

Gdy wesele było w Kanie, czyli kim jest nauczyciel Performera

Artykuł stanowi fragment rozprawy doktorskiej autorki pt. „Sprawcza moc słowa – etos aktora w myśli teatralnej Jerzego Grotowskiego w perspektywie jego kontaktów z teatrem włoskim”, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Kosińskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwsza wersja tekstu pt. „Młodzieńcze, tobie mówię, wstań! – nauczyciel Performera a skuteczność aktu całkowitego. Rekonesans metodologiczny” została zaprezentowana podczas konferencji „Między liturgiką a performatyką” w Opolu, która odbyła się w dniach 23–24 listopada 2011, zorganizowanej przez Uniwersytet Opolski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie i Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

Ostatni etap życia w sztuce Grotowski poświęcił kształtowaniu nauczyciela *Performera*. Proces ten rozpoczął się w Irvine, w 1985 roku. Oficjalnie jego koniec wyznaczać się zdaje publikacja książki Thomasa Richardsa *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*¹ (w pierwodruku włoskim w 1993 roku), gdzie we *Wstępie* Grotowski stwierdził: „początkowo [Richards] by *działającym* (*doer*: tym, który robi, robiącym działanie), ja zaś prowadziłem go z zewnątrz. Po jakimś czasie poprosiłem, by nie tylko był *działającym*, lecz również aby kierował pracą. Jako lider jednej z dwóch grup w Workcenter, prowadził więc codzienną pracę praktyczną – to właśnie on stał się *nauczycielem zespołu*”². *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi* oraz powstały w 1995 roku *Punkt graniczny przedstawienia* zawierają wiele wskazówek dotyczących tego, jak należy rozumieć figurę „nauczyciela Performera”. Dostarczają też informacji na temat sposobu pracy Grotowskiego z uczniem.

Termin „nauczyciel” pojawił się w nomenklaturze Grotowskiego równocześnie z pisaniem dużą literą słowem „Performer”. Podobnie jak w opinii Grotowskiego aktorowi trudno było być jednocześnie reżyserem samego siebie³, nauczyciel i Performer nie byli tożsami. Grotowski wskazywał wyraźnie, że są to postaci rozłączne, a w każdym razie nauczyciel był kolejnym ogniwem życia w sztuce. W tekście *Performer*, nauczyciel wymieniony zostaje na samym początku. Już w drugim akapicie czytamy:

Jestem nauczycielem *Performera* (używam liczby pojedynczej: *Performera*). Nauczyciel – jak w rzemiosłach – to ten przez kogo nauczanie przychodzi: nauczanie trzeba otrzymać, ale tylko osobisty może być fakt, jak praktykant na nowo odkrywa je i w nim *się pamięta*. A jak sam nauczyciel poznał nauczanie? Przez inicjację – albo kradzież⁴.

Ten fragment to podpis, wyznaczenie po raz kolejny (chronologicznie wcześniejszy niż już wspomniane, gdyż pierwodruk *Performera* pochodzi z 1988 roku) pewnych granic kompetencji, wiedzy (praktycznej) i umiejętności, oraz obszarów działania. Fakt, że w tak stosunkowo niedługim tekście, poświęconym niemal w całości osobie działającego, już na wstępie zaznaczona zostaje obecność „tego drugiego”, skłania do refleksji nad związkami pomiędzy obecnością i postawą nauczyciela a skutecznością działania Performera. Nie bez znaczenia jest także to, że Grotowski rezerwuje dla siebie określenie nauczyciel, wykluczając się tym samym poza grono działających. Postępuje więc analogicznie, jak w okresie teatralnym, gdy rezerwował dla siebie pozycję „zawodowego widza” i autoironicznie

stwierdzał, że praca reżysera polega na pomaganiu innym, by zrobili to, czego sam nie potrafi⁵. Z drugiej strony, nazywając siebie nauczycielem dał wszystkim do zrozumienia, że posiadał pewien sekret, który należało od niego przejąć na drodze rzemieślniczego terminowania, albo po prostu ukraść.

Trudno powiedzieć, jak w praktyce miałyby wyglądać taka kradzież. Jak już wspomniałam, dysponujemy jednak szczegółowymi świadectwami, jak wyglądał proces terminowania u nauczyciela oraz najważniejsze elementy charakterystyczne postawy nauczyciela wobec ucznia. Postaram się je w tym miejscu odtworzyć, zaczynając od wypowiedzi Grotowskiego z okresu przejściowego – między reżyserem a nauczycielem Performera.

W roku 1986 Grotowski mówił, że jego praca jako reżysera w Teatrze Laboratorium sprowadzała się do wnikliwego obserwowania w oczekiwaniu na to, że „coś” samo się wyłoni w przestrzeni działania aktorów:

Ponad pięć miesięcy siedziałem i patrzyłem na moich kolegów, nie mówiąc ani słowa. Lecz oni dobrze się czuli, jak na nich patrzyłem. Rozumieli, że patrzę na nich, ponieważ oczekiwałem od każdego z nich maksimum, nie chciałem widzieć tego, co już umieliśmy robić. A zatem nie warto było mówić: to jeszcze nie jest to. Lepiej było nie mówić nic i patrzeć. Aż do momentu, w którym to *Coś* przyjdzie. Oczywiście więc przyszło. Był u nas młody badacz z C.N.R.S. z Paryża, który pisał pracę o *Księżciu Niezłomnym*. Widział tylko jedno przedstawienie, a teraz uczestniczył w próbach nowej pracy. Prawie w tym momencie, gdy moje milczenie miało się zakończyć, ten młody badacz, bardzo sympatyczny i inteligentny, musiał wyjechać do Francji. Wziął mnie więc na bok i zapytał (po włosku disse, powiedział): „Czy mógłby mi pan powiedzieć, jak pan ostatecznie robi te swoje reżyserie?”. Popatrzyłem na niego i odpowiedziałem: „Patrząc”. Na to on: „Ależ pan nic nie robi”. Odrzekłem mu wtedy: „Tak, ale czekam, żeby przedstawienie się zrobiło”. Wyjechał, a po pewnym czasie wrócił, żeby nas odwiedzić i obejrzał *Apocalypsis cum figuris*. Zapytał mnie potem: „Ale kiedy pan zrobił to przedstawienie?”. „Przecież był pan obecny na próbach”. A on powtórzył: „Ale pan nic nie robi”. „Powiedziałem już panu, czekam, żeby przedstawienie się zrobiło”⁶.

Grotowski miał przy tym dużą świadomość sprawczej mocy słowa reżysera:

Podczas prób czekam, nie robię cięć, nie tłumaczę nigdy, jak chciałbym widzieć działanie. Słowa reżysera mają moc. Muszą stymulować. Nie chodzi o to, żeby wyjaśniać teoretycznie i opisowo, ponieważ każdy z nas widzi siebie inaczej niż jest widziany z zewnątrz (tak samo jak nie poznajemy swojego głosu nagranego na magnetofon). Jest zatem potrzeba innej umiejętności wysyłania obserwacji, obserwacji, które stymulują⁷.

