

Na drodze do kultury czynnej

**O działalności instytutu Grotowskiego
Teatr Laboratorium
w latach 1970–1977**

Opracowanie i dokumentacja prasowa

Leszek Kolankiewicz

Wrocław 1978

Często spotykamy się ze strony ludzi zawodowo zainteresowanych oraz szerokiej opinii z zapotrzebowaniem na szczegółową informację o tym, co wiąże się z działalnością parateatralną naszego Instytutu (poszukiwania kulturowe ostatnich siedmiu lat).

Tak się składa, że potrzebie tej wychodzą naprzeciw zainteresowania Leszka Kolankiewicza, który w związku ze swą pracą naukową napisał niniejsze opracowanie. Ten zredagowany i skomentowany przez niego przegląd różnych świadectw, jakie ukazały się w prasie polskiej i obcej — jako dokonany przez jednego człowieka — jest oczywiście subiektywny, ale na tyle całościowy, że opublikowanie go w charakterze materiału dokumentującego działalność Teatru Laboratorium w latach 1970—77 uważamy za celowe.

Publikację niniejszą traktujemy jako wewnętrzne wydawnictwo informacyjne.

Bliżej zainteresowani powinni oczywiście sięgnąć do źródeł, czyli pełnych tekstów. Przy każdym z cytowanych tekstów załączamy szczegółowy adres bibliograficzny.

Ludwik Flaszen

W latach 60 zadał Grotowski teatrowi pytania zasadnicze. Pokazał go w fazie unicestwienia i ponownych narodzin z ducha „teatru ubogiego”.

Doświadczenie Teatru Laboratorium z lat 1959—69 jest faktem, który zaciążył mocno nad współczesną historią sztuki teatralnej.

Na początku lat 70 Grotowski znów zaskoczył świat. Swoje poszukiwania w dziedzinie wytwarzania dzieł uznał za zakończone. Przetom miał miejsce w okresie po duńskim seminarium w 1969 r. Po kilku latach opowiedział o nim Grotowski wspominając swoją wędrówkę z dala od obleganych przez publiczność miejsc życia kulturalnego. Całkiem dosłownie — włączyć przez kontynenty: bezpośrednie spotkania z ludźmi i terenami. Ale też inaczej — wyprawę z teatru do korzeni kultury: rdzennego porozumiewania się i postrzegania.

Tekst ten jest próbą pokazania drogi Grotowskiego i jego Instytutu w latach ostatnich. Od poszerzenia teatru, poprzez pracę wewnątrz zespołu, źródłowe pojęcie Święta, do otwarcia działalności parateatralnej Laboratorium i wąskich badań prospektywnych Grotowskiego. Tekst zawiera cytaty z dokumentacji prasowej poszukiwań kulturowych Instytutu w Polsce i poza jej granicami. Wydaje się bowiem, że to zjawisko domaga się już szerszego spojrzenia. Wielu ludzi ma poczucie, że chodzi o narodziny jakiejś nieznanej dziedziny twórczego życia, proces, którego pełne gatunkowe znaczenie ujawni się — by użyć określenia Bachtina — w „Wielkim Czasie” kultury, poza różnymi uwikłaniami.

Przekroczenie teatru

Przez parę lat Instytut skupił się na pracach prowadzonych wewnątrz zespołu poszerzonego w dwójnasób o ludzi bardzo młodych. Były one zamknięte dla dopływu uczestników. Od 1973 r. pojawił się w jego programie długi łańcuch przedsięwzięć o charakterze bardzo wąskim. Stopniowo, zwłaszcza od r. 1975, miały one charakter coraz bardziej otwarty.

W r. 1969 Grotowski w wielu swoich wypowiedziach dokonał jakby podsumowania działalności na polu teatru. Mniej więcej od r. 1970 pojawiają się w jego tekstach nowe problemy, skojarzone z silnie akcentowanym poczuciem otwarcia nowej dziedziny badań.

„(...) w 1970 r. pokazał (Grotowski) innego Grotowskiego. Otyły, przyszyty, wygolony pan w czarnym garniturze, kryjący oczy za ciemnymi szkłami stał się chudym jak chart młodym człowiekiem w średnim wieku, w jeansach i kurtce, niesforne owłosionym, nieco brodatym i błękitnie patrzącym. (...) Zatem najwyraźniej właściwe jest, by człowiek, który teraz czego innego szuka, ukazał się bliźnim innym człowiekiem (...)

Chciałbym wyrazić moje prywatne uznanie dla Grotowskiego i jego kolegów za to, że zdobyli się na zwątpienie wówczas, gdy osiągnęli, po 1968 r., apogeum rozgłosu i uznania (...)

Grotowski (...) wraz z rozwianiem się małej stabilizacji zanegował wartość wspólnoty zawodowej tych, którzy umieją i potrafią. Szuka nadal zwycięstwa nad samotnością. Szuka trzeźwo (...)"

Krzysztof Wolicki, „Grotowski: już nie teatr”. Scena, Warszawa, 1974, nr 7/8, s. 7 — 12.

Co to znaczy, że działalność „instytutu poszukiwań kulturowych” znanego tradycyjnie jako Teatr Laboratorium ma obecnie charakter parateatralny? Sprawa ta wywołała swego czasu wiele nieporozumień wśród krytyków i skończyła się dość jałowymi dyskusjami słownikowymi. W gruncie rzeczy, nie jest ważne, czy coś nazywa się tak albo inaczej. Jednak dla społecznego odbicia zjawisk twórczych jest ważne, czy chodzi o działalność, która — choćby nowatorska — mieści się w tradycyjnej domenie, czy też mamy do czynienia z narodzinami innego gatunku aktywności twórczej. A w wypadku działalności Laboratorium chodzi właśnie, jak sądzę, o to drugie.

Czym bowiem w naszych czasach i w naszym kręgu cywilizacyjnym jest teatr?

Po pierwsze, jako instytucja widowiskowa, jako twórca przedstawień? Jest dyscypliną artystyczną tworzącą spektakle z udziałem aktorów, którzy w obecności widzów dokonują działań nazywanych grą sceniczną. Czynności aktora polegają na stworzeniu postaci scenicznej za pomocą znaków artystycznych i odtwarzaniu w wyodrębnionej przestrzeni zdarzeń zorganizowanych przez autora czy reżysera w fabułę. Granice tej dyscypliny wyznacza podział na aktora i widza oraz — właściwe każdej sztuce — podwojenie rzeczywistości.

Po drugie, jako instytucja studyjna, jako twórca metod? Jest warsztatem artystycznym tworzącym

sposoby pracy aktora nad grą sceniczną i pracy reżysera nad kształtowaniem przedstawień. Poszukiwania te polegają na gromadzeniu umiejętności w formowaniu tworzywa sztuki teatralnej. Granice tej działalności wyznaczają jej cele: stworzenie najlepszych sposobów wypełniania twórczych czynności aktora i reżysera oraz ich pedagogicznego upowszechniania.

Na przełomie 1969/70 Grotowski i jego zespół przekroczyli granice teatru w jednym i drugim znaczeniu. Ten radykalny krok nie oznacza propozycji dla innych ludzi teatru, choć wiąże się z pewną diagnozą sytuacji w sztuce z jednej strony i twórczych potrzeb ludzkich — z drugiej.

Grotowski przyznaje, że teatr może nadal istnieć jako istotna dziedzina twórcza, choćby w oparciu o dany człowiekowi archaiczny żywioł gry — może z powodzeniem istnieć bez dalszych teatralnych poszukiwań Grotowskiego. Będzie nadal istniał, rozwijał się, wydawał wybitne dzieła. W XX wieku niejednym raz przepowiadano zanik różnych dyscyplin artystycznych: teatru i literatury na rzecz sztuki filmowej, kinematografii na rzecz telewizji. Proroctwa te nie sprawdziły się. Za to za każdym razem powstawała sytuacja, w której jakaś tradycyjna gałąź twórczości — wchodząc w dialog z nową — zmuszona była odstąpić ponownie swoją istotę, niepowtarzalną swoistość. W sumie więc, ten interdyscyplinarny dialog wyzwolił i w literaturze, i w teatrze, i w filmie nowe możliwości, ułatwił każdej z tych „odmian kultury” ujawnienie własnego oblicza. Zaprzeczanie błogostawieństwu takiego procesu może być tylko dziełem dogmatyka.

W r. 1970 Grotowski mówił o śmierci pewnych słów, takich jak: teatr, przedstawienie, widz, aktor. Mówił o sobie. W okresie zastanawiającego niżej w życiu teatru światowego dobitnie powiadał o

perspektywie, którą widział dla siebie. Dawał sygnał, wręcz wyzwanie tym, przed którymi otwarła się podobna perspektywa.

Co to bowiem znaczy, że Teatr Laboratorium poszerzył swoje poszukiwania? Znaczy to, że wyszedł z problematyki skupionej wokół zjawiska komunikacji między aktorem i widzem. Za przebadaną już sprawę uznał także trening aktora. Przeszedł na pole „kultury czynnej”; powrócimy jeszcze do tego pojęcia.

Nie przypadkiem jednak mówię tutaj o poszerzeniu a nie — o odrzuceniu, bowiem polem wyjściowym ku działalności parateatralnej, czy szerzej — kulturowej była dla Grotowskiego i jego grupy twórczość teatralna, zwłaszcza ta w latach 1962 — 69. Ostatnia scena „Akropolis”, postać tytułowa w „Tragicznych dziejach doktora Fausta”, „Studium o Hamlecie”, postać Don Fernanda w „Księżu Niezłomnym” i zwłaszcza „Apocalypsis cum figuris” — będąc najlepszymi realizacjami „teatru ubogiego” — dawały wstępne przesłanki przekroczenia granic teatru. Powiedzmy, że wzywały do rozważenia możliwości. Ostatnie przedstawienia Grotowskiego z trudem już — na co dobitnie wskazują trudności w znalezieniu kryteriów opisu i interpretacji „Apocalypsis” — mieściły się w teatralnej konwencji.

W imię czego wykroczył Grotowski poza teatr? Możemy to określić jako twórczość nie sankcjonującą podziału na aktora i widza, afabularną, nie zmierzącą do budowania znaków artystycznych. Przede wszystkim zaś, jako twórczość nie zwróconą ku wytwarzaniu przedstawień. To wszystko jednak mówi tylko o tym, czym taka twórczość nie jest. A czym jest?

„Grotowski ostatnio uczynił coś, co w pierwszym odruchu można ocenić jako prowokację, choć od dawna to za-

powiadał publicznie. Wyszedł z teatru.

(...) Grotowskiego interesuje wyłącznie twórczość, odrzuca z góry odtwórczość, oddala pokusy powielania samego siebie. Ma tego rodzaju pasję poszukiwawczą, że musi chodzić nieprzetartymi szlakami; po zdobyciu wiedzy „jak to się robi” nie kupczy doświadczeniem i rutyną, podejmuje nowe, zwykle karkołomne zadania, rzucając wyzwanie przede wszystkim samemu sobie. (...)

Okazało się, że co najmniej kilka równoległych dróg może przybliżyć do tego samego celu. A celem tych badań jest (...) poszukiwanie i praktyczne wypróbowywanie warunków, w których człowiek współdziałając z innymi, działałby szczerze i całym sobą, wyzwalał w ten sposób swój potencjał osobowościowy i urzeczywistniając potrzeby twórcze; poszukiwanie i praktyczne zbadanie czegoś, co nazywamy faktem parateatralnym — a co byłoby inną, nie znaną dotąd, formą sztuki — poza tradycyjnym podziałem na patrzącego i działającego, człowieka i jego wytwór, twórcę i odbiorcę.

(...) Jeśli chodzi o wymogi „formalne”, stawiane kandydatom przez Laboratorium, sprowadzają się one do jednego: potrzebne są nie jakieś umiejętności artystyczne lub aktorskie kandydata, lecz jego czysto ludzka gotowość. (...)

Dziś, po (...) Special Project, w licznych

publikacjach autorzy wyrażają przekonanie, iż w Instytucie Grotowskiego rodzi się nowy, jeszcze nie nazwany, ale już przeczuwalny rodzaj sztuki. Sądzę, że rodzi się tam coś, może ważniejszego, poza granicami sztuki (...)"

Tadeusz Burzyński, „Wyjście z teatru”, Kultura, Warszawa, 16 marca 1975, nr 1 1(613).

„(...) Sam Grotowski określa ten bardzo specyficzny program swojego teatru jako special project i daje do zrozumienia, że same publiczne występy jego teatru z udziałem publiczności nie stanowią głównego centrum tego programu. W o wiele większym stopniu niż widowiskowa część odgrywa tu szczególną rolę działalność parateatralna, stanowiąca istotne novum na drodze poszukiwań teatru, nie bez przyczyny mającego w całej swojej nazwie określenie teatr-laboratorium.

(...) eksperyment parateatralny. Na czym on polega? Na wspólnym wyizolowaniu się w jakimś odludnym miejscu od świata zewnętrznego i na próbie budowania między ludźmi swego rodzaju spotkania (...). Nie jest ono jednak spektaklem, ponieważ nie zawiera w sobie elementów teatru takich, jak fabuła lub akcja. Nie ma w nim też niczego do oglądania przez publiczność, bo ta nie istnieje. Jest to natomiast cykl spotkań między ludźmi nie znającymi się początkowo, ludźmi, którzy z wolna ze sobą się oswiają, tracąc wzajemne lęki i nie-

ufności, co z upływem czasu wiedzie do wyzwolenia w nich najprostszej, najbardziej elementarnej ekspresji międzyludzkiej (...)"

Leszek Kołodziejczyk, „Teatr ekspresji człowieczej”,
Polityka, Warszawa, 26 stycznia 1974, nr 4(88).

Procesu tego nie można, jak mi się wydaje, odrywać od sytuacji historycznej, w jakiej się pojawił. Bez wątpienia, w drugiej połowie XX wieku, a zwłaszcza w latach 60, w zbiorowej świadomości naszego kręgu cywilizacyjnego odbił się ze szczególną siłą napór różnego rodzaju wytworów „kultury biernej”. Zjawisko to — jak każde zjawisko masowe — ma swoje dobre i złe strony. Stało się ono prawdziwym skokiem jakościowym w procesie demokratyzacji „kultury biernej”, spowodowało nawet, jak twierdzą niektórzy teoretycy jego formalnych aspektów, zmianę oblicza całego naszego świata („globalna wioska”). Powstała sytuacja cywilizacyjna bez precedensu. Dzięki nowym technikom rozpowszechniania, sztuka zawładnęła życiem, odciskając swe piętno na każdej niemal sytuacji potocznej.

„Teatr otwarty napotyka obecnie całą falę polemik, w których kwestionuje się na ogół jego hasła — albo okrzykując je za przestarzałe („wyjście ze sceny” — to już było), albo za niesłuszne („twórczość zbiorowa — to złudzenie, reżyser musi być”). Tym, czego się nie dostrzega, jest fakt, że najnowsze tendencje w sztuce — np. w teatrze i w sztukach plastycznych — są tylko bladym odbiciem, echem tendencji występujących w życiu społecznym. (...)

Obserwujemy codziennie tysiące wydarzeń, które są wydarzeniami teatralnymi: odsłanianie pomników to ceremonie charakteryzujące się wyraźnym scenariuszem i scenografią, rzeźbą tłumy, barwami mundurów, specjalnie dobranym dźwiękiem (...)

Słowem — otacza nas teatr, w którym najczęściej jesteśmy widzami, czasem widzami uczestniczącymi, a czasami jesteśmy wręcz aktorami. (...) Przykładem wyspecjalizowanego teatru społecznego jest sport: ktoś porównał ongiś mecz piłki nożnej do tragedii antycznej (...)

Cóż wobec takiej prężnej rzeczywistości może zrobić sztuka? Sztuka nie ma innego wyjścia — musi być bardzo mądra. Nie ma już teatru, który byłby tylko teatrem — po prostu teatrem, tak jak po prostu teatrem jest sprzedaż chodliwych towarów albo wybór polityka. Teatr musi obecnie udowadniać, że poza sobą samym daje nam jeszcze coś innego, coś pozaestetycznego. Grotowski nie zwariował (...) dostrzegł bardzo wyraźnie malejącą samowystarczalność ideową teatru. Dlatego poszedł drogą bardzo wyraźną: uczynić teatr samowystarczalnym jeżeli idzie o technikę (poprzez oparcie się na aktorze i jego wewnętrznych zasobach), ale podporządkować go ogólnoludzkim celom epoki — poszukiwaniom etycznym i społecznym, psychologicznym i socjotechnicznym. Łatwo go wyśmiać (sam uważałem pewien czas, że wpadł w

okres „towiańszczyzny”), trudno pokazać, że potrafimy lepiej uzasadnić lepszy teatr

Sławomir Magala, „Teatralizacja życia”, Literatura, Warszawa, 9 września 1976, nr 37(239).

Pod takim naporem u niektórych wyłoniło się nieuchronnie poczucie pilnej potrzeby takiej działalności, która byłaby innym biegunem demokratyzacji kultury, biegunem „kultury czynnej”. Ta potrzeba nie wynika bynajmniej z chęci odrzucenia „kultury biernej”, tzn. rozumianej jako — zapośredniczony poprzez dzieło — proces obcowania odbiorcy z twórcą. Raczej jako dążenie do przywrócenia tak gwałtownie zachwianej równowagi. Ludzie bowiem poczuli się osaczeni przez konwencje w stopniu, jak można sądzić, dotąd nie doświadczanym.

Poszukiwania kulturowe wrocławskiego Laboratorium są próbą znalezienia jednej z możliwych odpowiedzi na tę potrzebę.

Ś w i ę t o

Proces tworzenia sytuacji wyjściowej dla spotkania parateatralnego trwał dosyć długo. Pozostał dotychczasowy zespół, w skład którego wchodził: Ludwik Flaszen, Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jahołkowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Andrzej Paluchiewicz, Zbigniew Spychalski i Stanisław Scierski. Ale wraz z nowymi pracami przyszła grupa młodych pracowników. Byli to: Jerzy Bogajewicz, Zbigniew Kozłowski, Aleksander Lidtke, Teresa Nawrot, Irena Rycyk, Włodzimierz Staniewski i Jacek Zmysłowski.

Prace prowadzono początkowo w miejskich obiektach Instytutu, a następnie — w warunkach terenowych, w lesie, gdzie nastąpiło dostosowanie starych zabudowań gospodarczych.

Przez prawie dwa lata znaczna część członków nowego, szerokiego zespołu skupiła się na zamkniętym poszukiwaniu źródłowym. Był to czas całkowitego odosobnienia. Ta działalność była w gruncie rzeczy pracą nad sobą, w której procesy twórcze miały charakter aktu życia.

W następnej fazie kontynuowano **prace zamknięte**, ale sporadycznie włączano do nich nieliczne osoby z zewnątrz na prawach tymczasowych członków zespołu. Działania osób dokooptowanych były także swoistym aktem własnego szukania.

Taki charakter miały prace prowadzone:

— w 1973 r. pod Wrocławiem, w Polsce,

- późnym latem 1973 r. w Pensylwanii (Stany Zjednoczone),
- późną jesienią 1973 r. w Bretanii (Francja),
- wiosną 1974 r. w Nowej Południowej Walii (Australia).

Istotę tych doświadczeń źródłowych oddawał Grotowski na początku lat 70 słowem Święto. Jego wypowiedzi z tego okresu rządzą się logiką paradoksalną. Ale w swym, by tak rzec, przesłaniu praktycznym są one zakorzenione w realiach życia.

Czym był ten akt własnego szukania? Czym było Święto?

Grotowski formułował to na przykład tak. Jeśli ktoś ma przekonanie, że można zmienić życie świata, ale do czasu, aż nie stanie się to faktem, żyje byle jak, to jego postępowanie stwarza sytuację, w której ów ktoś tworzy dzieła nawołujące innych do tego, żeby ulepszyli świat i życie, sam natomiast ciągnie z tego korzyści. Jeśli — inaczej — ktoś dochodzi do wniosku, że zmiana zaczyna się od zmiany jego własnego życia, to — prędzej czy później — jawi się przed nim pytanie: czy można się zmienić bez związków z innymi? Ponieważ nie można mieć znaczących związków ze wszystkimi, wobec tego powinno się szukać takich ludzi, którzy są nam — wyjściowo jakby — pokrewni, to znaczy owładnięci podobną, artykułującą się na różne sposoby, potrzebą.

Rzecz jasna, taki związek — jeśli ma być czymś istotnym — nie może urzeczywistniać się w sytuacji komunikacyjnej, w której kontaktują się ze sobą nie niepowtarzalne jednostki, lecz partykularyzacje ról społecznych. Musi być stworzona nowa, specjalna sytuacja, która nie tylko nie przeszkadzałaby takiemu porozumieniu, ale — poprzez wytworzenie „rytmu przestrzeni, czasu, swobody” — ułatwiłaby je i nasiliła.

Taka — samosterowna — sytuacja, aby była pełna,

powinna objąć nie tylko ludzi, ale także dotykalny świat. Pozwoliłaby wówczas człowiekowi na znalezienie się w sytuacji tego, na którego spogląda istnienie. Którego zmysły nie są obmurowane. Zanurzonego w istnieniu. Który — jak to nazywa Grotowski — wchodzi w świat jak ptak w powietrze. Pozwoliłaby człowiekowi na odebranie światu jego spoczynku i stałości właściwych rzeczom martwym.

0 Świącie Grotowski mówił:

„Ale to *współ* może oznaczać coś zupełnie innego, coś jak ponowne narodziny, takie rzeczywiste, jawne, niepokątne, nie samozadowolone w swoim samotnictwie. Współ z kimś, z kilkoma, w grupie — odkrycie, odkrywanie siebie i jego. Jest w tym także coś jak obmycie naszego życia. I nawet kojarzy mi się to bardzo dosłownie, namacalnie, jako czynność, zupełnie dosłownie: **obmycie**. Tutaj nie ma innego wyjścia, tylko trzeba mówić skojarzeniami; dla niektórych będzie to abstrakcyjne, a nawet żenujące albo śmieszne, a dla innych konkretne, tak jak dla mnie. I po tym także możemy się rozpoznać. A więc podejmując to ryzyko mówię wam o skojarzeniach, oto one, tylko niektóre, jest ich wiele:

zabawy, baraszkowanie, życie, swoi, pławienie, lot, człowiek-ptak, człowiek-żrebak, człowiek-wiatr, człowiek-słońce, człowiek-brat.

I tutaj jest to najistotniejsze, ośrodkowe: brat. W tym się mieści „podobieństwo Boga”, oddanie i człowiek, ale także brat ziemi, brat zmysłów, brat słońca, brat dotyku, brat

Drogi Mlecznej, brat trawy, brat rzeki. Człowiek taki, jaki jest, cały, żeby się nie ukrywał; i który żyje, więc n i e k a ż d y. Ciało i krew to jest brat, właśnie tam jest „Bóg”, to jest bosa stopa i goła skóra, w której jest brat. To jest także święto, być w święcie, być świętem. To wszystko nieodłączne jest od spotkania. Rzeczywistego, pełnego, w którym człowiek nie kłamie sobą i cały w nim jest. Gdzie nie ma już lęku, tego wstydu siebie, który rodzi kłamstwo i ukrywanie się, a sam jest własnym dziadkiem, ponieważ sam rodzi się z kłamstwa i ukrywania. W tym spotkaniu człowiek nie odmawia siebie i nie narzuca siebie. Daje się dotknąć i nie pcha się ze swoją obecnością. Idzie naprzeciw i nie boi się czyichś oczu, cały. To tak, jakby się mówiło sobą: jesteś, więc jestem; i także: rodzę się, abys się urodził, abys się stał; i także: nie bój się, idę z tobą”.

