

Agnieszka Tarwacka-Dama

Jerzy Grotowski między polityką a religią..., czyli o reformowaniu polskiego społeczeństwa przez teatr

Colloquium nr 3, 213-230

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka Tarwacka-Dama
Uniwersytet Gdański

JERZY GROTOWSKI MIĘDZY POLITYKĄ A RELIGIĄ ..., CZYLI O REFORMOWANIU POLSKIEGO SPOŁECZEŃSTWA PRZEZ TEATR

STRESZCZENIE

Tekst, będący próbą całościowego ujęcia *spektaklowego okresu* twórczości Jerzego Grotowskiego, jednocześnie ukazuje go jako diagnostyka polskiego społeczeństwa, wpływającego swoimi przedstawieniami (*Dziady*, *Kordian*, *Książę Niezłomny*, *Apocalypsis cum figuris*) na widza. Reżysera prowokującego do refleksji na temat jakości własnej egzystencji, by w ten sposób pobudzać do zmiany rzeczywistości. Działanie ukierunkowane na drugiego człowieka nie wyklucza, w rozumieniu Grotowskiego, zgłębiania siebie. Wręcz przeciwnie, obydwa procesy się zazębiają. A wszystko to na tle walki o rząd dusz między PZPR a Kościołem.

Słowa kluczowe:

Grotowski, Chrystus, archetyp, rytuał, misterium.

Kim był Jerzy Grotowski? Odpowiedzi na to pytanie istnieje kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt i nie zawsze są one ze sobą zbieżne, bowiem tyle ile umysłów stykających się ze spuścizną teatralną i parateatralną reżysera, tyle wyłaniających się jego twarzy. Ponadto ów portret charakterologiczny często bywa rozpięty między przeciwnymi biegunami. Mirosław Kocur widział go jako: polityka apolityczności, mistyka racjonalnego, rzemieślnika, bluźniercę, reformatora, sztukmistrza, antropologa¹. Tadeusz Burzyński jako:

¹ M. Kocur, *Grotowski jako dzieło sztuki*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 122–137.

heretyka, mistrza, nauczyciela, Performera, romantyka końca XX wieku². Alen Kuharski jako: ascetę, szmuglera. Richard Schechner jako: kameleona, szamana, trikстера, lidera³. Grzegorz Ziółkowski jako: guślarza i eremita⁴. Z kolei władza kościelna w osobie prymasa Wyszyńskiego jako: profana odprawiającego *czarne msze*⁵. Ostatni głos w sprawie Grotowskiego daje Dariusz Kosiński, który nie tylko wpisuje go w ciąg romantycznej tradycji, ale wręcz postrzega jako egocentryka, skupionego na odnajdywaniu własnych odpowiedzi na temat ludzkiej egzystencji poprzez eksperymenty teatralne i parateatralne⁶.

Z jednej strony trudno się nie zgodzić na wizerunek osoby skupionej wyłącznie na sobie. Zwłaszcza mając w pamięci, że porzucił swoich aktorów i współpracowników, gdy postanowił zakończyć *okres spektaklowy* swojej twórczości i wyruszyć ku nowym, nieznanym łądom parateatralnych praktyk, jak wówczas określano *Teatr Źródeł* czy *Drzewo Ludzi*. Wielu miało mu za złe, że aktorzy, widzowie byli dla niego jedynie elementem eksperymentu. Ale trzeba też pamiętać o tym, iż Grotowski eksperymentował również z własnym schorowanym ciałem, nieustannie sprawdzając jego wytrzymałość. Z drugiej zaś strony, czyż można mieć mu za złe ów egocentryzm, skoro zaprowadził go do odkrycia istoty ludzkiej natury (człowieka świetlistego)?

Z całym przekonaniem podpisałabym się pod ujęciem twórczości Grotowskiego jako drogi z wieloma zwrotami akcji⁷. Można je jednocześnie potraktować jako ścieżki ukierunkowujące wędrowca i wiodące go w tereny mu obce, których nie przewidział. Tutaj – jak słusznie dostrzega Kosiński – nie może być mowy o podróży zamkniętej, ku czemuś. Ma ona raczej charakter wędrówki bez końca, nie ujętej w klamrę narodzin i śmierci, przy założeniu, że dokonuje się reinkarnacja. Gdybyśmy mieli przyjąć nomenklaturę Kosińskiego, który twierdzi, iż Grotowski podąża za *pokusą główną*⁸, to mogłaby się nią okazać sama podróż i radość z pogłębiania procesu samopozna-

² T. Burzyński, *Tydzień Grotowskiego*, [w:] *Mój Grotowski*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, posłowie J. Degler, Wrocław 2006, s. 319–347.

³ A. J. Kuharski, *Ascetic and Smuggler*, "Theater" 1999, nr 2, vol.29, s. 10–15.

⁴ G. Ziółkowski, *Guślarz i Eremita*, Wrocław 2007.

⁵ Tak określił go Prymas Tysiąclecia w trakcie swojego kazania na Skalce.

⁶ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 385–393.

⁷ Kosiński odżegnuje się od myślenia o Nim jako o artyście, który już od samego początku wiedział jak będzie wyglądać jego droga w sztuce. Stoi na stanowisku, że była ona raczej łańcuchem eksperymentów, które wyznaczały mu kolejne etapy podróży. Zob. D. Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2009, s. 9.