Pod tym względem proces pracy nauczyciela z Performerem właściwie nie uległ zmianie. Nauczyciel to ten, który przekazuje⁸, natomiast sam przekaz to długotrwałe przebywanie w którymś towarzystwie, nasiąkanie praktyczne wiedzą⁹, uczenie się na przykładzie. Presja, jaką wywierał nauczyciel, sprowadzała się do siły i witalności jego obecności: milczącej i pogodnej¹⁰. Nauczyciel nie odpowiadał na pytania o konkretne sposoby rozwiązania problemu, tylko pozostawiał czas i pole poszukiwań uczniowi. Analizował dopiero efekt jego pracy¹¹. Przede wszystkim jednak, był to człowiek, który w życiu osiągnął dojrzałość i samodzielność prowadzące do zrozumienia, czego potrzeba, by jego praca w sztuce była skutecznym wehikułem¹². Ta dojrzałość i samodzielność, podparte autorytetem i wiedzą, pozwalały mu „samodzielnie prowadzić, rozwijać i realizować pracę z innymi”¹³. W końcu

chyba najważniejszą cechą nauczyciela było to, że on otwierał ucznia na patrzenie na sztukę jako wehikulę ku czemuś, co ją przekracza¹⁴, tym samym przywracając mu życie. Nauczyciel uczył go też niezależności, co należy rozumieć jako prowadzenie ku kolejnemu etapowi, czyli przejściu od bycia uczniem do przyjęcia na siebie roli nauczyciela. Zdaje się, że to ostatnie przejście stanowiło dla Grotowskiego fundamentalny warunek twórczego podejścia do pracy, czy przekroczenia mistrza, które tak bardzo leżało mu na sercu¹⁵.

Podwójna obecność w relacji „nauczyciel – uczeń” była też ważna dla zobiektywizowania procesu. Inny, wobec którego działało się i którego obecność gwarantowała czystość procesu, pojawiał się na wszystkich etapach pracy Grotowskiego: najpierw był to reżyser, potem widz, w Sztuce jako wehikule nauczyciel, później świadkowie¹⁶.

Opis pracy Grotowskiego z aktorami przywodzi mi na myśl postać akuszerki, kobiety, która pomaga innym kobietom wydać na świat nowe życie. W przypadku nauczyciela Performera, metafora akuszerki nabiera dodatkowego znaczenia, ponieważ akuszerka także jest kobietą, a więc obdarzona jest tą samą naturą, co rodząca, a co za tym idzie ona także może wydawać na świat potomstwo. Ten potencjał akuszerki jest szczególnie ważny, jeśli w modelu nauczyciela chcemy uwzględnić możliwość czynienia przez niego samego. Z kolei naturę obecności nauczyciela Performera określiłabym jako noszącą cechy matczyne. Nie chodzi o to, że w relacji z Performerem jest on matką, tylko o to, że jego postawa w stosunku do ucznia odznacza się cechami, które charakteryzowały matkę *par excellence* w kulturze chrześcijańskiej, czyli Maryję, milczącą obecność Ewangelii, zabierająca głos tylko wówczas, gdy patrząc z boku, widziała więcej lub wyraźniej, w którą stronę powinien pójść Syn, by wypełnić swoje posłannictwo i zrealizować pełnię ofiary.

Prawdopodobnie jako pierwszy pytanie o nieobecność ojca i znaczenie matki w pracy Grotowskiego postawił Leszek Kolankiewicz:

Ojciec był dla Grotowskiego tylko wspomnieniem z wczesnego dzieciństwa – był nieobecny. Matka natomiast była rzeczywista: ta pisana małą literą i ta pisana wielką. „Stanowi ona integralną część Boga, jest jego odłamanym kawałem. To Stara Kobieta, chodząca polnymi drogami” – mówił Grotowski w dyskursie gdańskim, już po śmierci swojej matki. „Ona jest naszym całym cierpieniem na ziemi... Ona czeka... na naszą pomoc”. Nie tylko dlatego, że wzrastał w kulturze, w której tak wyraźnie obecny jest pierwiastek siaktyczny, ale także z powodu osobistych losów, Grotowski był pod wrażeniem Matki. „Jak się idzie przez las, nocą, to się czuje, że są miejsca zagęszczone, szczególnie intensywnie żywe, tam jest Matka”. W lesie widział – tak jak Śri Ramana Maharszi w górze – Boga jako Matkę. Czy w swojej sztuce, przez całe życie, desperacko szukał nieobecnego Ojca, tego pisanego wielką literą?¹⁷

Jerzy Grotowski wychował się w rodzinie o dość tradycyjnym i typowym modelu: z jednej strony ojciec wojskowy, z drugiej matka – nauczycielka. Zresztą cała rodzina Grotowskich, zarówno ze strony matki, jak i ojca, miała głębokie tradycje nauczycielskie: nie tylko matka i ciotki były nauczycielkami. Także dziadek ze strony ojca, Bolesław¹⁸. Całe dzieciństwo Jerzego i Kazimierza upłynęło „pod znakiem kobiet” i nie mam tu na myśli wyłącznie braku ojca. Jeśli dobrze się przyjrzeć historii tułaczki Emilii i jej synów od momentu wybuchu wojny, widzimy co chwilę siostry, ciotki – a obrazu tego dopełniają córki Ożogów, z którymi mieszkali Grotowscy w Nienadówce¹⁹.

Nie od dziś psychologom wiadomo, że okres dzieciństwa wpływa w znacznym stopniu na kształtowanie tożsamości człowieka dorosłego. To, co pragnę w tym miejscu zaproponować,

nie jest trącającym przebrzmiałym psychologizmem wniknięciem w tajniki duszy i tożsamości Jerzego Grotowskiego. Podejmując próbę odpowiedzi na pytanie postawione przez Leszka Kolankiewicza, chciałabym natomiast skorzystać z wniosków, jakie formułuje terapia lęków eklezjogennych do wskazania pewnych tropów, a może nawet pęknięć, które przez swoje przemilczenie (Grotowski), lekceważenie czy marginalizację (Grotowski i większość jego współpracowników oraz mniej lub bardziej mu współczesnych badaczy) staje się aż nadto wyraźne, by można było przejść obok nich obojętnie.

Chyba najbardziej znany psycholog katolicki ostatnich lat, benedyktyn Anselm Grün pisał, że:

w terapii mówiono przez długi czas o neurozach eklezjogennych, a więc o chorobach psychicznych wywołanych przez wychowanie kościelne. W przypadkach typowych neuroz religijnych istotną rolę odgrywa lęk przed Bogiem. Terapeuta Tilman Moser w swojej książce *Gottesvergiftung* [Boska trucizna] dokonuje rozrachunku z własnym dzieciństwem, ukształtowanym przez lęk przed potężnym Bogiem oraz wyznanie ewangelickie. Mówi on o Boskiej chorobie, którą zaszczepiono mu w dzieciństwie. Najgorszy był lęk przed Bogiem, który wszystko widzi, obserwuje każdą myśl i potępia wszystko, co nie jest zgodne z jego przykazaniami. [...] Często rodzice rekompensowali swoją własną nieudolność w zakresie wychowania dzieci w ten sposób, że straszili Bogiem, który ukarze, jeżeli nie będzie się grzecznym. Nawet jeśli już dawno otrząsnęliśmy się z dziecięcych wyobrażeń na temat Boga, ponownie budzi się w nas ten przepastny pierwotny lęk [...]. Takie wyobrażenia Boga nie są wpajane w oderwaniu od rzeczywistości, lecz zawsze w odniesieniu do sytuacji rodzinnej. Bóg stanowił przedłużenie kładącej ręki ojca. Budzący lęk obraz Boga był częścią posługującej się lękiem autorytarnej metody wychowawczej. Dlatego ten właśnie obraz Boga wyrwał się głęboko w duszy dziecka²⁰.

