

CZŁOWIEK WEDŁUG GROTOWSKIEGO

W e wczesnym okresie swej działalności teatralnej, w tekście dla aktorów przeznaczonym do użytku wewnętrznego, a później opublikowanym pod tytułem *Wyłożenie zasad* jako ostatni rozdział książki-manifestu *Ku teatrowi ubogiemu*, Jerzy Grotowski pisał: „Sztuka nie jest ani stanem duszy (w znaczeniu jakiejś wyjątkowej, nieprzewidzianej chwili natchnienia), ani statusem człowieka (w znaczeniu zawodu czy funkcji społecznej). Sztuka jest dojrzewaniem, ewolucją, uniesieniem umożliwiającym wyjście z ciemności w blask światła” (Grotowski, 2007, 248).

Kim jednak był ów człowiek dojrzewający w teatrze? Artystą? Uczonym? Grotowski wprowadził powtarzał, że nie uprawia nauki, ale swój teatr nazwał najpierw Laboratorium, a potem Instytutem Badań. Zainspirował powstanie nowej nauki. Paryski Collège de France specjalnie dla niego utworzył katedrę antropologii teatralnej.

Czy aktor w Teatrze Laboratorium był bytem niegotowym, skoro wymagał ewolucji? Do czego miał dojrzewać i ewoluować? Dlaczego Grotowski domagał się od aktorów dokonania aktu „ogolocenia”? Z czego ci ludzie mieli się ogolaczać? A kim był człowiek zapraszany do Laboratorium w okresie poteatralnym? Królikiem doświadczalnym? Zapytałem o to Grotowskiego podczas pracy w Teatrze Źródła. Czy Grotowski jako człowiek też dojrzewał? Pod koniec życia mówił o sobie „nauczyciel Performera”. Czego nauczał? Kim był ów Performer?

W głośnych spektaklach Teatru Laboratorium Grotowski, poprzez swych aktorów, mierzył się z postacią Jezusa. Zafascynowany Indiami, szukał uniwersalnej wiedzy o człowieku. Peter Brook twierdził, że sztuka była dla Grotowskiego „wehikulem”. Wehikulem do czego? Do oświecenia? Grotowski, za patriarchą Teofilem, powtarzał często: „Pokaż mi swojego człowieka, a ja ci pokażę mojego Boga”.

KTO, KTO JESTEM

W poniedziałek 26 stycznia 1998 roku Jerzy Grotowski, profesor antropologii teatralnej w Collège de France, wygłosił w paryskim Théâtre du Rond-Point dziewiąty i, jak się potem okazało, ostatni wykład z cyklu *La „lignée organique” au théâtre et dans le rituel* („Linia organiczna” w teatrze i rytuale). Opowiadał o swoich fascynacjach Indiami. Przywołał *Ścieżki jogów* Paula Bruntona, swoją dziecięcą lekturę, którą czytał na polskiej wsi podczas drugiej wojny światowej.

Bohaterem dwóch ostatnich rozdziałów książki Bruntona jest Ramana Maharishi (1879–1950), indyjski mędrzec, który spędził życie na zboczu świętej góry Arunačala, Góry Płomienia. Ramana, jak wcześniej Budda, był *dźiwanmuktą*, czyli „wyzwolonym za życia”. Nauczał stawiając każdemu tylko jedno pytanie: „Pytaj siebie — kto, kto jestem?”

Grotowski nie ustawał w zadawaniu tego pytania sobie i innym. Przez całe życie stał się sobą. Wynajdował sobie wciąż nowe wyzwania i wymyślał siebie na nowo. Był rewolucjonistą, urzędnikiem, artystą, hippisem, profesorem, guru, pustelnikiem. Nie dbał o majątek. Nieźle sobie radził w zdobywaniu funduszy, ale wszystkie pieniądze przeznaczał na kolejne przedsięwzięcia artystyczne. Nie założył rodziny. Pół życia spędził w odosobnieniu od świata. Realizował w Polsce, a potem zagranicą własny projekt *dźiwanmukty*, za życia wyzwał się od życia.