„Święto” jest imieniem, którego Grotowski użył kiedyś we własnym znaczeniu. Niewiele lub nic, jak widać, nie ma ono wspólnego z kategorią rozpowszechnioną we współczesnej etnologii czy religioznawstwie.

Poszukiwania kulturowe z udziałem ludzi z zewnątrz

Kolejnym etapem stały się przedsięwzięcia dostępne dla uczestników z zewnątrz. W miejsce kryterium zakupu biletu przyjęto zasadę wzajemnego rozpoznania i decyzji aktywnego udziału. Kilkudniowe doświadczenia, które odbywały się w sytuacji wspólnego pobytu poza miastem były opatrzone pewnymi — przyjętymi przez wszystkich uczestników — założeniami. Pozwalało to na niedopuszczenie do chaosu; chaos uniemożliwia osiągnięcie prostoty i delikatności, jakie pojawiają się wówczas, gdy ludzie porzucają udawanie. Te założenia to: szanowanie własności osobistej, wyeliminowanie wszystkiego, co kojarzy się z komuną rodzinno-erotyczną, a także alkoholu.

1.

Najpierw dopuszczono do udziału pierwsze niewielkie grupy specjalnie dobranych ludzi. Zastosowano różne sposoby wzajemnego doboru uczestników. Jednych przyjmowano w oparciu o rozmowy z nimi po spektaklach „Apocalypsis”, innych — w toku praktycznych spotkań w pracy. Za każdym razem uwzględniano — ujawnione czy to w czasie nie będącej żadnym egzaminem rozmowy, czy to w ciągu działań — istnienie elementarnej głodu obcowania bezinteresownego, nie mieszczącego się w wymiarach

życiowej gry. Uwzględniono także gotowość do wyjścia z konwencji wzajemnego maskowania się, odwagę zakwestionowania tego, co odcięte od źródeł życia, wyschłe i jałowe.

Tego rodzaju doświadczenia przeprowadzono:

- latem 1973 r. pod Wrocławiem, w Polsce,
- późną jesienią 1973 r. w Prowansji (Francja),
- wiosną 1974 r. w południowej Australii.

Właśnie w Australii dokonało się spore poszerzenie dotychczasowych prac. W Australii uwzględniono wielorakość potrzeb i dyspozycji, znacznie różnicując staże. Tam doszło do pierwszego większego zassania ludzi spoza zespołu. Doświadczenia te nie były jednak szeroko otwarte. Wciąż nie mieli do nich dostępu publicyści. Można w nich widzieć wstępne podejście do przedsięwzięć na szerszą skalę.

2.

W sezonie 1974/75 Teatr Laboratorium uległ pewnej reorganizacji. Polegała ona na wyodrębnieniu w tej — stanowiącej samosterowny organizm — placówce badawczej, „instytucie poszukiwań kulturowych”, różnych jej organów. Przez cały ten sezon 'pracowano nieprzerwanie w Polsce. Poszukiwania straciły swój jednorazowy charakter i przybrały formę periodyczną. Wiązało się to z dalszym stopniowym otwarciem dla większej ilości uczestników. Była to już trzecia faza poszukiwań kulturowych — działalność w szerokim wachlarzu. Z tego okresu pochodzą pierwsze relacje prasowe, gdyż do udziału w doświadczeniach dopuszczono publicystów, takich, którzy wykazywali — na równi z innymi kandydatami — ludzką, pozazawodową gotowość uczestniczenia w nich. Z tego okresu pochodzi też pierwsza statystyka, którą poniżej przytaczam.

Powstał szereg wyspecjalizowanych programów.

I tak Zygmunt Molik (potem razem z Antonim Jahołkowskim i Reną Mirecką) objął program

Acting Therapy.

Chodziło w nim o pomoc dla aktorów, później także dla pedagogów i ludzi innych zawodów, wymagających np. posługiwania się aparatem głosowym; pomoc w usuwaniu blokad głosu, ale także i blokad ciała, oddechu i energii. Ten program był oparty na doświadczeniach studyjnych Instytutu w zakresie głosowego (razem z fizycznym) treningu aktora. Najważniejsze blokady energetyczno-fizyczne tak silnie łączą się z życiem człowieka, że niezbędną jest orientacja na niego jako całość. Wszystkie prace nad wyzwaniem energii i impulsów twórczych wiązały się z poszukiwaniem strumieniowej jedności ciała i głosu, uśpionej, nigdy nie używanej energii. W sezonie 74/75 Molik odbył w różnych miastach Polski kilka spotkań informacyjnych z udziałem 155 osób, zaś w maju 1975 r. poprowadził 2 staże dla 16 osób.

Z nazwiskiem Ludwika Flaszena związane zostały

Dialogi w Grupie (Meditations Aloud):

swoiste spotkania, w trakcie których ich uczestnicy przechodzą specyficzną próbę własnych możliwości. Możliwości w zakresie ujawnienia jedności słowa prawdy o sobie i swego prawdziwego głosu. Poza paplaniną, poza powierzchownością języka i automatyzmem zachowania. I dalej, ku dotknięciu — głosem, milczeniem lub działaniem — żywego pola inspiracji. Poznania swych ukrytych twórczych pokładów i ujawnienia ich w słowie lub dźwięku, w oczyszczającym ogniu milczenia, spojrzenia i kontaktu. W sezonie 74/75 Flaszen poprowadził 4 takie staże z udziałem ponad 70 uczestników.

Zbigniew Cynkutis (współpraca Rena Mirecka) otworzył program na poły teatralny pod nazwą

Zdarzenie,

który skupiał się wokół zdarzenia, tej podstawowej jednostki międzyludzkich kontaktów, usiłował ją wywołać i rozwinąć w oparciu o psychofizyczny potencjał jego uczestników jako konkretnych ludzi, bez odwoływania się do takich sytuacji teatralnych, w których ktoś gra kogoś innego. Celem tego programu było poszukiwanie zdarzenia w trakcie jego stawania się, nie utrwalonego w żadnej formie dramatycznej, poszukiwanie dramaturgii żywych spraw ludzkich, rozpiętych między zabawą a żywiołem gry. Istotne były tu pozatechniczne aspekty twórczości aktorskiej.

Spotkania Robocze

prowadzone przez Stanisława Scierskiego wychodziły od treningu, ale go — po jakimś czasie trwania stażu — przekraczały i porzucały. Trening stanowił w nich wstępną trampolinę odbijającą uczestników daleko poza jakiekolwiek ćwiczenia i grę — ku spotkaniu ludzi. W sezonie 74/75, od listopada do kwietnia, Ścierański poprowadził w miejskich salach Laboratorium 3 takie kilkunastodniowe staże z udziałem 54 osób, w większości nie związanych z teatrem zawodowym, lecz z tzw. „młodym teatrem”.

W stażach prowadzonych w ramach — kierowanego przez Zbigniewa Szychalskiego —

Studia Międzynarodowego,

a nazywanych

Twoja Pieśń (Song of Myself)

prace dla obcokrajowców przybyłych do Polski trwały przez wiele miesięcy i były próbą zbudowania przez każdego ich uczestnika indywidualnej drogi przez czas i przestrzeń (w mieście i w terenie), były także poszukiwaniem miejsc wzajemnego przecięcia się takich niepowtarzalnych dróg różnych ludzi.

Programem, który skupiał na sobie uwagę publicystów i który był doświadczeniem gatunkowym w znaczeniu jego pośredniego związku z pojęciem Święta była

otwarta wersja **Special Project (Large)**,

związana z nazwiskiem Ryszarda Cieślaka (współpraca: Elizabeth Albahaca, Antoni Jahołkowski, Zbigniew Kozłowski, Zygmunt Molik, Teresa Nawrot, Andrzej Paluchiewicz, Irena Rycyk, Jacek Zmysłowski). Były to prace nie strukturowane w zamkniętą formę widowiska. Proces działania w indywidualnie dobranej grupie w warunkach terenowych. Miały one dwie fazy: pierwsza — dłuższa — odbywana była w wąskiej grupie, której zadaniem było odnalezienie jakby kamieni milowych — sytuacji wyzwalających działanie, jakby prostego aktu życia, i połączenie ich w rodzaj cyklu, przebywanego przez szeroką grupę w toku drugiej — krótszej — fazy.

„(...) Przez pierwsze dni wykonujemy prace gospodarcze. Nie rozmawiamy o tym, co tu ma się wydarzyć. Wygasają w nas powoli nawyki przyniesione z miasta: niezbędne tam pogotowie obronne, przytępienie zmysłów, zobojętnienie. Zanurzamy się w rytmie innego życia (...)

Powoli stajemy się wrażliwi na siebie nawzajem, czujemy swoją nieustanną, namacalną, ciepłą obecność. Zrastamy się w jedno, ruchliwe, wieloosobowe ciało. Praca tu jest ciężka: kopanie głębokiego dołu, karczowanie pni, rąbanie drzewa, noszenie węgla, kamieni. Ale — czuję to — z tego królestwa konieczności pozostał już tylko krok do królestwa wolności (...)

Nasze kolektywne ciało jakby mocniej dotyka ziemi, szczelniej — przez to, że ko-

lektywne — się w nią wtula. Uczymy się ją zamieszkiwać.

Budujemy duży szałas, który będzie naszym Domem. Znosimy z lasu, wybieramy z rzeki zwalone pnie, przynosimy całe nacięcia gałęzi. Praca trwa cały dzień i przeciąga się długo w noc (...) Budować, a więc wznosić budowle — aedificare. Innego dnia rozchodzimy się po lesie. Staję twarzą w twarz z drzewem. Jest silne — mogę wejść na nie, oprzeć się delikatnie na gałęziach. Na koronie owiewa nas — drzewo i mnie — silny wiatr. Całym ciałem czuję ruchy gałęzi, krążenie płynów, słyszę wewnętrzne pomruki. Wtulam się w nie. Budować, a więc chronić to, co wznosi się samo — colere, cultura (...)

Bywają noce, kiedy po kilka osób wyruszamy do lasu. Idziemy bez światła. Porozumiewamy się szeptem. Całą skórą — zwłaszcza na plecach — czuję spokojny oddech drzew. Zagarnia nas rozwierająca się gęstwina. Las pogrążony w mroku żyje inaczej niż za dnia. Na granatowym niebie obecne są gwiazdy. Z daleka widać ślepią — nasze uważnie patrzące oczy.

Ta nieustanna obecność przyrody ma swój sens. Wyostrza zmysły, jakby rodzi je na nowo, utwierdza nas w tym, że jesteśmy istotami wcielonymi.

Projekt specjalny nie jest próbą powrotu do Natury, Arkadią, poszukiwaniem złotego wieku: ani natury rozumianej jako środowisko człowieka, ani — jako jego konstytucja psychiczna (nawet Rousseau i Freud nie proponowali takiego powrotu,

wiedząc, że jest niemożliwy). Jest natomiast próbą pozbycia się tego, co w kulturze jest bez wątpienia antywartością — wyobcowania rozumianego jako atrybut wszelkich związków człowieka z rzeczami i innymi ludźmi. Tej postaci wyobcowania, która — przeniósłszy się z grupy społecznej w najintymniejsze rejony psychiki — manifestuje się w zamkniętej, spetryfikowanej postawie psychicznej, a nawet fizjologicznej (...)

Projekt specjalny pozwala na wydarcie się z clichés — skamieniałego, zafiksowanego i zubożającego „światobrazu”. Daje on szansę znalezienia się w świecie wiecznie się otwierającym, zagarniającym, zmiennym — tak jakby każde spojrzenie było tu pierwsze i ostatnie zarazem. Jest wezwaniem: widzimy jakby w zwierciadle, niejasno — zobaczymy twarzą w twarz (...)

Projekt specjalny to zwycięstwo nad strachem wobec „wszystkiego, co straszniejsze od ziemi” (...)

W przedmaceczniku, który jest małą salą, gdzie siada się wśród świec na podłodze, muzykujemy wspólnie.

(...) Rytm na zmianę narasta i odpywa wyciszony. Po wielu nocnych godzinach gram całym sobą, bez reszty oddaję się fałom rytmu. Nie czuję bólu palców, zmęczenia mięśni. Rodzi się pieśń — najpierw bez słów, potem powoli przychodzi jej tekst. Mówi on o tym, co najprostsze, najbliższe: o drzewie, ziemi, wodzie, ogniu. O białym koniu i mewie, o rodzącym się

dziecku. Mówi o człowieku, który jest blisko. To jest nasza Pieśń — nigdy i nigdzie nie zostanie powtórzona. Jest to twórczość, o jakiej myślał Maslow, kiedy mówił o twórczych ludziach. Nie zastygły efekt jest w niej ważny, ale żywy proces — to rozedrganie płynące z daru, który staje się udziałem wszystkich (...)

To, co najważniejsze, rozgrywa się w mateczniku, wozowni, młynie, w rzece, dole z błotem, na łąkach, przy ognisku, w słupie ognia, szałasie, w lesie. Matecznik jest dużą salą pozbawioną okien, o gładkiej podłodze, z paleniskiem. Stoją tu olbrzymie beczki z wodą rozgrzaną kamieniami. Jest w workach mnóstwo ziarna i góra liści, są iglaste gałęzie. Nad kanałem rozpięliśmy wielką sieć rybacką.

Wiele z tych miejsc było już przedtem terenem naszego poszukiwania. Tu z nieznanego rodziły się etapy Ścieżki, którą teraz mamy wspólnie przebyć (...)

Ryjemy w ziemi jak dziki, zwalamy się na nią całą grupą. Wdrapujemy się na potężne drzewo, huścimy się na linie. Wędrujemy wężykiem z zamkniętymi oczami. Śpiewamy. Podajemy sobie jabłka na mchu, zakopujemy się w górze liści, obmywamy się ziarnem. Biegniemy całym tabunem w rzece, wpadamy do sieci i pograżamy się w wodzie, skaczymy na łeb, na szyję do dołu z błotem, tańczymy w beczkach z gorącą wodą. Wycieramy się igliwem. Pieczemy mięso, czuwamy przy swoich ogniskach, szaleńczo tańczymy na płonącej ziemi, wfrujemy w słup

ognia. Znieruchomiali na polanie żegnamy odchodzące słońce, zbici w krąg witamy je rano mruzeniem.

Tarzam się na ziemi. Cały jestem wymazany, mam grudy we włosach. Ziemia, zapomniane, nieorganiczne ciało (...) Wpadam do dołu z błotem. Zagarnia mnie jego muliste wnętrze. Trzępię gwałtownie rękami. Pomagają mi czyjeś ręce. Wydobywam się jak z czeluści na światło. Stoję przed kilkumetrowym słupem ognia. Tu trzeba odwagi. Rozbiegam się i — fruując — stoję się cały swoim ciałem (...)"

„Człowiecza Całość i ludzka Rodzina” Odra, Wrocław, 1976, nr 5(183), s. 64-67. (Wszystkie cytaty z dokumentacji prasowej nie opatrzone nazwiskiem pochodzą od autora opracowania).

Trzy takie staże odbyły się późną jesienią 1974 r. i wczesną wiosną 1975 r. z udziałem 148 osób, przy czym liczba uczestników wzrosła podwójnie: od 35 w pierwszym stażu do 68 — w trzecim.

„(...) Nie można negocjować ogromnych teatralnych osiągnięć Grotowskiego, należy jednak zdecydowanie oddzielić twórczość Grotowskiego do „Apocalypsis” od tego, co realizuje po tym przedstawieniu. Grotowski znalazł się w krytycznym punkcie. Wychodząc z teatru może wejść tylko do rzeczywistości, a więc musi stać się prorokiem. (...) Podróż („Święto”) jest więc próbą realizacji fabularnej postulatów filozoficznych (...) To jednak teatr, teatr, w którym widzowie są aktorami (...)

Atmosfera jakby wywoływania nowych Mitów, Rytuałów, Nowej Religii wydaje

się bardzo niebezpieczna i prowadząca na manowce. Proroków nawołujących do powrotu do Natury było i jest bardzo wielu. Grotowski nie proponuje tu nic nowego. Nie ma już możliwości powrotu (i nie ma sensu) do sytuacji sprzed tysiący lat (...) Oddając pokłony Naturze nie można zapomnieć o tym, że musimy codziennie się z nią zмагаć, aby przetrwać. Podstawą egzystencji nie są igrzyska, tylko chleb (...) To, co proponuje Grotowski jest bardzo charakterystyczne dla „świata artystycznego”, dla ludzi, którzy nie poczuli nigdy, co to znaczy zbudować coś materialnego, bezpośrednio potrzebnego do egzystencji (...) Wszystko to jest jednak sztuczne, jakby chore, teatralne. Przypomina momentami zabawy arystokratów z XVIII wieku. Wtedy także budowano Arkadię, Krainy Szczęśliwości (...) W praktyce, na Święcie przebywają młodzi ludzie, którzy nie rozumieją idei Grotowskiego. Oprócz naturalnej wrażliwości (nie zawsze), naiwności, oczekiwania czegoś niezwykłego, dotknięcia idola, trudno w rozmowie z uczestnikami doszukać się jakiejś głębszej myśli, uzasadnienia przybycia na Spotkanie (...)

Jest to interesujący, momentami bardzo piękny eksperyment, lecz niestety, tylko eksperyment teatralny, mający w teatrze swoje źródło (...) Święto jest tylko chwilowym oddaleniem się od codzienności i jeśli nawet przez chwilę wydaje się nam, że dotarliśmy do siebie (de facto biologicznie), że jest to upragnione

Spotkanie Ludzi, będzie to tylko złudzenie. Święto powinno istnieć nie poza pracą, ale w czasie pracy, w czasie wysiłku zapewniającego nam egzystencję, powinno być w sposób naturalny rozciągnięte na okres odpoczynku, wtedy nie będzie trzeba odbywać podróży do spotkania, które po prostu jest. (...)"

Zygmunt Rymuza, „Grotowski między teatrem a rzeczywistością”, Literatura. Warszawa, 29 stycznia 1976 r. nr 5(207).

„(...) Jeżeli zjawisko noszące imię Grotowskiego staje się — jak to przyznają nawet oponenti — ważnym składnikiem naszej świadomości zbiorowej, może warto, może trzeba zasilić ją czymś, co pochodzi ze środka, ale nie od samego Instytutu Laboratorium? Jakimś mniej czy bardziej jasnym, ale przejrzystym w intencjach głosem świadka-uczestnika? (...)

Szliśmy coraz prędzej, coraz prędzej, zaczęliśmy biec, wpadliśmy na łąkę, łańcuch pękł, rozsypał się. Pochodnie gdzieś przepadły. Była noc, pęd, zimny powiew, mokra trawa. Usłyszałem okrzyki koło siebie. I sam krzyknąłem. Pomyślałem, że jestem niemądry i... krzyknąłem jeszcze głośniej. Odpowiedział mi ON. Upadłem, jeszcze raz, podniosłem się i już — bez potykania — rzuciłem się na ziemię dla samej przyjemności. Znalazłem GO, czy ON mnie. Tarzaliśmy się, jakbyśmy zapomnieli, że nie jesteśmy dziećmi. Znowu mnie przyszpiliła myśl, że jestem niepoważny, ale ON był przecież taki sam. Obok

znaleźli się inni. Zziajany znieruchomiałem, czując obok, dookoła oddechy. I wtedy po raz pierwszy tego wieczoru zobaczyłem nad sobą rozgwieżdżone niebo. Najpierw rozkołysane moim zmęczeniem, potem coraz spokojniejsze. Ktoś zanucił. Nie, zanuciliśmy wszyscy. Była to pieśń bez melodii i bez słów, rosnąca aż po krzyk (...)

Idziemy płytką wodą, nie wiem, co przede mną, ale już się nie boję (...) Łańcuch pęka. Zanurzam ręce w wodzie. Czyjaś mokra dłoń znajduje moją twarz (...) Jest nas kilku, nie wiem ilu. Skupiamy się, tak łatwiej utrzymać równowagę. Znowu nucimy coś, co nie napisane. Z góry spada kilka kropel wody. Może mi ktoś racjonalnie wytłumaczy to jako reakcję histeryczną, ale ta drobina wody na policzku była doznaniem niezwykłym, jakby pierwszym poznaniem deszczu. Ktoś za kimś powtarza, aby otworzyć oczy. Otwieram: wielka jasność i my wszyscy skupieni na przestrzeni... kilku metrów ze słońcem w twarzach (...) Ktoś płacze cicho (...)

Było to tak, jakby zerwana została tama, zalała nas i poniosła fala. Przez „taniec”, obmycie z piasku i gliny. (...) Jesteśmy ubłoceni, lecz właśnie teraz mamy poczucie fizycznej czystości. Pachniemy jak ziemia, jak łąka, jak woda w źródle (...)

Zbieramy się do odejścia. Po drodze zatrzymujemy się przy Drzewie. Ryszard rani je siekierą. Odczuwam wstrząs. Musimy zabijać i ranić inne istnienia, by trwać. Każdy podchodzi do drzewa.

Każdy inaczej. Na koniec Ryszard zalepia ranę ziemią. Jest cicho i smutno. (...)"

Tadeusz Burzyński, „Special Project”, Scena, Warszawa, 1976, nr 4, s. 12 — 19.

Grotowski prowadził nadal (z udziałem Zbigniewa Kozłowskiego, Ireny Rycyk, Włodzimierza Staniewskiego i Jacka Zmysłowskiego) wewnętrzne prace skierowane ku (cytuję Grotowskiego) „doświadczeniom percepcji bezpośredniej, całym sobą, całym bez cudzysłowu”.

3.

Po czterech blisko latach milczenia i doświadczeń w zamknięciu, wrocławskie Laboratorium zainaugurowało w 1973 r. nowy rodzaj prac publicznych, by rok później zaprosić do udziału w nich pierwsze kilkaset osób. Jeszcze rok — i już tysiące uczestników.

Przełomem było tu zorganizowanie przezeń Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów we Wrocławiu i jego okolicach w dniach od 14 czerwca do 7 lipca 1975 r. Uniwersytet był publicznym podsumowaniem dotychczasowych prac, a jednocześnie — pierwszą w tej skali — próbą sił, poważnym sprawdzianem istnienia realnej potrzeby tak dużych przedsięwzięć. W ciągu trzech tygodni zjechało do Wrocławia mnóstwo ludzi zainteresowanych aktywną pracą twórczą. Po raz pierwszy otwarta została droga do udziału w niektórych rodzajach prac parateatralnych wszystkim chętnym. Słowem — poszukiwania Laboratorium poddane zostały jednorazowej, globalnej próbie społecznej. Przez sale Instytutu Grotowskiego przewinęło się ogółem ponad 4500 czynnych uczestników. Podkreślam: czynnych.

Do Wrocławia przyjechało wielu wybitnych twórców teatralnych. Zostały przeprowadzone sesje

publiczne z Eugenio Barbą, Jean Louis Barrault, Peterem Brookiem, Josephem Chaikinem, Andre Gregorim i Luca Ronconim, w których wzięło udział około 5000 osób. Sesje te odbywały się głównie na zasadzie odpowiedzi na pytania i problemy wysuwane przez słuchaczy.