Wpajane w dzieciństwie wyobrażenie Boga²¹, wiąże się nie tylko z opisanymi przez Gruna słownymi deklaracjami rodziców, którzy uciekając się do siły wyższej, projektują na nią metody wychowawcze i postawy, które ich zdaniem odniosą najlepszy skutek w budowaniu relacji z dzieckiem. Równie ważne w kształtowaniu nawyków i postaw jest to, co nigdy nie zostaje wypowiedziane, czyli brak. Kształtowanie wyobrażenia na temat rzeczy nowych uzależnione jest od doświadczenia już nabytego. Mówiąc w kategoriach semiologicznego procesu interpretacji znaczeń: nowa informacja osadzana jest zawsze w kontekście naszej indywidualnej encyklopedii znaczeń. Zawsze jednak musi być ten pierwszy raz: zetknięcie się z nieznanym i nieporównywalnym do czegoś innego, którego środowiskiem najmniej uwarunkowanym tym, co już wiemy, jest oczywiście dzieciństwo (przy czym wiedzę należy tu traktować dość szeroko, także jako emocje, nawyki, przyzwyczajenia itp.; mówiąc innymi słowami: organicznie). Zawsze nim usłyszemy o Bogu Ojcu w Kościele, mamy już pewien jego wzorzec, wyniesiony z domu rodzinnego, który w dużej mierze warunkuje odbiór treści katechizacji. Jak pisze w tym samym miejscu Grün, kazania ukazujące Boga jako karzącego i srogiego Ojca „są w stanie wzbudzić lęk wyłącznie w tych ludziach, którzy poprzez swoje wychowanie mieli do tego predyspozycje. Kto w trakcie wychowania dostatecznie nauczył się okazywać ufność, ten nie przypisywał takim kazaniom zbyt wielkiej uwagi”²². W przypadku doświadczenia ojca surowego, naturalną skłonnością dziecka jest lęk przed Bogiem, podsycany niewłaściwą wykładnią treści katechetycznych²³. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy obecność ojca paradoksalnie staje się synonimem pustki tak, jak miało to miejsce w przypadku Grotowskich.

W opowieści Kazimierza Grotowskiego ojciec rysuje się jako duch niespokojny, niespełniony artysta, ale też człowiek w pewnym stopniu niedostępny dla synów jeszcze przed fizyczną

rozłąką; niezdecydowany i niestały, zwłaszcza w okresie powojennym²⁴. Z konieczności – inżynier leśny, ponieważ nie został przyjęty na politechnikę wiedeńską, miał w swojej biografii

bogato zapisane karty żołnierskie. Jako szesnastoletni chłopak wstąpił do Legionów. W latach 1918–1921 brał udział w kampanii ukraińskiej i wojnie polsko-bolszewickiej. [...] Po wybuchu [II wojny światowej] jako pracownik biura wojskowego został ewakuowany z Przemyśla, a po klęsce wrześniowej internowany na Węgrzech. Jak wielu Polaków wkrótce zbiegł z obozu dla internowanych i przez Włochy przedostał się do Szkocji, gdzie do końca roku 1942 służył w wojsku, a od 1943 roku prawdopodobnie pracował w polskim Ministerstwie Spraw Wojskowych²⁵.

Obraz ten wypada uzupełnić o wspomnienie starszego syna:

Gabinet Ojca, umeblowany gdańskimi meblami, z biurkiem, biblioteką, zbiorem znaczków i miękkimi „klubowymi” fotelami był dla nas raczej zamknięty. [...] Ojciec pracował wówczas, jako cywil w wojskowej instytucji, która, o ile pamiętam, zajmowała się budownictwem i wojskowymi poligonami. Jako leśnik, często wyjeżdżał szacować lasy pod przyszłe tereny wojskowe. Otwierał wówczas, zamkniętą na klucz szufladę biurka i wkładał do kieszeni pistolet²⁶.

Ojciec był nieobecny w życiu rodzinnym już przed wybuchem wojny, zachowywał wobec rodziny dystans. Poczucie jego obcości mógł potęgować w chłopcach strach przed nieznanym i zakazanym, kryjącym się za drzwiami gabinetu, który wydaje się mroczny, ale i pociągający ze względu na swe bogactwa (biblioteka, kolekcja znaczków). Zupełnie inaczej w przypadku matki. Jerzy Grotowski w *Teatrze Źródeł* wspomina przede wszystkim jej troskę o wykształcenie synów w trudnym czasie wojennym oraz jej „najbardziej ekumeniczny katolicyzm”²⁷. To ona przyniosła do domu dwie książki, które okazały się fundamentalne dla jego dorosłych poszukiwań: *Ścieżkami jogów* Paula Bruntona i *Żywot Jezusa* Ernesta Renana. Z pewnego szczegółu obrazu odmalowanego przez Kazimierza Grotowskiego domyślić się można także więzi, która łączyć musiała Jerzego z Matką z powodu nieobecności ojca. Chodzi o epizod opisujący znalezienie przez Kazimierza korespondencji ojca z matką z okresu powojennego w Pontederze, w 1999 roku, po śmierci Jerzego²⁸. Nieco dalej starszy brat dość wyraźnie podkreśla znaczenie, jakie wywarła postawa i osobowość matki – oraz porażka ojca – na życie ich obu:

Dane statystyczne wskazują, że jeśli chodzi o oddziaływanie, kariera dzieci w istotniejszy sposób zależy od intelektualnego poziomu matki. Przypadek Jerzego wydaje się to jak najbardziej potwierdzać. Dodałbym od siebie, że oprócz poziomu intelektualnego niezbędna jest również determinacja. Nie znaczy to, że należy lekceważyć pomoc rodziny i przyjaciół. Oczywiście ważne jest również dziedziczenie. Oboje rodzice Jerzego byli bardzo zdolni. W rzeczywistości Jerzy był bardzo podobny do Ojca. Obydwaj byli opętani swym powołaniem i bezwzględni w jego realizacji. Tyle tylko, że Ojcu się to nie udało. Zbyt późno odkrył sztukę, może czasy były dla niego zbyt trudne, a może po prostu zabrakło mu szczęścia. W jakimś sensie los Mariana był dla Jerzego ostrzeżeniem. Na przykład, że tacy ludzie nie powinni wstępować w związki małżeńskie. Jurek dwukrotnie był bliski tego kroku. Raz w Polsce, a raz w Szwecji. Jedną ze swych wybranek zaprezentował nawet Matce. Ale rozsądek zwyciężył²⁹.