⁸ D. Kosiński, *W drogę*, [w:] tegoż, *Polski teatr...*, dz. cyt., s. 385–394.

nia. Tak jak to opisuje Paul Brunton w książce *Ścieżkami jogów*: „Czuję, iż okręt mej duszy wypłyną właśnie z cieśnin na pełne morze, a przed nim olbrzymie, szerokie wody nieznanego oceanu. A ty chcesz mnie wciągnąć z powrotem w hałaśliwe zatoki ludzkich portów właśnie w chwili, gdy gotów pełne żagle rozwinąć i rzucić się w dal ku wielkiej Przygodzie!”⁹. *Ścieżkami jogów* – książkę, którą Grotowski czytał jeszcze w dzieciństwie – w moim mniemaniu należy potraktować jako klucz do odczytania drogi twórczej reżysera. Jej autor osiągnąwszy 30 lat i zwątpiwszy w sens swojego życia wyruszył do Indii, by go tam odnaleźć. Mędrcy, których spotykał na swojej drodze, w rezultacie stawali się jedynie drogowskazami, wytyczającymi kierunek podróży. Jej najważniejszym momentem okazało się spotkanie ze Śri Ramana Maharshi – joginem i nauczycielem, który zamieszkiwał jedną z grot na górze Arunačala (Górze Świętego Płomienia)¹⁰, będącej symbolem *pępka świata* i uosabiającą boga Shiwę. Każde spotkanie Bruntona z mędrcelem wschodu było zderzeniem się z jego nauką, którą musiał przepracować, by odnaleźć w niej prawdę o sobie. W podobne ramy możemy ująć twórczość Jerzego Grotowskiego, który podążając ścieżkami: Socjalisty-idealisty, romantycznych wieszczów, Jezusa z Nazaretu (twórcy nowego ładu), Chrystusa (symbolu ofiary) musiał się ustosunkować do ich spuścizny myślowej, odnaleźć w nich siebie. Ta myśl pulsuje w wypowiedzi dotyczącej jego spotkań z autorami dzieł, które poddał adaptacji: „Stawałem twarzą w twarz ze Słowackim czy Calderonem i była to niby walka Jakuba z Aniołem: <<Wyjawnij mi swoją tajemnicę!>>. Lecz mówiąc szczerze, co mi tam do twojej tajemnicy! To, w czym rzecz – to tajemnica nas, żyjących dzisiaj. Ale jeśli zrozumie twoją tajemnicę Calderonie – zrozumie i moją. (...)”¹¹.

Ścieżką Socjalisty – idealisty

Powszechne stało się już przekonanie, że Grotowski reżyserem teatralnym stał się przypadkiem, do czego sam się przyznawał. W 1949 roku jako student reżyserii wstąpił w szeregi Związku Młodzieży Polskiej,

⁹ P. Brunton, *Ścieżkami jogi*, tekst na podstawie wydania przedwojennego *Ścieżkami jogów* został uściślony, uwspółcześniony i wybrany przez A. Urbanowicza, Warszawa 1992, s. 99.

¹⁰ Nauki Śri Ramana Maharshi towarzyszyły Grotowskiemu przez całe życie. W 1970 dotarł nawet na Arunachalę (Wzgórze Ognia) i z tej podróży powrócił odmieniony. To właśnie tam polecił rozsypać swoje prochy. Zob. D. Kosiński, *Grotowski...*, tamże, s. 23.

¹¹ J. Grotowski, *tu es le fils de quelqu'un*, przekład polski L. Flaszen, „Didaskalia” 2000, nr 39, s. 11.

a w 1956 roku Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. W tym okresie jawił się jako reformator o zapędach rewolucyjnych i zwolennik socjalizmu pozbawionego swej nieludzkiej twarzy, naznaczonej terrorem policyjnym, wszelkiego typu zbrodniami i *procesami czarownic*¹². W swoim przemówieniu na II Posiedzeniu Tymczasowego Komitetu Centralnego Związku Młodzieży Polskiej nie zgadzał się na dyktaturę aparatu partyjnego i tym samym stawał po stronie ludu. Obraz socjalizmu, o jaki się upominał, zdradzał, że jego wzrok utkwiony był w zwykłego człowieka.

Podobna myśl pulsowała we fragmencie przemówienia, w którym wyrażał zaniepokojenie rosnącymi wpływami Chadecji, czego konsekwencją stała się, w jego mniemaniu, wzrastająca rola księdza w placówkach szkolnych. I tak coraz częściej zmuszano partyjnych pedagogów do uginania się przed władzą kościelną, a to z kolei prowadziło do bicia i prześladowania dzieci rodziców niewierzących¹³. Nie ma w tym bynajmniej sprzeciwu wobec religii, a raczej bunt wobec metod poszerzania grona wiernych, jaką stosował wówczas Kościół. Był to bowiem czas tzw. Wielkiej Nowenny – zaplanowanego programu duszpasterskiego, przygotowującego Polaków do obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski, który osiągnął swoje apogeum w roku 1966 (roku milenijnym). Wówczas Kościół urósł do rangi przeciwnika politycznego PZPR¹⁴. Wydaje się, że reżyser właśnie przeciw temu oponuje w przywołanym fragmencie przemówienia.

Trzeba też zaznaczyć, iż owo wystąpienie było efektem buntu młodzieży, która po kompromitacji ZMP w 1956 roku powołała do życia Rewolucyjny Związek Młodzieży, tym samym sprzeciwiając się scaleniu poszczególnych grup w jeden centralny Związek Młodzieży Socjalistycznej, mający być szkołą dla przyszłych *aparaczyków*¹⁵. Władza jednak dopięła swego. Po tym wydarzeniu Grotowski zapewne zdawał sobie sprawę, że pozostając na arenie politycznej, będzie musiał iść drogą nieustannych kom-

¹² J. Grotowski, *[Przemówienie Jerzego Grotowskiego na II Posiedzeniu Tymczasowego Komitetu Centralnego Związku Młodzieży Socjalistycznej]*, [w:] *Teksty zebrane. Grotowski*, zespół redakcyjny: A. Sitek-Adamiecka, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Warszawa 2012, s. 59.

¹³ J. Grotowski, *[Przemówienie..., dz. cyt., s. 59]*.

¹⁴ Pisał o tym zarówno Stefan Kisielewski (S. Kisielewski, *Stosunki Kościół – Państwo w PRL*, [w:] tegoż, *Na czym polega socjalizm. Stosunki Kościół – Państwo w PRL*, Poznań 1990, s. 81), jak i Tadeusz Sobolewski (T. Sobolewski, *Mapa lat sześćdziesiątych*, [w:] tegoż, *dziecko Peerelu. Esej. Dziennik*, Warszawa 2000, s. 96).