„(...) Peter Brook przyleciał do Wrocławia 16 czerwca i nazajutrz rozpoczął swoje zajęcia, które miały trwać trzy dni. Nie będę tu relacjonować ich przebiegu (...) spróbuję natomiast odtworzyć niektóre spośród myśli, jakimi w ostatnim dniu, na zakończenie stażu, podzielił się ze swym wrocławskim, trzydniowym zespołem (...) Problem prawdziwie aktorski, to problem samuraja: w każdej chwili być wyćwiczonym, gotowym do odparowania ciosu, ale jednocześnie pozostać luźnym i prostym (...) nastrojony jak instrument, wyćwiczony musi jednocześnie być luźny, prosty jak dziecko, jak wariat (...) problem, który chciałem z wami rozważyć, polega na tym: jak pozostać czystym w nieczystych okolicznościach? (...) Droga jest długa. Człowiek wchodzący na wysoką górę nie rozpacza w chwili, gdy podejmuje swą drogę, że nie jest jeszcze na wierzchołku. Bo znaczenie ma droga, a nie stanięcie na szczycie. A jeżeli ktoś pragnie wejść na wielką górę w dziesięć minut — jest zrozpaczony od początku. Trzeba wielkiego spokoju, wielkiej cierpliwości. Zbyt się ciągle śpieszymy, a wówczas nie da się nic zrobić. W teatrze nie dość szanujemy ciszę, milczenie. Tymczasem ono właśnie jest punktem wyj-

ścia wszystkiego, jest cierpliwością!...) W teatrze konwencjonalnym fabuła pozwala często zdeptać i ukryć mielizny. Gdybyśmy odjęli tekst — prawda ta gwałtownie wyszłaby na wierzch, lecz jedyną naszą troską powinno być nie tyle to, jak dojść do czegoś, co jest żywe, ale jak nie stracić tego czegoś żywego, co się pojawiło. Oto problem (...)

18 czerwca odbyło się w sali Teatru Polskiego publiczne spotkanie z Peterem Brookiem (...) Coś naprawdę żywego może stać się tylko w improwizacji, nie w przygotowanym i powtarzanym spektaklu (...) Afryka była dla nas wyzwaniem. Grać wobec ludzi, z którymi nie tylko nie ma się wspólnego języka słów, ale brak nawet możliwości komunikowania się przez wspólną kulturę (...) Chodziło o to, mówił dalej Brook, żeby zawsze rozpoczynać od zera, tworząc dzięki temu stopniowo reguły gry wspólnie ze zgromadzonymi wokół nas ludźmi. Podstawową lekcją miało być owo żywe doświadczenie — w warunkach czegoś w rodzaju publicznego przedstawienia — doświadczenie szansy dokonania rzeczywistej wymiany międzyludzkiej. Pytanie o treść tej wymiany nie ma sensu: ona sama jest treścią (...) Społeczność naszej cywilizacji nie jest ani całkiem żywa, ani zupełnie martwa. Lecz można powiedzieć tyle — że znajduje się w stanie opłakanym (...) Zastanawianie się nad tym, czy rozwój techniki jest dobry, czy też zły, jest intelektualną masturbacją. Wiadomy jest tyl-

ko jeden fakt: od siedemdziesięciu pięciu lat niewiele na świecie dałoby się wskazać przykładów, by postęp techniczny wspomógł teatr od strony ludzkiej. W teatrze istnieje nie jedna, ale trzy odpowiedzialności: odpowiedzialność wobec tych, którzy kochają teatr; odpowiedzialność wobec ludzi, którzy odwrócili się od teatru, ponieważ jego formy wydają im się sklerotyczne; wreszcie odpowiedzialność wobec nas samych. O tej ostatniej zwłaszcza nie wolno zapominać, bo kiedy sami przestaniemy żyć bogatym życiem, kontakt z innymi staje się również ubogi. Jest to odpowiedzialność za nasz własny rozwój i poszukiwania we własnej duszy (...)

Luca Ronconi przyleciał do Wrocławia tylko na dwa dni. Musiał wracać do Wenecji, gdzie czekał na niego zespół i próby nowego przedstawienia, „Utopii”. Bał się publicznego spotkania, mówił, że nie wie, co powiedzieć (...) Mówienie w ogóle sprawiało mu wielką trudność. Nie była to jednak czysta nieumiejętność — również i złośliwa przekora wobec gładkich słów, wobec mistyfikacji, jaką nieuchronnie jest mówienie o sobie do kilkuset osób. Nie wiadomo było, czy z nieporadności, czy też naumyślnie łamie zdania, przerywa wątek. Ten niegdyś pierwszy amant jednego z włoskich teatrów nienawidzi gęby, to było oczywiste. Wszystkie te cechy w zdumiewający sposób łączył z dużą dozą autentycznej nieśmiałości (...)

Ronconi: (...) Mam poczucie, że najbar-

dziej rewolucyjnymi doświadczeniami ostatnich lat zawsze były te, w których dyskutowano sprawę przestrzeni (...)

Parę słów powiedział Grotowski. Zwrócił uwagę na obsesyjne powracanie do przedstawień, które były klęską. To, co dla świata było sukcesem, mówił, dla Ronconiego nie było najważniejsze. Najbardziej płodnymi doświadczeniami okazały się niepowodzenia. Sukces przychodzący na początku jest czymś przeraźliwym, bo potem wszyscy oczekują powtórki, drugiego przedstawienia takiego samego (...) Tymczasem Ronconi szukał już czegoś innego. Nie chciał bawić, chciał zamknąć ludzi w pudełkach, żeby im uprzytomnić, jak żyją. Pokazać, jak to jest, kiedy obok coś się dzieje, a my nie możemy tego zobaczyć (...)

Odin Teatret z Holstebro, który pod wodzą Eugenio Barby pracował we Wrocławiu przez dłuższy okres czasu, pokazywał również filmy związane z problematyką teatralną. 23 czerwca pokazano filmy o teatrze z Bali (...) Na Bali trans rozumie się jako coś pochodzącego od boga. Człowiek w transie nosi w sobie boga. W ten sposób uczestniczy w świętości i komunikuje się ze światem nadprzyrodzonym. Ten trans pozostał tajemnicą (...) Żaden z działających „aktorów” nie robił wrażenia kogoś, kto występuje, coś pokazuje, gra (...)

Joseph Chaikin, w przeciwieństwie do Ronconiego, od razu dał się poznać jako człowiek nawykły do publicznego upra-

wiania refleksji nad własną pracą (...) Open Theatre dziś już nie istnieje. W pewnym momencie zakończyliśmy naszą pracę, ponieważ nie wiedzieliśmy, jak iść dalej. Długo walczyliśmy o znalezienie jakiejś definicji naszej pracy i stworzenie wspólnoty między ludźmi, którzy pracowali w naszym teatrze. Wierzę, że udało nam się to osiągnąć. Ale zwycięstwo połączyło się wkrótce z innym zjawiskiem: nasz teatr zaczął się stawać instytucją.

Tymczasem jedyną racją jego istnienia było przecież nieustanne odnawianie się. Potem nie wiedziałem, co ze sobą zrobić, i nie wiem tego do dziś (...) W Teatrze Laboratorium, moim zdaniem, jest to moment wyjątkowo twórczy. Pozwoli odnowić nasze myśli o tym teatrze, przetrwaj go. Być może, rezultatu nie będziemy już mogli nazwać teatrem, ale sens twórczej pracy pozostanie. Twórcza praca ludzi teatru zmieni, być może niedługo, nasze pojmowanie teatru. Teatr dziś nudzi.

Jest w nim coś statycznego, bez życia. Czują to ludzie, którzy dawniej chętnie chodzili do teatru. Znajdujemy się w bar-dzo, bardzo interesującym momencie (...)

Na pewno byłbym nieszczęśliwy, gdyby nie grało się więcej Mozarta, na pewno byłbym demonstrował, gdyby nie można było grać „Króla Leara”. Ale gdyby zabrakło ludzi, którzy od nowa badają aspekty życia i umierania, gdyby ideą teatru pozostały rzeczy już ustalone — teatr byłby ograniczony i zduszony (...) Istnieje

bardzo wyraźna różnica między wyrażaniem a komunikowaniem się (...)

Andre Gregory, przynajmniej tego popołudnia, był wesołkiem (...) To on pierwszy bez ceremonii zasiadł na podłodze sceny, o czym darmo marzył Ronconi. Miał co prawda siłę za sobą — zasiadł otoczony trzydziestką swoich stażystów, zgranych już wówczas w zespół o równie dobrym samopoczuciu, co on sam.

Zaczął od tego, że opowiedział swoje życie (...) Dosyć smutne — w trzydziestym piątym roku życia stać się studentem, kiedy już się było reżyserem. Ale Pan Bóg doprowadził mnie na staż do Grotowskiego, od którego dostałem siłę, aby iść dalej. To nie jego ćwiczenia były ważne. Może jedno najwyżej. Ale przede wszystkim to był człowiek i on pomógł mi znaleźć w sobie Grotowskiego oraz odwagę (...) Zeszły rok był najtrudniejszy. Wierzę, że istnieje koło czasu. Znów znalazłem się pod murem: smutny, agresywny i bez życia. Więc przyjechałem tutaj i odnalazłem życie. Dziękuję wam, na pewno tu wrócę i znowu się zobaczymy (...)

O tym, co oznaczał Uniwersytet Poszukiwań, dowiemy się może za jakieś dziesięć lat, do tego stopnia obrócony był ku przyszłości. Dziś nie pora na podsumowania: jest to dopiero początek zaskakującego, niemal nie mieszczącego się w głowie rozszerzenia dotychczasowego pojęcia teatru. Jak każde zuchwalstwo, i to zostanie ogólnie potępione (...)"

Małgorzata Dziewulska, „Brook, Ronconi i inni — we Wrocławiu”, Dialog, Warszawa, 1975, nr 12(236), s. 111 118.

— Brook przedstawił film o doświadczeniach swej międzynarodowej grupy w Afryce, Barba film o pracy części Odin Teatret w małym miasteczku włoskim. Pokazano także filmową rejestrację spektaklu Ronconiego „Orland szalony”.

— Odbył się festiwal filmów Marianny Ahrne.

— Peter Brook przeprowadził staż z polskimi aktorami z różnych ośrodków. Staż Chaikina był bardzo krótki, a wzięła w nim udział międzynarodowa grupa aktorów.

„— O czym, pana zdaniem, warto i należy dzisiaj mówić? Co niewarte jest mówienia?

— Tak, o tym właśnie miałbym ochotę porozmawiać (...) Zasadniczo nie ma znaczenia, czy teatr przetrwa, czy nie. Ma natomiast znaczenie, czy ludzie mają świadomość życia innych ludzi. I to jest dla mnie tym samym, co problem moralny. Wydaje mi się, że wiąże się to w pewnym stopniu z technologią (...) jest to jakby przyśpieszenie w przeistaczaniu ludzi w rzeczy, które powoduje, że jeżeli widzisz kogoś na scenie i kogoś naprzeciw siebie, powiadasz sobie: „W moim filmie ta osoba jest teraz na ekranie” (...) To jest dla mnie naprawdę podstawowa sprawa (...) Z moich obserwacji robionych w Ameryce i wrywkowo gdzie indziej wynika, uogólniając, że istnieje jakby proces demoralizacji, ludzie stają się nijacy,

ogłupieni przez środki przekazu, komputery, współzawodniczenie z innymi. Jest to wszystko tak silne, tak przybierające na sile, że po prostu jakiegokolwiek próby sprzeciwu są bezskuteczne (...)

— A o czym w ogóle nie warto rozmawiać?

— (...) Czy sztuka ma wartość, czy nie ma wartości? Wszelkie definicje sztuki służą jedynie tym ludziom, którzy mają już te definicje. To znaczy ktoś mógłby powiedzieć: „Nie ma pożytku ze sztuki” albo „Sztuka jest rzeczą najbardziej wartościową na świecie” — i byłoby to w równym stopniu obojętne (...)

— Czy tak, jak Chomsky spodziewa się, że istnieje coś w rodzaju gramatyki uniwersalnej, tak istnieje według pana uniwersalna gramatyka wzruszeń i koniecznie trzeba jej szukać?

— (...) dla mnie sprawą ambicji, czymś, czego najbardziej chciałbym dokonać, sprawą przewodnią jest poszukiwanie takiego słownika emocji rodzaju, który byłby wspólny dla całej ludzkiej natury, ponadkulturowy.

— Czy panu się zdaje, że w świecie szybkich maszyn i tego wszystkiego, co się tak szybko rusza, ludzie śpią?

— (...) interesuje mnie budzenie wzajemne, budzenie tych, których nie da się przebudzić. (...)

— Jak się panu żyje w świecie, gdzie prawie wszystko jest już sprostytuowane (...)?

— (...) Można by przypuszczać, że wygnańcy mogliby się zebrać i cieszyć sobą — wydaje mi się, że zdarza się to nawet, choć bardzo rzadko. Ja już nie mam — miałem dziesięć lat temu — wielkich ambicji zmieniania świata i tak dalej. I jest we mnie jakaś mała część, która tego żałuje. Ale trudno, nie mogę zmuszać się do tego. Jest to przecież także rodzaj pogodzenia się, a ja nie jestem pogodzony z moim życiem, takim jakie ono jest, z moim status quo. Pogodziłem się raczej z tym, że ta ogólna przemiana świata nie odbędzie się za mojego życia (...)

— A co o Uniwersytecie we Wrocławiu?

, — Naprawdę czuję, że Grotowski jest jednym z ludzi, którzy zaszli w teatrze najdalej z nas wszystkich. I w tym sensie wywarł wpływ na tych, którzy pracują w teatrze, i tych, którzy do niego chodzą (...) Jego teatr jest bardzo dobry i nie mogę oprzeć się uczuciu, że jego Uniwersytet Poszukiwań ma wartość ogólnozyciową (...) Mam bardzo wiele podziwu dla Grotowskiego, kocham go, a wynika to z jego wiary we własną pracę, z jego głębi. Daje jej wyraz w swej twórczości (...) Wydaje mi się, że Grotowski ma jakąś siłę woli wynikającą z bardzo głębokiej inspiracji i olbrzymiej witalności (...)"

,0 czym warto mówić...' , z Josephem Chaikinem rozmawiał Andrzej Bonarski, Dialog, Warszawa, 1975. nr 1 1(235), s. 103 110.

Staż, który prowadził Gregory trwał kilkanaście dni i miał dwie fazy: pierwszą we Wrocławiu dla kilkudziesięciu osób, drugą w terenie — w wąskiej grupie.

„— We Wrocławiu — i w wielu innych miejscach świata — rodzi się coś nowego. Raz jest to „nowy teatr”, **raz** „działanie parateatralne”. Co o tym wszystkim myślisz?

— Dla mnie jest to sięganie w głąb aktora, i wstecz. Próba sięgnięcia do jego — jako istoty ludzkiej — podglebia i korzeni (...) Nie jest ważne, czy tworzy się sztukę, którą się daje ludziom, ale ważne jest, by ludzie — istoty nieobojętne sobie w życiu i w pracy — zostali włączeni w proces twórczy. Nadawaliśmy mu różne artystyczne nazwy; teraz, wydaje mi się, musimy nazwać to jakoś inaczej.

— To wszystko wiąże się z Grotowskim?

— Tak (...) Grotowski zawsze nas inspirował, był zawsze o kilka lat przed nami. Zawsze jest kilka lat przed nami. (...) Myślę, że to, co stworzył tutaj, jest (...) glebą, w którą się rzuca ziarno, bez pewności, że to, co wyrośnie, samo da ziarno... To, co się tutaj dzieje, ten Uniwersytet Poszukiwań, jest rzeczą wyreżyserowaną, jest dziełem sztuki (...) Teraz i tutaj — w tym, co się tutaj dzieje — w sposób oczywisty znikają bariery między tymi, którzy są publicznością, i tymi, którzy są artystami. Jest to rozwinięcie czegoś, nad czym niektórzy z nas praco-

wali przez ostatnie siedem lat. Teraz idziemy dalej — ku nieznanemu. Sięgamy po coś czystego, wewnątrz — w nas (...) Teraz musimy umieć powrócić do stanu początkowego — do bezinteresownej potrzeby tworzenia z innymi i dla innych (...) Chciałbym, żeby to, co zaczynamy teraz robić, było na tyle nowe, by ludzie, którzy kiedyś do nas przychodzili z prawdziwej potrzeby, znowu do nas przyszli i znowu nas potrzebowali. I żeby nas coś łączyło...

— Tego w teatrze pragną wszyscy. Tylko jak to zrobić?

— To się na przykład robi tutaj, we Wrocławiu (...) Moje życie zmieniło się, bo zobaczyłem sztukę Grotowskiego. Nie idzie mi o teatr; obejrzałem to, co Grotowski robi, i coś otworzyło się we mnie, w środku. Dokonałem pewnego odkrycia na własny temat; i właśnie do tego potrzebowałem teatru Grotowskiego. Tylko do tego; potrzebowałem więc tego teatru nie jako ktoś z teatrem związany, ani nawet nie jako widz — potrzebowałem go jako istota ludzka (...) To, co tu znalazłem, nazwijmy „ziarnem”; myślę o tym, jakim problemem będzie przewiezienie tego ziarna do domu, do Ameryki. To jest bardzo trudne. Nie wiem, co się stanie. Ale coś mi się przypomina i to coś jest jakby nadzieją. Kiedyś w Nowym Jorku pewien człowiek chciał nam oddać dach wielkiego domu towarowego (...) Pomysł polegał na tym, że na dachu wybudowałyby się namioty, w którym grałby teatr (...) I kiedy

weszliśmy na ten dach — tam nigdy niczego nie było, nikt nie chodził, nie sprzątał, nie czyścił, więc w ciągu lat zebrała się sadza, coś zupełnie pozbawione życia — nagle ujrzałem kwiaty. Wyrosły tam piękne kwiaty. Wiatr albo ptaki... A może właśnie nie ptaki i nie wiatr? Jakoś to ziarno się tam znalazło... Chciałbym, żeby coś takiego mogło stać się i z moim ziarnkiem. Z tym, co tu znalazłem i zawiozę do Ameryki...

— Czy to znaczy, że teraz dla ciebie tutaj jest centrum, tu bije serce teatru?...

— Tak, myślę, że tu (...)

— Dlaczego przyjechałeś do Polski?

— Przyjechałem, bo jako człowiek i jako artysta zacząłem stawać się zimny, martwy, agresywny. I bałem się. Przyjechałem tu, by znowu odnaleźć życie. I odwagę. I kontakt z ludźmi (...)

— Jak odbierasz fenomen międzynarodowego Wrocławia? Myślę o Uniwersytecie Poszukiwań. Jak odbierasz to wspólne rzucanie różnorakiego ziarna, to zuchwałe zasiewanie nieznanym? Czasem myślę o statku szalonych... O zuchwałym, szalonym statku.

— To, co się tutaj dzieje, jest jednym z najważniejszych znanych mi wydarzeń teatralnych na przestrzeni całej historii teatru. Mówisz o statku... Wielu z nas nie zdawało sobie sprawy z tego, że znajduje się na tym samym statku — razem z innymi (...) To, co zrobiono we Wrocławiu, ma wymiary Woodstock — ale to, mam nadzieję, nie zginie (...) To jest, wydaje mi

się, rodzaj rewolucji — nie politycznej, ale twórczej. Rodzaj rewolucji, gdyż życiu mówi: „tak”, a śmierci: „nie” (...)

"Tu bije serce teatru", z Andre Gregorym rozmawiał Andrzej Bonarski. Dialog, Warszawa, 1976, nr 2(238) s. 92-97.

Uczestnicy tych stażów byli dobrani tak, by tworzyli grupy szczególnie dogodne do poszukiwania niekonwencjonalnych sposobów porozumiewania się.

— Teatr Eugenio Barby prowadził własne prace permanentnie przez kilkanaście dni. Były to spotkania otwarte na bierny i czynny udział osób przybyłych z zewnątrz. Polegały one na ćwiczeniach, etiudach i improwizacjach przeradzających się w tańce i clownady. Podobny charakter miały prace szwedzkiego zespołu Daidalos.

— Specjaliści prowadzili konsultacje z dziedzin pośrednio związanych z pracą twórczą: z dietetyki i dysponowania własną energią (dr med. Jan Kwaśniewski) oraz z zakresu twórczego rozwoju człowieka (psychiatra prof. dr Kazimierz Dąbrowski).

W tych różnych zajęciach kierowanych przez gości Instytutu Grotowskiego wzięło aktywny udział około 800 osób.

Działalność samego Teatru Laboratorium obejmowała w czasie trwania Uniwersytetu Poszukiwań różne domeny.

Zasadniczym trzonem działania Uniwersytetu Poszukiwań były jednak dwie grupy programów. Pierwszy,

program ogólny

obejmował różne rodzaje codziennej działalności wszystkich czynnych uczestników Uniwersytetu. Były to doświadczenia i spotkania o charakterze ulotnych procesów twórczych.

Miejscem swoistego ryzyka, wirem, gdzie w przypadkowym w gruncie rzeczy zgromadzeniu ludzi poszukiwało się twórczego pierwiastka były Ule — spotkania otwarte dla wszystkich zgłaszających chęć aktywnego udziału, bez dodatkowych kryteriów doboru. Odbywały się one codziennie wieczorem i nocą w salach Laboratorium. Programowali je kolejno członkowie zespołu Grotowskiego, a także inni uczestnicy Uniwersytetu (Małgorzata Dziewulska, Andre Gregory). Za każdym razem ogarniały one rój rozwijający kilkunastu osób, z którego — zdarzało się — wylatywał impuls dla innych poszukiwań. Ogółem odbyło się 21 Uli z udziałem 1 842 osób.

„— W czasie trwania Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów w czerwcu i lipcu br. we Wrocławiu prowadził pan rozmowy grupowe i indywidualne z ludźmi, którzy na ten osobliwy Uniwersytet przybyli. Co mógłby pan jako psychiatra i psycholog, powiedzieć o tych ludziach?

— (...) Właśnie z taką atmosferą i z takimi ludźmi pragnąłbym się stykać nieustannie. Mam na myśli poszukiwaczy, mam na myśli ludzi, którzy angażując moje uczucia pozytywne nie pochłaniali mojej energii, przeciwnie: ożywiali ją; mam na myśli ludzi pobudzonych, rozwartych na pojmowanie rzeczywistości. Mam na myśli ludzi, którzy partycypują w swoim i innych dramacie życia (...) Ludzie, o których mówię i których spotkałem we Wrocławiu, cechuje tzw. życie wewnętrzne i dążność do postrzegania życia wewnętrznego innych. Cechuje ich i wyróżnia przeżywanie problematyki egzystencjalnej nie tylko własnej, ale i innych. Lu-

dzi tych cechuje i wyróżnia to, że poszukują odpowiedzi na trapiące ich pytania. W ten sposób budzą i rozwijają swoje i innych środowisko wewnętrzne (...)

— Uczestniczył pan w tym typie działań, które zbiorczo nazwano: „ul”. Co pan sądzi o wyzwających się tam reakcjach?

— Na mnie zrobiło to wrażenie misterium rozwojowego.

— Jak to należy rozumieć?

