romantycznej⁴⁷. Warto jednak pamiętać, że reżyser z tej tradycji korzystał bardzo wybiórczo. Ważnym komentarzem zdają się tu słowa Ludwika Flaszena wypowiedziane w *Rozmowach o dramacie i teatrze*, toczących się na łamach „Dialogu” w 1971 roku. Flaszen uznaje romantyzm, który stał się „mgławicą teatralnych objawień – dla przyszłości”⁴⁸, za ważną cezurę w polskim teatrze. Rozumie go przede wszystkim jako formację sprzeczności i paradoksów:

ironia, sarkazm, wywracanie świata na nice są od romantyzmu nieodłączne, stanowią drugi diabelski biegun napięć wewnętrznych romantycznej świadomości. Nie powinno więc nikogo zdumiewać – pisze Flaszen – że bluźniercy, heretycy i szydery bardzo często okazują się czystej krwi romantykami⁴⁹.

Trudno oczywiście za pomocą tych kategorii opisać wiernie zjawisko polskiego romantyzmu. Trudno też zresztą o jakąś jedną integralną i holistyczną definicję prądu/zjawiska, zwłaszcza że wyróżnikiem romantyzmu był polimorfizm i wieloaspektowy pluralizm.

Istotne jednak jest to, jak Flaszen – ideolog Teatru Laboratorium i współpracownik Grotowskiego – pojmuje to, co romantyczne. Wyakcentowuje w każdym razie w romantyzmie pierwiastki rewolucyjne, „gniewne i niepokodzone z szacowną tradycją”, zbudowane na dysonansach estetycznych i ideowych, a więc np. zaskakujące filiacje i zderzenia przeciwstawnych elementów. Wyrazem romantyzmu dla Flaszena jest przede wszystkim radykalny bunt w wielu odmianach i realizacjach estetycznych, co oczywiście wypływa ze zredukowanej, zawężonej, jeśli nie uproszczonej wizji romantyzmu. Teatr Grotowskiego, jak można się domyślać, jest jednak przede wszystkim kontynuatorem tak pojmowanego prądu. Zatem:

teatr romantyczny, to nie jest celebrowanie obrzędu, który ma nas utwierdzić w prawdzie ustalonej, ale wyzwanie, które gwałtownie wytrąca nas z pewności naszych wyobrażeń o świecie⁵⁰.

Dlatego też „przedstawienie romantyczne to inicjacja przez wstrząs”⁵¹. Takie dość wąskie i jednokierunkowe pojmowanie i praktykowanie romantyzmu przekładało się na lekturę tekstów w Teatrze Laboratorium. Było też wyrazem protestu

⁴⁷ J. Kłossowicz, *Podróż do źródeł teatru*. W: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienie Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006, s. 248.

⁴⁸ L. Flaszen, *Eklektycy czy doktrynerzy?*, „Dialog” 1971, nr 11, s. 125.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 126.

⁵¹ *Ibidem*, s. 127.

przeciwko procesom ugrzecznienia i kanonizowania dzieł romantyzmu, który „gniewny i niepokodzony stał się szacowną tradycją”, ucukrował się i ułożył w zbiór symboli i odczytań, w jakąś, wedle Flaszena, „martwą rekwizytornię”. Przeciwno takiej ugliedzonej recepcji w teatrze oponował także wierny sekundant poczytań TL Konstanty Puzyna. Krytyk wpisywał Grotowskiego w pewną organiczną i awangardową zarazem linię recepcji romantyzmu po I wojnie światowej. Jej zasadniczą cechą, jak rozumiem, było przekonanie, że „romantyczny Czyn, choćby rozgrywał się tylko w teatrze, dąży do wyjścia poza teatr i poza estetykę, rozsądza granice sztuki i chce tworzyć życie”⁵². To oczywiście trawestacja idei Mickiewicza ze słynnej lekcji XVI III kursu prelekcji paryskich⁵³, pojmowania literatury jako działania, przekonania o kreacyjnych walorach słowa poetyckiego. Ale uproszczeniem byłoby przyjąć, że sposób prezentowania czy wykorzystania dziedzictwa romantycznego w dziełach Grotowskiego był prostą realizacją czy kontynuacją Mickiewiczowskiej idei teatru – raczej jego twórczym, dynamicznym, czasem obrazoburczym przekształcaniem.