Ze względu na wzorzec rodzinny, Bóg jako Ojciec dla małych Grotowskich musiał być co najmniej pojęciem kłopotliwym, jeśli nie abstrakcyjnym, ulotnym i niekonkretnym, a nade wszystko niepewnym, nie dającym oparcia i poczucia bezpieczeństwa. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że gdyby chrześcijaństwo mówiło o Bogu jak o matce, to zapatrywanie Jerzego Grotowskiego na katolicyzm (a właściwie postawa ostentacyjnego ignorowania go) w późniejszej pracy mogłyby kształtować się nieco inaczej. Nauczanie o matczynej naturze Boga, obecne np. w Iz 49,15; 66,13, Ps 131,2–3, w Kościele Katolickim podjęte zostało dopiero przez Jana Pawła I (1912–1978). To on jest autorem słów „Bóg jest naszym Ojcem; więcej – jest dla nas także Matką”, jednak jego spojrzenie nie było powszechnie przyjęte w tradycyjnej teologii³⁰.

Pojęcie Matki w kontekście istoty wyższej pojawiało się u Grotowskiego wielokrotnie. Obecne było też w *Teatrze Źródła*, w wersji opublikowanej w języku angielskim w *The Grotowski Sourcebook*, we fragmencie poświęconym lekturom dzieciństwa i odwołaniu do książki *Ścieżkami jogów*:

Dla człowieka z Arunaczali Bóg, w rzeczywistości, całkowicie bezosobowy. Ale kiedy nadawał mu postać i odnosił do swojej Góry, był Śiwą, bogiem w męskiej postaci. Ten drugi człowiek, kiedy nadawał Bogu postać, nazywał go Matką. Uznałem ten termin za bardzo ludzki i bardzo naturalny, a jednocześnie, w bezpośredni sposób, odnoszący się do czegoś jak do źródła³¹.

W jednym z ostatnich swoich tekstów, *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, Grotowski dokonał z kolei rehabilitacji tradycji zachodniej, tym samym ograniczając możliwość interpretowania swoich działań przez pryzmat tradycji Wschodu³²:

nie można naprawdę zrozumieć własnej tradycji (przynajmniej tak jest ze mną), jeśli się jej nie porówna z kolebką inną. Można to nazwać koroboracją. W perspektywie koroboracji kolebka orientalna jest dla mnie bardzo ważna. Nie tylko z przyczyn technicznych (tamtejsze techniki są bardzo wypracowane), ale z powodów osobistych. Bo właśnie źródła kolebki orientalnej wywarły na mnie bezpośredni wpływ w dzieciństwie i młodości, czyli na długo zanim zacząłem zajmować się teatrem. Koroboracja otwiera często perspektywę nieoczekiwane i łamie nawyki myślowe. Na przykład w tradycji orientalnej do tego, co nazywamy Absolutem, można podejść jak do Matki. Natomiast w Europie akcent położony jest bardziej na Ojca. To tylko przykład, ale rzuca on nieoczekiwane światło także i na naszych poprzedników na Zachodzie. [...] Kiedy konstruujemy dzieło – *Akcję* – nasze źródła odwołują się głównie do kolebki zachodniej³³.

Pod pojęciem „kolebki zachodniej”, rozumiał natomiast obszar terytorium obejmującego starożytny Egipt, ziemię Izraela, Grecję i starożytną Syrię³⁴, czasowo był to dla niego okres nawet starszy niż piramidy (aż kusi by postawić pytanie o to, co – lub kto – był starszy od piramid; niektórzy twierdzą, że potop), czym jeszcze precyzyjniej wskazał kontekst kulturowy swoich poszukiwań. Niezależnie jednak od osobistych zapatrywań Grotowskiego na tę sprawę, wydaje mi się – jak już wspomniałam – że pewne rysy matczynej obecności Maryi widoczne są w postawie nauczyciela Performera. W Ewangeliach, uwidaczniają się one zwłaszcza w dwóch momentach: podczas wesela w Kanie Galilejskiej i w chwili wskrzeszenia przez Jezusa młodzieńca z Naim.

Pierwszy fragment pochodzi z Ewangelii św. Jana (J 2,1–11)³⁵. Chrystus wraz z uczniami udaje się do Kany Galilejskiej, gdzie przebywa jego matka. Maryja zwraca mu w pewnym

momencie uwagę, że gospodarzom zabrakło wina, na co on odpowiada: „Czyż to moja lub Twoja sprawa, Niewiasto? Czyż jeszcze nie nadeszła godzina moja?”. Wtedy Matka, nie zważając na to, że Jezus ją zbywa, rozkazuje sługom zrobić wszystko, cokolwiek Chrystus im każe. Później następuje dobrze znany opis przemienienia wody w wino. Ewangelista zamyka scenę stwierdzeniem: „Taki to początek znaków uczynił Jezus w Kanie Galilejskiej. Objawił swoją chwałę i uwierzyli w Niego Jego uczniowie”.

Komentując ten fragment o początku godziny Chrystusa, biblista Juan José Bartolomé³⁶ zwraca uwagę czytelników na fakt, że

to właśnie Matka Jezusa była jedyną osobą, która zauważyła niedostatek wina. [...] Maryja przekazuje informację Jezusowi, nie prosząc Go o nic, jedynie sygnalizuje brak, który zauważyła. [...] Bez proszenia, Maryja oczekuje jakiejś reakcji od Syna. Wnioskuje się o tym nie tyle ze słów, co z reakcji na negatywną odpowiedź Jezusa: „Uczyńcie, cokolwiek wam powie” (J 2,5).

W krótkiej wymianie zdań, a właściwie w ciętej ripostie Jezusa, przypominającej Maryi, że nie ona będzie decydowała, czy jest gotowy na uczynienie pierwszego znaku swojej boskości i zapowiedzi wielkiej ofiary, „Jezus nie kieruje się chęcią realizacji pragnienia swojej matki, a wypełnieniem woli Ojca”. A jednak to Maryja jest kluczową postacią dla zrozumienia tego, co właściwie stało się w Kanie Galilejskiej. To ona „zauważyła kłopotliwą sytuację, pozostając na poziomie tego, co się dzieje, i jest to płaszczyzna, która nie jest istotna dla Jezusa skupionego głównie na tym, co ma nadejść”. Na naszych oczach staje się nauczycielką Syna, ponieważ uważnie obserwuje z zewnątrz zarówno jego, jak i sytuację, w której się znalazł. Z punktu widzenia ludzkiego, jako matka, miała ona wszelkie prawo poprosić syna o pomoc, jednak z punktu widzenia logiki boskiej, nie miała żadnej mocy nad Chrystusem. Wydaje się, że tylko Chrystus, jako Syn Boga, zna chwilę nadejścia własnej godziny, jednak to Maryja, zwracając mu uwagę na coś, czego sam nie dostrzegł, pomaga mu ujawnić swoją boską naturę. Charakterystyczną postawą biblijnej matki-nauczycielki jest spojrzenie z zewnątrz, połączone z ufnością w pewne pokłady „energii” tkwiącej w uczniu oraz wiara w to, że będzie potrafił je wykorzystać. Nauczycielka rozważnie sięga po słowa, zabiera głos tylko wtedy, gdy jest to niezbędnie konieczne; ogranicza się do wskazania możliwości działania w odpowiedzi na zauważony przez siebie brak. Była w stanie go zauważyć, ponieważ jest silnie zakorzeniona w rzeczywistości doczesnej i jednocześnie przekonana o boskości swojego syna.