Praca nad sobą dla Grotowskiego była nieodłączna od pracy z innymi. W teatrze wymagał od aktorów skrajnego poświęcenia i dyscypliny. Wspólnie doznawali iluminacji. Widzom proponował zaskakujące sposoby oglądania spektaklu. W okresie parateatralnym zachęcał wszystkich do biegania po łąkach i lasach. W Teatrze Źródeł testował na uczestnikach działanie technik źródłowych. Przed wybuchem stanu wojennego dwa miesiące jeździł po południowej Polsce pociągami i słuchał, co ludzie mówią (Grotowski, 2012, 717-718). W amerykańskim uniwersytecie zamęczał studentów intensywnymi ćwiczeniami, obserwowaniem własnego oddechu i wolnym chodzeniem (Winterbottom, 1991). W tokańskiej pustelni uczył młodych ludzi przemieniać dźwiękami ciężką materię w energie subtelne i tam wreszcie został ostatecznie uwolniony od schorowanego ciała (Richards, 2003).

Kiedy podczas paryskiego wykładu zarządzono przerwę, Grotowski źle się poczuł. Poprosił o odwołanie przerwy, chciał jak najszybciej zakończyć spotkanie. Na jego prośbę Mario Biagini-przeczytał kilka zdań Mistra Eckharta i wypowiedział logion 18 *Ewangelii Tomaszowej*: „Błogosławiony, kto stanie na początku, pozna koniec i nie zakosztuje śmierci” (Ziółkowski, 2007, 340-341). Rok później, 11 stycznia 1999, Grotowski zmarł. Jego prochy rozsypano nad świętą górą Aranučala, Górą Płomienia.

ŚWIAT NIE DO ŻYCIA

Podczas ostatniego wykładu w Paryżu Grotowski zaprezentował też fragmenty archiwalnego filmu, nakręconego niedługo przed śmiercią Ramany Maharisiego. Sędziwy mędrzec nagi, w białej przepasce na biodrach, z uwagą czyta gazetę. Dziś można ten film zobaczyć na YouTube. Głęboki rozwój duchowy nie musi oznaczać obojętności dla spraw świata doczesnego.

Grotowski rozpoczął działalność publiczną od polityki. Jak wszyscy ideowi marksiści – chciał zmieniać świat, a nie tylko go interpretować. Do Związku Młodzieży Polskiej (ZMP) wstąpił

w roku 1949 (informacje biograficzne podaje za: Osiński, 1980). Miał wtedy zaledwie 16 lat i był w liceum. Szkołę średnią ukończył z dyplomem przodownika nauki i pracy społecznej. 1 października 1951 roku rozpoczął studia na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej w Krakowie (PWSA) i już rok później został szefem Naukowego Koła Studenckiego. Intensywnie uczestniczył w obozach i naradach przedstawicieli szkół artystycznych. Członkiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej został w roku śmierci Stalina (1953). Miał 20 lat. Dwa lata później, podczas Zjazdu aktywistów Kół Naukowych uczelni teatralnych w Łodzi (27 i 28 lutego), Grotowski wyznał, że marzy o teatrze, „który w masach ludowych budziłby uczucia wielkie i trwale zapładniające je do historycznych, twórczych czynów” (Grotowski, 2012, 31).

W czerwcu 1955 Grotowski ukończył studia aktorskie w Krakowie, a już 1 lipca, zafascynowany Stanisławskim, wyjechał do Moskwy na studia w sławnym GITIS-ie, największej i najstarszej szkole teatralnej w Rosji. Tam odkrył i zgłębiał Meyerholda. W Moskwie spotkał Jurija Zawadskiego, wykładowcę reżyserii, a wcześniej aktora w spektaklach Wachtangowa i Stanisławskiego. Zawadski ostrzegał go przed konsekwencjami współpracy z komunistycznym reżimem (Osiński, 2009, 29). Do Polski Grotowski wrócił w czerwcu 1956 i żarliwie włączył się w próby reformowania socjalizmu.