— Przejawiały się tam i działały niezwykłe siły. Wyobrazeniowe, intelektualne, a także animistyczne, irracjonalne, takie więc, które daje się uchwycić li tylko intuicyjnie. Z jednej strony obserwowałem dynamizmy jasne, zrozumiałe i klarowne, z drugiej te, jakbyśmy mogli rzec, ciemne, nie podlegające analizie racjonalnej, więc jakby magiczne, ale właśnie dzięki temu i dzięki pierwiastkom animizmu pojawiał się element misteryjny. (...) Te dwa więc zasadniczo różne typy dynamizmów występujących w „ulach” reprezentowały dla mnie sytuację rozwoju, wszechstronność rozwoju i jeszcze: autentyzm. Obserwowałem siły racjonalne, popędowe, społeczne i takie, które wymykają się rozsądkowi. Dlatego mówiłem i o autentyzmie, i o wszechstronności.

Przykładem może być występująca w trakcie działania „ula” dążność do tworzenia zharmonizowanego środowiska społecznego, dążność do udzielania sobie pomocy — racjonalnej i irracjonalnej — w modelowanych sytuacjach nie-

bezpieczeństwa czy kryzysu. Przykładem może wreszcie być chęć przeżycia odwagi i heroizmu — zdobycie rozpoznania sytuacji trudnych (...) „UI” jest dramatem rozwojowym — czasem bywa nim sztuka, ale rzadko; mówi się wtedy, że jest wielka — dlatego jest syntezą psychologii i autopsychoterapii. „Ule” mogą mieć zasadnicze znaczenie w praktyce; to demonstracja i uczestnictwo w misterium rozwojowym (...)

Wydaje się, że sublimowała osobowość jednostkowa, pojawiały się cele wyższe, a z drugiej strony poszerzały się i pogłębiały styki społeczne.

Na dwie rzeczy chciałbym jeszcze zwrócić uwagę. „Ule” ułatwiają wyzwalamie się z rutyny działań, łamią tak szkodliwą przecież stereotypię. Dostrzega się inne wartości. Widzi się wszechstronnie. Dalej, w dynamizmach „ula” dostrzegam możliwość wyzwalamia się z postawy jednostronnej. Widzę ożywienie wielu dziedzin ludzkiego życia — indywidualnego i społecznego — empatii, estetyzmu, szczerości, bezpośredniości, popędu z hamowaniem, harmonii (...)

W „ulach” widzę możliwość „szczepienia” i oddziaływania twórczego na wiele dziedzin znajdujących się daleko poza obrębem samej sztuki (...) „UI” w tym sensie jest novum, że jest to teatr, który wciąż przestaje być teatrem i który biernych uczestników wprowadza w działanie jako aktorów swojego losu — że zawiera elementy doskonalenia się indy-

widualnego i zbiorowego, wynikające z czynnego uczestnictwa w misterium rozwojowym (...) Wydaje mi się, że to jedna z form teatru przyszłości, teatru doskonalącego i powodującego rozwój człowieka.

Na działalność Instytutu Laboratorium patrzę (...) przede wszystkim jako psychiatra i psycholog. To, co mówiłem o „ulach”, mówiłem przede wszystkim z pozycji fachowych. (...) Po znanej nam, psychiatrom i psychologom, zawsze w końcu słownej analizie, czy samoanalizie człowieka, „ul” to jakby nagłe odstąpienie kurtyny i możliwość wejrzenia w innych ludzi w trakcie ich wielopoziomowego dziania się.”

„Misterium rozwojowe”, z prof. dr. Kazimierzem Dąbrowskim rozmawiał Andrzej Bonarski, Odra, Wrocław, 1975, nr 11(177), s. 38-41.

„(...) „Ul” to zabawa, to człowiek bawiący się — ale trochę inaczej, a więc i wyzwalający się nieco inaczej. Najlepszym tu chyba komentarzem będzie próba przybliżonego opisu „ula”, który mnie przynajmniej wydał się najlepszy — przygotowanego przez Ryszarda Cieślaka i jego grupę. Co piętnaście sekund wchodziła w ciemność największej sali teatru kolejna osoba. Czuło się tylko, że przestrzeń wypełniona była już ludźmi. Ktoś prowadził za rękę. - - Jak masz na imię? — pytał. — Powtórz je teraz głośno. Niech padnie w te oddechy, w tę ciemność, w tę ciszę. — Zapala się małe światło. Ktoś

rozdaje pudełka zapalek. (...) Ludzie świecą zapalnikami, chodzą po sali, przystają przed sobą. Jedni patrzą, drudzy nie wiedzą „jak patrzeć”. Niektórym ten gest, taki ludzki i bezosobowy jednocześnie, przychodzi z trudem. Ci siadają pod ścianami i przyglądają się (choć przyglądanie się jest źle widziane, bo rozprasza innych), jak zachowują się ci „wyzwoleni”, „swobodni”. Pozostaje im przynajmniej do rozważenia pytanie: „Jak to się stało, że nie potrafię tego zrobić?” Ale jeśli pozwala się im na obserwację i jeśli są dostatecznie skłonni, by poddać się próbom, po jakimś czasie i w nich otwierają się te, jakby zablokowane dotychczas kanały bezpośredniości. Dokonuje się pierwszego kroku ku spontaniczności. Spontaniczności zdobytej trudem świadomej woli, wyuczonej poniekąd, jak wszystko, co chce się mieć (...) Czuje się każde poruszenie, każde drgnienie ludzi wokół. Otwierają okna na ulicę. Jest bardzo wczesny, niebieskawy świt. Posłuchajcie teraz miasta — mówi Ryszard Cieślak. Trwa cisza, tak charakterystyczna dla wszystkich tych spotkań, czysta cisza.

Inne „ule” bywały (...) albo bardziej nastawione na kontakt za pośrednictwem słowa — jak Małgorzaty Dzięwulskiej i jej grupy. Albo bardziej żywiołowe — jak Stanisława Scierskiego, kiedy ludzie ze świata całego śpiewali smętne, w teatrze skomponowane pieśni, od których dusza strzępiła się na zupełnie słowiańską modłę i był obecny ten duch nieokre-

ślonej melancholii i nostalgii za jakąś wspólnotą wielką i pojednaniem.

Czy i nie po to zresztą przyjeżdżają tutaj? Po to „coś”, czego nie znaleźli u siebie, kiedy przeszły już fale kontestacji, kiedy wyczerpały się i spłyły tamte możliwości odrodzenia życia, tamte mody na wschodnie religie i obrządki? Kiedy i tamten teatr stracił żywotność wraz z zaniem wiary w możliwość naprawienia porządku świata. A właśnie tu, we Wrocławiu, nie o płyciznę i nie o żywioł tylko idzie, wsparty — jak był tam — kruchym entuzjazmem młodości. Tu chodzi o systematyczne, zdyscyplinowane okiełznywanie żywiołu, poznanie go i pojednanie się z nim. Tego żywiołu, który tkwi w każdym człowieku i wydobyty wzbogaci życie samo, by stało się ponownie źródłem siły dla kultury i teatru (...)

Nie będzie w tym przesady, że wielu z tych ludzi przyjechało tu właśnie w nadziei wzbogacenia własnego życia i własnych możliwości twórczych (...)

Ofiarność jest znakomitym przyczynkiem do analizy społecznej recepcji teatru Grotowskiego. Tam, gdzie nie dochodzi do głosu interes zawodowy, prywatne ambicje i urazy, ujawnia się całe bezinteresowne zrozumienie znaczenia i wielkości tej sprawy, i bezinteresowne dla niej społeczne poparcie. Jest ono skądinąd najlepszą odpowiedzią na rzekomy elitaryzm obecnych prac Instytutu; jakby w świadomości społecznej jasne już było, że rezultaty tej, na razie w zamknięciu pro-

wadzonej pracy, staną się w przyszłości własnością wielu (...)

Dzisiejsza praca to nieustanne znośzenie konwencji, schematu, zmaganie się z oporem rutyny w byciu i przeżywaniu, w myśleniu, kiedy najrzetelniejsze intencje ludzi wchodzą, wbrew nim i ich świadomym zamiarom, w utarte już koleiny.)...)

Oczywiście, ciągle „nowe” konwencje groźne są i tutaj. Na przykład często zdziwia, jak utrwaliły się w dotychczasowej pracy Instytutu pewne dozwolone obszary zachowań; wyjęcie gazety albo podejście do okna, kiedy wszyscy siedzą w milczeniu, jest już nietaktem, choćby było moim spontanicznym odruchem prawdy, świadectwem tego, że nie udaje mi się złapać kontaktu i trwanie nadal w tej samej sytuacji staje się dla mnie nieznośnym fałszem. Cały obszar dozwolonego i mniej dozwolonego, cały ten styl bycia grupy rozpoznaje się bardzo szybko i biorąc pod uwagę własny interes, najwłaściwszym zachowaniem byłoby szybkie podporządkowanie się grupie, żeby się nie narażać. Jeśli jednak, pod takim ciśnieniem, zanikną indywidualne cechy zachowań, łatwo dojść może do sytuacji, kiedy pseudoegzaltacje brane będą za największej miary przeżycie wspólnotowe. Sprawa jest jednak, jak zawsze, bardziej skomplikowana, bo z drugiej strony pobłażanie tym „boczącym się” powoduje, że wykorzystują oni natychmiast łatwiejszą dla siebie sytuację dystansu i tym

usprawiedliwiają swój brak współpracy. (...)

Celem ostatecznym jest tu właśnie zniesienie podziału na psychiczne i fizyczne, zniesienie tej obcości, jaką taki podział wprowadzał w ludzkie życie — osiągnięcie jedności „psychofizycznego” (...) Trzeba przywrócić funkcje poznawcze ciału ludzkiemu, jego ślepy i chaotycznym emocjom i uczuciom, kształcić je po prostu systematycznie i świadomie, by w możliwościach poznawczych równe były intelektowi. Wyciszyć język — to główne, wszechpanujące dotąd narzędzie intelektu. Przywołać ciszę — kontakt bezpośredni, emocjonalno-uczuciowy (...)

Znamienna jest w badaniach Instytutu gra sił między słowem i milczeniem. Bo milczeć, to wcale nie znaczy lekceważyć słowo. Wręcz odwrotnie — znaczy używać słów ostrożnie, ceniąc je i przywracając im rzeczywistą siłę i moc. Taką grę ze słowem prowadzi w Instytucie Ludwik Flaszen. Ta gra, to nie psychoanaliza, nie psychodrama — to coś znacznie więcej: to oczyszczanie słowem."

Iwona Wojtczak, „Po co Uniwersytet Poszukiwać?”, Dialog, Warszawa, 1975, nr 11(235), s. 98—102.

„(...) Nie jestem przeciwniczką „uli”. Wysoko też cenię Grotowskiego za to, że jest pierwszym człowiekiem, który c z y n n i e spróbował przeciwstawić się temu, że ludzie się nie rozumieją i nie potrafią dać sobie rady z własnym życiem, mimo

że chcą się zrozumieć i żyć jak najpełniej.

Jednak wątpię, żeby wyjściem z tej sytuacji był akurat „ul”, spotkanie przypadkowych ludzi, którzy z jednej konwencji — tego, co obowiązuje ich na ulicy, w sklepie, albo w domu — zostali przeniesieni do drugiej. Myślę o przymusie wewnętrznym, który ja na przykład odczuwałam od momentu wejścia na salę, męczącej konieczności podporządkowania się wszystkiemu (...)

Uczestniczyłam bodajże w trzech „ulach”, prowadzonych przez grupy Stanisława Scierskiego, Zygmunta Molika (chyba) i Andre Gregory'ego.

Mój pierwszy „ul” zaczął się w małej sali, całej wyłożonej słomą, tuż przed wejściem na salę gry. (...) Było ciemno, cicho. Słyszałam oddechy ludzi i cichutkie przedzieranie się tych, którzy jeszcze nie usiedli. Starłam się nie myśleć o swoim zagubieniu i bezradności, strachu przed wyróżnieniem się, nie myśleć o niczym, tylko poddać się wyczekiwaniu i ciszy, uspokoić w sobie niepewność. Nie miałam odwagi, żeby w jakikolwiek sposób zwrócić się do ludzi, którzy byli razem ze mną (nie znałam prawie nikogo).

Ktoś — chyba jeden z przygotowujących „ul” — zaczął grać na fujarce. W ciszy cieniutki, prawie niedostłyszalny dźwięk skupił uwagę, zaczął pomagać w niemyśleniu, pozbyciu się uczucia zakłopotania i mimowolnej sztywności. Powoli głos fujarki narastał, z zamkniętymi oczami

mi zaczęłam coś nucić. Lubię śpiewać i nie wstydę się tego, dlatego śpiew był w tym momencie najprostszą formą działania, włączenia się do wspólnoty, która w tym miejscu powstawała (...)

Ciągle nie miałam odwagi popatrzeć na siedzących obok mnie ludzi, odezwać się do nich. To, że mówienie, kontaktowanie się poprzez rozmowę było, według przyjętej konwencji niemożliwe — wyłączało jakikolwiek normalny sposób porozumiewania się, zmuszało do szukania gestów, które, mimo szczerości i prawdziwej chęci dotarcia do drugiego człowieka, nie mogły przebić jego anonimowości i zupełnej obcości (...). Nie pamiętam całego przebiegu tego „ula”, wiem, że do końca nie mogłam zapanować nad poczuciem samotności i, mimo nieustannych wewnętrznych perswazji, nie umiałam wyłączyć samooceny, gubiłam się w mimowolnych wnioskach.

„Ul”, który przeżyłam chyba najwłaściwiej, prowadzony przez Andre Gregory'ego (...)

Szarpałam się pomiędzy chęcią najbardziej spontanicznego rzucenia się w zdarzenia i pragnieniem natychmiastowego zrezygnowania ze wszystkiego. Mokra, brudna, spocona, wiedziałam, jak odrażająco muszę wyglądać, a przy tym zdawałam sobie sprawę, że powinnam przewyciężyć wstyd.

W pewnym momencie ktoś wyciągnął wielkie prześcieradło, chyba już zmo-

zione. Przyłączyłam się do tych, którzy rytmicznie potrząsali tym prześcieradłem. Poczułam jakiś obłądny trans, a przy tym spokój, zapamiętanie się bez żadnej myśli. Nie pamiętam, jak do tego doszło, nagle znalazłam się na prześcieradle, na mnie zwała się masa innych ciał. Bałam się, że nie będę mogła złapać oddechu, ale uczułam coś na kształt dzikiego szczęścia, płynącego z poddania się temu. Nagle zaczęłam przeraźliwie krzyczeć (...) Był to zupełnie nieoponowany krzyk, prawie wycie, które mnie potwornie wyczerpało. Czułam, że w tym momencie zbliżam się do szczerości, że moje uczucia wyładowują się bezwolnie, że muszę krzyczeć.

(...) Mimo pozorów wspólnoty i gestów porozumienia każdy uczestnik „ula” był sam, skrępowany, i desperacko, według przykazania, wyładowujący uczucia, które w normalnej sytuacji należy okiełznać. Ja przynajmniej nie umiałam do końca wyłączyć wewnętrznego zimnego oka, a w momencie stłumienia jego trzeźwego spojrzenia odczuwałam coś na kształt paniki wywołanej zupełną bezradnością (...) A przecież ciągle wierzę, że to, co mówi Grotowski jest słuszne.”

Agnieszka Bzowska, „Niecóż inna relacja z »uli«”
Dialog, Warszawa, 1976, nr 3(239), s. 120—122.

A oto relacja z Ula prowadzonego przez Gregory'ego.

„(...) U wejścia każdego wchodzącego porywają dwie osoby. Poganiają, popę-

dzają przez schody. Na niektórych stopniach zapory z ognia. Trzeba w biegu przeskoczyć płonące przeszkody. Na górze inna dwójka odbiera poganianego, chwyta mocno za ręce. RzUCA w ciemnym pokoju na koc, turla po ziemi pod ścianę.

Tak po kolei każdego (...)

Wnoszą ogromne białe płótno. Chwytają je jak parawan-pierścień. Wewnątrz pierścienia tańczy dwóch chłopców. Reszta wokół pierścienia, każdy trzyma kawałek płótna, tyle ludzi, że ledwie rąbek wystarczy każdemu — krąży pierścień dookoła coraz szybciej, tłum śpiewa, tamci tańczą, tłum śpiewa coraz głośniej, pełniej, taniec chłopców coraz szybszy i szybszy (...) Ktoś wrzuca chleby wewnątrz pierścienia, ktoś wnosi wiadro z mlekiem i chlapie na chleby (...)

Tempo obracającego się parawanu coraz szybsze. Wreszcie pęka pierścień, odrzucają płótno, tańcząc szaleńczo. (...) Już są spokojni. Siadają zmęczeni, kładą się, odpoczywają. Kilku wstaje i kawałkami chleba umoczonego w mleku obmywa leżącym twarz, stopy, ręce. (...)

Być może dla twórców takich, jak Brook, Barba, Gregory doświadczenia parateatralne są wielką szansą nowej drogi własnej twórczości. Szansą nowych odkryć, przy których wykorzystują swe długoletnie doświadczenia teatralne — zwłaszcza te, które zaczęły się odejściem w teatrze od słowa. A ci, którzy przychodzą po prostu, aby uczestniczyć, czego

oczekują?!...) Spotkania parateatralne doprowadzają do poczucia mięśni bolących od wysiłku, poczucia swojego ciała, jak czuje je sportowiec po zakończonym meczu. Jest tam radość z fizycznego wyzicia i radość ze zmęczenia. To nie wszystko. Towarzyszy temu poetycko wygłaszany światopogląd, pięknie sformułowane posłannictwo światu. Spotkania parateatralne doprowadzają uczestników do stanu duchowego uniesienia, ekstazy, wejścia w trans, aktywnego uczestnictwa w obrzędach teraz, tu i przez nich tworzonej religii (...)

Czy ci 18-letni, którzy w tłoku, w półmroku i w zaduchu ociekając potem, marszerują, obnosząc misia jak totem lub jak feretron, śpiewając enty raz w koło religijny psalm, którego słów nie rozumieją, czy oni potraktują to jako jedyne, niepowtarzalne przeżycie, czy nie zamkną w sobie w tej euforycznej narkozie drogi do rozumienia świata, zdefiniowania w nim własnego miejsca i dokonywania w nim nieustannego wyboru?

Czy parateatr wypełni puste miejsce w człowieku? Czy owe działania i przeżycia we wspólnocie przyczynią się do tego, **aby** ich uczestnicy wnieśli ducha wspólnoty ludzkiej tam, gdzie znajdują się potem, **lub** winni się kiedyś znaleźć, aby pracować, uczyć się, żyć? Jest dużo pytań, na które nie ma jeszcze odpowiedzi. (...)"

Małgorzata Dzeduszycka, „Latać?”, Kultura. Warszawa, 10 sierpnia 1975, nr 32(634).

Oprócz programu ogólnego realizowano także różne

programy wyspecjalizowane,

na ogół pokrywające się z tymi, o których mówiłem wyżej. Tak więc były to sprofilowane konsultacje (39 konsultacji dla 1625 osób) oraz doświadczenia prowadzone przez:

- Zygmunta Molika,
- Ludwika Flaszena,
- Zbigniewa Cynkutisa,
- Stanisława Scierskiego,
- Zbigniewa Spychalskiego.

„(...) słyszę głos przyjaciela, który przed kilkoma dniami opowiadał mi o stażach u Spychalskiego. — Wychodzimy grupą do lasu i tam rozpoczynamy działania. Nie ma to nic wspólnego z „normalnym” obcowaniem z lasem. Chociaż — niby ma, ale jest to właściwie taki kontakt, jaki człowiek miał z lasem w momencie jego poznawania (...)

By wziąć udział w zajęciach Uniwersytetu Poszukiwań, trwającego z okazji odbytego w Warszawie Teatru Narodów, do Wrocławia przyjechała taka ilość osób z samej tylko zagranicy, że jedynie tylko dzięki pomocy przyjaciół Teatru Laboratorium można było ten wielosetosobowy tłum z dwudziestu sześciu krajów jako tako porozmieszczać (...) A sam Grotowski? (...) Co spowodowało, że u szczytu sukcesów (czy tak zresztą można powiedzieć — „u szczytu sukcesów”), gdy dzieło to [jego] rozkwitło i stało się dojrzałe do zapłodnienia innych, porzucił dotychczasową drogę i rozpoczął poszukiwania od nowa, od zera niemal? (...)

Ta wspólna zabawa-nie-zabawa kazała jej uczestnikom zrzucić maski i niczym dzieci, gdy odkrywają, że mają ręce, nogi i płuca — dostrzegać, że są ludźmi i że ci, co razem z nimi tańczą, śpiewają i radują się tworząc przy tym nową artystyczną jakość — też są ludźmi, i że to wszystko, co ich otacza, cały ten świat jest po to, by z nim się połączyć, „zespolic przez sztukę” — jak by to określił Fromm (...)

Wszędzie czuło się obecność Grotowskiego i dyskretne piętno, jakie wywierał właśnie on (...)"

Lech Isakiewicz, „Pięty Jacquesa i piętno Grotowskiego”, Student, Kraków, 14 sierpnia — 3 września 1975, nr 16-17 (147-148).

— Ryszarda Cieślaka — w warunkach niezurbanizowanych, krótkie, dla ludzi w różnym składzie.

„(...) Podczas długiego 24-godzinnego marszu przez lasy „My” uczestniczyliśmy w szeregu rytualnie powoływanych ceremonii i zdarzeń, inspirowanych i kontrolowanych przez — „bohatera”-przywódcę grupy — Ryszarda Cieślaka i jego zastępców (członków zespołu), którzy wiedli inicjowanych jak przewodnicy lub szamani. Wydarzenia działały się bez słów, narastające i cykliczne; większość z nich odbywała się głęboko w lesie (...) Obrzędowy amalgamat, w którym ów ryt jednocześnie jakby pierwotny, pogański, zachodni i wschodni połączył się z wrażliwością współczesną — zrozumiałą dla człowieka cywilizacji zachodniej; bieg wydarzeń pozostawał pod wpły-

wem piękności Cieślaka — „bohatera”-
przywódcy.

W ciągu nocy stało się jasne, że chodziło tu o metafizyczną strukturę, teatralnie tłumaczącą się w oszałamiających konfiguracjach wizualnych. Prowadzącym tematem był dramat ludzki, jaki przeżywali, przeżywają i opisują mężczyźni i kobiety wszystkich czasów, i który przekazywany jest potomności przez opowieści mityczne, archetypowe postaci i symbole, a które znaleźć możemy nie tylko w religiach czy literaturach świata, ale w naszych własnych dramatach osobistych.

Niektóre aspekty „Special Project” przywoływały skojarzenia zejścia Eneasa do Hadesu, kręgi Dantego w „Piekle”, rytuały i drogi pierwotnych plemion, święta i celebracje Demeter albo Dionizosa, misteria eleuzyjskie, taniec derwiszów (sufi), mity śmierci i odrodzenia różnych kultur. Całość czyniona była przez kolektyw w „idyllicznym”, ale przytłaczającym krajobrazie, w którym specjalne Drzewo Specjalnego Projektu przywołuje mono-mit o łączeniu się Nieba i Ziemi albo o odzyskaniu rajy utraconego.