Przenosząc tę postawę na poziom czysto funkcjonalny powiedziałabym, że jeśli Maryja symbolizuje porządek ziemski, świecki czy też doczesny, to można przyjąć, że jej rola polega na „sprowadzeniu Chrystusa na ziemię”, a więc zwrócenia uwagi na konkret i na fakt, że proces przejścia do ofiary totalnej musi rozpocząć się i zakończyć w namacalnym wymiarze życia na ziemi. Dla Chrystusa – Boga wcielonego w ziemskie ciało – nie ma innej drogi. Podobnie jak nie będzie innej drogi dla jego naśladowców. On natomiast – skupiony na relacji z Bogiem w swoim wnętrzu – do momentu wskazania braku przez matkę wydaje się nie dostrzegać tego. Skoncentrowany jest na wypatrywaniu tego, co ma jeszcze nadejść („Czyż jeszcze nie nadeszła godzina moja?”). Istotą czynu Maryi w Kanie było przyspieszenie nadejścia godziny Chrystusa, czyli popchnięcie go ku aktowi odkupienia dającemu życie wieczne jemu i całej ludzkości.

Chrystus wyciąga ze zdarzenia w Kanie wnioski na przyszłość, co dobrze ilustruje fragment Ewangelii św. Łukasza (Łk 7,11–16) o wskrzeszeniu młodzieńca z Nain:

Jezus udał się do pewnego miasta, zwanego Nain; a szli z Nim Jego uczniowie i tłum wielki. Gdy zbliżył się do bramy miejskiej, właśnie wynoszono umarłego – jedyne go syna matki, a ta była wdową. Towarzyszył jej spory tłum z miasta. Na jej widok Pan uzalił się nad nią i rzekł do niej: Nie płacz! Potem przystąpił, dotknął się mar – a ci, którzy je nieśli, stanęli – i rzekł: Młodzieńcze, tobie mówię wstań! Zmarły usiadł i zaczął mówić; i oddał go jego matce.

Na poziomie ludzkim mamy tu do czynienia z krańcowym efektem lekcji, jaką Chrystus odebrał od Maryi, ponieważ jego wrażliwość na sprawy doczesne człowieka jest tak daleko posunięta, że wskrzesza go do życia. W Nain Chrystus to już nauczyciel (od wesela w Kanie minął jakiś czas – Ewangelista umieszcza opis wskrzeszenia młodzieńca w części „w toku pełnej działalności”, już po powołaniu dwunastu apostołów), ale też jeszcze uczeń na drodze do pełni swojej Ofiary. Także ten fragment naznaczony jest obecnością matki, co dodatkowo wzmacnia obraz sytuacji, którego świadkami byliśmy podczas uczyty weselnej. Milcząca obecność matki po raz kolejny jest bodźcem, który popycha Chrystusa do ingerencji w porządek ziemski. Wszystkie znaki, jakie Chrystus uczynił, odpowiadając czynem na marność losu ludzkiego, przybliżyły go do ostatecznej godziny chwały, w sposób bardzo konkretny ściągając na niego gniew uczonych w piśmie, którzy wydadzą go na śmierć. Tradycja chrześcijańska podaje też, że Maryja i św. Jan (ten ostatni jako jedyny z apostołów) nie zginęli śmiercią męczeńską, ponieważ wytrwali do końca przy Chrystusie, a współcierpiąc z nim, byli współuczestnikami jego zbawczej ofiary. Stojąc pod krzyżem, „współ-czuli” oni z Chrystusem. Język włoski w słowie współczucie – „compassione” – zachował element udziału („com-”, razem, z) w pasji („passione”) drugiego człowieka. Podążając za znaczeniem pasji jako męki i przejścia do życia wiecznego, można powiedzieć, że kto współczuje, nie musi podejmować działania we właściwym tego słowa znaczeniu, a mimo to ma udział w ofierze działającego.

Można wytyczyć pewne paralele między opisaną przeze mnie funkcją Maryi w inicjacji Chrystusa w jego ofiarę totalną, a opisami relacji nauczyciela i Performera w trzech tekstach Jerzego Grotowskiego i Thomasa Richardsa, do których w głównej mierze się w tym miejscu odwołuję. Istota obecności nauczyciela sprowadza się w nich do wnikliwego spojrzenia, które „może niekiedy działać jak zwierciadło dla więzi Ja – Ja (kiedy jeszcze to połączenie nie jest wytyczone). Kiedy połączenie Ja – Ja jest wytyczone [a więc *uczeń* dotyka swojego przeznaczenia], nauczyciel może zniknąć, a *Performer* kontynuować ku *ciału esencji*”³⁷. To podążanie ku ciału esencji odbywa się w podwójności: Performer działa już jako nauczyciel, ale jeszcze jako uczeń samego siebie i uczeń tych, do których został posłany. Taka była natura relacji Grotowskiego z Ryszardem Cieślakiem, o której mówił: „Zdarza się bardzo rzadko, że symbioza [...] dochodziła do takiej głębi, że nieraz trudno było wiedzieć czy są to dwa istnienia ludzkie, które pracują razem, czy też, że pracuje ktoś jeden – w dwóch osobach”³⁸. Podobnie widział ją Grzegorz Ziółkowski, który pisał:

Sądzę, że więzi Grotowskiego i Richardsa nie da się sprowadzić wyłącznie do procesu kształcenia. Przecież w pracy Grotowskiego chodziło o poszukiwanie, a nie o nauczanie ustalonego systemu. Wydaje mi się zatem, że tym, co Grotowski przekazywał swemu uczniowi i współpracownikowi były przede wszystkim sposoby i zasady prowadzenia poszukiwań w praktyce, w których szczególną rolę odgrywały artystyczna intuicja oraz nieustępliwe poddawanie próbom opracowywanego materiału, a jednocześnie – samego siebie³⁹.

Nauczyciel Performera to stan idealnej, podwójnej obecności, opartej na symbiozie procesu nauczania i uczenia się, która w ostatecznym rozrachunku prowadzić powinna do przyjęcia

przez ucznia roli nauczyciela. Tak odbywa się przekaz⁴⁰. W procesie tym nauczyciel nie buduje partytury działań fizycznych, jednak podąża za swoim procesem wewnętrznym, w sposób, który wymaga jeszcze gruntownego przebadania, wydaje mi się jednak, że może on być oparty na partyturze wewnętrznej inkantacji.

Przenosząc dalej stosunek matka-syn na postawę Grotowskiego wobec Thomasa Richardsa, a mówiąc szerzej nauczyciela do Performera, zauważam kolejne paralele: nauczyciel patrzy dalej, oderwany od blichtru chwały przyszłej, pokazuje Performerowi konkretną pracę do wykonania już teraz. Dla ucznia oznacza to porzucenie wyobrażeń o sobie (zaparcie się samego siebie), by w świecie (konkretna, bardzo ludzka i potoczna sytuacja święta) dotknąć czegoś, co przekracza złudne blaski tego świata. Najlepszym przykładem na to jest obraz zmagañ Thomasa Richardsa z marzeniami o sławie aktorstwa w pierwszych latach pracy z Grotowskim, jeszcze w Stanach Zjednoczonych⁴¹.