W listopadzie brał udział w powołaniu Radykalnego Związku Młodzieży (RZM), antystalinowskiego skrzydła młodej lewicy, napisał nawet program ideowy związku. Świetnie przemawiał. Partyjna nomenklatura szybko jednak ostudziła jego zapal. Kiedy RZM wcielono do nowo powstałego Związku Młodzieży Socjalistycznej (ZMS), kandydatura bardzo wtedy popularnego Grotowskiego przypadła w wyborach do władz ZMS-u, bo aparatczycy sfalszowali głosy (Wójtowicz, 2013, 41). 15 kwietnia 1957, podczas Zjazdu Konstytucyjnego ZMS, Grotowski wygłosił swój polityczny testament: „Ludzie muszą zrozumieć, że jeśli nie zaprzestaną dąsów i nie włączą się na co dzień w sprawy kraju, jeżeli nie urzeczywistnią i nie zrobią własnymi rękoma dla tej sprawy co można, gdzie się da, każdy na swoim terenie, może nas czekać katastrofa, krew, ruina, wieloletnie zwycięstwo despotyzmu” (Grotowski, 2012, 74).

Nie udało mu się zreformować PRL-u. Poniósł też klęskę, kiedy próbował stworzyć społeczeństwo alternatywne w latach 70-tych. Mało kto potrafił zrozumieć prekursorstwo jego ekologicznych wizji. 20 marca 1981, podczas sławnego kolokwium Marii Janion w Gdańsku, Grotowski wyznał: „Myślę, że świat, w którym się urodziłem i żyję, jest nie do życia” (Grotowski, 2012, 733).

Grotowski nigdy jednak takiego świata nie zaakceptował. Był urodzonym wojownikiem. Życie w świecie „nie do życia” traktował jako walkę. Toczył bitwy ze stalinowcami w latach 50-tych, w inscenizacjach dramatów skupiał się na wydobyciu konfliktu, odważnie atakował polskie mity.

W *Dziadach* kpil z megalomańskiego ofiarstwa, w *Kordianie* ośmieszył romantyczną bohaterszczyznę, w *Akropolis* przywołał Auschwitz jako miejsce samobójstwa cywilizacji Zachodu, w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* ukazał „świętość przeciw Bogu”, w *Studium o Hamlecie* obnażył antysemityzm polskiej wsi, w *Księżu Niezłomnym* zdemaskował Mękę Pańską jako sadomasochistyczny obrzęd, w *Apocalypsis cum figuris* przypuścił atak na katolicki Kościół.

Dopiero pod koniec życia przestał walczyć. Wydawał się pogodzony z Jezusem. W *Action*, ostatnim dziele powstałym za życia Grotowskiego, przez Thomasa Richardsa zaśpiewał i lekko zatańczył Jezus bez ciała, Jezus z *Ewangelii Tomasz*, ewangelii bez opowieści o narodzinach, cudach, śmierci czy zmartwychwstaniu. Dopiero w takim Jezusie Grotowski mógł stać się „całym sobą”.

PACJENT

13 lutego 1962 Grotowski zaprosił opolską publiczność do szpitala wariatów. Cała przestrzeń teatru zastawiona była prawdziwymi szpitalnymi łózkami. Początkowo widzowie mieli siedzieć na łóżkach, ale sprężyny niemilosiernie skrzypiały, architekt Jerzy Gurawski wstawił więc w ramy łóżek krzesła. Było ciasno i mało komfortowo. Widzowie zajmowali tylko dolne poziomy, a trzy łóżka były piętrowe i wiele akrobacji aktorzy wykonywali u góry, co tylko nieliczni mogli zobaczyć (rekonstrukcja przedstawienia w: Kosiński, 2015, 93–175).

W taki sposób zainscenizowano *Kordiana* Słowackiego. W tym szpitalu wariatów wszyscy byli pacjentami. Widzowie i aktorzy. Jedni, jak Kordian, byli chorzy na romantyzm, inni, jak Doktor, chorowali „na rozum”. Doktor obmacywał widzom głowy, badał puls, groził spuszczeniem krwi. Monolog na Mont Blanc Kordian belkotał, wygięty w łuk, jak chory w ostatniej fazie tężca, a carobójstwa próbował dokonać w kaftanie bezpieczeństwa. Dwaj pielęgniarze w białych kitlach trzymali go i wygłaszali kwestie Imaginacji i Strachu. Każdy miał jakieś majaki.