¹⁵ J. Grotowski, *[Przemówienie..., dz. cyt., s. 57–63.; D. Kosiński, Grotowski..., dz. cyt., s. 48–51]*.

promisów¹⁶. Nie zazna więc ani wolności twórczej, ani swobody działania. Wobec tego pozostało mu już tylko jedno – zmienić obszar swojej pracy. Jego wybór padł na sztukę teatralną. Przy czym nie oznaczało to zagłuszenia w sobie osobowości działacza społecznego. Teatr, jako miejsce dyskusji publicznej, okazał się właściwym medium, żeby kontynuować swoje reformatorskie dążenia. To właśnie za jego pośrednictwem mógł bezpośrednio wpływać na widza. Innymi słowy teatr stał się dla niego przedłużeniem jego działalności politycznej. Potwierdzeniem tego może okazać się definicja polityki, którą odnajdziemy w *Powszechnej Encyklopedii Filozofii*, według której działanie polityczne polega na roztropnej realizacji dobra wspólnego. Przy czym owa roztropność przejawia się w zachowaniu pamięci o przeszłości oraz wnikliwej analizie zjawisk teraźniejszych – pozytywnych i negatywnych – po to, aby podjąć właściwe decyzje do zachowania dobra wspólnego¹⁷. Obydwa aspekty roztropnego działania widoczne są w eksperymentach teatralnych Jerzego Grotowskiego. Można więc śmiało stwierdzić, że kierunek drogi pozostaje ten sam, zmienia się jedynie sposób jej pokonywania.

Ścieżkami Wieszców

Jerzy Grotowski wyrósł w duchu tradycji romantycznej. Jego brat wspominał, że szczególnie był przywiązany do paradygmatu romantycznego patriotyzmu¹⁸. Nic dziwnego, skoro w latach 30. i 40., tuż przed narodzinami i w trakcie dorastania przyszłego reżysera cała Polska żyła głośnymi inscenyzacjami *Kordiana* Juliusza Słowackiego (1929), *Dziadów* Adama Mickiewicza (1930) w reżyserii Leona Schillera oraz *Księcia Niezłomnego* Juliusza Słowackiego (1926) w reżyserii Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego. Po latach jako reżyser sam musiał się ustosunkować to tej tradycji, mierząc się nie tyle z samymi utworami, co ze spuścizną myślową zaklętą zarówno w tekstach literackich, jaki i ich interpretacjach teatralnych.

¹⁶ Jednocześnie, jak wytrawny gracz polityczny, nie zerwał swoich związków z socjalistyczną partią, przewidując, że jeszcze kiedyś legitymacja partyjna stanie się jego atutem. Przeczucia okazały się słuszne. Gdy jego teatrowi groziło zamknięcie postanowił powołać przy placówce artystycznej Podstawową Organizację Partyjną, a wszystkich aktorów zapisać do niej. Argumentując ten ruch w sposób następujący: „Teatr oczywiście można rozwiązać, ale co z Podstawową Organizacją Partyjną?”. Zob. D. Kosiński, *Grotowski...*, dz. cyt., Wrocław 2009, s. 185.

¹⁷ *Powszechna Encyklopedia Filozofii* T. 8; pod. red. A. Maryniarczyk, W. Daszkiewicz, T. Zawajska, A. Szymaniak; Lublin 2007, s. 340.

¹⁸ Mówił o tym w filmie dokumentalnym *Jerzy Grotowski. Próba portretu* (1999).

Zacznijmy od Mickiewicza, dla którego słowo poetyckie miało moc zapładniającą umysły i w konsekwencji wpływającą na zmianę rzeczywistości. Owo pragnienie wybrzmiewa już w *Wielkiej Improwizacji*, w której Konrad czujący się poetą wieszczem pragnie panowania nad ludzkimi umysłami, po to by pomóc narodowi polskiemu samodzielnie zrzucić jarzmo niewoli:

„Wcielam słowa, one lecą,
Rozsypują się po niebie,
Toczą się, grają i świecą;
(...)
Daj mi rząd dusz! (...)
Lecz czuję w sobie, że gdybym mą wolę
Ścisną, natężył i razem wyświecił,
Może bym sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił”¹⁹.

Idea była przez Mickiewicza pogłębianą w trakcie pacy w Collège de France, gdzie wykładał literaturę słowiańską²⁰. Jak pisze Alina Witkowska w książce pt. *Mickiewicz. Słowo i czyn* wykłady paryskie stały się dla poety orężem politycznym, bowiem podnosiły sprawę polską do rangi jednego z wielkich intelektualnych problemów kultury²¹. Grotowskiemu owo myślenie było nad wyraz bliskie, co widoczne stało się już w tekście z 1955 roku: „Uczucie niedosytu, z jakim widz nasz opuszcza często przedstawienia udane reżysersko i aktorsko, winno skłonić nas do gruntownego przemyślenia samej koncepcji, samego stylu teatru, jego sposobu artystycznego oddziaływania. Beznamiętna szarzyzna mieszczańskiego realizmu – podobnie jak suche intelektualne podejście do sztuki – nie zadowala naszego widza, stęsknionego za teatrem, który w masach ludowych budziłby uczucia wielkie i trwałe zapładniające je do historycznych, twórczych czynów. Idei takiego teatru – niektórzy spośród młodych – pragniemy poświęcić swoją twórczość: aby budzić pasję rewolucyjną, (...) klasowe braterstwo, kult braterstwa i szlachetności, nienawiść wobec wyzysku”²². Idea, obecna w powyższym manifestie

¹⁹ A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, [w:] tegoż *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, w. 57–59, w. 170, 174–176; s. 156, 159.

²⁰ W 1997 roku został mianowany profesorem Collège de France, gdzie miał objąć specjalnie dla niego utworzoną katedrę antropologii teatralnej – ten fakt można do pewnego stopnia potraktować jako podążanie ścieżką wytyczoną przez jeden z drogowskazów – Mickiewicza.

²¹ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 269.