Opowieść o początku znaków, jakie czyni Chrystus, jest przypowieścią o dorastaniu do ostatecznej ofiary z własnego życia. Analogicznie w przypadku Performera. W przytoczonym fragmencie Ewangelii, Maryja zwraca naszą uwagę na „krew i ciało” – biblijne symbole ludzkiej natury Chrystusa, który drogę do odkupienia przejdzie jak każdy człowiek – przez krzyż przyjęty w realnym wymiarze ludzkiego cierpienia, przeżywanego w sposób bardzo konkretny w łączności ze światem (tj. stworzeniem), nie poza nim. Mówiąc innymi słowy, zbawienie możliwe jest tylko na ziemi. Co więcej, Chrystus będzie pierwszym, który porządek sakralny wprowadzi do tego świata z chwilą swojej ofiarnej śmierci. W ten sposób jeszcze wyraźniej potwierdzi pierwotną intuicję Matki, że bez „życia w ciele” nie ma przejścia „tam”: w porządku chrześcijańskim *sacrum* zlewa się z *profanum* w momencie, gdy pęka zasłona Przybytku, symbolicznie wyrażając niezbędne połączenie pierwiastków cielesnego i duchowego, z których żaden nie jest ważniejszy, jeśli jest właściwie rozumiany. Człowiek zbawia się przez ciało i z ciałem – przez rzeczy doczesne i w rzeczach⁴². W pewnym okresie swojej pracy Grotowski także wierzył, że człowiek może być zbawiony na ziemi. Jego projekt był nie tyle ewangeliczny, ile chrystologiczny. Od najmłodszych lat Grotowski uważał Chrystusa za przyjaciela i traktował jak osobę z ciała i krwi⁴³. Nauczyciel Performera, podobnie jak Maryja, kieruje się osobistą intuicją, to znaczy przeczuwa potencjał organiczności tkwiący w uczniu i pomaga mu go z siebie wydobyć. Thomas Richards opisuje to w następujący sposób:

[...] Grotowski obejrzał zarys *Main Action*, w której miałem mały fragment [...]. Powiedział, że było coś w moim działaniu, w tym, co robiłem. Zdziwiło mnie to, ponieważ tylko szedłem. Nie – powiedział – w tym momencie była to organiczność, zarodek organiczności w tobie. [...] To był punkt zwrotny w stosunku Grotowskiego do mnie – tak, jakby dostrzegł we mnie pewną możliwość. Od tego czasu zaczął pracować ze mną bezpośrednio. Najpierw dołączyłem do mini zespołu, z którym pracował wcześniej oddzielnie. [...] Grotowski pracował z nami nad stworzeniem centralnego motywu *Main Action*, a potem nad naszą linią działań, która później miała się stać linią główną. Wszedłem z nim w relację, która była... wcześniej w pewnym sensie jakbym nie istniał w pracy. A odtąd, od tego momentu począwszy, dzięki jego spojrzeniu i jego uwadze naprawdę zacząłem istnieć. Pracowaliśmy niemal dzień w dzień, w grupie dwu-, trzyosobowej lub tylko ze mną, wiele godzin – nawet dziesięć, dwanaście na dobę. Potem zapraszał mnie do restauracji, gdzie rozmawialiśmy przez następne dwie, trzy godziny. Tak, jakby próbował znaleźć sposób na wydobyć ze mnie tej możliwości, której istnienie przeczuwał – tego, co nazywał organicznością⁴⁴.

Rola nauczyciela polega na dodawaniu uczniowi odwagi, by uczynił to, czego znaczenia jeszcze nie rozumie⁴⁵, ponieważ czynienie jest podstawowym warunkiem zrozumienia („pamiętania się”).

1. Thomas Richards: *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*. Wprowadzenie oraz esej *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu Jerzego Grotowskiego*, przełożyli Andrzej Wojtasik i Magda Złotowska, Wydawnictwo „Homini”, Kraków 2003. Warto zauważyć, że Grotowski uznał, iż Thomas Richards stał się nauczycielem już 1993 roku, co pozwala łatwo usprawiedliwić fakt, że on sam coraz mniej czasu poświęcał pracy. Często w komentarzach zarzucano mu ów brak zaangażowania. Grotowski miał kwitować je stwierdzeniem: „Gdy zegarek chodzi prawidłowo, nie reguluj go” (Por. Thomas Richards: *Punkt graniczny przedstawienia*, rozmawiała Lisa Wolford, przełożył Artur Przybysławski, konsultowała Magda Złotowska, przekład zredagował i do druku przygotował Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004, s. 19). Odrębną sprawą pozostaje rozstrzygnięcie, czy rzeczywiście Thomas Richards był gotowy do nowego zadania, jakie postawił przed nim Grotowski i czy ustąpienie miejsca nowemu nauczycielowi nie zostało przyspieszone ze względu na stałe pogarszanie się stanu zdrowia Grotowskiego po pierwszym zawale, w 1991 roku.

2. Jerzy Grotowski: *Wprowadzenie*, luty 1993, [w:] Thomas Richards: *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi...*, s. 8

3. „Aktor nie jest widzem, zaś praca reżysera polega na byciu widzem”. Dalej Grotowski mówił o szczególnym przypadku aktora, który potrafi być jednocześnie widzem w nawiązaniu do pracy solisty we włoskim teatrze (zaryzykuję stwierdzenie, że miał na myśli Daria Fo): „Aktor, który do mistrzostwa opanował formy swojej sztuki (a więc posiada już całkowitą precyzję wykonywania wszystkich najmniejszych elementów sztuki) może zacząć zmieniać akcenty rytmu, zaczyna przesuwac te akcenty, zmieniać kolejność drobnych detali, robić sobie niespodzianki. [...] W tym przypadku można powiedzieć, że aktor działa i w tym samym czasie obserwuje swoje ciało w działaniu, rzeczywiście obserwuje swoje ciało i swoje dłonie. I wtedy dzieje się tak, jakby sam z siebie zauważał: «to funkcjonuje – tamto nie – to trzeba jeszcze raz powtórzyć»”. I dalej z uznaniem dodaje o teatrze włoskim: „Największymi aktorami tego rodzaju u was we Włoszech byłiby ci, którzy kontynuują tradycję komedii dell'arte, aktorzy zdolni do robienia indywidualnych przedstawień i jednocześnie do wciągania w nie widzów, bawienia się z nimi, trzymania ich w swej władzy. Oni także, a przynajmniej ci, których obserwowałem, mają tę zdolność, tę szczególną umiejętność robienia [czegoś] i jednoczesnego obserwowania tego, co robią. Jest to jakby podwójna gra, często bardzo fascynująca i wymagająca wielkiej maestrii”. Jerzy Grotowski: *Il regista come spettatore di professione*, transkrypcja wystąpienia podczas kongresu „L'arte dello spettatore” – „Sztuka widza”, Volterra 1984, „Teatro Festival”, nr 3, kwiecień 1986, przedruk [w:] *Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–1969*, pod redakcją Ludwika Flaszena, Carli Pollastrelli, Renaty Molinari, wyd. II: Florencja 2006, s. 193. Cytat w języku polskim za wstępną wersją niepublikowanego przekładu polskiego Anny Górki, powstałego na potrzeby edycji *Tekstów zebranych* Jerzego Grotowskiego, przygotowywanych do druku.

4. Jerzy Grotowski: *Performer*, przekład polski autora z oryginalnej wersji francuskiej opublikowanej we Włoszech, [w:] tegoż: *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, wybór i redakcja

Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wydanie 2 poprawione i uzupełnione, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 214

[5.](#) Por. Jerzy Grotowski: *Il regista come spettatore di professione*, s. 192–193.

[6.](#) Tamże, s. 204.

[7.](#) Tamże.

[8.](#) Thomas Richards: *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, s. 8.

[9.](#) Tamże.

[10.](#) Thomas Richards: *Punkt graniczny przedstawienia*, s. 9.

[11.](#) Thomas Richards: *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, s. 14.

[12.](#) Jerzy Grotowski: *Wstęp*, [w:] tamże, s. 8.

[13.](#) Tamże.

[14.](#) Tamże, s. 20 i 115.

[15.](#) Por. Jerzy Grotowski: *Odpowiedź Stanisławskiemu*, na postawie stenogramu spotkania z reżyserami i aktorami w Brooklyn Academy of Music w Nowym Jorku 22 lutego 1969 roku, przygotował do druku Leszek Kolankiewicz, „Dialog” 1980 nr 5, s. 111–119. Przedruk [w:] Jerzy Grotowski: *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, s. 145–164. Podczas wykładów w Turynie Grotowski zwrócił słuchaczom uwagę, że uczeń nigdy nie będzie kreatywny. Rozumiał to tak, że po pierwsze nie można myśleć, że jeszcze ma się czas na prawdziwą pracę, że jest się jeszcze młodym na poważne potraktowanie kolejnych wyzwań, co stanowiło dla niego synonim profesjonalizmu. Postawę tę nazywał byciem wiecznym studentem. Według Grotowskiego rzemiosła należało uczyć się bardzo szybko i to w bardzo młodym wieku, po to by następnie szybko przejść do profesjonalizmu. W podobnym tonie pisał Dariusz Kosiński: „[...] powołanie aktu, a następnie jego odsłonięcie, udostępnienie w *Księżcu Niezłomny* stanowi rodzaj ostatniego z możliwych działań teatralnych. Po nim sensowne jest już tylko podjęcie pracy własnej, w której dotychczasowi aktorzy staną się kimś na kształt przewodników. Tego typu działania i Grotowski, i pozostali członkowie Laboratorium podejmowali na tak szeroką skalę, że stały się one wręcz najważniejszą formą ich aktywności. Zamiast okazywać efekty pracy, rozpoczęli bardzo intensywną naukę prowadzenia jej we własny sposób i na gruncie własnego doświadczenia. Działania te odruchowo i w zgodzie z tradycjami Zachodu, w których teatr utożsamiany jest z przedstawieniem, były zaliczane do prac warsztatowych, przygotowawczych i nie uznawane za część dzieła Grotowskiego. Tymczasem, jak sądzę, już po *Księżcu Niezłomnym* zaczyna się proces radykalnej zmiany proporcji: więcej czasu i energii poświęca się instruowaniu i wspólnej pracy nad tym, jak działać na drodze do aktu niż odsłanianiu, wystawianiu osiągniętych rezultatów”, *Prawda was wyzwoli – realizm i realność w poszukiwaniach Jerzego Grotowskiego*, [w:] *Oblicza realizmu*, pod redakcją Małgorzaty Sugiery, Mateusza Borowskiego, „Księgarnia Akademicka”, Kraków 2007, s. 253.

16. Por. Jerzy Grotowski: *Il regista come spettatore di professione*, s. 203: „A więc patrzmy. Jeżeli mamy wrażenie, że skończyliśmy, że [projekt] jest już w takim stanie, w którym dość szybko powinniśmy zaprosić konkurencję, czyli innych widzów [...] A co, jeśli nie jesteśmy jeszcze gotowi na przyjęcie konkurencji? Wtedy reżyser musi jeszcze raz obejrzeć materiał, który przesuwa się przed nim [...]”.

17. Leszek Kolankiewicz: *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, „Pamiętnik Teatralny” 2000 z. 1–4, s. 82.

18. Por. Kazimierz Grotowski: *Portret rodzinny*, „Pamiętnik Teatralny” 2000 z. 1–4, s. 9–10.

19. Zosia, Weronika, Hanka, Hela, Staszka i Aniela, tamże.

20. Anselm Grün: *Przemień swój lęk. Jak odzyskać radość życia?*, przełożył Ryszard Zajączkowski, Wydawnictwo „Jedność”, Kielce 2007, s. 68–75 [podkreślenia moje].

21. Oczywiście nie tylko Boga; podobny mechanizm dotyczy interioryzacji zakazów i nakazów wyrażanych przez rodziców zarówno werbalnie, jak i niewerbalnie.

22. Tamże.

23. „Często jednak taki obraz Boga wpajali nie tylko rodzice, lecz również liczni kaznodzieje, którzy straszili surowym i karzącym Bogiem-Sędzią. [...] Jednak – zauważa benedyktyn – samo słuchanie kazania nie może być przyczyną powstania lęku przed Bogiem. Należy jej szukać we własnej osobie, ponieważ obraz samego siebie jest silnie związany z obrazem Boga. [...] Często w trakcie rozmowy niektórzy pacjenci opowiadają mi o swoim lęku przed Bogiem. W takiej sytuacji nie próbuję odpowiedzieć słowami Pisma Świętego o kochającym Bogu. Taka replika nie odniosłaby skutku. Usiłuję raczej wywnioskować z rozmowy, przed czym mój rozmówca naprawdę czuje lęk. [...] A może jest to lęk przed rodzicami, których cechy przeniesione zostały na Boga?”, tamże [wyróżnienia moje].

24. Z opowieści Kazimierza Grotowskiego wynika, że ojciec rozważał możliwość powrotu do Polski, wyraźnie prosił o pomoc w znalezieniu pracy w kraju. Musiały nim jednak targać duże wątpliwości, ponieważ koniec końców, mimo namów ze strony starszego syna, został w Ameryce Południowej: „W ciągu czterech lat, po roku 1945, Ojciec napisał do Matki 61 listów. We wszystkich żywo interesuje się naszym losem, dopytuje się czy jego paczki dochodzą, obiecuje wkrótce przyjechać, chociaż termin przyjazdu w miarę upływu czasu przesuwa się. Szczególnie denerwuje się naszymi perypetiami w 1946 roku, zwłaszcza, że przez pewien czas nie ma od nas wiadomości. Prosi o przysłanie z kraju zaproszenia do jakiejś pracy. [...] Ojciec pisywał do Matki kilka razy do roku. Ja wymieniłem z nim szczególnie dużo listów podczas mojego półtorarocznego pobytu na Uniwersytecie w Birmingham, w Anglii, w roku 1960. [...] Namawiałem go do powrotu do Polski, gdzie mógł liczyć na naszą pomoc. Wahał się. Być może obawiał się spotkania z Matką i konfrontacji rzeczywistości z jego niespełnionymi planami i marzeniami. Był bliski tego, by przyjechać do Anglii. Ale w końcu się nie zdecydował”, Kazimierz Grotowski: *Portret rodzinny*, s. 25–26.