Seria wydarzeń była powołana jak długi poemat z rzeczywistością, nie wyimaginowaną obecnością symboli materialnych. Poemat dzielony na odcinki niby poszczególne pieśni. Każda z nich zawierała jeden lub więcej stałych żywiołów, takich jak: woda, ziemia, powie-

trze, ogień — i jakąś czynność ludzką — jedzenie, tańczenie, sadzenie drzew, pławienie się w wodzie. Każda z nich miała osadzenie w dowolnie wybranym, prostym tle — laguny, drzewa, wiatraka, kawałka uprawnej ziemi, worka ze zbożem, rzeki, jeziora, ognia.

Ogień dawał najbardziej chyba przejmujący obraz — fascynujący swoją migotliwością i rzeczywiście symbolizujący światłość, ciepło i życie, a także ową chrześcijańską wiarę, że aby osiągnąć raj, trzeba przejść przez ognie oczyszczenia. Ogień był nocnym światłem w ciągu tej nocnej podróży: kolumny ognia wytyczały drogę grupy przy przechodzeniu przez lasy, pochodnie malowały falujące rysunki na groźnych cieniach lasu. Na polanie palił się ogień na stosie kłód przez całą noc. Gdy przez chwilę grupa uczestników siedziała odpoczywając i patrząc w ogień, „punkt ciszy” z poematu Eliota kładł się na nich, zamieniając ich twarze w rzeźby — rodziła się jakaś komunია, przez którą oni sami już zdawali się stawać istnieniami wyższymi.

W innym momencie grupa powoli szła dmuchając na niesione żarzące się węgle, z których białe iskry biły w niebo. Skąpe światło padające na grupę od czasu do czasu sprawiało, że niektórzy z uczestników wyglądali jak na wpół ludzcy, a na wpół przedludzczy, na poły wschodni, a na poły zachodni, niektórzy zaś jak Satyr ze starożytnej Grecji ba-

wiący się swoimi zabawkami po nocy,
na szczycie góry.

Potem były tańce prowadzone przez ludzi z płonącymi pochodniami przy akompaniamencie Cieślaka niepowstrzymanie bijącego w bębny. Taniec składał się z kołowych zawirowań, które przerywały się w trójki i czwórki, a potem łączyły i rozchodziły jakby wachlarzowo aby powołać wreszcie wielkie koło obejmujące wszystkich. W jednym punkcie tancerze próbowali uchwycić pochodnie; gdy w końcu komuś się to udało (...) stawał pośrodku, trzymając płomień wysoko, a pozostali z grupy — rozradowani i zneruchomiali — stali patrząc na ogień.

Woda była drugim żywiołem całej tej nocy. Podczas inicjacji, wyczerpujący marsz przez las — reminiscencja cyklu odrodzenia, w którym ciało zostaje przezwyciężone, a „ego” złamane, otwierając drogę do Spokoju — woda była główną pokonywaną przeszkodą: jeziora, strumienie, trzeszczące kładki przez rwące potoki i nie kończące się mokradła — wszystko to trzeba było pokonać. (...)

Działania były proste, niekiedy prawie dziecinne, prymitywne. Ale właśnie prostota z jej intensywną poezją, strukturą i ewoluującą siłą, w połączeniu z nastrojami i wzajemnymi oddziaływaniami w grupie dała głęboki, osobisty odzew u poszczególnych uczestników. Nie tylko został wizualnie powołany i głęboko przeżyty cykl ludzkiego życia, ale wręcz

jakby jedyne fundamentalne Ja, niby przez jakiś cud zostało ujawnione (...)

Dla niektórych doświadczenie to było równoznaczne z udziałem w grze pasyjnej, która znalazła punkt kulminacyjny we wniebowstąpieniu. Dla innych był to dramatyczny poemat, który daje człowiekowi przebudzenie z jego snu w życiu. Dla jeszcze innych — gorzka pieśń pogrzebowa po utraceniu raju, którego nie da się odzyskać. A dla paru, którzy nie mogli znieść tego wszystkiego, „wagnerowskim ogródkiem”. Czymkolwiek to było, niektórzy mogą się zapytać: „A czy był to teatr?” Mogę im odpowiedzieć jedynie, że przecież ryt, obrzęd, mit i ceremonia są gruntem teatru, że sięgają do źródeł ludzkiej kultury. Potrzeba celebrowania (lub: zakwestionowania) istnienia człowieka i tajemnicy jego życia jest dla teatru gruntem, a przynajmniej tak było u jego początków. Grotowski, Cieślak i członkowie zespołu w sposób olśniewający powołali na nowo owe pierwotne funkcje teatru w ich wielkiej syntezie (...) Siłą rzeczy, uczestnicy muszą stawać się mit-czyniącymi, poszukiwać i konfrontować się z uniwersalną wrażliwością.

Oto, w jaki sposób to doświadczenie w lasach stało się bardzo osobistą, bardzo intymną sprawą, i bardzo trwałą. My, „którzy po nim z lasów wyszliśmy”, wiemy już, że doświadczyliśmy czystego, rytualnego, świętego teatru — jaki był przed wiekami. A oto może — w pełni — istnieć znowu.”

Margaret Croyden, „Nowe przykazanie teatru: nie oglądać”, Vogue, New York, grudzień 1975..

„W 1968 r. Grotowski wystawił „Apocalypsis...” i wnet oświadczył, że nowych spektakli nie da. Za ważniejsze uznał reżyserowanie przestrzeni i organizowanie działań, które umożliwiają uczestniczącym w nich ludziom wyzwolić z siebie potencjał ekspresji kulturowej (...)

Cisza: to znaczy głosy lasu, szmer lasu — szmer deszczu, krzyk ptaka (...) Deszcz przestał zwracać na siebie uwagę. To znaczy przystałem na moknięcie. Ani przyglądam się innym, ani sobie. Idę, płynie, przesuwają się w głowie (...) Tyralierą rozciągnięci w mokrych paprociach — przez baldachowaty paprotnik — przez olszynę — przez świetlisty sosnowy bór, gdzie poszycie mchów i borówek. I tak, gdy się już dyszy po długim biegu, z lasu na siwą w deszczu łąkę. Ktoś pierwszy przystanął (...) Ktoś inny popchnął kogoś innego. Ruch udziela się, przenosi. Chcą i mnie wyrzucić (...) Coś wzbrania bez słowa, bez powodu, bez niczego zacząć — mocować, wywracać się po łące. Stoimy. Uśmiecham się, ale chyba ten uśmiech z zażenowania (...) Wstydzę się tego wszystkiego. Stoję, patrzę, jeszcze bardziej się wstydzę. Pojawia się niechęć.. Pojawia się osobność. Moja tutaj osobność (i nie tylko tutaj). (...) Stoję i patrzę, i myśli się: jak już tu przyszedłeś, to nie bądź buc nadęty, myśli się: hasanie, mocowanie, wywracanie, turlanie się po mokrej trawie, ani jest mądre, ani głupie.

Skąd więc obraza? Niechęć skąd? I: czy ja mam, czy nie mam ochoty mocować się, turlać, wywracać, hasać po trawie? (...) Ni to, ni to. W ogóle przecież nie o łąkę chodzi. Chodzi o mnie. Coś się wstydzi. (...) W środku coś skoczyło, chce się polatać po łące. Latam. Biegam sobie po szerokim kole. I jest dobrze. Jak nikt nie widzi, rozłożyłem nawet bezwstydnie do lotu ramiona. (...) Dobrze, biegnę, czuję i zadowolony jestem, że dobrze się biega. (...)

Przez leżący pniak, omijając miotełkę brzeziny, sosenki, na sam już skraj wyrębu. I widać płomień. I wszyscy stanęli. I cisi, czujni, w pokapującym lesie patrzymy na płomień. W piaszczystej skibie na sztorc pochodnia (...) Patrzę — wszyscy patrzą na ten samotny ogień. Na ogień odnaleziony tak niespodziewanie, tak z nagłą (...) Coś się stało. Ruszyło się coś. Wzruszyło się. I myśli mi się: wśród lasu płomień — odnaleziony dom.

Dwóch wyszło zza brzeziny. Od pochodni odpalili następną. Pobiegli wzdłuż wyoranej w pagórku piaszczystej bruzdy. Zatrzymują się. Druga pochodnia stanęła. Zapalili trzecią, biegną dalej. Trzecią zatknęli. Zapalili czwartą. Patrzymy jak staje — ta czwarta, piąta, któraś — jak ognio-wa góra pnie się ku szczytowi góreczki, jak zniknęli za jej szczytem chłopcy z pochodniami, jak w mżawce szarzącego popołudnia powiewają jednakowo oranżowe, choć coraz mniejsze w dali ognio-we kielichy płomieni. Dziewczyna ujęła

za ramiona stojącego najbliżej. Przesuwa, ustawia przed sobą, rękę nie zdejmując z ramion. „Krzyknij swoje imię”, mówi. Chłopak odwrócił głowę, patrzy na przewodniczkę. Widać, że mu niewygodnie tak wykręcać szyję, że mu wstyd, że nie jest łatwo krzyknąć imię (...) „Krzyknij z całej siły”, powiada dziewczyna. Chłopak milczy, już nie wykręca szyi, nie patrzy na przewodniczkę, patrzymy jak patrzy na drogę płomieni. I nagle krzyknął. Krzyk przetoczył się po wyrębie, ścichł, a zza pagórka odkrzyknęli jego imię. „Leć”, pchnęła go dziewczyna i tamten pędzi w górę, miesi nogami piach, przeskakuje ze skiby na skibę. Znikł za garbem górki.

(...) Wszyscy już za górką. Stała się wspólnota. Skończyła (...)

W ciemności; sam, powoluśku idę w głąb. Przygasa ogień w kominie. Stopa zmacała nieznaną. Przyjemnie. Maca. Chłodne, sypkie i tłuste w chłodnej sypkości. Siadam na tym, wpełzam w to. (...) Czerpię dłońią ziarno, przesypuję z dłoni na dłoń. Inni obok. Cicho. Szeleści sypki deszcz. Spada ziarno na kogoś. Sypie się na mnie. Bez rysy, bez wstępnych spękań, bez łoskotu, bezgłośnie osunęła się, zwała, zapadła jakaś warstwa. Warstwa warstw. Miłuję klęcząc pośrodku ziarna. Tak trwa (...)

Zaorane pole. Czarno. Z trzech stron ziemię bramują pochodnie. Wchodzi się na ziemię. Obcuje się z ziemią. Mokra, zimna. Mnie to śmierć przypomina. Chcę

zejść z tej ziemi. Nie chcę tego. Buchnął płomień. (...) Przeskoczyć przez to, wiem, trzeba. Ale objęła mnie dziewczyna, przewodniczka; zimna ziemia śmierć, ona ciepła. Skoczyłem przez ścianę ognia. (...)"

Andrzej Bonarski, „Staż”, Polityka, Warszawa, 21 lutego 1976, nr 8(990).

W czasie trwania Uniwersytetu odbyły się 22 staże w wąskich, dobranych grupach. Wzięły w nich udział 502 osoby.

„(...) Uniwersytet Poszukiwań był dla szerokiej grupy ludzi pierwszą okazją do zetknięcia się z konkretnymi działaniami parateatralnymi. Po raz pierwszy też nie wybierano rygorystycznie uczestników. Dla Laboratorium to ważne doświadczenie, dało bowiem okazję do sprawdzenia, co jest, a co nie jest możliwe do uczynienia z dużą ilością ludzi, którzy kiedyś wejdą może na szczyt góry w poszukiwaniu „spotkania” (...)

Niemal co wieczór odbywał się Ul, otwarty dla wszystkich uczestników (...) I ludzie biegną i ścigają pochodnie, chwytają je i biegną z nimi, w śpiewie, krzycząc, skandując, podając sobie ogień i znów tańczą na środku (...)

Stała tam też okrągła świeca, płomień prześwieślał ją od środka i nagle wnieziono wielkie szklane naczynie wypełnione miodem. Zrazu nie wiedziałem co to za płyn, aż ktoś zanurzył rękę, po czym jakby tę rękę dał drugiemu, a ten zagarnął

trochę miodu i spróbował — to trwało. Brano miód od siebie nawzajem lub z garnka i próbowaliśmy go, i brali z rąk. Było to jak sakrament, laicki sakrament ciała. Pamiętam, chyba grał tam flet w którymś momencie, śpiewano i nucono (...) Grotowski uniósł się i zaczął poruszać się w bardzo dziwny sposób, jakby razem z płomieniami, z migotaniem świecy. I potem — nie wiem dokładnie, co się stało (...) brano nas po dwoje lub troje i prowadzono do innego pomieszczenia, gdzie stała beczka z wodą do obmycia twarzy i rąk (...) Antek Jahołkowski, ten cudowny wielki chłopak, wieśniak, ten, który gra Szymona Piotra [w „Apocalypsis cum figuris“], podszedł do mnie, wziął pszenicę w dłonie i potarł mi nią włosy i ramiona, i całego, i uściśnął mnie. W tym napotkaniu go jeszcze raz na konie było coś ogromnie ciepłego. I wyszedłem (...)

Ule wywołały wiele kontrowersji wśród uczestników (...) Ktoś podniósł kwestię, czy Ule nie są po prostu innym rodzajem teatru z „aranżerami” w miejsce kreujących aktorów i — co gorsza — czy widzowie i uczestnicy nie są wciągani w przesadę i fałsz najgorszego gatunku — w to, z czym Teatr Laboratorium walczy od lat (...)

Członkowie Laboratorium świadomi byli trudności i ograniczeń związanych z Ulami (...) Rozmawiałem później z Teo Spychalskim i powiedziałem mu, że ciekawie pracują. Odpowiedział na to: „Nie, nie

było to ciekawe. Wszystko zbyt łatwe, żadnego trudu — klaskanie, trzaskanie palcami, zawodzenie w kółko, wszystko, co najłatwiejsze do zrobienia. Nic poza tym". Chciał on przez to powiedzieć, że nikt nie podjął poważniejszego ryzyka, choć, jak sądzę, w tej zatłoczonej przestrzeni nie było to możliwe. Było to obciążenie — jednakże poważniejszą przeszkodę stanowiło podchodzenie do nich przez uczestników jak do przedstawienia — podejście, które zresztą ograniczało możliwości także w innych przedsięwzięciach. Nie było też realnego, wzajemnego wyboru, na który Grotowski tak nastaje jako na warunek sine qua non doświadczenia parateatralnego (...) Niemniej niektóre Ule dla niektórych ludzi były ważnym doświadczeniem (...)

Do pewnego stopnia proces wtórnego scalania na wyższym piętrze zachodził w doświadczeniach „grup wąskich” — tej najważniejszej części Uniwersytetu Poszukiwań (...)

Opiszę wczorajszą wyprawę do lasu: odczuwałem niepokój, nie wiedziałem, czego oczekiwać i nie wiedziałem, czy temu czemuś podołam (...) Przez godzinę, dwie, trzy, nie wiem ile — idziemy i biegniemy polem pod księżycem w pełni i trawę mamy po pierś (...) W pewnej chwili moje obolałe od kamieni i patyków stopy mają dość — odmówiły posłuszeństwa z bólu. Zdaję sobie sprawę, że jeśli jeszcze im dołożę, to wkrótce będę się czołgał. I nie poddałem się, biegłem, choć już nic nie

widziałem. A mimo to, jako ostatni dobiegłem do ogniska, które już się paliło na środku mokradła (...) Ten ogień i te tańczące figury na pustkowiu i dźwięki odbite echem wśród nocy (...) Czuję się wypełniony — jak mi się wydaje — nieskończoną energią (...) Miałem mdłości (pewnie od słońca), nie spałem dobrze. Naszły mnie irracjonalne lęki i uczucie trwogi wobec wszystkiego, co przeszedłem. Przestraszyłem się (...) Przy końcu poczułem głęboki związek ze światem przyrodzonym, poczułem, że zacząłem szukać, w sensie bardzo fizycznym, korzeni i źródeł. Jeden z momentów, które najgłębiej pozostają w pamięci: spostrzegłem, że wgrzebuję się rękoma w luźną ziemię świeżo zaoranego pola pełną korzeni i pytam tych korzeni, kim jestem. Zapiisałem w dzienniku:

Kiedy coraz głębiej wgrzebywałem się w glebę i całe ramię miałem zanurzone w ziemi i korzeniach, czułem w całym ciele, z każdym zagłębieniem coś silnego, ukrytego, jak narodziny, jak seks, jak śmierć; przerażające i konieczne. Nie wiem, co to było, ale to coś było. Było to też jak źródło.

Metafora ta jest przeraźliwie dosłowna, jednak dla mnie to wcale nie była metafora. Było to działanie, któremu się oddałem i które wyszło poza naiwność estetyczną, stając się prostym aktem znajdującym odbicie w moim organizmie.

Teraz rozumiem, że byłem załedwie u początku procesu eksploracji, którego

witalność i realność zrodziła się ze specjalnego kontekstu. Moje normalne schematy zachowań zostały zburzone a moje działania wiązały się z czymś większym niż moje ja. Co więcej, nie byłem sam. Praca Laboratorium wydaje się być próbą utworzenia kontekstu, odskoczni, wyrzutni, czegoś od czego wejść można w relację z żywiołowymi pierwodanymi związkami pomiędzy człowiekiem a jego ciałem, człowiekiem a jego wyobraźnią, człowiekiem a światem przyrodzonym, człowiekiem a drugim człowiekiem”.

Richard Mennen, „Parateatralne wprowadzenia Jerzego Grotowskiego”, *The Drama Review*, New York, styczeń 1976.

„(...) Pojechałem słuchać Grotowskiego w Skidmore, bo w Pittsburgu widziałem „Apocalypsis” (...) Kiedy mówił, to jakby mnie ktoś dotykał w miejscach, które nigdy przedtem nie były dotykane. Część mnie samego powiedziała mi, żeby pojechać na eksperyment parateatralny do Wrocławia. Byłem tego głodny (...) Czułem sowę przycupniętą na sośnie, która widziała, słyszała i czuła nawet mój oddech. Grotowski powiedział: „Życie trzeba przeżyć w pełni albo wcale”. Grotowski jest prawdziwy.

Poszedłem na warsztat głosowy Molika. Przerażony. Ale używał laboratoryjnej pracy nad głosem dla tego samego celu, co inne warsztaty. Używaj ciała jak głosu. Znajdź swój własny głos. Otwórz głos i dodaj wyobraźni, partnerów, ekranu.

Kiedy poszedłem na eksperyment Cieślaka, usłyszałem dźwięki fletu. Zdjąłem buty w garderobie. W następnym pomieszczeniu bitwa na kule z siana. Coś przy tym prymitywnego z bębniami i wszystkimi rodzajami tańca. Pojawiła się płonąca pochodnia i była podawana w koło. Ludzie znaleźli dużą beczkę wody i opryskiwali się wodą. Wkrótce byłeś cały mokry. Na różne sposoby obkładano pszenicą. To było jak inicjacja. (...) Musiałem skonfrontować mój opór z doświadczeniem pszenica — woda. To mnie olśniło.

Uformowaliśmy koło. Więcej śpiewu. Siedzieliśmy w ciszy (...) Wniesiono miód. Palce były unurzane w nim i zwrócone, by nakarmić innych. To szło. Poczuję zmęczenie, ale rzecz była zbyt intensywna, żeby przestać. Cieślak znajdował sposoby, aby podtrzymać energię w ruchu. Musiała mieć strukturę, ponieważ odczuwałem mniej możliwości myślenia, niż w innych pracach tego rodzaju (...)

Warsztatem Ludwika Flaszera były „Rozmowy”. Dawał to, co nazywał regułami higieny. Bez przymiotników. Używaj raczej swego doświadczenia, mniej swego uczucia. Uczucia wpędzą nas w kłopoty. Cierpliwości! (...) Wyraz jego twarzy, jego oczu, jego gestów był tak otwarty, że wróciłem popatrzeć na niego. Był po części dzieckiem i cały oddawał się temu, aby słuchać, co mówią ludzie. Miał zdumiewające spojrzenie, lecz taką mą-

drość, że mu wierzyłem. Był przejrzysty do rdzenia swej istoty.

Zapytał: Czy traktujesz się jak lustro? To nie jest przedstawienie. Ktoś zauważył potem, że tłuczenie lusterek zabrało ludziom z Teatru Laboratorium piętnaście lat (...)

Zostaliśmy wyrzuceni w jakichś lasach. Wędrowaliśmy około pół godziny; pochmurnie, mżawka, niezbyt ciepło (...) Wykopali duży dół z błotem. Ludzie wskakiwali. Chłopie! Wyrósł we mnie opór. Poczujęm się jak dziecko. Nacisk. Byłbyś smarkaczem, gdybyś tego nie zrobił.

(...) Potem założyliśmy czyste ubrania i usiedliśmy naokoło ognia. Potem poprowadzono nas rzędem w bagno. Przewodnik powiedział: Idźcie za mną, proszę. Nie mogłem uwierzyć. Właśnie przebrałem się i oto szedłem zanurzony w wodzie po pierś. Zatrzymaliśmy się. Człowiek, który nas prowadził powiedział: Chciałbym wam powiedzieć moją tajemnicę. Potem po prostu popatrzył w milczeniu na każdego. Byłem poruszony. Wróciliśmy w ciszy (...)

Coś niezwykłego przydarzyło mi się. Zbliżałem się do ludzi. Wiele radości. Miłość. Wiele życia (...) Moment był wielki (...)

Powiedzieli: bez butów, bez skarpet (...) Miałem moje ulubione buty ze skóry, które kupiłem w Grecji. Powiedziałem Cieślakowi, że muszę je włożyć, bo mam poobcierane stopy. Powiedzieli nam, żeby zamknąć oczy i znowu szliśmy przez bagno (...) Woda i brud w butach. W koń-

cu powiedziałem sobie: Wszystko to tracisz, bo jesteś zbyt przywiązany do swoich butów (...) Zdejmowałem je i wkładałem z powrotem. Byłem zadowolony, że idziemy z powrotem do samochodów i do hotelu. Śmiałem się z siebie. Tak wiele piękna, a ja jestem przywiązany do moich butów (...)

Pracowałem ciężko na warsztacie Molika. Najpierw wydało mi się to trudne. Powiedział: Użyj jakiegoś wyobrażenia, którego się obawiasz, ale nie reaguj strachem. Wybrałem ciało mojego ojca w trumnie. Pochyliłem się i pozwoliłem, żeby wyszedł dźwięk. To była głównie złość i trochę smutku. Molik nie wiedział o wyobrażeniu, które wybrałem, ale powiedział: Za tobą jest słońce, obróć się do niego i pozostaw pierwszy obraz poza sobą. Uczyniłem to i głęboka pieśń, której nigdy nie słyszałem wyszła ze mnie. To był największy przełom w mojej pracy. Wszystko potem było na nowym gruncie (...) Warsztat Molika sprawił, że zobaczyłem coś fascynującego w życiu i w teatrze (...)

Praca stała się celebrowaniem. Pracowałem z jakimś facetem. Reagowałem. Miałem go w swej mocy. Molik: Co zrobisz, żeby go podtrzymać, pomóc mu? To boli. Poczułem swoją samolubność (...) Molik: Zobacz nieznane, niemożliwe, idź dalej (...)

Warsztat Włodzimierza Staniewskiego. Znowu się bałem (...) Włodek wręczył białe koszule tym, którzy mieli pomagać w

prowadzeniu. Dostałem jedną z nich. (...) Jako przewodnik poczułem się zaangażowany, związany odpowiedzialnością. Ktoś zaczął grać na gitarze rytm. Poruszył mnie ten dźwięk. Zacząłem biegać na mojej chorej nodze. Włodek powstrzymał innych, by nie biegli za mną. Coś mówiło: Jesteś szalony. Coś podtrzymywało mnie w ruchu. Złapałem puls czegoś.

Dźwięk mego oddechu i nóg dał mi rytm. Gdy biegałem naokoło, inni przesunęli się do środka. Poczułem się jak koń. Jestem bliski duchowi koni. Są w moich snach. Miałem mocne doświadczenie porozumiewania się z koniem w Meksyku. Poczułem śpiew „sat nam” z jogi jako wyobrażenie konia biegnącego ku wolności, dzikiego konia. Kiedy biegałem wkoło, ktoś wziął gałązkę, umoczył ją w wodzie i uderzał mnie gdy przebiegałem obok, co odnawiało moją energię. Czuję oddech stu koni w środku. Przekroczyłem osobisty ból (...)

W pewnym momencie upadłem, ale podniosłem się, bo musiałem iść dalej. Kiedy upadłem za drugim razem, Włodek przetoczył mnie do środka kręgu. Elizabeth Albahaca zaczęła nacierać mnie wodą. Byłem półświadomy. Chciałem śpiewać, ale bałem się, że byłoby to zbyt świadome. Ale ona zaczęła śpiewać i pomogła mi, bym śpiewał dla radości. Zanurzyłem rękę w cynowym wiadrze i pluskałem wodą na wszystkich próbując ich pobłogostawić, aż woda się skończyła. Chciałem celebrować, więc odwróciłem

wiadro i zacząłem uderzać w nie. W pomieszczeniu był Grotowski. Przyszedł i przyłączył się do mnie w śpiewie. Po piętnastu minutach poczułem wielki ból w rękach. Podniosłem je. Były w pęcherzach i krwawiły. Trzymał je przez dziesięć minut (...)

Kamienie ze świecami na podłodze i muzyka z gramofonu. Włodek, dziewczyna, mężczyzna (...) Zachęcili mnie, żebym „znowu działał”. Jak dziki koń w górach (...) Poczułem, że jego praca była bardzo realna. Że była w nim zdumiewająca szczerłość i takie zaangażowanie, że kręciło mi się w głowie (...) Grotowski (...) Był dla mnie licznikiem Geigera. Jego istota harmonizowała z tym, w czym był rzetelny impuls. Obserwując go czułem, kiedy moje istnienie jest prawdziwe, jak spotęgować własne wibracje (...) Zatrzymywał innych, aby przejmowali ode mnie. A innej nocy powstrzymał mnie, kiedy właśnie zamierałem udawać.

Opuściłem Wrocław cichy, mówiąc niewiele. Więcej widziałem. Słuchałem dźwięków, dostrzegając, kiedy ludzie mówią z nerwowości i ze strachu, kiedy paplają i zauważyłem także w sobie takie impulsy. Nie miałem już potrzeby, aby się przełamać (...)

Steven Weinstein, „Wrocław, Eksperyment Parateatralny: Dwa Doświadczenia”, Alternative Theatre, Baltimore, marzec—kwiecień 1976, nr 4.

„Ostatniego lata Uniwersytet Poznański w Warszawie i okolicach był

rodzajem międzynarodowego Woodstock dla ludzi ukierunkowanych duchowo i artystycznie. Ale to, co wysokie przyszło z wnętrza każdego z uczestników, a nie z muzyki rock czy narkotyków (...) Już przedtem Grotowski i Cieślak zdumieli mnie czystością słów i pracy, kiedy spotkałam ich po raz pierwszy w r. 1967 (...)

„Ule” były najbardziej uczęszczane, ale dla mnie miały one najmniejsze znaczenie. Jeśli aż 200 osób uczestniczyło w pracy w głównym pomieszczeniu Laboratorium 25 na 40 stóp, to było możliwe odbycie jej bez osobistego zaangażowania. Nie było żadnych przeszkód do przewyciężenia, a więc także nie było osobistej potrzeby, aby przedsięwziąć działanie.

(...) Ale potem było doświadczenie na wsi, najbardziej podobne do Świąta, o którym mówił Grotowski po raz pierwszy około 1973 r. (...) Cieślak, Jahołkowski i ich młodsi koledzy służyli nam jak akuszerzy, byśmy się wzajemnie spotkali w intensywnym-czasie-który-płynie (...) Napełniano nas doświadczeniem na równi zadziwiającym, prymitywnym, denerwującym i poruszającym. Zobaczyć siebie skaczącą przez ogień, śmiejącą się zaraz po odkryciu prawdziwych korzeni — wówczas gdy ręce kopały świeżo zoraną ziemię, było to nauczyć się rzeczy o sobie samej, o których nigdy nie wiedziałam. Dla mnie doświadczenia były i mityczne, i autentyczne. Wciąż nie rozumiem, co przydarzało się przez więk-

szość czasu, ani też nie potrafię z powrotem przywołać tamtych uczuć (...) Choć przez większość doświadczeń wyzywało się wewnętrzne możliwości, to jednak nie było rozmów o uczuciach (...) Ten polski strumień rozbrajania się nie jest niczym podobny do spotkań . maratono- wych w amerykańskim ruchu „human potential” (...) Na przykład była nieustanna pokusa, żeby to rzucić, a jednak kiedy stawałam wobec rzeczy, których naprawdę nie chciałam robić — pływać w nieznanym, śmierdzącym jeziorze o 2-ej w nocy, nurkować w sieć zawieszoną nad lodowatym strumieniem o 5-ej nad ranem — jakoś je robiłam. Choć byłam ambiwalentna, potem odczuwałam coś wysokiego, kiedy spotykałam spotkanie i żyłam, by opowiedzieć opowieść (...)

Jako artysta, musiałam stanąć przed faktem, że dzieło Grotowskiego już nie odnosi się do mnie jako człowieka teatru, tak jak przedtem. Poszedł powyżej teatru, aby wpływać na życie ludzi w sensie głębszym i bardziej osobistym, niż mógł w teatrze. A teatr jest uboższy przez jego nieobecność. Nauczyłam się tego lata, że nie jestem gotowa, by porzucić teatr (...) Grotowski zawsze mówił o niebezpieczeństwie zostania uczniem, o potrzebie poszukiwania własnej ścieżki.

(...) Poprzez nowy kierunek swej pracy znowu pomógł mi określić na nowo siebie i zdać sobie sprawę, że moje źródło jest inne, niż jego. Najbardziej znaczącym sposobem postępowania za nim jest dla

mnie pójdzie za własnymi głębszymi bodźcami, aby odnaleźć własne źródła i być im wierną.”

Kay Carney, „Wrocław, Eksperyment Parateatralny: Dwa Doświadczenia”, *Alternative Theatre*, Baltimore, marzec—kwiecień 1976, nr 4

Uniwersytet Poszukiwań był jakby wirem, który wciągnął w siebie — w Ule i programy wyspecjalizowane — tysiące ludzi. Okazało się, że te potrzeby twórcze, które swe zaspokojenie mogą znaleźć w ramach „kultury czynnej”, istnieją w skali społecznej. Z jednej strony — jako wyzwanie życia dla niektórych twórców, z drugiej — jako wyzwanie twórcze dla życia części dotychczasowych odbiorców sztuki.

4.

Jesienią 1975 r. (od 22 września do końca listopada) Teatr Laboratorium uruchomił ośrodek parateatralny w ramach festiwalu „La Biennale di Venezia” we Włoszech. Skorzystano z doświadczeń Uniwersytetu Poszukiwań i przeprowadzono kompleks różnorodnych prac, spotkań, działań stażowych.

Od maja do sierpnia 1976 r. zorganizowano Instytut Stażowy Grotowskiego w Charente-Maritime (Francja). Było to przedsięwzięcie po raz pierwszy wyłącznie parateatralne (bez przedstawień „Apocalypsis”). Wprowadzono nowe rodzaje stażów.

Pozostałe miesiące sezonu 1975/76 zespół Grotowskiego pracował na terenie Polski.

Cała działalność w tym sezonie biegła jakby trzema równoległymi drogami. Były to — z różnych stron podejmowane — próby przybliżania się do tego samego celu, do Przedsięwzięcia Góra.

Głównym nurtem były różnego rodzaju

poszukiwania kulturowe

(5 stażów z udziałem 128 osób). A więc — wymienia-
ny już wyżej — program Ryszarda Cieślaka, a także
dwa nowe rodzaje programów:

„Spotkanie”

prowadzone przez Włodzimierza Staniewskiego, sku-
pione na problematyce kontaktu, zmierzało ku samo-
poznaniu i poznaniu drugiego w toku intensywnego
wspólnego działania, w którym rodzaj improwizacji
niemal płynnie przechodził np. w realne zagospoda-
rowywanie gruntu. Działania między ludźmi w prze-
strzeni zamkniętej, ale nie ograniczonej ścianami bu-
dynku (rzeczywista, b. mała wyspa na morzu).

Jacek Zmysłowski (przy współpracy Zbigniewa Ko-
złowskiego i Ireny Rycyk) prowadził program

„Vers un Mont Parallele” —

doświadczenia w małych grupach związane z poszu-
kiwaniem w przestrzeni, w obcowaniu ze światem wi-
dzialnym i dotykającym. Ten program penetrował ra-
czej problematykę obcowania między ludźmi poprzez
nieprzerwany, wielogodzinny ruch w przestrzeni
otwartej.

Inny charakter, bo znacznie szerszy w sensie do-
stępu do nich miały

„Otwarcia” —

spotkania stażowe w środowisku zurbanizowanym
bez ograniczenia ilości uczestników, a więc bez ich
doboru. Ich celem było dążenie do stworzenia sytuacji
wyzwalającej działanie, organiczność i kontakt w du-
żej grupie przypadkowo spotykających się ludzi. 3 ta-
kie staże odbyły się wiosną 1976 r. we Wrocławiu
dla 325 osób (prowadzący: Cieślak, Spychalski, **Scier-**

ski), 3 inne z udziałem 120 osób w ramach Instytutu Stażowego Grotowskiego we Francji (prowadzący: Spychalski, Zmysłowski).

Prowadzona była działalność wyspecjalizowana, której różne nakierowania scharakteryzowane już były wyżej, w związku z konkretnymi nazwiskami.

Działalność stażowa —

programy:

- Ludwika Flaszena,
- Zygmunta Molika (współpraca Antoni Jahórkowski i Rena Mirecka),
- Stanisława Scierskiego,
- Zbigniewa Cynkutisa (współpraca Rena Mirecka),
- Zbigniewa Spychalskiego.

Nowym sektorem był prowadzony przez Ryszarda Cieślaka program

Acting Search.

Działania Acting Search prowadzone przez wiele dni w izolacji w środowisku miejskim, a następnie w terenie, w bezpośredniej bliskości środowiska naturalnego, były próbą wyzwolenia nieznanych pokładów energetycznych każdego uczestnika. Wychodząc od treningu sprawnościowego, ćwiczeń głosowych i szczególnych etiud pobudzających wyobraźnię, dążyły do ich przekroczenia i twórczości rodzącej się na drodze aktywnego reagowania na innych i na otaczający świat.

Ogółem 29 stażów z udziałem 483 osób i 3 konsultacje dla 329 osób.

Jak widać z ostatnich dwu sezonów, liczba czynnych uczestników wszystkich tych działań liczy się w tysiące. Znowu powtarzam: czynnych.

Od odosobnienia w pracy nad sobą na początku lat 70, do kilkunastu odmian szeroko — od 1975 r. — dostępnych eksperymentów o różnym profilu, droga była długa i na każdym etapie odsłaniała nową perspektywę, jako nowe zadanie. Tamte, prowadzone w zamknięciu prace mają teraz swoje przedłużenia w wielorakich programach. Prace źródłowe jednak faktycznie nie zostały przez Grotowskiego przerwane, a ich nowe przedłużenia już się zarysowują. O nich będzie mowa dalej.

Dwa rodzaje kultury

Od roku 1970 na konferencjach, spotkaniach i w wykładach Jerzy Grotowski nie mówi już o teatrze, tworzeniu przedstawień i pracy z aktorem. Mówi o poszukiwaniach parateatralnych, czy raczej — kulturowych. O pracach grupowych swego zespołu i o indywidualnych własnych poszukiwaniach.

W dyskusjach, jakie toczyły się w prasie kulturalnej w połowie lat 70 i poniekąd trwają do dziś, w dyskusjach, gdzie nie brakowało ludzi zdecydowanie opowiadających się po stronie poszukiwań kulturowych Instytutu, niektórzy z publicystów mówili jednak o „pseudoideologii” Grotowskiego, często przypisując jej charakter metafizyczny, czy zgoła religiotwórczy, samego zaś Grotowskiego nazywali „pro-rokiem”. Ktoś wysunął nawet twierdzenie o szkodliwości tej sprawy ze społecznego punktu widzenia i o jej eskapizmie z perspektywy artystycznej.

„(...) O Grotowskim przyjęło się pisać wzniośle, dobrze jest również używać słów takich, jak „tajemnica” lub „Tajemnica”, „Objawienie” i temu podobne. Wydaje się, że język bardziej dosadny jest wysoce nieodpowiedni jako środek refleksji nad zjawiskiem tak ezoterycznym, jak to, co obecnie robi Grotowski (...) Jeśli Grotowskiego pyta się o coś, czyni się to na kolanach (...)

Grotowski proklamował „ucieczkę

z teatru". W porządku. Grotowski pragnie nauczać jak żyć, jak poznać samego siebie, jak znaleźć drogę do innych. Jeszcze lepiej. Grotowski pragnie pomóc ludziom w znalezieniu modelu życia, który byłby ich godny i który by zwrócił im pełnię człowieczeństwa zagrabioną przez bezduszną cywilizację. Też dobrze.

A teraz pytania (...) To przecież nie „ucieczkę”, lecz rejteradę z teatru ogłasza Grotowski. Obawiając się, że powiedział już wszystko, co miał w teatrze do powiedzenia, twórca Teatru Laboratorium porzuca zabawę w szczytowym momencie, by nie odczuwać katka. Dobrze sobie. Gdyby ta metoda się rozpowszechniła, wkrótce mielibyśmy więcej proroków, niż tworzących artystów (...)

Postulaty humanistyczne Grotowskiego doprawdy bardzo niewiele odbiegają od tego, co głosi cała plejada rozsianych po świecie proroków, takich jak „gwiazda jednego sezonu” Guru Maharaj Ji, ale właśnie to, że słuchacze i wyznawcy wiedzą, kim był p r z e d t e m Grotowski, sprawia, że w jakiś sposób odróżnia się on od całej reszty. Tak więc obecna działalność nie jest niczym innym, jak dyskontowaniem uprzednio zdobytego rozgłosu i poważania (...)

Od sprawdzalnej działalności w ramach ogólnie pojętej formy „teatru”, ucieka w całkowicie dowolną sferę kontaktów osobistych, spotkań, rozmów, wspólnych działań. W ten sposób wcale nie wyważa żadnych drzwi, przeciwnie,

wycofuje się kuchennymi schodami, w lęku zarówno przed konfrontacją własnych dokonań uprzednich — z następnymi, jak również przed jakąkolwiek możliwością weryfikacji tych nowych poczynań w dowolnie przyjętych kategoriach estetycznych. Grotowski woli sam ustanawiać prawidła gry, dzięki czemu zawsze może okazać się najlepszy (...)

Otóż Grotowski stwierdza w jakimś momencie, że na nowym etapie swej drogi współpracuje z ludźmi, którzy, co stwierdzono przy pomocy uprzednio przeprowadzonych rozmów i testów — są z nim jednego zdania, ożywieni tym samym duchem (...) Jeżeli adept z góry myśli tak samo jak Grotowski, to po co się nim w ogóle zajmować? (...) Można zebrać co najwyżej grupę wzajemnej adoracji, w której wszyscy nawzajem sobie potakują, a za „Mistrzem” idą jak za panią matką, o nic nie pytając i niczemu się nie dziwiąc.

(...) model życia, postawy wobec świata, jaki proponuje zamiast być modelem możliwym powszechnie do zaakceptowania, a więc takim, który rzeczywiście może się na coś w życiu przydać, jest modelem luksusowym, nieosiągalnym, a więc — co bardzo istotne — również nie nadającym się do jakiegokolwiek weryfikacji (...)

Filozofia artystyczna Grotowskiego, czy też jego filozofia życiowa zawiera tylko pół-prawdy wymagające warunków specjalnych, szczególnych, dostępne

tylko niektórym, lecz nie dlatego — jak się czasami sądzi — że są trudne do pojęcia, lecz dlatego, że w modelu społeczeństwa, w którym przyszło żyć zarówno Grotowskiemu jak i nam wszystkim, ich praktyczne zastosowanie jest zbyt kosztownym luksusem, toteż ich propagowanie zakrawa wręcz na przekorną zabawę (...)

Tak więc dorabianie do wycieczki do lasu teorii, że służy ona odzyskiwaniu utraconej więzi z przyrodą, jest tylko nic nie znaczącym ozdobnikiem, bez którego owa wycieczka mogłaby być równie Udana (...)

Jeśli zaś ludzie są skłonni maszerować, klaskać i śpiewać, nie wiedząc, w jakiej sprawie to czynią — to wypada tylko stwierdzić, że instynkty, jakie wyzwolił opisany [przez Małgorzatę Dzieduszycką] „Ul” nie należą bynajmniej do twórczych, a wręcz przeciwnie, czego mieliśmy liczne przykłady.”

Maciej Karpiński, „Anty-Grotowski”, Kultura, Warszawa, 2 listopada 1975, nr 44(646).

„Szanowny Panie Macieju Karpiński!

(...) Grotowski sam ze swym zespołem wyszedł poza teatr, ale nikogo do ucieczki z teatru nie namawiał i nie namawia (...) Pan o tym wie. A więc wprowadza pan w błąd czytelników (...)

Grotowski pragnie przede wszystkim — to jest jego konkretna działalność obecnie — badać drogi i możliwość komunikacji między ludźmi pełniejszej niż ta, jaka

możliwa jest i w potocznym życiu, i w teatrze (...)

A przecież wie Pan dobrze, lub powinien Pan wiedzieć przystępując do przedmiotu, że Grotowski (...) żadnych modeli życia społecznego w makroskali nie konstruuje (...), a jeśli bada, czy też zgłębia pewne modele współżycia ludzi, to czyni to na poziomie relacji bezpośrednich i osobowych oraz w skali przez te relacje wyznaczonej (...)

Czasem może trochę udawał, że w tej grze o tytuł „artysty” jest obecny mimo wszystko (...) A teraz całkiem odszedł od stołu. I to jest właśnie nie do wybaczenia! On jest brzydki, bo nie chce się z nami bawić!

(...) Korzysta Pan z opisów, których jakoś sam ocenia Pan bardzo nisko (...), ale cytuje je Pan obszernie w charakterze materiału źródłowego, który służy Panu do skryształizowania sobie opinii o zjawiskach w taki sposób opisywanych. Cóż rzec na to? (...)

Józef Kelera, „Antyfelieton o szkodliwości sypania piaskiem w oczy”, Kultura, Warszawa, 7 grudnia 1975, nr 49(651).

„(...) O Grotowskim od lat pisze się dużo. Rzadko jednak rzeczowo (...)

Grotowski ani jako człowiek, ani jako twórca, nie mieści się w konwencjach, wymyka się definicjom, nie poddaje się prostemu szufladkowaniu. Działalnością teatralną rozbroił większość krytyków, których warsztat okazy-

wał się zwykle żałośnie bezużyteczny, gdy przychodziło im mierzyć się z tak osobliwym i do niczego nie porównywalnym dziełem, jak np. „Apocalypsis”. To burzy spokój, może wywoływać odruchy niechęci (...) Grotowski prawdziwie wstrząsnął teatrem, a ferment, jaki wywołał swoimi teoriami i praktyką, okazał się dla starej sztuki ożywczy (...)

Grotowski — jeśli miał pozostać wierny sobie — musiał wyjść z teatru. W tej decyzji widzę heroizm, a nie tchórzostwo. Zejść dobrowolnie z piedestału i ruszyć znowu w nieznaną i trudną, ruszyć w sytuacji, w której naprawdę można chyba dożywno dyskontować na znacznie pewniejszym gruncie swą pozycję i dorobek — to decyzja tak dalece niekonwencjonalna, że aż trudna do przyjęcia (...)

Najważniejsze jednak: Grotowski nie został prorokiem, chociaż niektórzy tak go widzą. Prorocy głoszą światu swoje (lub im „objawione”) prawdy. Prorocy są pewni swego. Grotowski szuka (...)

Warto pamiętać, że doświadczenia parateatralne realizowane koło Oleśnicy nie mają nic wspólnego z „produkowaniem” spektaklu czy jakiegokolwiek dzieła, które można innym dać do skonsumowania. Produktem — jeśli tak można to nazwać — są tu same p r o c e s y, w tym procesy twórcze. Z tego powodu sensowne jest tu tylko czynne uczestnictwo (...) Wszędzie, gdzie chodzi o zespołową realizację jakiegoś twórczego przedsię-

wzięcia naukowego lub artystycznego, uważa się właściwy dobór ludzi za rzecz fundamentalną. Ale gdy to robi Grotowski, wypada temu przypisywać prymitywne i niskie intencje (...)"

Tadeusz Burzyński, „Anty-anty-Grotowski”,
Literatura, Warszawa, 11 grudnia 1975, nr 50(200).

Na zarzuty zareagowali zresztą nie tylko publicyści, lecz także czytelnicy w listach do prasy. Dla wielu ludzi znających sprawę z bezpośredniej recepcji tak sformułowana krytyka była nie do przyjęcia.

Celem poszukiwań kulturowych Grotowskiego nie jest wyparcie „tradycyjnej” twórczości, likwidacja dzieł, na przykład teatralnych. Jej celem jest przygotowanie swoistego zrównoważenia „kultury biernej” przez „kulturę czynną”. W wywiadzie dla „Trybuny Ludu” Grotowski sformułował to następująco:

„Działanie w kulturze czynnej, takie, które daje uczucie wypełniania życia, poszerzenia jego wymiaru, bywa potrzebą wielu, ale pozostaje domeną bardzo nielicznych. Kulturę czynną uprawia np. pisarz, kiedy pisze książkę. Myśmy ją uprawiali, przygotowując przedstawienia. Kulturą bierną — zresztą bardzo doniosłą i bogatą w aspekty, o których trudno tu szerzej mówić — jest obcowanie z tym, co jest wytworem kultury czynnej, więc: czytelnictwo, odbiór przedstawienia, filmu, muzyki. We właściwych, powiedzmy laboratoryjnych wymiarach, pracujemy nad poszerzaniem strefy kultury czynnej. To, co jest przywilejem nielicznych, może stać się także udziałem innych.

Nie mówię o jakiejś masowej produkcji dzieł, ale o pewnym rodzaju osobistego, twórczego doświadczenia, które nie jest obojętne dla życia danego człowieka, ani jego życia z innymi. Pracując w dziedzinie teatru, robiąc przedstawienia przez wiele lat, krok po kroku przybliżaliśmy się do takiego pojęcia człowieka czynnego (aktora), w którym nie chodzi o to, aby przedstawić kogoś, ale być sobą, być z kimś, być obcującym, jak to nazywał Stanisławski.

Krok dalej rozpoczęła się nasza przyгода z kulturą czynną. Jej elementy można sprowadzić do czegoś najprostszego jak: działanie, reagowanie, spontaniczność, impuls, pieśń, spolegliwość, muzykowanie, rytm, improwizacja, dźwięk, ruch, prawda i godność ciała. A także: człowiek względem człowieka, człowiek w świecie dotykalmym. Trochę to zanadto brzmi uczuciowo i może lepiej tego tak nie formułować...? Poza tym to, co najprostsze, najbardziej elementarne, najtrudniej jest osiągnąć, wymaga nieraz rygoru, wielkiego wysiłku i uwagi, zwłaszcza aby nie robić tego kosztem innych. Myślę, że kultura czynna (potocznie nazywa się twórczością), a zwłaszcza związana z nią percepcja i doświadczenie nie musi być przywilejem wąskich grup zawodowych czy unikalnych jednostek, choć to one tworzą i tworzyć będą sztuki i spektakle."

Dwa bieguny kontaktu

Jako twórca teatralny był Grotowski zainteresowany problematyką kontaktu: z jednej strony między reżyserem i aktorem, z drugiej — między aktorem i widzem. Wraz z odejściem od zainteresowania aktorem jako mistrzem sztuki na rzecz zajęcia się nim jako istotą ludzką — tradycyjna problematyka komunikacji, w sensie np. poszukiwania znaków teatru, przybrała w pracach Laboratorium postać badań na polu obcowania między ludźmi. Przekroczenie teatru było na tej drodze następnym krokiem. Stanowiło zerwanie z zapośredniczeniem, poprzez rolę na przykład, oraz — na skutek rozdzielenia na aktora i widza — z jednostronnością kontaktu.

Jeśli patrzeć na życie od strony obcowania między ludźmi, to dostrzec można dwa jego bieguny: gry i jej zarzucenia.

Biegun gry skojarzony jest z życiem człowieka jako — mniej lub bardziej spójnej — kompozycji „ról społecznych”. Życiem dla oczu innych ludzi, uwzorowanym współżyciem. Te wzory to stereotypy zachowań i zbitki nałożone na świat. Człowiek żyjący tym biegunem wykonuje szczególny taniec. Taniec, którego figurami są np. role czułego męża i srogiego dyrektora, surowego ojca i czarującego bywalca, postępowego buntownika i oświeconego tradycjonalisty. Powinien tak, bo przecież inni.

Biegun gry uzasadnia dostatecznie kwestia powszechnej „umowy”. Nie da się wytyczyć jednak wyraźnego progu, za którym funkcjonowanie w „rolach

społecznych" przestaje być oczywistym sposobem zorganizowanego współżycia, a zaczyna — pełną fałszu zabawą maskami.

Życie zbiorowe wiąże się z walką, a także przystosowaniem się do jej praw. Jakże jednak byłoby ubogie, gdyby jednostki nie wносиły do niego własnych treści, gdyby kierowały się wyłącznie interesowną uległością wobec zastanych norm kulturowych. Człowiek żyjący biegunem gry skrywa się za „zbroją”. Za stereotypami zachowań. Także więc świat jest dla niego osłonięty zbroją. Kliszami przedmiotów.

Grotowski mówi o niebezpiecznym naporze stereotypów na codzienne kontakty pomiędzy ludźmi a światem. Mówi o daleko posuniętej teatralizacji, strukturalizacji życia na wszystkich jego płaszczyznach. Także najintymniejszych. Mówi o naruszeniu równowagi. O wygodnictwie. O rezygnacji z życia. Jeżeli ktoś przestaje żyć biegunem rozbrojenia, nie dorasta do walki twarzą w twarz.

Według Grotowskiego dwa bieguny życia są nierozłączne jak dzień i noc, jak wdech i wydech. Tylko życie rozpięte między nimi ma w sobie pełnię i siłę.

Jeśli się dotyka bieguna rozbrojenia, to całe życie ulega przemianie. Także jego druga strona. Twórca wrocławski był zawsze człowiekiem mierzącym się z bardzo złożonymi problemami. Także teraz podjął wyzwanie czasu.

Co to jest wyzwanie? Potrzeba sytuacji, w których ludzie — zanurzeni w świat, a nie odgradzeni od niego obrazkami z elementarza — kontaktują się ze sobą jako niepowtarzalne istnienia.

„(...) Wydaje mi się, że ten teatr jest naprawdę teatrem zgodnym z chwilą, że nosi on znamiona dzisiejszych czasów. W tym teatrze jest właściwie przedstawiony na przykład obecny krytyczny stan

naszego zrozumienia języka. Język dziś stał się kłopotliwym problemem we wszystkich szkołach filozofii. Niektórych wprawia w zakłopotanie barbarzyństwo słów i próbują oni odszukać na nowo poprzedni porządek; inni uważają, że język ma przemożne znaczenie, gdy znany jest tylko w swej zewnętrzności. Spróbowali oni odnaleźć korzenie języka w przedstawieniu. Jeszcze inni zwrócili się do „wspólności” dialogu jako modelu wszelkiego mówienia i umieszczają język wśród „ludzkich form życia”. A jeszcze inni stracili wiarę w język i zwracają się ku odmiennym drogom wzajemnej relacji jako możliwego oparcia dla poznania i dla kontaktu. Zrozumieć Święto i Teatr Ubogi znaczy widzieć ślady każdej z tych możliwości; zarazem odczuwa się kilka innych sposobów — zarówno za, jak i poza — tymi czterema sposobami naszych czasów. W tym teatrze są zaczątki poznania jeszcze starszej poczwórności i na dodatek nie w sposób, który byłby zaledwie powrotem ku przeszłości poprzez rozpacz i porażkę.

Tak więc odkrywa się pragnienie aby zejść w głębinę, w której odbija się stara pierwotna przeszłość. Ale ta potrzeba wiąże się z radością. Ten delikatny ruch schodzenia w głąb wymaga zdyscyplinowanej zgodności z rzeczywistością aktorów i widzów. Ta zgodność w wyźłobionej niejako dyscyplinie, na zewnątrz ujawnia się jako ofiarowanie i radość. Ale tu trzeba wznieść się ku nowej celebracji: ku

Świętu. Taka poczwórność w rzeczywistości jest Mszą. Zaczyna się w ubóstwie, a kończy pełnią”.

fan Weeks, „Język i działanie”, *New Directions of the Performing Arts*, Hamilton, grudzień 1976.

„(...) Kamerom filmowym i magnetofonom, i setkom widzów przybyłych z „ogłoszenia” w gazecie Grotowski proponuje perspektywę zadziwiającą. Odstania możliwość powołania na skalę społeczną stanu, który w teatrze zdarza się czasem w obrębie indywidualnej psychiki widza lub aktora — stanu oczyszczenia.!...)

Pojawia się, stawiane raz po cichu, raz głośno, pytanie, czy ta działalność jest mistycznym profetyzmem, czy jest szukaniem czegoś na kształt religii. I nad tą sprawą w pierwszym rzędzie trzeba się zastanowić. Działalność Grotowskiego oduczyła zresztą wstydu przed stawianiem najbardziej nawet drażliwych pytań (...)

A więc rzecz ma się inaczej, niż w przypadku grupy religijnej. Tam grupa była dynamicznym przedstawicielem Prawdy, która za jej pośrednictwem ogarnąca świat. „Góra” zaś jest miejscem spotkania grupy, której uczestnicy są nakierowani na siebie samych i na siebie nawzajem. Mimo pozorów „religijności”, praktyki zmierzające ku Świętu wyrastają raczej z pewnych metod pedagogiki i terapii społecznej niż z imperatywu wiary.

(...) Ideologia Laboratorium nigdy nie była ekspansywna, nie nawoływała (...) do niczego — i to ją w zdecydowany sposób różni od rozmaitych sekt. Poślanictwo etyczne ograniczało się do diagnozy, celem było zdanie sobie sprawy z tego, czym jest dzisiaj człowiek (...)

Jesteśmy więc świadkami powstawania w naszych oczach zadziwiającego pomysłu na życie święte-nieświęte, na religię-niereligię, wreszcie na działalność społeczną (...)"

Krzysztof Sielicki, „Dlaczego Grotowski nadal jest artystą?”, Dialog, Warszawa, 1976, nr 3(329), s. 117—119.

Program Globalny i Przedsięwzięcie Góra

W sezonie 76/77 praca Teatru Laboratorium składała się z dwóch zasadniczych programów. Z jednej strony jest to szeroko zakrojony

Program Globalny.

Przy jego realizacji pracowali: Flaszen, Cieślak, Jachołkowski, Mirecka, Molik, Cynkulis, Scierski i Spychalski. Był to rodzaj „uniwersytetu poszukiwań” rozrzuconego po wielu krajach. Program Globalny polegał na prowizorycznym uruchamianiu ośrodków twórczych, pracujących przy różnych placówkach badawczych i kulturalnych w danych krajach. Pracownicy Laboratorium prowadzili w nich na zmianę działania z zakresu „kultury czynnej”, niekiedy zaś skupiali się na problematyce bliższej nieco tradycyjnym dziedzinom twórczości.

Cała działalność w Polsce skupiona była od 1975 do lata 1977 na

„Przedsięwzięciu Góra” („Project: the Mountain of Flame”)

kierowanym przez Jacka Zmysłowskiego przy współpracy Zbigniewa Kozłowskiego i innych (między nimi Irena Rycyk). Realizacja tego Przedsięwzięcia, a raczej jego ostatniej fazy

„Góry Płomienia”

otworzyła następny etap pracy Instytutu i wymaga osobnego opracowania. Tutaj powiemy tylko, że w na-

zwie tego doświadczenia chodzi o dwa znaczenia: materialne — Góra jako wyniesienie topograficzne, cel wyprawy i mentalne — Góra jako jedno z centralnych miejsc wyobraźni gatunkowej. Góra jako miejsce, które skupia i fizycznie, i wyobraźniowo, a raczej — bez tego rozróżnienia, jako cel wyprawy zaznaczony w pejzażu ludzkim — płomieniem tego, co nieobumarłe w człowieku. Góra Płomienia jako miejsce twórczej inwazji i w planie przestrzennym, i w planie ludzkim. Jest to doświadczenie grupowe, nastawione na różnorodność dyspozycji jego uczestników.

„(...) Chodzi raczej o głębinowy ruch w kulturze, który powoduje wyłanianie się jej nowej dziedziny, nie nazwanej jeszcze wyspy pośród jednostajnych wód steatralizowanych form codziennego bytowania i wyobcowującej się produkcji artystycznej.

(...) Można powiedzieć, że wrocławska placówka to obecnie laboratorium nowego, nie znanego naszej kulturze „teatru” konfrontacji człowieka czy grupy ludzkiej z zamkniętą lub otwartą przestrzenią, gdzie dziełem jest samo obcowanie ludzi z sobą i ze zjawiskami świata widzialnego.

(...) Nie ma mowy o chaosie i tłoku zdolnych jedynie do wyzwolenia czegoś w rodzaju rozprężenia, nie pozwalających jednak na osiągnięcie szczególnej prostoty i delikatności, która pojawia się wówczas, gdy ludzie porzucają grę. Wyjściowe doświadczenia, za każdym razem inne, nie są żadną sztywną strukturą: ani fabułą, ani rytuałem, a mimo to są przejrzyste

i jasne. „Góra Płomienia” jest po prostu wyprawą w stronę nowej dziedziny kultury (...)

Dotykając nabrzmiałych kwestii uczestnictwa w kulturze, jej instytucjalności, alienacji twórczości artystycznej, sposobów międzyludzkiej komunikacji, trafia ono w sedno wielkich problemów humanistycznych naszych czasów (...)

„Grotowski — co będzie”. Kultura, Warszawa, 12 grudnia 1976, nr 50(704).

Przedsięwzięcie Góra przygotowały dwa rodzaje doświadczeń w grupach wąskich i szerokich. O ile Góra Płomienia, zrealizowana w lipcu 1977 r., była doświadczeniem jednorazowym, o tyle one miały charakter periodyczny i pełniły tym samym tę rolę w programie Laboratorium, którą niegdyś spełniały przedstawienia.

Jedno z nich to

Nocne Czuwanie —

doświadczenie otwarte dla wszystkich zgłaszających się, prowadzone w sali w grupach od kilku do kilkadziesiątu osób z częstotliwością kilka razy w miesiącu. Z milczenia i bezruchu wyłaniało się działanie przekształcane w improwizacjach.

Innym doświadczeniem permanentnym była

Droga.

To rodzaj wyprawy, której szlak prowadził poboczem szosy, polną ścieżką, brzegiem rzeki, leśną przesieką. Wyruszenie i zabranie ze sobą tylko siebie. Marsz, którego celem było to, by pójść, a potem — być w ruchu. Nie — dojść dokądś, lecz — iść sobą. Wciąż w zetknięciu z tym, co wokół. Zasilanym przez natężone postrzeżenie.

Przez Nocne Czuwanie przeszły setki uczestników.
Nocne Czuwanie:

„Obszar lęku (...) Sala jest pusta. Na podłodze siedzi czworo w różnych pozycjach. Siedzi i się nie rusza. Są zasłuchani -w cicho nuconą melodię. Pierwszy odruch — usiąść jak zwykle, pod ścianą — głupi. Wybieram sobie miejsce niezbyt blisko i niezbyt daleko od ściany, niezbyt blisko i niezbyt daleko od innych. Siadam skulony, napięty. Przyglądam się im wszystkim spod oka.

(...) Drugi odruch — wyjść stąd i położyć się spać, wrócić — jeszcze głupszy. Milczenie i bezruch przeciągają się (...)

Bezwiednie zmieniam położenie ciała. Kilka mięśni puszcza. Po chwili znów szukam innej pozycji. Następne. Lepiej dociera do mnie melodia nucona przez dziewczynę (...)

Krąg dotknięcia (...) Spoglądam w stronę Irki. To jej śpiew mi pomógł. Nie wstając, przesuwam się jednym ruchem kilka metrów w jej stronę. Nieruchomieję i patrzę. Nagle czuję — że ona jest o parę centymetrów ode mnie. Teraz znowu strach — nie przed ruchem, lecz przed bliskością. Onieśmienie. Uczucie, że nie mam dość miejsca na roztrząsanie tej sytuacji (...) Pośpiesznie, lecz bez gwałtowności wychodzę ku temu obcemu istnieniu. Zamykam oczy, więc jakby dotknięcie na oślep. Więc źle. Teraz tylko mocne pragnienie: nie otwierając oczu, tylko sobą, pokonać obcość, odległość,

która pod powiekami urasta przerażająco. Szukam. Dłonie nie są dobre, więc odrzucam ręce na boki. Pochylam głowę. Skórą opinającą czaszkę próbuję odnaleźć gęstość kontaktu. Chwila bezruchu i, rzecz jasna, nic się urywa. Więc zaskakująca mnie samego przewrotka całym ciałem i coraz bardziej tarzanie się głową i ramionami. Jakby na grzbiecie się pławić, zupełnie jakbym się pluskał w wodzie, od czasu do czasu odnajdując piasek dna to piętą, to plecami, to głową.

Potężny wstrząs. Oczy mi się otwierają. Nade mną, obok, wszędzie nowe istnienia. Wrzosowisko rąk, głów, pleców i nóg. Dotknięcie. Nie czyjeś konkretnie ręki, ale konkretnej ręki po prostu ludzkiej. Jak w gąszczu leśnym wśród gałęzi, igieł i liści ze wszystkich stron. Więc teraz już twarde, mocno rozkołysane, wyrzucające w przestrzeń i powietrze, jak na polanę.

Krąg zabawy. W powietrzu, wyprostowany. Wystarcza parę kroków, by stwierdzić jakie to nieporadne, nieśmiałe. Łatwiejsza z kolei jest bliskość. Następny odruch — żeby zawrócić do kogoś.(...) Wychodząc z obrotu, zderzam się z kimś innym. Ależ oczywiście — kręcić się. Wirujemy. Ktoś jeszcze. I jeszcze. Coraz gęściej w powietrzu. Ktoś prawie otarł się o mnie. Teraz z innej strony. I już ciągle. Jak pszczoły w ulu (...)

Luźno opadam na podłogę. Po chwili — każdy gdzieś leży (...) Patrzę na kogoś,

potem błyskawicznie odwracam głowę w inną stronę. Te spojrzenia — rzucone — nabierają jakby rytmu. Błyskawicznie Zbyszek chwyta za rękę Irkę, podrywają się i biegną. W tym samym, co spojrzenia, rytmie. Zręcznie przeskakują ponad leżącymi. Odskakują daleko od siebie i przywierają twarzami do podłogi. Przeciągle spojrzenie z ukosa. Z powrotem bieg. I znów na podłogę, i znów spojrzenie. A teraz turlają się nikogo nie potrącając, baraszkują (...)

Krąg rytmu. (...) Chęć, żeby „tańczyć” znów, ale inaczej. Ktoś się podrywa, więc ja także. Ktoś jeszcze stuka, ale już coraz więcej nas nad podłogą. Nikt nie przyśpiesza. Urywają się uderzenia, mimo to rytm trwa. Pomagamy sobie akcentując stopami fragmenty ruchu, lecz po chwili i to jest zbyteczne. Prawie bezgłośny, przedłużający się ruch dziewięciu cieni. Od pewnej chwili to już zaczyna być niezwykle. Czuję, jak przenikają partiami pod strop fale rytmu złożone z oddechów i szelestu bosych stóp.

Krąg ciemności i głosu. (...) Gaśnie na chwilę światło. Najpierw chwila bezruchu i nasłuchiwania. Natychmiast skóra wrażliwsza i uszy w pogotowiu. Oczy bardzo szeroko otwarte (...)

Z tego zejścia w gromadę powstaje rozkołysanie. Z rozkołysania — głos. Ktoś nuci. Ktoś następny i inny. U mnie w krtańni chrypienie (...) Rozsypujemy się po sali. Jacek prosi o zamknięcie oczu. Układam

się wygodnie na plecach. Po chwili sły-
szę dźwięk z nierozpoznanego instrumen-
tu. Długa pauza i znów ciche uderzenie,
ale już jakby skądinąd. Potem z bardzo
wysoka i z innej strony. Jakby ten sam
dźwięk fruwał w powietrzu i co jakiś
czas odzywał się z oddalonych miejsc.

Jest późno, głos instrumentu cichy,
rytm bardzo powolny, leżę, więc łapię się
na granicy jawy i snu (...)

Przesieka. Ktoś leży na podłodze. Ktoś
siedzi. Kilka osób jest w ruchu. Stoję i pa-
trzę w stronę Jacka. Wolno unosi tułów
i głowę znad podłogi. Szybki ruch w lewo.
Rzut w prawo. Włącza się do działania,
nie wstając na nogi. Energiczne ruchy
korpusem, płynny lot rąk, rytmiczne ko-
łysanie głową. Rytm narasta i trwa w na-
tężeniu. Jeszcze i jeszcze. Ktoś śpiewa,
wokół ruch, ale mnie przyciąga taniec, nie
taniec Jacka. Jest tak, jakby nie dostrze-
gał ich ruchu, tylko nieświadomie podsyc-
cał tym krążeniem wokół to, co w nim na-
rasta.

(...) Nogi mi tańczą. Od razu wskakuję
w rytm wysoko unoszonych kolan, wy-
gięć grzbietu, trzepotu rąk, potrząsania
głową. Odbijającymi się od podłogi stopa-
mi zataczam krąg wokół migotliwych ru-
chów Jacka. Jest zaskakująca bystrość,
by uniknąć zderzenia. Gwałtowna swo-
boda i nie docieczona precyzja. Jeśli jakaś
myśl przede wszystkim, to taka: ruch nie
oswojony, życie nie oswojone.

(...) Jakbym był cieniem, który jego
ruchy rzucają na powietrze wokół, smugą

po locie jego ciała. Jakby on wytyczał na ruchomych piaskach ślady zadeptanego przeze mnie pola, ośrodek mojego ruchu. Żadna nić, tylko całe masy powietrza między nami.

(...) Nagle coś jak trzęsienie ziemi. Wybuch w krzyżu. Po kręgosłupie — na plecy, ramiona i w zagłębienie czaszki. Mocny dreszcz o stałym natężeniu. Pierwsza myśl, że to z zimna, głupia. Więc co? Czym jest ten odradzający się szlak dreszczu? Od początku pewność, że to właśnie jest ważne. I prośba, żeby to było i urosło. Ono. Ziarno Spotkania. Przesieka."

„Nocne Czuwanie w Teatrze Laboratorium”, skrót drukowany był w Kulturze, Warszawa, 24 kwietnia 1977 r. nr 17(723).

„Kilka lat temu ukończyłam studia. Po otrzymaniu dyplomu wróciłam do rodzinnej miejscowości. Podjęłam, zgodnie z kierunkiem, pracę psychologa klinicznego. Szukam sposobów ratowania ludzi od porzucania szkoły, rodziny, studiów, od samobójstwa. Niezbędne jest dla mnie wyrobienie w sobie i pielęgnowanie takich dyspozycji, by pod moim wpływem ktoś mógł naprawdę uwierzyć, że i żyć warto, i przeciwności losu można pokonać.

Szybko się przekonałam, że udzielanie rad i własny dobry przykład mało kogo obchodzą. Pomiedzy mną a człowiekiem szukającym pomocy musi stać się coś naprawdę istotnego, żeby pękł wrzód, który zatruwa mu życie. (...)

W gazetach przeczytałam o nocnym czuwaniu w Teatrze Laboratorium Grotowskiego; niejasno sprecyzowane zdania o spotykaniu się poza swoją rolę, w którą nas życie wpisuje? Usiłowałam sobie to wyobrazić. Czy jest możliwe zmieścić się ze sobą, z bagażem swoich złych i dobrych doświadczeń, w grupie nieznamomych osób tak, żeby to nie stało się obrzydliwe? Żeby to czemuś naprawdę służyło?

Poszukując wyjścia z własnego impasu, nie miałam specjalnego wyboru. Napisałam, że chcę przyjechać.

Opowiadać, co działo się na nocnym czuwaniu nie będę. Nie dlatego, że się „nie da”, i nie dlatego, żeby to było coś dziwnego, mistycznie ulotnego, niesamowitego czy sprośnego. Decydując się na tzw. obiektywny opis musiałabym wierzyć w istnienie czegoś, co kiedyś zostało nazwane paralelizmem psychofizycznym. Tzn. że są jakieś działania fizyczne i działania psychiczne — dwie ścieżki doświadczenia. Wystarczy wdepnąć na jedną, żeby pozostał ślad na drugiej. Wystarczy zobaczyć odbicie śladu, żeby celnie wywnioskować, co go wywołało.

Pragnę jedynie podzielić się moimi uczuciami, myślami, które zrodziły się pod wpływem doświadczenia nazwanego nocnym czuwaniem. Rozumiem to tak. Czuwanie jest sprowokowaniem ludzi, którzy decydują się przyjść, do tego, by poczuli się takimi, jakimi naprawdę są, lub jakimi byli np. w dzieciństwie, a teraz nie

bardzo mogą. Daje się możliwość doświadczenia i siebie, i innych bez psychicznych ubezpieczeń, bez manipulowania przeciwnikiem, byle tylko wyjść na swoje. Bez przeciwnika.

Te wszystkie sztuczki, które każdy z nas uprawia, sprawiają że możemy trzymać się — przynajmniej we własnym mniemaniu — na powierzchni. Przybieramy pozycje, które są dla nas bezpieczne i wygodne: sposób ubierania się, poruszania, zawierania znajomości, egzekwowania wszelkich dóbr, słownictwo. Można w tym zagospodarowywaniu swojej życiowej przestrzeni przeholować. Stracić autentyczny kontakt z życiem.-

Jeśli ktoś taki dobrowolnie zechce, jak w nocnym czuwaniu, pobyć bez maski, może to stać się powodem urazu, wywołać przykre uczucia. Takie doświadczenie pogłębi tylko samotność, utwierdzi w przekonaniu, że naprawdę nikt nikogo nie obchodzi... Ważny jest więc moment, kiedy decydujemy się na taki rodzaj spotkania. Można akurat nie mieć, jak to się mówi, dnia na nocne czwanie.

Wróciłam do siebie, do pracy, do miejsc, które — jak wspominałam — trochę mi obmierzły. Próby podzielenia się z kimkolwiek tym, czego doświadczyłam u Grotowskiego, tylko mnie zdenerwowały. To, co mówiłam, od razu wywoływało dwuznaczne skojarzenia. Kiedy się tylko wspomni o byciu sobą, o porzuceniu a nie wypadnięciu z roli, kojarzy się to natychmiast słuchaczom... z pijaństwem. Czyżby

to, co proponuje Grotowski, było tak odległe od znanych sposobów wychodzenia, jak mówi, poza potoczność, że nie da się z niczym porównać? Nie ma żadnych punktów odniesienia?

Są. Jest to uczucie, które towarzyszy mi, kiedy przeżywam sztorm na morzu. Nie ma wtedy czasu na miny, gesty, pozy. Nie ma wstydu, że się wygląda jak śmierć. Pracuje się zgrabiętymi rękami, w przemoczonym ubraniu, walczy się z sobą, żeby nie pozostawić jachtu na barkach tych, którzy nie padli. A jeśli się pada, nieuchronnie przychodzi potem kac, poczucie winy, utrata wiary w siebie...

Tych odniesień jest na pewno więcej. Każdy sposób przeżywania czegoś naprawdę ważnego — polegający na szukaniu w sobie coraz to nowych rezerw siły, pokonywaniu lenistwa, lęku przed samym sobą i przed innymi jest podobnym doświadczeniem jak to, które proponuje Grotowski.

(...) Trudno mi jednak pojąć, jaki rodzaj doświadczeń mają za sobą „przewodnicy” nocnego czuwania, że spotkanie to, balansując na granicy wyłączonej samokontroli, nie przemieniło się w bijatykę, orgię albo drętwość. Swoją obecność manifestowali oni tak, żeby mogli się wyzwałać zdrowe, ludzkie uczucia.

Wiem, że za jakiś czas znów wrócę do niepotrzebnych, sztywnych przyzwyczajzeń, zgnuśnieję. Przeszanę wierzyć, że w tym, co właśnie robię, jestem ludziom użyteczna. Że w zasadzie wszędzie można

odnaleźć, umiejętnie szukając, swoje miejsce. Myślę jednak, że dzięki Grotowskiemu zdobyłam skuteczną metodę utrzymywania kondycji przy forsowaniu tego, co uważam za słuszne."

Janina Dowłasz, „Psycholog u Grotowskiego”, Życie Literackie, Kraków, 18 września 1977, nr 38(1338).

Człowiek percepcji i czynienia

Jerzy Grotowski jest twórcą, dla którego obraz człowieka całkowitego, spełniającego się w czynieniu był zawsze obrazem centralnym.

W literaturze obraz człowieka całkowitego pojawia się na przykład w twórczości Adama Mickiewicza na początku lat 40 XIX w. w jego „Prelekcjach paryskich” na katedrze literatur słowiańskich College de France. Mowa tam była o „człowieku zupełnym”, przetworzonym z człowieka banalnego. Chodziło o konkretne — nie podzielone na ciało i psychikę — istnienie posługujące się organem „czucia” jako zasadniczym narzędziem percepcji bezpośredniej. Istnienie takie charakteryzował Mickiewicz przez swobodną natychmiastowość reakcji, ciągły ruch i działanie, a przede wszystkim — poprzez czyn. To on był w tym obrazie sensem powołania „człowieka zupełnego”.

O tym, jak możliwe jest być „takim, jakim się jest, cały” w jednym z wywiadów (1975 r.) Grotowski powiedział tak:

„Jest taki punkt, w którym odkrywa się, że można się zredukować do człowieka, do człowieka takiego, jaki jest; nie do jego maski, nie do jego roli, nie do jego gry, nie do jego kluczenia, nie do jego obrazu o sobie, nie do jego ubrania — tylko do niego samego. I dalej: to zredukowanie do człowieka jest możliwe tylko względem innego niż ja istnienia.

Kiedy jest obcowanie, kiedy się człowiek w niczym już nie obawia — to jest tak, jakby puściły jakieś więzy, pęta, jakby wszystko było radością; jakby cały obieg życia w nas był radością, jakbyśmy sami byli obiegiem życia. Jeśli jesteśmy naprzeciwko płomienia, to ten płomień jest także w nas, a jeżeli jesteśmy w wodzie, to...

Przechodząc ku temu, co określam jako zostawienie teatru za sobą; wiedziałem wyjściowo bardzo mało: tzn. żadnych historyjek, żadnej fabuły, żadnej opowieści o czymkolwiek lub kimkolwiek — to raz; dwa — dobór tych, którzy w to wchodzi, musi być wzajemny. Dla prasy można by powiedzieć, że jest to staż, który wymaga odpowiednich predyspozycji, a nie: umiejętności. Dalej: wiedziałem, że powinno się dziać to, co najprostsze, najbardziej elementarne, ufne między istnieniami; że to opiera się o etapy, o szczeble, ale nie może być rytmem — w znaczeniu, że jest jak zakomponowany obrządek — bo musi być od rytmu prostsze. Musi być oparte o takie rzeczy, jak fakt rozpoznania kogoś, jak dzielenie substancji, dzielenie żywołów — nawet w tym archaicznym znaczeniu — jak się dzieli przestrzeń, dzieli wodę, dzieli ogień; dzieli bieg, dzieli ziemię, dzieli dotyk. Jest taki wyłom, takie przekroczenie granicy interesowności i lęku; są spotkania związane z wiatrem, z drzewem, z ziemią, z ogniem, z trawą. I spotkania z nimi: z wiatrem, z drzewem, z ziemią, z wodą, z ogniem, z trawą — ze Zwierzęciem. I doświadczenie lotu.

Człowiek wyrzeka się wszelkiej opowiadki na cudzy lub własny temat: i wszelkiego osłonięcia — przywrócony jest obcowaniu.”

Nietrudno dostrzec, że wypowiedź ta nie ma charakteru konstrukcji teoretycznej, ale odwołuje się do praktycznego, własnego doświadczenia. Zwracam uwagę na odwrócenie znaczenia redukcji. Zamiast tradycyjnej np. „redukcji człowieka do przedmiotu”, mamy tu „redukcję do człowieka” jako określenie całkowitości. Inwersja, która sygnalizuje taki rodzaj zupełności, jaki bynajmniej nie jest syntezą ciała i psychiki. „Redukcja do człowieka” odsyła raczej do takiego skupienia tego, co ludzkie, w którym te podziały jeszcze nie istnieją. W przeciwieństwie do różnego posługiwania się obrazem całkowitości, oglądanej z punktu widzenia jej odrębności wobec świata, Grotowski mówi o doświadczeniu zupełności zawsze na styku. Zredukowany do całości człowiek nie jest wyodrębniony ze wspólnoty istnień.

„Czytałem niedawno w „Kulturze” tekst relacjonujący sumiennie przeżycia kogoś, kto uczestniczył w kolejnym zbiorowym działaniu zorganizowanym przez Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Nie muszę pisać chyba, kim jest Grotowski i jego metoda w świecie współczesnego teatru. Warto jednak wiedzieć, że twórca „Apocalypsis cum figuris” daleko odszedł od bram sceny, nawet najbardziej niekonwencjonalnej. Działa obecnie na pograniczu sztuki i życia, stosując bardzo swoistą terapię zbiorową dla odnowy identyczności człowieka i jego więzi z innymi. Jest to pasjonujące, miałem kiedyś szansę uczestniczyć...

Na tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na pewne przeżycia, które piszący traktują jako coś niezwykłego; sądzę, że powszechniejsze niż się im wydaje. Myślę o psychofizjologicznym podłożu tego gromadnego działania: duży wysiłek mięśniowy wtopiony w rytm napięć i odprężeń, akcji i bezruchu, monotonii i kulminacji, walki i czuwania, krzyku i ciszy. Myślę, że i to, i towarzyszące temu poczucie współpartnerstwa przeplatające się z wsłuchiwaniem (dosłownym) w głos własnego serca, ów stan ekstazy „biologicznej” bywa także nieodłączną częścią przeżyć sportowych. Tylko, że Grotowski stany te uświęca. Podnosi je, artykułuje, nadaje wyższy sens (...)

A przecież każdy biegnący przez spałski czy wałczański las, a potem kładący się w wysokiej trawie; każdy kto wychodzi z basenu po ostrym treningu i stawia pierwsze kroki po rozgrzanej słońcem ziemi; kto przysiadła na chwilę na dachu skalnej przewieszki, jaką właśnie pokonał — jest przez małą chwilę częścią natury, nad którą odniósł maleńką przewagę, na krótko... Może przeżycia tego w ogóle nie należałoby nazywać? (...)

Jeśliby młodym, pielgrzymującym do Grotowskiego, zaproponować w zamian przeżycie sportowe, obraziliby się chyba. Część z nich na pewno zna sport. Jeśli gardzi nim lub ucieka, to właśnie dlatego, że nie znajduje w nim owych wyższych racji. Zna trywialną stronę trybuny, boiska i szatni. Do głębszych osobistych

przeżyć nie dotarli nigdy. Może nikt nie wskazał im drogi (poza dostępną jedynie dla wybranych drogą mistrzowską)? Grotowski obiecuje owo przeżycie — na ogół dotrzymuje słowa. Ale korzysta, jak się zdaje, z tego, że w życiu potocznym rzadko udaje się nadać prostym działaniom fizycznym głębszy sens i wzniosłość jednocześnie. Młodzi są na to bardziej czuli — i niecierpliwi.

Mówimy często właśnie o sporcie jako wielkiej sile osobotwórczej. Czy w klubowych kadrach i kaderkach, w ligach i ośrodkach, w laboratoriach badawczych — naprawdę ta przygoda jest możliwa — na miarę rosnących aspiracji i autentycznych potrzeb fizycznych i duchowych młodzieży? I czy zawsze bywa to przygoda twórcza i wzbogacająca osobowość, na miarę końca naszego niełatwego wieku? (...)

Tymczasem wielki artysta z Wrocławia — zdaje się znacznie lepiej wiedzieć od nas, jak wspaniałym instrumentem duchowym jest ciało człowieka."

Andrzej Ziemiński, „Przeżycia sportowe jako przygoda milionów”. Przegląd Sportowy, Warszawa, 29 kwietnia 1977, nr 84(745).

Zapewne, język dyskursywny daje niewielkie możliwości wykładni praktycznego doświadczenia, do którego to wszystko zmierza. W zaraniu naszej cywilizacji mówiono o żywej sile, kojarzącej się z ruchem i wzajemnym oddziaływaniem istnień, o czymś, co jest poza opowieścią z jednej strony i zatajeniem — z drugiej. Szczególnie ważną próbą uchwycenia tej perspektywy w poszukiwaniach Teatru Laboratorium

wydaje mi się tekst kanadyjskiego antropologa — prof. dr. Grimesa.

„Nie można wiernie mówić o Grotowskim: trzeba z nim rozmawiać (...) Zdecydowałem się napisać medytację raczej, niż sprawozdanie. Grotowski jest w trakcie procesu i jego słowa płyną jak ćwiczenia. Stąd, być mu wiernym to nie naśladować go, lecz przetwarzać. Jego słowa mają charakter działań — nie są to rzeczy, ale akcje. Albo pozwalamy działaniu zaniknąć, albo — bez powtarzania — odpowiadamy na nie, „mówimy” je na-przód innymi słowami.*

Słowem, jakiego bym użył, jest „pielgrzymka”. W słowie „pielgrzymka” Grotowski i ja spotykamy się. Pielgrzymka jest procesem opuszczania ograniczonej przestrzeni, szukaniem i poszukiwaniem drogi, wspinaniem się na pierwszą dojrzaną górę i potem powrotem do domu. Pielgrzym jest osobą w ruchu, osobą, której działanie wywodzi się z głębokich korzeni jej własnego fizycznego, kulturowego domu, która dalej postępuje ku odległemu miejscu (często ku górze) w poszukiwaniu dzielonej z kimś przygody i która w końcu schodzi z góry do nowej lub odnowionej przestrzeni domu. Krótko mówiąc, jest ona w drodze do swoich korzeni. Pielgrzym jest zwykłą osobą, stu-

* Z zupełnie odmiennych pozycji wypowiada się w tej sprawie Jan Błoński w pracy „Znaki, teatr, świętość” (Teksty, Warszawa, 1976, nr 4—5 (28—29), s. 27—43). Analiza Błońskiego ukazała się w chwili, kiedy niniejsze opracowanie było kierowane do druku. Można było jeszcze zamieścić z niej fragmenty, ale charakter wypowiedzi wymaga zacytowania jej praktycznie w całości.

dentem, aktorem, profesorem, sprzedawcą. Jako pielgrzymi jesteśmy ubocznie naszymi rolami. Grotowski jako pielgrzym jest ubocznie reżyserem. Jego przestrzeń domowa to Polska i teatr. Pielgrzymi odchodzę, kiedy drzwi percepcji nie otwierają się już na zewnątrz ani do wewnątrz, lecz — zamknięte — rdzewieję (...). Chcąc być w pełni w domu, trzeba czasem być w ruchu. Grotowski jest w ruchu ku Górze dosłownie i metaforycznie: Góra Płomienia, czerwiec 1977.

Chociaż pielgrzym jest zwykłą osobą, idzie on w niezwykłej przestrzeni — przestrzeni pomiędzy, w granicznej (pro-gowej) przestrzeni, w krańcowej przestrzeni, w przestrzeni wyrzutka (...) Na mocy swego przejścia granic, znajduje się on w parazwyczajnej przestrzeni. Grotowski nazywa swą przestrzeń „parateatralną”. Jest ona też „parareligijna”, lecz wszystko to, co znajduje się w „paraprzestrzeni” jest faktycznie poza takimi wyźłobieniami rzeczywistości. Parazwyczajna przestrzeń nie oznacza przestrzeni „nadnaturalnej”. Oznacza przestrzeń bardzo-naturalną, bardzo-zwyczajną, autentycznie prostą i bezpośrednią.

(...) W środku, w miejscu pielgrzymki znajduje się Góra, na którą trzeba się wspiąć, z której trzeba zejść i opuścić ją. Kiedyś góra była po prostu górą; teraz staje się ona miejscem „poza” (świętym). Lecz wiedza przychodzi tylko wtedy, gdy spotkanie na tej specjalnej górze czyni powracających pielgrzymów zdolnymi

postrzec nawet górę w pobliżu ich domu jako górę tej właśnie Góry. Dla pielgrzyma proces jest pierwotny, celowy i nieprzewidywalny. Cel jest tylko pretekstem dla przyspieszenia spotkań i wspólnych wędrówek drogą ku górze. Nie jest lepiej przybyć, niż być w drodze. Nie jest też lepiej wspinać się w górę, niż schodzić. Pielgrzym przybywa na mons gaudium, na wzgórzu pierwszego radosnego spojrzenia, z którego on i jego towarzysze mogą zobaczyć uszami i usłyszeć oczami, to jest poznać za pomocą ciał, które postrzegają w pełni. Pionowa góra kryje rdzeń percepcji i rzeczywistości. Być na niej, to widzieć w pełni, co oznacza: w sposób prosty. Pionowy rdzeń jest tylko spojrzeniem w górę horyzontalnej drogi.

Nie da się powiedzieć, jak należy się przygotować do Góry Płomienia, bo istnieje wiele sposobów i wiele słów. Bądźcie przygotowani do działania. Lecz nie wiemy, co leży przed nami. Wzdłuż średnio-wiecznych tras pielgrzymów czyhali bandyci, wciąż jeszcze czyhają. Przygotuj się na jeden rodzaj ataku, a inny zwali cię na ziemię, zanim będziesz mógł zmienić technikę walki (...)Poprzez rezygnację z budowy jakiejś obrony wobec możliwego niepowodzenia stajemy się wystarczająco oczyszczeni i rzutcy, aby spotkać nieprzewidziane ewentualności.

Pielgrzym jest pogodnym poszukiwaczem przygód, który nie przejmuje się za bardzo. To „za bardzo” może złamać rytm jego kroku, a bolące nogi mogą z

niego zrobić pielgrzymą kulejącego, który staje się pasożytem dla współ-podróźnika; stąd bierze się mnóstwo żebraków włóczących się po tradycyjnych drogach pielgrzymki. Inwalida staje się żebrakiem, złodziejem — taki jest los nadprzygotowanych pielgrzymów i aktorów. O ile obrona jest sztywnym gestem dla odparcia domniemanych napastników, o tyle zautomatyzowany gest będzie również odpierać domniemanego brata lub siostrę. Być gotowym do działania w świecie jako teatrze działania oznacza zawiesić grę życia codziennego. Na pielgrzymkach ludzie, którzy normalnie nigdy by się wzajemnie nie spotkali z powodu ról, które grają i zajmują, dzielą się kanapkami i kocami. Są bez rangi i bez ról. Powtarzać działanie przez naśladowanie znaczy stworzyć rolę lub stereotyp. Stereotypy, które tworzę, uniemożliwiają mi improwizowanie tego, o co wołają — pogoda, droga, współpodróźnicy. Pielgrzymka ma strukturę — chociaż nie kształt — zrutynizowanego rytuału. Jej kształt wynika z kontaktu z samą drogą. Kształt pielgrzymki jest sklecony naprędce, improwizowany, spontaniczny. Jest odpowiedzią na okoliczności drogi, nie — formowaniem ich. Tak więc pielgrzymka nie jest dziełem ani w sensie teatralnym, ani religijnym; jest zaś dziełem jak w magnum opus lub opus dei. Jest ona potężną falą.

Pielgrzymka nie jest wyścigiem do linii mety. Jest to współtworzenie, nie współ-

zawodnictwo. Grotowski jako pielgrzym jest we „współzawodnictwie” tylko z własną słabością. Pomylić pielgrzymkę z wyścigami znaczy to odciąć się od własnego ciała i od innych pielgrzymów. Pielgrzymi są daleko od domu i „gdzieś tam” wyścig może nas tylko wyczerpać, czyniąc z nas jedynie pochlebców. Pielgrzymka jest biegiem bez ścigania się.

W historii religii miejsca pielgrzymek są rzadko położone blisko ośrodków handlowych czy politycznych. Co więcej, często są to porzucone świątynie na pograniczu rzeczy (...) Miejsca pielgrzymek są rezerwatami położonymi poza ośrodkami kulturalnymi. Grotowski jest w poszukiwaniu „rezerwatu”. Pielgrzym omija ośrodki handlowe, które należą do domeny *kultury jako sztuczności*. Odległe miejsce, które należy do domeny *kultury jako stanu pierwotnego* jest przestrzenią, gdzie pielgrzym podąża wówczas, gdy sztuka w następstwie pracy nad sztuką (sztucznością) staje się tylko sztuczna. Grotowski sądzi, że kultura jest zjawiskiem pojawiającym się wtedy, gdy się stoi na miejscu, skąd można zobaczyć to, co jeszcze się nie narodziło. Jest to góra, z której można zobaczyć to, jak historia ujawnia samą siebie. Wszelkie działanie, które się pojawia musi - przybrać organiczny kształt odpowiedzi na bardziej jeszcze pierwotne działanie samego świata (...) Ta akcja pierwotna jest nie tylko wewnętrzna, chociaż taka też jest; ona jest żywa, a więc i wewnętrzna, i zewnętrzna.

(...) Nie każdy czas jest dojrzały do tego, by wspiąć się na Górę Płomienia. Grotowski wie, że czas dojrzewa. W czasie wojny mówimy o „teatrze działań”. Dla Grotowskiego w naszych czasach pękły szwy teatru. Działanie zmieniło pola. Zupełnie dosłownie przeszło na pola i lasy (...) Grotowski nie-działa przygotowując się do działania, do spotkania, które samo ujawnia się między nami.

Pielgrzym nie jest guru lub mesjaszem, kapłanem lub rabbim. Nie należy iść za nim, lecz towarzyszyć mu. Nie wolno iść za nim, ponieważ on sam podąża za czymś innym. Kiedy pielgrzym jest wyniesiony (i tym samym zdegradowany) przez innych pielgrzymów na przewodnika wycieczki z numerem szoferskim, staje się zwykłym kierowcą autobusu, a Święto pielgrzymki staje się zwykłą wycieczką wakacyjną (...) Pielgrzymi Grotowskiego bywają głęboko w polskich lasach, dosłownie i metaforycznie. Baczni pielgrzymi tworzą sobie tymczasowe schroniska i pustelnie wzdłuż drogi. Kto nie potrafi się zamknąć, nie potrafi się też otworzyć. Siła pielgrzymki jako procesu rytualnego polega na tym, że ten, kto dokonuje świętego dzieła nie wykonuje go na mocy urzędu kapłańskiego. Wszyscy w pochodzie pielgrzymki są ludźmi świeckimi. Trudność polega na tym, że ludzie świeccy łatwo dają się rozproszyć przez nadmiar świętych pamiątek, które walają się po miejscach wszystkich pielgrzymek: medaliki, chorągiewki, woda święcona, święcone

obrazy. Aktywna przygoda wędrowki nagle słabnie u stóp świętej góry i pielgrzym jest poważnie wystawiony na próbę opadania w bierną świętość. Świętość nie jest już czynnym działaniem, lecz rzeczą uzyskaną, zatrzymaną ilością.

Pielgrzymki dochodzą do końca. Ich śmierć jest zawarta w ich powstaniu. Programy teatralne i święte relikwie są pomocne tylko wtedy, gdy wiodą ku objęciu przez nas śmierci naszych działań. Są one niszczące, kiedy stają się środkiem, aby do własnych działań przywrzeć. Mam więc dwa pytania dla tych spośród nas, którzy spotkają się z Grotowskim na Górze Płomienia. Po pierwsze: czy możemy zejść się tam, nie rozłupując drzewa w drzazgi i nie kramarząc następnie tymi drzazgami jako odłamkami Prawdziwego Krzyża? Po drugie: a kiedy góra zerwie swe szwy, tak jak pękły szwy teatru, czy możemy na to powiedzieć — „śmierć, jak życie, nie może być niepotrzebna”?

Ronald L. Grimes, „Droga ku Górze. Medytacja prozą o Grotowskim jako pielgrzymie”, *New Directions of Performing Arts*, Hamilton, grudzień 1976.

Spis treści

<i>Od Wydawcy.</i>	5
<i>Od autora opracowania.</i>	7
Przekroczenie teatru.	8
Święto.	17
Poszukiwania kulturowe z udziałem ludzi z zewnątrz.	21
Dwa rodzaje kultury.	85
Dwa bieguny kontaktu.	93
Program Globalny i Przedsięwzięcie Góra . . .	98
Człowiek percepcji i czynienia	110

Instytut Aktora — Teatr Laboratorium
Wrocław 1978

PZGraf. Wrocław 3936/77 G-5 1000