²² J. Grotowski, *Marzenie o teatrze*, [w:] *Teksty zebrane. Grotowski*, dz. cyt.

pt. *Marzenie o teatrze*, została przekuta w praktykę, czego wyrazem okazały się eksperymenty teatralne noszące wspólne miano *teatru ubogiego*. Z teatru bogatego, mieszczańskiego, o którym była mowa na początku wypowiedzi, i przeciw któremu oponował reżyser, wyeliminował wszystkie zbędne elementy – scenografię, grę świateł, muzykę²³, charakteryzację, kostiumy, i w końcu podział na scenę i widownię²⁴; by pozostawić to, co stanowi istotę teatru: sytuację spotkania²⁵ człowieka z człowiekiem. W czasie jego trwania zostają wywleczone na światło dzienne, skrywane czy też wypierane problemy. Impulsem do ich ujawnienia okazują się: zaaranżowana sytuacja teatralna oraz działania aktorów, wkraczających w przestrzeń publiczności, tym samym łamiących zwyczajową umowę między twórcami spektaklu a jego odbiorcami²⁶. I tak w *Dziadach* widz musiał odpowiedzieć sobie na pytanie o znaczenie romantyzmu w życiu jednostkowym i zbiorowym. Dlaczego romantyzmu? Bowiem istota funkcjonowania polskiej zbiorowości tkwi właśnie w tej formacji myślowej. Toteż Ludwik Flaszen w komentarzu do *Dziadów* pisał: „Romantyzm (...) to pokraczna, na pograniczu szaleństwa i magicznego zabobonu stojąca, forma świadomości. Pokraczna w świetle naszego wieku, nieobca wartościom – w świetle potrzeb psychiki zbiorowej, okaleczonej przez gwałtowne przemiany. W romantyzmie jest coś z psychiki archaicznej: rad by nie odróżniać snu od jawy, jednostki od wspólnoty, duszy od świata, a gwarancję tej pierwotnej jedności zdaje się widzieć w zabiegach magicznych (...). Człowiek współczesny jest rozsądny, mocno osadzony w rzeczywistości, wyzbyty z dziecinnych złudzeń co do swej siły – ale zdeintegrowany wewnętrznie i społecznie wykorzeniony. Romantyzm wyraża – w postaci naiwnej – tęsknotę do utraconej jedności duchowej i zadomowienia w świecie”²⁷. Ujęcie przedstawienia w ramy dziecięcej zabawy w wywoływanie duchów, posadzenie widzów na krzesłach rozlokowanych na różnych poziomach, by mogli zaskakiwać się swoją obecnością, poruszanie

²³ Pozostawiono jedynie światło oświetlające aktorów oraz dźwięki wykonywane przez nich samych.

²⁴ Koncepcję teatru ubogiego Grotowski wyłożył w tekście *Ku teatrowi ubogiemu*. Zob. J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. E. Barbra, przedm. P. Brook, Wrocław 2007, s. 13–24.

²⁵ J. Grotowski, *Teatr jest spotkaniem*, [w:] *Teksty zebrane. Grotowski*, dz. cyt., s. 51–55.

²⁶ Umowa ta polega na chwilowym zignorowaniu faktu, że działania sceniczne są udawaniem. Widzowie udają, że wierzą w wykreowany świat. Aktorzy zachowują się tak jakby grali do lustra.

²⁷ L. Flaszen; *Dziady, Kordian, Akropolis w Teatrze 13 Rzędów*; [w:] tegoż; *Teatr skazany na magię*; Kraków – Wrocław 1983, s. 311–312.

się aktorów między nimi; w rezultacie miało prowokować ich do określenia się jako wspólnoty, poczucia się nią lub przynajmniej wywołanie takiego pragnienia. W każdym kolejnym spektaklu Teatru 13 Rzędów przestrzeń aranżowano tak, by stopniowo przyzwyczajając jednostkę do bycia częścią większego zbioru. Jednocześnie prowokowano do tego, by przyjrzeć się sobie jako rodzinie krytycznym okiem. I tak w *Kordianie* wszyscy zostali umieszczeni na łóżkach jak pacjenci w szpitalu psychiatrycznym, gdyż dla reżysera najważniejszą sceną w dramacie Słowackiego był moment, w którym Kordian-idealista, pragnący zbawić innych ludzi, zostaje uznany za wariata. Grotowski pytał, kto tu jest wariatem? Jednostka poświęcająca się dla realizacji pięknej idei, czy też racjonalna zbiorowość nie wierząca w żadną z nich.

Występując dalej jako diagnostyk współczesnego mu społeczeństwa odnosił się także do przekonania polskiej części populacji, że rytuał został skompromitowany, gdyż z jednej strony stał się narzędziem w rękach Kościoła, służącym zdobyciu przewagi nad komunistyczną władzą, z drugiej zaś PZPR stworzyła swój własny rytuał mający na celu przyciągnięcie coraz większej liczby zwolenników. Przykładem tego były słowa Gomułki, wykorzystującego metaforykę sakralną, który grzmiał podczas obchodów milenijnych, że Polska socjalistyczna to świątynia nie do zburzenia. Reżyser zdawał też sobie sprawę z postawy wielu ludzi, którzy w trakcie uroczystości milenijnych nie chadzali ani na Plac Zwycięstwa, ani na msze do kościoła, nie ufając żadnej z tych instytucji i nie chcąc uczestniczyć w swoistym przeciąganiu liny. Dlatego właśnie w przedstawieniach Grotowskiego z lat 60., tzw. *bluźnierczej trylogii* (*Dziady*, *Kordian*, *Akropolis*) widz uczestniczył w rytuale, będącym mieszanką apoteozy i szyderstwa, który ujawnia stosunek ówczesnych do obrzędu i sacrum. Polegał on na ambiwalencji – jednoczesnej niechęci i pragnieniu odzyskania obrzędu i przeżycia religijnego w nieskalanej, pierwotnej formie.

Jedną z cech polskiej tożsamości jest jej specyficzna religijność, nierozzerwalnie związana z sytuacjami obrony kraju. Początek Państwa Polskiego wiąże się z chrztem (996 r.). Żołnierze pod wodzą króla Jagiełły wyruszając w 1410 roku na bitwę z Krzyżakami śpiewali *Bogurodzicę* – pieśń religijną pełniącą funkcję hymnu i w końcu w okresie romantyzmu Mickiewicz w *Dziadach* uobecnił, a potem rozpowszechnił ideę mesjanizmu – przekonanie, że naród polski jest jak Chrystus. Musi znieść cierpienie, aby cała Europa mogła się uwolnić spod presji zaborców. W tej wizji Francja jawiła się jako Piłat. Nie udzielając pomocy Polsce zachowała się jak rzymski namiestnik, który zrzucił odpowiedzialność za śmierć Chrystusa na zgro-