Bycie wiecznym pacjentem to także fatum Grotowskiego. Jako nastolatek został zdiagnozowany z ciężką chorobą nerek. Lekarz w jego obecności powiedział matce, że syn długo nie pożyje (Grotowski Kazimierz, 2000, 26). Grotowski żył w cieniu okrutnego wyroku. Przed powrotem z Moskwy do Polski w czerwcu 1956, odwiedził sławne uzdrowisko Bajram-Ali (Baýramaly) w Turkmenistanie, bo tam mógł leczyć chore nerki. W maju 1985 wykryto u niego białaczkę. Przeszedł operację. Na krótki czas stracił wzrok (Grotowski Kazimierz, 2000, 32–33). Miał słabe serce. Przez ostatni rok życia nie ruszał się praktycznie ze swojej toskańskiej pustelni i umierał.

OBCY

W *Akropolis* (1962) widzowie, umieszczeni we wspólnej przestrzeni razem z aktorami, nie należeli do świata przedstawienia. Aktorzy i widzowie byli sobie radykalnie obcy. Sześć postaci w workach i drewniakach wznosiło z zardzewiałych rur i gwoździ koszmarną konstrukcję, cytując mechanicznie Biblię i Homera, a na koniec, z pieśnią na ustach, wszyscy razem wchodzili do skrzyni (rekonstrukcja przedstawienia w: Kosiński, 2015, 177–262). Byli więźniami obozu koncentracyjnego, duchami pomordowanych z twarzami zastygłymi w grymasy. Odgrywali własny „teatr śmierci” i samobójstwo zachodniej cywilizacji. Widzowie należeli do świata żywych, to turyści, przyszli zobaczyć Zagładę.

Więźniów nikt nie pilnował. Sami wznosili dla siebie krematorium i popelniali zbiorowe samobójstwo. Wszystko to pod czujnym okiem publiczności. Widzowie zamieniali się w katów, nikt nawet nie próbował powstrzymać aktorów przed wejściem do niewielkiej skrzyni w finale przedstawienia. Dusili się w środku naprawdę. Natychmiast po zakończeniu spektaklu widzowie byli proszeni o szybkie opuszczenie sali. Nikt nie klaskał. W Katowicach wściekli górnicy ciężkimi buciorami zgłanowali skrzynię z aktorami.

W *Studium o Hamlecie* główny bohater był Żydem z Księgą w dłoni (rekonstrukcja przedstawienia w: Świątkowska, 2016). To wieczny Obcy utkany ze stereotypów. Spektakl, skomponowany z aktorskich improwizacji, ukazywał „co było w Polsce do myślenia” w roku 1964, zgodnie z zaleceniami Wyspiańskiego. Grotowski i jego aktorzy wyimprowizowali przerażającą, wciąż niestety aktualną, wizję „kraju nad Wisłą”, w którym chłopci piją na umór, gwałcą kobiety, porywają się na z góry przegrane powstania, a przede wszystkim katują Żyda.

Grotowski wszędzie czuł się obco. Partia go odrzuciła. Poważni aktorzy ze sławnych polskich teatrów kpili z opolskiego eksperymentu. Szkoły teatralne go ignorowały. Krytycy, początkowo bardzo przychylni Teatrowi 13 Rzędów, z czasem stracili zainteresowanie. Spektakle szybko schodziły z afisza. *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (1963), z rewelacyjnym Cynkutisem w roli tytułowej, stały się międzynarodową sensacją tylko dlatego, że Włoch Eugenio Barba, wtedy stażysta i asystent Grotowskiego, za własne pieniądze wynajął autokar i nielegalnie przewiózł na spektakl zachodnich krytyków, którzy akurat debatowali w Warszawie. Natychmiast posypały się prestiżowe zaproszenia na występy za granicą, władze początkowo nie dawały jednak artystom paszportów (Osiński, 1980, 117–118).

Partyjni ideolodzy zrozumieli w końcu, że Teatr Laboratorium może być bardzo użyteczny propagandowo i odblokowali paszporty. Niemal z dnia na dzień Grotowski stał się światową sensacją i wiecznym tułaczem. Zaproszenia na wykłady, pokazy i warsztaty spływały lawinowo z najodleglejszych zakątków globu.