25. Dariusz Kosiński: *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009, s. 16. Obszerną relację na temat losów ojca znajdujemy też we wspomnianym już *Portrecie rodzinnym*.

26. Kazimierz Grotowski: *Portret rodzinny*, s. 14–16.

27. Cyt. [za:] Dariusz Kosiński: *Grotowski. Przewodnik*, s. 21. „Czas spędzony na wsi był czasem wojennym. Któregoś dnia matka wybrała się do miasta. Nigdy się nie miało pewności, czy ktoś z takiej wyprawy wróci. Poza tym panowała bieda. A moja matka wybrała się do miasta, żeby kupić książki, bo wierzyła, że pewne książki mogą być jak pokarm”. A jego brat, Kazimierz, uzupełnia: „Największym wyzwaniem dla naszej Matki było zapewnienie nam, w tych nienormalnych warunkach, właściwego wykształcenia. To, że potrafiła stawić temu czoła, zdecydowało o całym przyszłym życiu jej synów”.

28. „Dopiero po jej śmierci Jurek znalazł i zabrał w tajemnicy paczkę listów, wysyłanych do niej przez Ojca. Były posegregowane i poprzedzielane krótkimi uwagami, pisanymi jej ręką. Oczywiście, już wcześniej znaliśmy losy Ojca w ogólnym zarysie. Pisywaliśmy do siebie. Ale dopiero jego listy do Matki wyjaśniły wiele spraw. Przeczytałem je w Pontederze, w mieszkaniu Jerzego, kilka dni po jego śmierci”, Kazimierz Grotowski: *Portret rodzinny*, s. 23.

29. Tamże, s. 36.

30. Por. Józef Majewski: *Elizabeth A. Johnson. Bóg jako matka*, protokół dostępu: <http://www.tygodnik.com.pl/teologowie/majewski.html>, data konsultacji: 30 września 2011.

31. Jerzy Grotowski: *Teatr Źródło*, wersja opublikowana po angielsku [w:] *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, Routledge, London–New York, 1997; 2nd edition 2001, ss. 250–268; cytuję roboczy przekład Dariusza Kosińskiego, przygotowywany na potrzeby edycji *Tekstów zebranych* Grotowskiego.

32. W tym tonie utrzymane były jego ostatnie wypowiedzi na temat jogi, zwłaszcza podczas wykładów w Paryżu, gdzie mówił o instrumentalnym traktowaniu technik Wschodu, gdyż spowalniają one procesy życiowe, podczas gdy on szukał czegoś, co pozwoli na uzyskanie maksymalnego natężenia energii. Por. Wykład czwarty Jerzego Grotowskiego w Collège de France wygłoszony w Teatrze Odeon w Paryżu 23 czerwca 1997 roku.

33. Jerzy Grotowski: *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, przełożyła Magda Złotowska, [w:] Thomas Richards: *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, s. 169–170 [podkreślenia moje].

34. Por. na przykład Thomas Richards: *Punkt graniczny przedstawienia*, s. 70.

35. Wszystkie cytaty z Pisma Świętego za Biblią Tysiąclecia, wyd. IV, Poznań 1991.

36. Juan José Bartolomé: *Wspomożycielka i Matka wszystkich wierzących. O roli Maryi w życiu wiary ucznia na podstawie Ewangelii św. Jana*, [w:] *VI Światowy Kongres Maryi Wspomożycielki, Częstochowa 3–6.08.2011. Teksty*, Piła 2011. Wszystkie cytaty w tym akapicie tamże.

37. Jerzy Grotowski: *Performer*, s. 216.

38. Jerzy Grotowski: *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka. Spotkanie „Hommage à Ryszard Cieślak” 9 grudnia 1990*, przełożyli Magda Złotowska i Jerzy Grotowski, „Notatnik Teatralny” 1995 z. 10, s. 22.

[39.](#) Grzegorz Ziółkowski: *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski od wykładów rzymskich (1982) do wykładów paryskich (1997–1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 232.

[40.](#) Por. „Pamiętam, jak przed naszym wyjazdem [do Irvine] dziekan wydziału aktorskiego mówił, że z rozmów z Grotowskim podczas selekcji zrozumiał, iż kiedy Grotowski pracuje z aktorem, to w pewien sposób jest tak, jakby Grotowski żył przez tego aktora”, Thomas Richards: *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, s. 31.

[41.](#) Tamże.

[42.](#) Por. Pier Giorgio Liverani: *Dobre życie Ewangelią. W poszukiwaniu zaginionej powołania*, Wydawnictwo Bratni Zew, Kraków 2012, s. 66–67. Maksyma o zbawieniu w rzeczach i poprzez rzeczy pochodzi od Jana Taulera, ur. ok. 1300 r. w Strasburgu, zm. w Bazylei, w 1361 r., dominikanina, mistyka i pisarza.

[43.](#) Por. Zbigniew Raszewski: *Zraptularza. Grotowski*, „Dialog” 1993 nr 7, s. 101, [za:] Dariusz Kosiński: *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 407. Por. opowieść o czytaniu Ewangelii po kryjomu, na strychu w chlewiku, w Nienadówce, wsi w której Grotowscy – Jerzy i Kazimierz – wraz z matką Emilią, spędzili wojnę. Jerzy Grotowski: *O praktykowaniu romantyzmu*, wypowiedź na kongresie naukowym „Grotowski I”, poświęconym pierwszemu dziesięcioleciu Teatru Laboratorium, zorganizowanym w styczniu 1979 roku w Mediolanie przez Centro di Ricerca per il Teatro, stenogram przygotował do druku Leszek Kolankiewicz, „Dialog” 1980 nr 3, s. 119. Określenie „ciało i krew to brat” pojawia się w definicji „swojego” w *Święcie*: „W tym mieści się „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 nie każdy. Ciało i krew to jest brat, właśnie tam jest „Bóg”, jest to bosa stopa i goła skóra, w której jest brat. To jest także święto, być w świetle, być świętem”, Jerzy Grotowski: *Święto*, według stenogramu spotkania ze studentami i profesorami w auli New York University, 13 grudnia 1970, „Odra” 1972, nr 6, s. 51. Pojawia się tu też nawiązanie do „brata Słońca” św. Franciszka. Grotowski opowiadał o swojej relacji do św. Franciszka-buntownika podczas wykładów w Rzymie, por. Jerzy Grotowski: *Tecniche originarie dell’attore*, niepublikowana transkrypcja nagrania z kaset magnetofonowych Jerzego Grotowskiego na Uniwersytecie w Rzymie 1982 roku, Università degli Studi di Roma „La Sapienza”, Dipartimento di Musica e Spettacolo, pod redakcją Luisy Tinti, Rzym 1987, s. 251.

[44.](#) Thomas Richards: *Punkt graniczny przedstawienia*, s. 10–11.

[45.](#) Jerzy Grotowski: *Tecniche originarie dell’attore*, s. 143.