madzony lud. Odniesienia do współczesnej sytuacji politycznej każą sądzić, że w historiozofii wieszczka religia została zespolona z polityką, co niektórzy ze znawców uważają za nadużycie. Grotowski w *Dziadach* przedstawił Konrada z miotłą na ramionach. Jednocześnie ta postać rzucała na ścianę cień, który przywodził skojarzenie z drogą krzyżową i Chrystusem uginającym się pod ciężarem krzyża. Ów cień wydaje się być zbiorową projekcją, hologramem, wytworem wspólnej wyobraźni zgromadzonych na obrzędzie widzów, jakby skrywanym głęboko w podświadomości kompleksem. A może samemu sobie narzuconym ciężarem²⁸, którego trudno się pozbyć, tak jak pisał o tym Witold Gombrowicz w *Trnas-Atlantyku*: „Polak żyje <<ku>> cielesnej męce. Ciało polskie to ciało bolesne (...). Jego przeznaczeniem jest ukrzyżowanie. Polak ma wiecznie żyć w piwnicznych ciemnościach celi Konrada i Sybiru, a w dziełach Malczewskiego, Grottgera i Kossaka widzieć obraz własnej przeszłości... Polacy żyją w ciągłym oczekiwaniu na kolejną próbę bólu”²⁹.

Ścieżką Jezusa z Nazaretu³⁰

Czy Grotowskiemu chodziło tylko o ukazanie degradacji obrzędu religijnego? A może o coś więcej? Równie prawdopodobną tezą jest ta, że zmierzał do oczyszczenia postaci Chrystusa z narodowych kontekstów, żeby stał się na powrót człowiekiem skierowanym ku drugiemu człowiekowi. Tak jak widział go w trakcie swojego potajemnego czytania Ewangelii nad chlewem dla świń we wsi Nienadówka: „Były to dla mnie dzieje człowieka. Ten człowiek był moim przyjacielem. Wiedziałem, że wzięłyby moją stronę w konflikcie z katechetą i w niektórych innych. Wszystko, co można było dojrzeć z tego chlewu, było krajobrazem tamtej historii. Najpierw był pagórek porośnięty drzewami – było to wzgórze ukrzyżowania. W sąsiedztwie

²⁸ Janusz Skuczyński w swojej interpretacji *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza dostrzega, że wizja martylogiczno-mesjańska Polski powracała przez kolejne stulecia: „Polacy przystępowali do kolejnych powstań i zrywów narodowościowych aż po Sierpień '80. A postać <<czterdzieści i cztery>> łączyli z różnymi osobami, które zasłużyły się dla narodu w niewoli: ze Stanisławem Wyspiańskim po premierze *Wesela*, z Józefem Piłsudskim jako twórcą Legionów oraz naczelnikiem odrodzonego państwa polskiego. (...) w nawiązaniu do przelomu 1989 roku – z papieżem Polakiem Janem Pawłem II”. Zob. J. Skuczyński, *Adam Mickiewicz Dziady cz. III. Jak opowiadać współczesne wypadki?*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje cz. 1: Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 177.

²⁹ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1996, s. 145.

³⁰ Używając imienia Jezus z Nazaretu mam tu na myśli syna cieśli – Józefa, człowieka –nie Syna Bożego.

mieszkał chłop, który zmęczył swojego konia. Koń miał jedno oko. Ten zmęczony jednooki koń był przyjacielem Jezusa”³¹. Po co był mu potrzebny Jezus – człowiek? Odpowiedź na to pytanie przynosi *Księżę Niezłomny* wyreżyserowany w 1965 roku we Wrocławiu. Za punkt wyjścia dla interpretacji tego spektaklu należałoby uznać kolejną diagnozę, jaką Grotowski stawia polskiemu społeczeństwu. Według niego jest ono schizofreniczne (gr. *schidzo* – rozszczepiam, *pheren* – umysł, rozum), tzn. cechuje się rozdarcie, rozszczepieniem, całkowitą dychotomią ciała i umysłu, instynktu i sfery psychicznej. Objawem wspomnianej schizofrenii okazuje się konflikt między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe i społeczne. Taki stan, jak się wydaje, w polskim społeczeństwie trwa już od XIX wieku, kiedy to za sprawą zaborców i ich polityki wobec ujarzmionych państw, sfera prywatna, intymna musiała oddzielić się od publicznej. Do sfery prywatnej należeć będą wszystkie działania tajne mające na celu pielęgnowanie polskiej tożsamości, a do publicznej – posłuszna postawa wobec zaborcy.

Wobec powyższego zasadniczym celem teatralnego eksperymentu pt. *Księżę Niezłomny* stało się unaocznienie widzom, iż przekroczenie tego doświadczenia jest możliwe. Dokonało się to za sprawą uobecnienia na scenie tzw. *aktu całkowitego* – aktu zespolenia sprzeczności w doskonałą jedność. Nie bez znaczenia okazał się fakt, że reżyser, by go ukazać wybrał *Księcia Niezłomnego* Calderona de la Barcci, który sparafrazowany przez Juliusza Słowackiego zyskiwał prawdziwie romantyczne cechy, zwłaszcza jeśli idzie o niezłomną, męczeńską postawę głównego bohatera Don Fernanda – chrześcijanina, portugalskiego księcia wziętego w niewolę przez Maurów, którzy próbowali go przeistoczyć w poganina w trakcie swego rytuału przejścia. Pogański dwór ubrany w sposób jednolity: czarne, sędziowskie togi z lamówkami na rękawach, bryczesy oraz buty oficerki tworzył rodzaj wspólnoty, którą łączył określony sposób postrzegania rzeczywistości: byli rozmiłowani w ostrym, zasadniczym postępowaniu i jednoznacznym osądzeniu³². Nieustannie naśladując konkretyzacje malarzkie, sprawiali wrażenie jakby byli przywiązani do tych samych, skonwencjonalizowanych gestów, ułożonych według wspólnej matrycy wyobraźniowej. Portugalski infant nie chcąc poddać się obrzędowi (zrywał

³¹ Cyt. za: Z. Osiński, *Jeszcze raz o <<Księciu Niezłomnym>> w Reducie i w Teatrze Laboratorium*, [w:] tegoż, *Pamięć Reduty*. Osterwa, Limanowski, Grotowski, Gdańsk 2003, s. 502.