Na prestiżowych konferencjach i spotkaniach Grotowski często manifestował obcość. Przychodził do pałaców z chlebakiem i nieodłącznymi papierosami, albo ostentacyjnie nabijał fajkę. Miał zwykle zmierzwioną brodę, nie zawsze był uczesany.

Czuł się obco także we własnym ciele. Kilka razy w życiu dokonał radykalnej metamorfozy swego wyglądu. W Opolu był lekko puszysty z twarzą bobasa. Zawsze ogolony i gładko uczesany, w garniturze (zaprojektowanym przez scenografa Waldemara Krygiera). W Indiach radykalnie schudł i zamienił się w hippisa z rzadką brodą i długimi włosami. Na amerykańskim uniwersytecie prowadził zajęcia w ponczo. Znowu przytył. W tokańskiej pustelni przemienił się w sędziwego guru. Taki też pojawił się 3 marca 1997 we wrocławskim Teatrze Polskim. Przyjechał pożegnać się z ojczyzną. Na pytanie z sali „Co dalej?” odpowiedział z uśmiechem: „Śmierć”. Wydawał się pogodzony. Po dwóch latach w dalekiej tokańskiej wiosce odszedł na zawsze. Jego prochy rozsypano w południowych Indiach. Nigdzie nie ma grobu.

POMIĘDZY RZEMIOSŁEM A TESTOWANIEM

W teatrze Grotowski cenił w człowieku rzemieślnika, osobę kompetentną. Błędną trzeba „precyzyjnie”, wyjaśniał podczas odczytu 15 lipca 1985 we Florencji (Grotowski, 2012, 801). Do pracy zespołu już w Opolu wprowadził obowiązkowe ćwiczenia. Szybko jednak odkrył, że trening nie powinien aktorów niczego uczyć, ale raczej uwalniać od blokad. W pracy Teatru Laboratorium zdarzały się też wielomiesięczne okresy bez uprawiania ćwiczeń. Rzemiosło miało wspomagać artykulację procesu organicznego. Prawdziwe mistrzostwo wymagało porzucenia rzemiosła podczas aktu twórczego. „Za każdym razem, kiedy coś odkrywam — pisał Grotowski w *Performerze*— mam poczucie, że jest to coś, co sobie przypominam” (Grotowski, 2012, 815). Rzemiosło miało tylko ożywić „ciało-pamięć”. Proces organiczny ma własną strukturę, jest zawsze precyzyjny i tym samym kompetentny.

Odejście z teatru oznaczało dla Grotowskiego początkowo także porzucenie rzemiosła. Przedsięwzięcia parateatralne realizowane w latach 70-tych miały otworzyć uczestników na autentyczne spotkanie i zainicjować wspólny strumień kreatywności. Pełna wolność okazała się jednak główną przeszkodą w narodzinach oryginalnej twórczości. Zachowania uczestników zaczęły się powtarzać, popadały w banalność i żalony patos. Procesy organiczne nie rodziły się z radosnych i swobodnych improwizacji. Wymagały rzemiosła na etapie wstępnym.

W Teatrze Źródła, zainicjowanym pod koniec lat 70-tych, Grotowski szukał człowieka, „który poprzedza różnicę” (Grotowski 2012, 755), ale rozpoczął od poziomu rzemiosła. Wędrował sam lub z niewielką grupą współpracowników do „miejsc mocy”, w których praktykowano wciąż żywe kultury transformacji. Najpierw testował ich skuteczność na miejscu, potem zapraszał lokal-

nych kapłanów i „ekspertów” do Polski, żeby poddać testowi uniwersalność tych praktyk, czyli — w ówczesnym języku Grotowskiego — ich źródłowość.

Ludzie z zewnątrz mieli tylko powtarzać działania wiernie za przewodnikami. Niczego im nie tłumaczono. Człowiek był w tych eksperymentach „testorem”, królikiem doświadczalnym. Podobnym zabiegom poddawał Grotowski amerykańskich studentów na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine w połowie lat 80-tych. Mówił wtedy o sobie, że nie jest mędrcelem czy guru, a tylko „nauczycielem rzemiosła”.