Problem Słowa...

W tekście o Grotowskim i dramacie romantycznym Puzyna podnosi istotną z perspektywy naszych rozważań na temat wykorzystywania dzieł romantycznych przez Grotowskiego sprawę roli i rangi słowa poetyckiego – istotnego budulca romantycznych dramatów. Puzyna dostrzega jednak, że to nie warstwa werbalna, nie sakralizowane przez Mickiewicza Słowo stanowią główny budulec przedstawień Grotowskiego.

Treści pozawerbalne – pisze Puzyna – wypierały bowiem u Grotowskiego warstwę słowną; aktorzy zacierali ją zazwyczaj na rzecz ekspresji wokalne i sytuacji foniczno-ruchowej (...). Grotowski akcentował co prawda także stronę emocjonalną, rytmiczną i magiczną słowa, lekcewał jednak warstwę znakową, a z nią poezję słów, literaturę⁵⁴,

czyli to, co jednak stanowiło podstawowy sposób wyrazu wizji romantycznego twórcy – w tym Mickiewicza – nawet jeśli romantycy wykazywali też na różne sposoby nieufność wobec języka. Puzyna dopomina się chyba, podobnie jak Różewicz, choć z innej perspektywy i w innych słowach, o ocalenie w dziele Grotowskiego z tekstu romantycznego warstwy intelektualnej, dyskursywnej, znaczeń wydobywanych właśnie poprzez interpretację Słowa. Dlatego też krytyk przywołuje jako swoistą kontrpropozycję teatr Swinarskiego, który także, działając przez wstrząs, pokazując sprzeczności, ironię, dwuznaczności w dziele romantycznym, równocześnie „przywraca równowagę słowa i tego, co poza werbalne”⁵⁵.

⁵² K. Puzyna, *Grotowski i dramat romantyczny*. W: *Pólmrok*, *idem*: Warszawa 1982, s. 135.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 139.

⁵⁵ *Ibidem*.

Praca Grotowskiego na materiale romantycznym⁵⁶ polegała na wydobywaniu z niego treści uniwersalnych, ponadczasowych, ocierających się o mit, magię, wyobraźnię symboliczną czy archetypiczną. Chodzi mu przy tym i o mit pogański, i etos chrześcijański. Reżyser konsekwentnie rezygnuje natomiast z przedstawienia tego, co świadczyło o osobowości i osobliwości polskiego romantyzmu: historyzmu i historiozofii, polityki i problemów narodowych. Oczywiście w dziełach romantyków układały się one w nierozzerwalną tkankę z problematyką metafizyczną, egzystencjalną, budując kanwę romantycznego *uniwersum*⁵⁷. W mit, obrzęd plemienny, w przeżycie jednostkowe wdzierają się konkretna historia. Powstaje zatem pytanie, czy Konrada lub Kordiana można w duchu romantycznym zinterpretować poza problematyką romantycznej współczesności – ahistorycznie po prostu. Wydaje się, że tak, ale z zastrzeżeniem, że realizowane są one niejako poza *intentio operis*. Składnikiem istotnym romantycznej egzystencji zawsze stawało się przeżycie historyczne, bycie przez przetwarzanie rzeczywistości historycznej, świadomy udział w niej, dookreślanie się poprzez historię stanowiło istotę bohatera romantycznego – nie tylko przecież polskiego⁵⁸.

Konstanty Puzyna proponuje zatem termin „współbieżności” myśli romantyków i Grotowskiego,

(...) ponieważ [reżyser] nie interpretował romantyków, by znaleźć dla nich nowy kształt teatralny; to było jego pracy efektem ubocznym. Traktował ich teksty brutalnie, już nie – tropem Schillera – jako materiału dla reżyserskiego scenariusza, lecz po prostu jako inspirację dla własnej kreacji teatralnej⁵⁹.

Wydaje się oczywiście, że takie jednostronne, ograniczające pojmowanie romantyzmu ulegało w poczynaniach Grotowskiego ewolucji i dopełnienia przede wszystkim przez odkrycie romantycznej antropologii i teologii. Paradoksalnie bowiem reżyser, wydobywając ponadczasową, egzystencjalną stronę naszego romantyzmu, niwelując całą sferę ważnych sensów, budował własne znaczenia poprzez negację innych. Można oczywiście zaproponować dla Grotowskiego jakąś formułę neoneoromantyzmu⁶⁰, umieścić go w nurcie twórczego „atakowania romantyzmu”, który przybrał w Polsce na sile w latach siedemdziesiątych, a który omawiała już Maria Janion w wydanej w 1980 roku książce *Odnawianie znaczeń*. Co ciekawe, autorka nie wspomina w niej o Grotowskim, pochylając się nad dziełami Swinarskiego, Hanuszkiewicza czy Dejmka. Nie występuje on w ogóle obok twórców podejmujących współczesne rewizje tradycji romantycznej, traktowanej nie „jako biernej masy spadkowej”, lecz właśnie

⁵⁶ To też określenie K. Puzyny.

⁵⁷ Romantyczne *uniwersum* rozmaicie interpretowane, Bogusław Dopart definiuje jako „ogół wszechrzeczy; nie tyle uporządkowaną całość, ile otwartą, dynamiczną, wewnętrznie zróżnicowaną jedność bytów duchowych, fizycznych i mentalnych”. Tegoż, *Romantyzm*, Kraków–Bochnia, b.d.w., t. 1, s. 16.

⁵⁸ Pisał o tym M. Masłowski w książce *Gest, symbol i rytuały polskiego dramatu romantycznego*, Warszawa 1998.

⁵⁹ K. Puzyna, *Grotowski i dramat romantyczny*. W: *Pólmrok*, *idem*: s. 137.

⁶⁰ Określenie Marii Janion, zob. też *Gorączka romantyczna*, Kraków 1980, s. 57.

„domeny do zdobycia”⁶¹ Dlaczego? Przecież Grotowski, choć funkcjonował na marginesie oficjalnej kultury, był w niej jednak silnie i... oficjalnie obecny. Inna sprawa, że Grotowskiemu nie o romantyzm i jego kształt szło, i chyba też nie obchodziła go za bardzo rewizja tradycji, zmaganie z utrwalonym znaczeniem tekstu Mickiewicza czy Słowackiego. Nie nawet o dialog między, jak to określa Janion, „historyczności pierwotną” a „historycznością własną”⁶². Grotowski szukał u romantyków, podobnie jak u innych twórców, przede wszystkim artystycznego impulsu, traktując ich teksty jako „wehikuł ku celom ostatecznym”, jak „przyrząd do grania” właśnie. Może warto uznać go za jednego z prekursorów dzisiejszych sporów o nowoczesną recepcję romantyzmu, ważny, twórczy, choć niewątpliwie dyskusyjny głos, dopominający się o nowe, sprywatyzowane, upodmiotowione czytanie romantyzmu.

Bibliografia

- Błoński J., *Romans z tekstem*, Kraków 1981.
- Burzyński T., *Mój Grotowski*, Wrocław 2006.
- Degler J., *Laudacja (z okazji przyznania J. Grotowskiemu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego)*, „Notatnik Teatralny” 1992, z. 4.
- Dziewulska M., *Romantyzm trzeźwego wieku*, „Didaskalia” 2005, nr 69.
- Eco U., *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.
- Eco U. (R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Flaszen L., *Filolog w teatrze i inni*, cyt. za: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, J. Degler, G. Ziółkowski (red.), Wrocław 2006.
- Flaszen L., *Eklektycy czy doktrynerzy?*, „Dialog” 11/1971.
- Hoffmann-Piotrowska E., *Święty Augustyn i Zygmunt Krasiński – o romantycznej autoutożsamiającej lekturze filozofa z Hippony. Rekonesans*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 7(10) 2017.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Kraków 1980.
- Janion M., *Grotowski dziś: montaż w samym sobie*, „Dialog” 1993, nr 7.
- Janion M., *Trzeci wymiar życia. Uzasadnienie wniosku o przyznanie Jerzemu Grotowskiemu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Notatnik Teatralny” 1992, z. 4.
- Kelera J., *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999.
- Kelera J., *Takie były zabawy, spory w one lata. Szkice i felietony teatralne 1968–1972*, Wrocław 1974.
- Kłossowicz J., *Podróż do źródeł teatru. W: Misterium zgrozy i urzeczenia*, J. Degler, G. Ziółkowski (red.), Wrocław 2006.
- Kolankiewicz L., *Grotowski – w poszukiwaniu esencji*. W: *Wielki mały wóz, idem*, Gdańsk 2001.
- Kosiński D., *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2009.
- Kubacki W., „Kordian” na wariackich papierach. W: *W wyobraźni, idem*, Warszawa 1964.
- Lempicki Z., *Świat książek i świat rzeczywisty*. W: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury, idem*, Warszawa 1966.

⁶¹ *Ibidem*, s. 71.

⁶² *Ibidem*, s. 6.

- Majchrowski Z., *Kim był Jerzy Grotowski*. W: *Mickiewicz i wiek dwudziesty, idem*, Gdańsk 2006.
- Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego dramatu romantycznego*, Warszawa 1998.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska, tegoż, Dzieła* (Wydanie Rocznicowe), komitet red. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski i in., t. XX–I, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998.
- Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienie Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, J. Degler, G. Ziółkowski (red.), Wrocław 2006.
- Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009.
- Piwińska M., „Kordian” w *Teatrze 13 Rzędów*, „Teatr”, 1962, nr 8.
- Puzyna K., *Grotowski i dramat romantyczny*. W: *Półmrok, idem*, Warszawa 1982.
- Rutkowski K., *Guślarz na katedrze*, „Gazeta Wyborcza”, 28 III 1997, nr 74.
- Rutkowski K., *Teoria poezji mesjanistycznej w prelekcjach paryskich (zarys problematyki)*, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 6.
- Rutkowski K., *W stronę poezji czynnej. Adam Mickiewicz w Collège de France*, „Zeszyty Historyczne” 1998, z. 123.
- Szturc W., *Jak czytali romantycy?*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.
- Wildstein B., *Mistrz*, Warszawa 2004.
- Wysłouch S., *Grotowski – destruktor znaków*. W: *Literatura a sztuki wizualne*, teźże, Warszawa 1994.
- Ziółkowski G., *Guślarz i eremita Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Wrocław 2007.

Streszczenie

Przedmiotem refleksji w artykule jest szczególny sposób lektury teatralnej twórczości Mickiewicza przez Jerzego Grotowskiego. Twórca Teatru Laboratorium, postrzegany tu przede wszystkim jako filozof kultury, buduje swoje koncepcje antropologiczne m.in. poprzez mediację z kulturą romantyczną. To, jak „używa” tekstów wielkich poprzedników, autoutożsamiający typ lektury utworów Mickiewicza czy Słowackiego, przekonuje, że Grotowskiemu nie chodziło o to, by zainscenizować romantyczny tekst, lecz by „wyrwać” z niego (też w sensie metaforycznym) to, co wydawało mu się przydatne i inspirujące – myśli, sceny, sytuacje i zbudować z nich sztukę potrzebną mu do istnienia oraz wspierającą rozumienie własnego istnienia. Paradoksalnie, taki bardzo podmiotowy sposób czytania zbliżał Grotowskiego do lektury, którą uprawiali sami romantycy.

Summary

The subject of reflection in the article is a special way of reading the theatrical work of Mickiewicz by Jerzy Grotowski. The creator of the Laboratory Theater, seen here primarily as a cultural philosopher, builds his anthropological concepts, among others through mediation with romantic culture. The way he «uses» the texts of his great predecessors, the self-identifying type of reading works by Mickiewicz or Slowacki, argues that Grotowski did not want to stage a romantic text, but to «pull» from it (also in a metaphorical sense) what it seemed to him useful and inspirational – thoughts, scenes, situations and build from them the art he needs to

exist and support the understanding of his own existence. Paradoxically, this subjective way of reading brought Grotowski closer to the reading that the romantics themselves did.

Biogram

Ewa Hoffmann-Piotrowska – adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dojrzałej twórczości polskich romantyków, historii romantycznych idei, religijności w literaturze i kulturze romantycznej. Autorka książek: *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli* (2004), *W ustach jest otwór duszy... Szkice o romantykach i mistykach* (2012), *Święte awantury. Orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza* (2014). Opublikowała także korespondencję ks. Jana Twardowskiego w tomie „*Otulona dobrocią*” 99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki” Maryli i jej zapiski z dziennika (2007). Współredaktor monografii zbiorowych poświęconych twórczości Mickiewicza i Słowackiego.

ewa.pio5@wp.pl