³² Podobnie dworską grupę opisuje Zbigniew Osiński, jednak nie dostrzega, że sędziowskie togi mogą wskazywać na cechy, które określają tę zbiorowość. Por. Z. Osiński, „*Księżę Niezłomny*” w *Teatrze Laboratorium*, tamże, s. 220.

się zanim ostatecznie ceremonia się zakończyła), narzucał im skojarzenia z męczennikiem – Chrystusem³³. Toteż wyznaczyli mu rolę ich wybawiciela, razem z nim zastygali w kolejnych ikonicznych pozach przywołujących sceny drogi krzyżowej: biczowanie, Ecce Homo, Chrystus Frasobliwy, Pieta. Tymczasem Don Fernand nie naśladował znanych z ikonografii wizerunków Chrystusa, zgłębiając zakamarki własnej duszy uobecniał *Christi in nobis* (Chrystusa w nas), który według koncepcji Carla Gustava Junga staje się obrazem *ho archánthropos*, pracźłowiewka, którego jeszcze nie dotyczy problem wewnętrznego rozdarcia.

W pierwszym monologu uobecniało się cierpienie miesające się z ekstatyczną radością, zgodnie z teorią kumulujących się w człowieku przeciwieństw. Jung powiada, że utrzymanie w świadomości dysonansu może doprowadzić do sytuacji, w której we wnętrzu człowieka wydarzy się coś, co rozwiąże konflikt³⁴. W tym kontekście dysonans jest warunkiem koniecznym, aby mogło dojść do jakiegokolwiek transgresji, by przekroczenie granic własnej niedoskonałości, wejście na drogę ku jedności było możliwe. Konflikt musiał zostać uwypuklony, by Don Fernand mógł dotrzeć do archetypicznego obrazu Chrystusa w sobie jako symbolu jaźni, psychicznej całości człowieka³⁵. Kiedy bohater go dotykał, stawał się pracźłowiewkiem wolnym od własnych ograniczeń, wyzwolonym od piętna Chrystusowych wyobrażeń związanych z męczeństwem.

W drugim fragmencie swoistej improwizacji ofiara przeradzała się w miłosne wyznanie zbliżone do ekstazy. Jak referuje Tadeusz Kornaś, Don Fernand kończąc monolog zaczynał drżeć, najpierw drżała noga, a potem całe ciało³⁶. Kiedy wycieńczony upadał na podłogę, dworzanie przywierali do niego jakby ssali jego krew, a potem oczyszczeni z grzechu, płynęli lekko w przestrzeni³⁷. Scena przywołała na myśl konsekrację i Chrystusa ukrytego pod postacią hostii. Według Junga w czasie misterium eucharystycznego dokonuje się przemiana *człowieka empirycznego* (każdego z nas) w *człowieka*

³³ Mam tu na myśli Syna Bożego, który ofiarował swoje ciało, by powtórnie otworzyć przed ludźmi niebo i dać im szansę na życie wieczne. Stał się przez to symbolem ofiary prowadzącej do zbawienia.

³⁴ D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 95.

³⁵ C. G. Jung; *Chrystus jako archetyp*; [w:] tegoż; *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*; wybrał, przełożył i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 192.

³⁶ Tamże, s. 80.

³⁷ Tamże.

całkowitego (archetyp Chrystusa) i jednocześnie dotarcie do wewnętrznego obrazu Jezusa, który każdy z nas posiada.

Bohater powtarzając Mękę Pańską, przebijając się przez ikoniczne wyobrażenia, nie tylko docierał do esencji cierpienia Chrystusa, nawet je przekraczał, zgodnie z zasadą, o której pisał Grotowski w *Performerze*: „Wychodząc od szczegółu można odkryć w sobie innego: dziadka, matkę. Fotografia, wspomnienie zmarszczek, odległe echo barwy głosu pozwalają odtworzyć cielesność. Najpierw cielesność kogoś znanego, a potem, idąc coraz dalej, cielesność kogoś, kogo się nie znało, pra-ojca, przodka. Czy dosłownie tę samą? Może nie dosłownie tę samą, ale przecież jaką być mogła. Możesz tak dojść daleko wstecz jakby budziła się pamięć”³⁸. W ten sposób portugalski infant docierał do tożsamości ludzkiej nienaznaczonej jeszcze schizofrenią, jeszcze przed podziałami. Dwór Maurów ssąc krew Don Frenanda pragnął doświadczyć tej samej transgresji.

Rozdroże – „Idź i nie przychodź więcej ...”

Jeśli w *Księciu Niezłomnym* (1965) Grotowski ukazywał przejście od ikonicznych wyobrażeń Chrystusa do jego świetlistej postaci, by udowodnić, że akt transgresji – wyzbycie się jednostki ze schizofrenii społecznej – jest możliwy; to w *Apocalypsis cum figuris* (1969), pytał o możliwość powtórzenia tego samego doświadczenia w perspektywie społecznej. Przedstawienie opowiadało o powrocie Chrystusa na Ziemię i odrzucenie go przez ludzi, żyjących w świecie zracjonalizowanym, gdzie idee, które reprezentuje Chrystus (altruizm, ofiara, poczucie wspólnotowości) nie miały już znaczenia. Za to dominowały drapieżność, napięcia, ironiczny śmiech, bluźniercze gesty. Oczywiście *Apocalypsis...* można interpretować przez pryzmat biografii Jezusa z Nazaretu, gdzie wydarzenia z jego życia (od narodzin aż po męczeńską śmierć) odgrywane były przez grupkę młodych ludzi. Jednak te sceny zostały poddane szyderstwu, co sugerowałoby zdystansowany stosunek ówczesnych do idei, których nośnikiem jest niezmiennie postać Jezusa Chrystusa.

Już pierwsza scena spektaklu odsyłała do ówczesności. Był rok 1969, a leżący na podłodze młodzi ludzie, ubrani w sposób jednolity (na białą), przywozili na myśl skojarzenia z dziećmi kontrkultury. Byli zmęczeni, uśpieni, a może upojeni alkoholem? Ułożeni w trójkąt, z chlebem na białym

³⁸ Cyt. za: Z. Osiński, *Grotowski wobec gnozy*, [w:] tegoż, *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998, s. 175.

ręczniku w centralnym miejscu figury, przypominali *oko opatrności*. Skojarzenie rozsypywało się, gdy budzili się. Pierwsza podnosiła się Dziewczyna, która szeptała i śpiewa coś po hiszpańsku, jej słowa powtarzał Mężczyzna: „Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam. Jeśliście nie jedli ciała syna człowieczego i nie pili krwi jego, nie będziecie mieli żywota w sobie. Kto spożywa ciało moje i pije krew moją, ten ma żywot wieczny, a ja jego wskrzeszę w ostatni dzień. (...)”³⁹. Coraz bardziej gorączkowo poruszała się po scenie trzymając chleb jak niemowlę. To zachowanie sprowokowało Mężczyznę, który przyszykował dla dzieciątka posłanie, rozłożył biały ręcznik na podłodze. Dziewczyna położyła na nim bochenek i podała mu nóż, by rytuał eucharystii został odprawiony. On jednak wbił go obok w podłogę i przyłgnął do niej ciałem, doszło między nimi do uniesienia miłosnego, które natychmiast przerodziło się w agresywną scenę – Ona wbijała nóż w chleb, a On wbił się w konwulsjach. Jak widać ci młodzi ludzie balansowali między miłością a nienawiścią, łagodnością a agresją. Oto świat ich wartości. Mimo że jako gromada przywołali jeszcze raz Chrystusa, by ten mógł ich zbawić, żadne z nich nie podeszło do tego pomysłu poważnie. Kiedy wybrali Zbawiciela spośród siebie i okazał się nim nierozgarnięty, niepasujący do nich Ciemny, zaczęli bawić się w wyszydzanie. Każdemu pytaniu jednego z mężczyzn skierowanemu do Ciemnego-Chrystusa: „Urodziłeś się w Nazarecie?”, „Dla mnie umarłeś na krzyżu?”, „Jesteś Bogiem?” towarzyszył wybuch gromkiego śmiechu. Kolejna próba zbliżenia się Ciemnego do tej wspólnoty kończyła się odrzuceniem. Apostołowie zamiast tańczyć wokół swojego Mistrza w trakcie Ostatniej Wieczerzy, zgodnie z apokryficznym przekazem *Dziejów Jana*, wykluczyli go ze swojego grona, zamknęli rytualny krąg i Ciemny musiał biegać po jego zewnętrznej stronie. Natomiast po słowach: „I widziałem wodę wychodzącą z prawego boku świątyni alleluja” wczepili się w niego i ssali jego krew, tym samym pokazując jak bardzo pragną być zbawieni, ale nagle z niesmakiem odrzucało ich i wykrzykiwali: „Gorzała w nim siedzi nie krew” – wykazując swoją niechęć do idei zbawienia. Podobny wyraz miała scena pogrzebu Łazarza, w trakcie której zachłannie opychali się chlebem, ale bez pietyzmu i namaszczenia. Sprzeciw wobec Ciemnego – Chrystusa wykazywał też Łazarz, który usłyszawszy słynne słowa: „Łazarzu wstań” – szedł w kierunku swojego uzdrowiciela bynajmniej nie z wdzięcznością, lecz parł na niego jak chuligan z zamiarem ataku, a potem wygłaszał monolog na temat skończoności ludzkiego życia. Mówiąc to kruszył chleb, tym

³⁹ Cyt. za: M. Dzieduszycka, *Apocalypsis cum figuris. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Kraków 1974, s. 7.

samym podważając sens powrotu Mesjasza. Jednak najważniejszymi monologami w *Apocalypsis...* były wypowiedzi Ciemnego i Szymona Piotra. Pierwszy reprezentował pokorną postawę i odpierał ataki drugiego, który wygłaszał sparafrazowane słowa Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow* ukazujące stosunek ówczesnych do powtórnego przybycia Chrystusa: „Dwadzieścia już wieków minęło, odkąd przyrzekł przyjść i założyć królestwo swoje. Dwadzieścia już wieków minęło od czasu, gdy prorok jego pisał, że przyjdzie rychło, a o godzinie i dniu przyjścia on sam nawet nie wie, tylko ojciec w niebie. Ale ludzkość oczekuje go z niezmienną wiarą i dawnym wzruszeniem. O, z większą bodaj wiarą, bo już skończyło się obcowanie człowieka z niebem”⁴⁰. Wypowiedź ta nie przekreśla szansy na zbawienie ludzkości, jedynie wskazuje, że jest to trudniejsze niż 200 lat temu. W tym kontekście drastyczne słowa rzucone w kierunku Ciemnego na odchodne: „Idź i nie przychodź więcej” okazują się bardziej krzykiem rozpaczy niż rzeczywistym wypędzeniem Zbawiciela. Grotowski nie wyklucza więc możliwości zaistnienia aktu transgresji, raczej proponuje go odroczyć.

Jeśli *Apocalypsis...* było dla Grotowskiego dojściem do pewnej bariery, która stała się początkiem końca *okresu spektaklowego*; to podobne znaczenie musiał mieć dla polskiego społeczeństwa rok 1968 – pełen napięć i burzliwych wypadków. Wykazał on, że w narodzie brakuje wartości, których reprezentantem był Chrystus. Idei wspólnotowości – bunt młodzieży i inteligencji przeciw zdjęciu *Dziadów* z afisza przez władzę został stłumiony, a nawet udało się oddzielić buntowników od reszty społeczeństwa. Idei szacunku wobec bliźniego – władza wobec studentów użyła pałek, a ich samych przedstawiono w prasie jako chuliganów, wielu spośród uczestników buntu internowano, a 20 tys. polskich obywateli pochodzenia żydowskiego zmuszono do wyjazdu z kraju. Właśnie dlatego zbiorowość, którą można było obserwować w *Apocalypsis...* przepełniona była agresją i z wyrzutami odnosiła się do Ciemnego, reprezentującego chrześcijańskie wartości.

Grotowski – obserwator życia społecznego – i tym razem zmusił widzów do zastanowienia się nad ich aktualnością. Ostre, bluźniercze sceny wstrząsnęły widzami, bo jak recenzował Puzyna, ludzie wolno podnosili się z ławek. Szli przez parkiet schlapany stearyną, przez drobne kałuże wody, przez rozsypane grudki chleba. Nie rozmawiali, nie dyskutowali, nie dowcip-

⁴⁰ M. Dzieduszycka, dz. cyt.

kowali. Milczeli. „Jakby to nie był teatr, który jutro odegra tę samą opowieść. Jak gdyby tutaj, w tej małej, czarnej sali tym razem naprawdę coś się stało”⁴¹.

Grotowski wytycza trasy ...⁴²

W okresie PRL-u zarówno PZPR, jak i sytuująca się na przeciwnym biegunie instytucja Kościoła wpływając na polskie społeczeństwo próbowały stworzyć swojego wirtualnego (idealnego) odbiorcę. Z jednej strony miała to być jednostka ateistyczna, pracująca na chwałę rozbudowy państwa socjalistycznego. Z drugiej zaś katolicka, służąca powiększaniu wpływów Kościoła. Grotowski zaś, jako rekonstruktor obecnej rzeczywistości oraz diagnostyk ówczesności, zaproponował trzeci wzorzec – człowieka przezwyjąjącego swoje wewnętrzne rozdarcie, potrafiącego uspokoić targające nim sprzeczności, zdolnego do przekroczenia cech swojej tożsamości, utrudniających mu bycie jednostką niezależną, głuchą na wszelkie zewnętrzne oddziaływanie, wystrzegającej się wszelkich sytuacji zniewolenia.

Kiedy zakończył *spektaklowy okres* swojej twórczości, a potem w stanie wojennym wyjechał z Polski mówiono o jego porażce i nieudanej próbie reformowania polskiego społeczeństwa. Jednak wydaje się, że Grotowskiemu nie zależało na wprowadzeniu zmian w strukturach społecznych, lecz na wytyczeniu nowych torów myślowych. Przeobrażenia świadomości, o które mu chodziło, często zaczynają być widoczne dopiero po upływie kilku dekad. I tak też się stało, bo dziś już wiemy, że znacząco wpłynął na nasze myślenie nie tylko o teatrze, ale i kulturze. To on przyczynił się do powstania antropologii teatralnej jako dyscypliny naukowej i został uznany za jednego z prekursorów performatyki⁴³. Sam chciałby pewnie widzieć się jako filozofa. Rzeczywiście jego sposób działania można uznać za bliski Sokratesowi, który zadając pytania prowokował do szukania odpowiedzi i wyruszenia w podróż samopoznania. A może nawet, jak czyni to Karl Jaspers, należałoby go wymienić w jednym ciągu razem Buddą, Konfucjuszem i Jezusem – osobowościami, które pojawiają się w naszej przestrzeni raz na jakiś czas, by zmusić do refleksji⁴⁴.

⁴¹ K. Puzyna, *Powrót Chrystusa*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006, s. 200.

⁴² Odniesienie do publikacji Zbigniewa Osińskiego. Zob. Z. Osiński, *Grotowski wytycza trasy*, Warszawa 1993.

⁴³ Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, tamże, s. 381–508.

⁴⁴ K. Jaspers, *Autorytety. Sokrates, Budda, Konfucjusz, Jezus*; przeł. P. Bentkowski, R. Flaszak, Warszawa 2000.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Brunton P., *Ścieżkami jogi, tekst na podstawie przedwojennego wydania: Ścieżkami jogów*, wybrał A. Urbanowicz, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1992.
- [2] Burzyński T., *Mój Grotowski*, pod red. J. Deglera, G. Ziółkowskiego, posłowie J. Degler, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- [3] Dzieduszycka M., *Apocalypsis cum figuris. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- [4] *Dramat polski. Interpretacje: cz. 1: Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza, Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- [5] Flaszen L., *Teatr skazany na magię*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1983.
- [6] Gombrowicz W., *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- [7] Grotowski J., *Ku teatrowi obogiemu*, oprac. E. Barbra, przedm. P. Brook, przekł. z jęz. ang. G. Ziółkowski, red. wyd. pol. L. Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- [8] Grotowski J., *tu es le fils de quelqu'un*, przekł. pol. L. Flaszen, „Didaskalia” 2000, nr 39, s. 11.
- [9] Jaspers K., *Autorytety. Sokrates, Budda, Konfucjusz, Jezus*, przeł. P. Bentkowski, R. Flaszak, Wydaw. KR, Warszawa 2000.
- [10] *Jerzy Grotowski. Próba portretu*, (reż.) M. Zmarz-Koczanowicz, (scen.) Z. Osiński, 1999.
- [11] Jung C. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993.
- [12] Kisielewski S., *Na czym polega socjalizm? Stosunki Kościół-Państwo w PRL*, Oficyna Wydawnicza „Maximum”, Poznań 1990.
- [13] Kocur M., *Grotowski jako dzieło sztuki*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2.
- [14] Kosiński D., *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.
- [15] Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- [16] Mickiewicz A., *Dziady cz. III*, [w:] *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1982.

- [17] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod. red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
- [18] Osiński Z., *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1998.
- [19] Osiński Z., *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Wydawnictwo „Pusty obłok”, Warszawa 1993.
- [20] Osiński Z., *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003.
- [21] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, T. 8, pod. red. A. Maryniarczyk, W. Daszkiewicz, T. Zawajska, A. Szymianiak, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2007.
- [22] Sharp D., *Leksykon pojęć i symboli Carla Gustawa Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Wrocławskie, Wrocław 1998.
- [23] Sobolewski T., *Dziecko Peerlu. Esej. Dziennik, Sic!*, Warszawa 2000.
- [24] *Teksty Zebrane. Grotowski*, zespół redakcyjny: A. Sitek-Adamiecka, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- [25] Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- [26] Ziółkowski G., *Guślarz i Eremita*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

JERZY GROTOWSKI BETWEEN POLITICS AND RELIGION ..., OR ON REFORMING THE POLISH SOCIETY THROUGH THEATER

ABSTRACT

The text, being an general attempt of conceptualization Jerzy Grotowski *performing period* at the same time shows him as a diagnostic of Polish society, who affecting by his performances (*Forefathers' Eve, Kordian, The Constant Prince, Apocalypsis cum Figuris*) at viewer. Director, who provoking reflection on quality of own existence, which stimulate to change reality. Action focused on the other person does not exclude, in Grotowski's mean-

ing, exploring each other. Contrary both processes overlap with one another. And all this at the background of the struggle for the row souls between the Communist Party and the Church.

Keywords:

Grotowski, Christ, an archetype, a ritual, a mystery play.