Ostatnie czternaście lat życia Grotowski spędził na uboczu toskańskiej wioski, zamknięty w swoistej pustelni razem ze skrupulatnie dobraną grupą młodych adeptów. Tam odnalazł dla siebie nową misję, ostatnią. Ogłosił: „Jestem nauczycielem Performera” (Grotowski, 2012, 812). Czego nauczał? Poznania poprzez czynienie. Co było celem poznania? Odkrycie w uczniu siebie, siebie całego.

PRZEŻYĆ COŚ NADZWYCZAJNEGO

W Teatrze Laboratorium „aktor ogołocony”, nazywany też niekiedy „świętym”, był nagim mężczyzną, wyprężonym w ekstazie, jak fallus w erekcji. Kobiety nigdy nie odgrywały kluczowej roli w projektach Grotowskiego, były przede wszystkim oddanymi sekretarkami, tłumaczkami i asystentkami, w spektaklach nie grały głównych ról. Żadnej aktorce Grotowski nie poświęcił tyle uwagi, co Zbigniewowi Cynkutisowi, Ryszardowi Cieślakowi czy Thomasowi Richardsowi.

Cynkutis pierwszy dotknął „aktu całkowitego”. W finale *Tragicznych dziejów doktora Fausta* Grotowski sprowokował aktora do przywołania autentycznego doznania erotycznego, reżyser chciał bowiem ukazać śmierć Fausta, „świętego przeciw Bogu”, nie jako ukorzenie przed Bogiem, ale bluźnierczą ekstazę seksualną. Grotowski, wedle relacji Macieja Prusa, kazał Cynkutisowi na próbach naprawdę odtwarzać „akt miłosny, akt fizyczny” (Prus, 2001, 170). Aktor długo nie mógł się potem pozbierać. Zanotował w pamiętniku: „czułem się upokorzony i zawstydzony” (Cynkutis, 2000, 172). Po roku odszedł z teatru, ale tylko na dwa sezony.

Do pełnego „aktu całkowitego” doprowadził Grotowski dopiero Cieślaka, po sześciu miesiącach prób, przeprowadzanych w całkowitej izolacji i tajemnicy. Nagi, wyprężony tors Księcia Niezłomnego, zatopionego w miłosnej ekstazie, stał się wizerunkiem nowego teatru w świecie. Jak wcześniej Cynkutisowi, tak teraz Cieślakowi Grotowski polecił w scenach ekstatycznych przywoływać własne wspomnienie miłosne (Grotowski, 2012, 841–842). Powiązanie działań z osobistymi przeżyciami aktora miało gwarantować „żywy” proces. Ekstaza w Teatrze Laboratorium była formą sakralnej, ale tylko męskiej masturbacji.

Homoerotyzm przenikał wszystkie sfery działalności Grotowskiego. Pojawia się już w pierwszym przedstawieniu 13 Rzędów w Opolu, *Orfeuszu*. W *Akropolis* i *Księciu Niezłomnym* staje się nachalny. W zespole aktorskim zdecydowanie dominowali mężczyźni, a w pewnych okresach była tylko jedna aktora. W spektaklach postacie żeńskie często gwałcono i poniżano. Kostiumy nigdy nie eksponowały urody aktorek, już raczej deformowały, a niekiedy, jak w *Akropolis*, deseksualizowały kobiece ciało.

Aktor оголоcony to w istocie mężczyzna, który przekraczał własny wstyd, by stać się obiektem erotycznych fascynacji innego mężczyzny, który traktował seks jako akt sakralny. Szymon Piotr w ostatnim logionie tak często cytowanej przez Grotowskiego *Ewangelii Tomasz* mówi (logion 114): „Kobiety nie są godne życia”. Na to Jezus odpowiada: „Każda kobieta, która uczyni siebie mężczyzną, wejdzie do królestwa niebieskiego”.

Grotowski wyjaśniał w artykule *Aktor оголоcony*, że prowokował wybranych aktorów do ekscesu i profanacji, by poprzez świętokradztwo dotarli „do rzeczywistej prawdy w sobie” i tym samym, jak miał nadzieję, zainicjowali „powstanie podobnego procesu w widzu” (Grotowski, 2012, 255). Aktorzy stawali się narzędziami w bardzo osobistych eksperymentach reżysera, działali zamiast niego i zamiast niego dokonywali transgresji. Grotowski „ogolaczał się” zastępczo, podczas zamkniętych prób. Czy te intensywne, często całonocne prace w izolacji z Cynkutisem, Cieślakiem czy Richardsem kompensowały mu życie seksualne?

Podczas wykładu w Rzymie w kwietniu 1982 Grotowski wyznał: „identyfikowałem się z aktorem jako życiem. Żywilem jego życie, byłem zafascynowany życiem w nim, jak gdybym chciał przeżyć coś nadzwyczajnego” (Ziółkowski, 2007, 117).

ECCE HOMO

Kim zatem był człowiek wedle Grotowskiego? Ksiądz Józef Tischner tłumaczył mi przed laty, że diabeł pokazuje się człowiekowi w lustrze i mówi: „Wyprostuj się!” Grotowskiemu taki diabeł musiał się często pokazywać. Nie potrafił zaakceptować siebie i innych takimi, jakimi byli, domagał się buntu, walki, „zdjęcia maski”, „ogolocenia”, ekscesu, profanacji, bluźnierstwa, unikanania „nieczynienia”.

Dla Grotowskiego człowiek, w tym on sam, był projektem, wyzwaniem, zadaniem do wykonania, wciąż nie skończonym, wymagającym światłego nadzoru. W akcie twórczym „ja” performerka powinno zniknąć, usunąć się, wymazać, by umożliwić czysty „przekaz” bez zakłóceń, bo nie owo „ja” tak naprawdę działa. Aktor w teatrze nie gra, ale „jest grany”, śpiewak nie śpiewa, ale „jest śpiewany”, tancerz nie tańczy, ale „jest tańczony”. Kto zatem gra, śpiewa i tańczy? Kto żyje nasze życie? Możemy być sobą, nauczał Grotowski, tylko w spotkaniu z innym człowiekiem. Czy

Grotowski też nie był Grotowskim dopóki nie stawał się sobą całym w drugim człowieku? Czy odczuwał pustkę, brak, tęsknotę za dopełnieniem?

Oto człowiek.

Literatura:

- Cynkulis, Zbigniew, 2000; Notatnik-pamiętnik; „Notatnik Teatralny” nr 20–21, s. 172
- Ewangelia Tomasa, przeł. Albertyna Dembska i Wincenty Myszor, w: Apokryfy Nowego Testamentu, red. Marek Starowiejski, tom 1: Ewangelie apokryficzne, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1986, s. 123-133
- Grotowski, Jerzy, 2007; Ku teatrowi ubogiemu, oprac. Eugenio Barba, przedm. Peter Brook; Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego
- Grotowski, Jerzy, 2012; Teksty zebrane; Warszawa: Instytut im. J. Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej
- Grotowski, Kazimierz, 2000; Portret rodzinny; „Pamiętnik Teatralny” nr 1–4, s. 9–36
- Kosiński, Dariusz, 2015; Grotowski. Profanacje; Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego
- Osiński, Zbigniew, 1980; Grotowski i jego Laboratorium; Warszawa: PIW
- Osiński, Zbigniew, 2009; Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty, t. 2: Prace z lat 1999–2009, Gdańsk: słowo/obraz terytoria
- Prus, Maciej, 2001; „I dystans do tego świata nie pozwalał mi tam zostać”. Z Maciejem Prusem rozmawia Agnieszka Wójtowicz; „Pamiętnik Teatralny” nr 1–2, s. 163–175
- Richards, Thomas, 2003; Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. Wprowadzenie oraz esej „Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu” Jerzego Grotowskiego, przeł. Magda Złotowska i Andrzej Wojtasik; Kraków: homini
- Świątkowska, Wanda, 2016; Hamleci Jerzego Grotowskiego; Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego
- Winterbottom, Philip Jr., 2000; Dziennik (wybór), przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny” 1-4, s. 461-514.
- Wójtowicz, Agnieszka, 2013; Grotowski politicus; Kwartalnik Opolski, nr 2-3, s. 39-62
- Ziółkowski, Grzegorz, 2007; Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997-1998); Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego