

ARS MAGNA GROTOWSKIEGO

Leszek Kolankiewicz

(ur. 11 sierpnia 1933 roku w Rzeszowie – zm. 14 stycznia 1999 roku w Pontederze we Włoszech) był reżyserem teatralnym, badaczem sztuki aktorskiej i – szerzej – performerskiej, wykładowcą antropologii teatralnej, reformatorem sztuk widowiskowych i wizjonerem kultury. W latach 1957–1969 wyreżyserował 17 przedstawień, w tym 11 w założonym i kierowanym przez siebie Teatrze Laboratorium z siedzibą najpierw w Opolu, a następnie we Wrocławiu; z tych cztery – [Akropolis](#) (1962), [Tragiczne dzieje doktora Fausta](#) (1963), [Księżę Niezłomny](#) (1965) i [Apocalypsis cum figuris](#) (1969) – przyniosły mu rozgłos światowy, wchodząc do kanonu dokonań sztuki teatralnej XX w. Własną metodę pracy aktora i program przedstawił w książce [Ku teatrowi ubogiemu](#) (szeroko znane wydanie anglojęzyczne 1968, wydanie polskie 2007). W cyklu natchnionych manifestów (*Jak żyć by można; Takim, jakim się jest, cały; Święto*; 1970–1971), zabarwionych ideami kontrkulturowymi, zarysował wizję [kultury czynnej](#) – jako dziedziny spełnień jej uczestników, niedążących do kształtowania dzieł, lecz współtworzących spotkania nacechowane *effervescence collective*¹. Realizacją tych idei miały być staże parateatralne i dzieła-strumienie, realizowane przez współpracowników Grotowskiego, takie jak [Special Project](#) (od 1974) czy [Przedsięwzięcie Góra](#) (1977). W pracy ze specjalnie tworzonymi zespołami międzynarodowymi – w Polsce, w Stanach Zjednoczonych i ostatecznie we Włoszech – Grotowski zajął się skomponowaniem struktury działań performerskich o charakterze i skuteczności quasi-rytualnej. Prace te obszernie komentował, używając języka antropologii teatralnej, w toku wykładów na Uniwersytecie Rzymskim La Sapienza (1982) czy w paryskim Collège de France (1997–1998), a także w wystąpieniach programowych: *Wędrowanie za Teatrem Źródeł* i *Teatr Źródeł* (1978–1980), *Tu es le fils de quelqu'un* (1985), *Performer* (1987). Głównie tą drogą publiczność miała w tym okresie sposobność zapoznania się z jego późnymi pracami – jego ostatnie dzieło, tak zwane opus *Akcja*, stworzone wspólnie z nominowanym oficjalnie spadkobiercą, Amerykaninem Thomasem [Richardsem](#), prezentowane było bowiem (od 1995) nielicznym wybranym.

W ogóle okazję zapoznania się z dokonaniem artystycznym Grotowskiego miało niezbyt liczne grono odbiorców, skoro sam twórca od początku określał charakter swoich przedstawień jako swoistą odmianę teatru kameralnego – takiego, w którym widz powinien odczuwać fizyczną bliskość aktora, ten zaś miał, w akcie intymnej transgresji, dążyć do spełnienia jak gdyby spowiedzi, dokonującej się nie tylko i nawet nie głównie w słowach, lecz w całym jego organizmie. Ową osobliwie zdefiniowaną relację między aktorem i widzem, kojarzącą się z archetypem ofiary i nawiązującą do kultowych zachowań człowieka – relację uważaną przez Grotowskiego za nieredukowalne jądro teatru – reżyser, we współpracy z architektem Jerzym [Gurawskim](#), wypróbowywał eksperymentalnie w różnych układach przestrzennych. Miały one sprzyjać osiągnięciu pragmatyki opartej na wzorze katartycznym, interpretowanym podobnie jak w krytyce kultury Antonina [Artauda](#) (którego Grotowski uznał za proroka własnych poszukiwań). Stworzone w okresie opolskim inscenizacje [Dziadów](#), [Kordiana](#), [Akropolis](#) i [Studium o Hamlecie](#) – zawsze na plakacie „według”, „do słów”, „na tekstach” [Mickiewicza](#), [Słowackiego](#) i [Wyspiańskiego](#) – stanowiły kontrapunkt dla teatru monumentalnego, szły w parze z kameralnymi eksperymentami Mirona Białoszewskiego, a przez tragizm wizji świata i przez ironiczną dekonstrukcję wyobrażeń losu zbiorowego miały siłę dzieł polskiej szkoły filmowej; wciąż jeszcze domagają się przemyslenia jako dwudziestowieczne wcielenie romantyzmu polskiego oraz jako sztuka – po Auschwitz. Wnikliwej interpretacji domagają się też

odstępstwa od ortodoksji chrześcijańskiej w trzech ostatnich przedstawieniach: *Tragicznych dziejach doktora Fausta*, *Księżu Niezłomnym*, a zwłaszcza w *Apocalypsis cum figuris*. Manifesty i autokomentarze Grotowskiego nie ułatwiają tego zadania, ponieważ z reguły zatrzymują się na progu otwartego postawienia kwestii stosunku twórcy do religii, jak zresztą do wszelkich treści ideologicznych. Na nonsens zakrawa fakt, że książka *Ku teatrowi ubogiemu*, będąca na całym świecie podstawowym źródłem wiedzy o programie artystycznym Grotowskiego, opublikowana w 16 językach, za jego życia nie wyszła drukiem po polsku – w Polsce miała właściwie status legendy; takie teksty, jak *Nowy Testament teatru*, a z drugiej strony *Trening aktora*, czytane i cytowane za granicą, nie zostały nawet przetłumaczone na język polski. Można powiedzieć, że Grotowski świadomie kształtował wielotorowość recepcji swojej sztuki.

W latach siedemdziesiątych recepcja ta stała się jawnie problematyczna, przede wszystkim z powodu ograniczonego dostępu do nowych przedsięwzięć, ich niejasnego charakteru – były to prace w znakomitej większości programowo pozawerbalne – i natchnionego metaforycznego stylu manifestów Grotowskiego. To wtedy utrwalił się jego wizerunek proroka i guru. Ponieważ jednak dla krytyków nie było jasne, ani na czym polega nowatorstwo przedsięwzięć parateatralnych – w których wykluczano udział na prawach obserwatora i zachęcano do czynnego zaangażowania – ani jaki miałby być ideologiczny korelat doświadczanych w ich toku stanów *effervescence collective*, zarzucano Grotowskiemu skłonności manipulatorskie, a nawet zakusy totalitarystyczne. Z jednej strony krytykowano jego mętny mistycyzm, z drugiej – heretyckie sekciarstwo. Sformułowana na progu tego okresu przez Grotowskiego wizja międzyludzkiego święta stała się swoistym wcieleniem idei kontrkulturowych, formułowanych na tle radykalnej krytyki instytucji społecznych oraz języka i obiegu sztuki. Zasługuje ona na analizę jako oryginalny wariant *communitas*² – spontanicznej i ideologicznej, zawsze jednak nasyconej istotną wartością egzystencjalną. Na głębszą dyskusję czeka kwestia uplasowania tej wizji i wobec rytualistycznego charakteru polskiego katolicyzmu, który z końcem dekadę miał doznać tak poważnego umocnienia, i wobec samorządnej obrzędowości narastających w tym samym okresie protestów społecznych. Warto ją też systematycznie przejrzeć w zestawieniu z ideą kościoła ludzkiego, sformułowaną przez Witolda Gombrowicza, wiecznego stwarzania się człowieka i jego potęgowania się – aż do, swoiście reinterpretowanego, nadczłowieczeństwa.

Zapoczątkowane pod koniec lat siedemdziesiątych – i kontynuowane już do śmierci – eksperymenty nad stworzeniem partytury doświadczenia przepływu energii miały charakter tak wąsko specjalistyczny, że nasuwały skojarzenie z ezoteryką. W obliczu iscie tektonicznych przemyszczeń, których doznawało wtedy polskie społeczeństwo, wydawały się czymś kompletnie oderwanym. Toteż zrealizowane wówczas przedsięwzięcie [Teatr Źródła](#) (1978–1982), ostatnia praca twórcza Grotowskiego w Polsce, ani nie spotkało się z większym zainteresowaniem, ani nie znalazło należytego zrozumienia. A to tutaj właśnie Grotowski zaczął przeobrażanie najważniejszych elementów metody aktorskiej w rodzaj performerskiej jogi, uprawianej w ramach tak zwanych sztuk rytualnych (*ritual arts*); i to tutaj przemienił swoją praktykę twórczą w rodzaj antropologii stosowanej. Odtąd z międzynarodowymi zespołami praktykantów sprawdzał bowiem możliwości interkulturowego zobiektywizowania pragmatyki tworzonej partytury działań. Teoretyczne zaplecze tych badań, odstonięte i zaprezentowane w cyklach wykładów *Technique originarie dell'attore* (Źródłowe techniki aktora) czy *La „lignée organique” au théâtre et dans le rituel* („Linia organiczna” w teatrze i w rytuale), czekających jeszcze na druk, pozostaje nieprzedyskutowane, a przez to nieprzyswojone przez teatrologię, *performance studies* i antropologię.

Prace Grotowskiego prowadzone od 1982 roku za granicą, w okresie równie długim jak lata prac wrocławskich, w Polsce pozostają właściwie nieznane. Ale nawet w Stanach Zjednoczonych i we

Włoszech, gdzie były prowadzone, nie miały szerszego odbioru. Niemal całkowitemu wycofaniu się Grotowskiego z życia publicznego towarzyszyły zaszczyty, jakie na niego wtedy spłynęły: honorowe doktoraty Uniwersytetu Wrocławskiego (1991), New School for Social Research w Nowym Jorku (1994), Uniwersytetu Bolońskiego (1997), profesura w Collège de France, nagrody amerykańskiej Fundacji MacArthura (1991–1996) i polskiej Fundacji Kultury (1996); paradoksalność całej recepcji jego myśli i dzieła dobrze oddaje tytuł jednego z poświęconych im włoskich sympozjów: *Grotowski, la presenza assente* – „nieobecna obecność”. Grotowski, chociaż na trwałe obecny w historii kultury polskiej – jeden tylko badacz, Zbigniew Osiński, opublikował na jego temat już 6 książek – pozostaje w jakiejś mierze nieobecny, ponieważ wciąż jeszcze nie został przemyślany, szczególnie jako filozof kultury i antropolog teatralny.

Jak to sformułował jeden z amerykańskich krytyków, oddziaływanie Grotowskiego jest (podobnie jak oddziaływanie Artauda) silne, może nawet przemożne, chociaż trudne do uchwycenia. Nawet dziesięć lat po śmierci artysty, w toku międzynarodowego Roku Grotowskiego 2009, bogatego w refleksje i podsumowania, nie udało się sformułować ostatecznych kwalifikacji i ocen.

Po części wynika to stąd, że Grotowski jest w tak istotny sposób antysystemowy. Oczywiście nie inaczej, jak na mocy paradoksu, cała jego praktyka odznaczała się bowiem programową metodycznością – wrocławski Teatr Laboratorium nosił przecież miano Instytutu Badań Metody Aktorskiej – i jej hasłem naczelnym pozostawała od początku do końca dyscyplina. A jednocześnie reżyser ten był szczerym, wielkim piewcą spontaniczności i organiczności, chociaż nigdy nie nawoływał – tak jak inni twórcy neoawangardowi w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – do aleatoryzmu, nie uprawiał happeningu ani *création collective*. Nawet stażom parateatralnym, otwartym dziełom kultury czynnej o znacznym udziale nieokreśloności³, pozbawionym sztywnego scenariusza i przybierającym kształt dzieł-strumieni, zarzucano ograniczanie zupełnej swobody uczestników, narzucanie jakiegoś biegu. Akt twórczy Grotowski niezmiennie ujmował jako *coincidentia oppositorum*, zbieżność, połączenie rygoru i spontaniczności. Na początku swej praktyki od aktora [teatru ubogiego](#), a na jej końcu od performerera sztuk rytualnych domagał się więc wypełnienia partytury działań, drobiazgowo opracowanej i mozolnie opanowanej – wiecznie świeżym potokiem impulsów. Nawiązując konsekwentnie do Konstantina S. [Stanisławskiego](#), który w historii teatru zapisał się jako twórca metody, a nawet systemu, Grotowski szczerze zaprzeczał, jakoby sam zamierzał opracować metodę; u Stanisławskiego imponowała mu raczej postulowana systematyczność – skrupulatność i dokładność – w podejściu aktora do pracy nad sobą, a także giętkość empiryka, nie pozwalająca mu nigdy popaść w dogmatyzm, raczej zmuszająca do ustawicznej weryfikacji i reorganizacji wypracowanych technik.

Jeśli jednak podejście Grotowskiego zasługuje na miano antysystemowego, to przede wszystkim dlatego, że nad wszelkie systemy, z ich regularnością i schematycznością, bezwzględnie przekładał doświadczenie życia w jego nieprzewidywalnej spontaniczności i nieobjętym bogactwie – jako *élan vital*. Z możliwych dróg dochodzenia do pełni wybierał konsekwentnie taką, której – za mistykami – nadał miano *via negativa*, drogi zaprzeczania. Nieufność wobec systemów rozciągała się u Grotowskiego od niewiary w sformułowane doktryny, w ideologie, w dogmaty – aż do podejrzliwości wobec języka i rozumu jako narzędzi uwarunkowań najgłębszych. Jego droga poznania była zawsze drogą „pod prąd”: drogą wyzwolenia od wszelkich uwarunkowań, drogą „odwarunkowania”⁴. Dla Grotowskiego poznanie było możliwe tylko dzięki takiemu ekstremalnemu, sięgającemu samych podstaw istnienia, buntowi.

I w tym tkwi prawdziwa przyczyna faktu, że Grotowski nigdy nie dążył do usystematyzowania swoich poglądów, że systematyzacje i systemy uważał za prokrustowe łożo ludzkiego doświadczenia, za przeszkodę na drodze do jego pełni. Tak jak chasydzi, piewcy ekstatycznej mistyki, zbuntowani wobec

judaizmu talmudycznego, wyczerpującego się w wybujałych spekulacjach i skrajnie sformalizowanego, wierzył w możliwość powrotu do początku – bezpośredniego i momentalnego, tu i teraz. W tym sensie uprawiał sztukę początkującego, sztukę wiecznego debiutu, pokrewną prostym olśnieniom zenistycznym i entuzjastycznym śpiewotańcom chasydów, indyjskich baulów czy haitańskich woduistów.

W przypowieści o swoim powołaniu opowiadał, jak to po maturze ubiegał się o wstęp na trzy różne kierunki studiów: na orientalistykę (z myślą o indologii), na medycynę (z myślą o psychiatrii) oraz do wyższej szkoły teatralnej (z myślą o reżyserii) – i przypadek, wcześniejszy termin egzaminów do uczelni artystycznej, miał sprawić, że rozpoczął karierę w teatrze. Ale rzemiosło teatralne – sztukę aktora, a w końcu, szerzej, sztukę performerską – traktował jako wehikuł doświadczenia. Studiowanie tekstów indyjskich miałoby oczywiście dać mu dostęp do mądrości bramińskich ortodoksyjnych szkół filozoficznych, jogi i wedanty (w młodości Grotowski wygłaszał na ich temat odczyty, wyróżnione miejsce przynajmniej doktrynie adwajty – niedwoistości – sformułowanej przez Śankarę), jak do mądrości szkół buddyjskich⁵. Psychiatria to empiria doświadczeń wewnętrznych, mających – w myśl przekonań psychologii humanistycznej Abrahama H. Masłowa i antypsychiatrii Ronalda Davida Lainga – charakter doświadczeń szczytowych (*peak experiences*), transcendentnych, podobnych do ekstazy „podróż” czy „lotów” szamańskich, i układających się w – tak nazwany przez Carla Gustava Junga – proces indywiduacji, psychologiczny analogon inicjacji w misteria. Przypowieść ta ilustruje fakt, że Grotowski pierwszeństwo dawał doświadczeniu i że kwestią wtórną była dla niego rama doświadczenia, domena i konwencja, w jakiej się ono miało odbywać; to ważna przesłanka jego antropologii.

Dwie figury tworzą kadr całej pracy Grotowskiego: figura laboratorium i figura pustelni. Właściwie obie razem, skojarzone, nachodzące na siebie – jako rama instytucjonalna w praktyce kulturalnej XX w. oryginalna i raczej wyjątkowa.

Na początku kariery, w offowym teatrzyku w prowincjonalnym Opolu, to swoiste pustelnictwo było może skutkiem okoliczności, jakąś organizacyjną i życiową koniecznością – u jej kresu, kątem przy eksperymentalnym ośrodku teatralnym w prowincjonalnej włoskiej Pontederze, przemysłanym wyborem. Po zdobyciu przez jego teatralny zespół, już po przeprowadzce z Opola do metropolitalnego Wrocławia, światowego rozgłosu Grotowski przeniósł się z pracą do ośrodka we wsi Brzezinka koło Oleśnicy – do budynku gospodarczego i młyna na skraju jeziora i lasów; poszukując pomieszczeń na warsztaty, jakie przez kilka lat miał prowadzić na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine, wybrał czerwoną stodołę na skraju zamieszkanego terenu i pustkowia, uzupełnioną tylko o postawioną obok niej drewnianą jurtę. Zawsze więc miejsce pracy twórczej organizował jako ułożone poza terenem życia światowego, oddalone, odizolowane, samotne, na odludziu. Być może wytwarzał w ten sposób warunki analogiczne do tych, w jakich – przynajmniej w opowiedzianej legendzie – pierwszy raz dostąpił doświadczenia wertykalności: miało się to stać w latach wojny, które spędził wraz z matką i bratem we wsi Nienadówka koło Rzeszowa, jako goście w gospodarstwie Ożogów.

Późniejsze odizolowanie się od świata w pracy artystycznej było nieudawane, ponieważ Grotowski – z jednej strony – nie zgadzał się, aby jego współpracownicy, którymi zrazu byli zawodowi aktorzy, występowali w jakichkolwiek innych przedsięwzięciach artystycznych, a zwłaszcza filmowych lub telewizyjnych, tych ostatnich przeważnie, jego zdaniem, demoralizujących artystów przez pogoń za rozgłosem i łatwo zdobytym uznaniem, z drugiej – zawsze ograniczał i reglamentował dostęp do swojej pracy osobom postronnym, szczególnie mediom, dziennikarzom i publicystom. (Ubočnym skutkiem tego restrykcyjnego podejścia do kultury masowej, jej kanałów, kodów i narzędzi, jest ubolewania godne ubóstwo i przeważnie niski poziom dokumentacji audiowizualnej prac

Grotowskiego). Regulamin pracy twórczej, surowy niemal jak reguła klasztorna, Grotowski formułował zawsze na tle bezkompromisowej krytyki praktyk panujących w sztuce dzisiejszej i jej społecznym obiegu. W *Nowym Testamencie teatru* (1964) aktorowi porównanemu do prostytutki przeciwstawił ideał aktora świętego, a teatrowi bogatemu w efekty – ideał teatru ubogiego; i chociaż postulaty swoje formułował w ograniczonych ramach zawodowej etyki ludzi teatru, to nadawał im jednocześnie rangę programu ćwiczeń duchowych; оголошення się aktora świętego w postulowanym akcie – sedno ubóstwa teatru ubogiego – należałoby więc interpretować jako swego rodzaju naśladowanie kenozy Chrystusa⁶, naśladowanie podobne do znanego z mistyki Mistrza Eckharta czy św. Jana od Krzyża. W manifestie *Święto* (1970) w tle pochwały praktykowania swego rodzaju spontanicznej *communitas* egzystencjalnej wieszczyl, wpadając w tony już niemal milenarystyczne, historyczne wyczerpanie się potencjału sztuki teatru – ni mniej, ni więcej, tylko po prostu jako elementu struktury *societas*. W tekście *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu* (1989–1990), gdzie sztukę pojętą jako wehikuł pracy nad sobą, czyli, jak to formułował, pracy nad ciałem, sercem i głową osób działających, przeciwstawił sztuce pojętej jako prezentacja, jako publiczny spektakl – w każdym razie tamtą krańcowo od tej oddalił, umieszczając na drugim końcu łańcucha *performing arts* – wykluczał możliwość łączenia ich w praktyce. Ten właśnie rygoryzm pozwala w kolejnych placówkach Grotowskiego upatrywać pustelni, zawsze bowiem zależało mu na stwarzaniu możliwości do pracy wewnętrznej w skupieniu i z dala od zgiełku świata, pracy, której można by się oddać bez reszty.

Jednak ta pustelnia nigdy nie nabierała charakteru eremu religijnego, była bowiem jednocześnie laboratorium, miejscem prowadzenia badań i doświadczeń, wzorowanych na badaniach naukowych. W pracy artystycznej Grotowski miał ambicję znalezienia prawideł obiektywnych: początkowo chodziło o metodę aktorską – co zostało uwypuklone w nazwie placówki wrocławskiej, która w latach 1965–1970 nosiła miano: Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium; a potem o to, czemu pracując w latach 1983–1986 na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine, nadał nazwę *Objective Drama Project*, a co było synonimem warsztatowego poszukiwania struktury akcji, która na osoby ją wykonujące oddziaływałaby ze ściśle określoną i niezmienną – nawet jeśli symboliczną – skutecznością rytuału⁷. Posługując się figurą laboratorium, Grotowski bezpośrednio nawiązywał do koncepcji reformatorów teatru działających w pierwszej połowie stulecia, a szczególnie Stanisławskiego i jego kręgu w Rosji i Związku Radzieckim, do Jacques’a Copeau we Francji oraz – oczywiście – do Juliusza Osterwy w Polsce: jak wiadomo, Teatr Laboratorium jako godło przejął w 1966 r. pętlę *Reduty*, zastępując tylko wpisaną w nią literę R – literą L⁸. (Warto zauważyć, że wszystkie tamte laboratoria teatralne porównywano jednocześnie do klasztoru). Pośrednio jednak adaptując figurę laboratorium, przejmował ją z tradycji alchemii jako sztuki transmutacji – sztuki przeprowadzania przemian uszlachetniających materię w celu niejako zobiektywizowania przemian duchowych, jakich w toku procedur badawczych dostępowali sami adepci. Skojarzenie z alchemią podsuwał zresztą sam Grotowski, chociażby wtedy, gdy dzieła z gatunku *Ritual Arts* określał mianem *opus*; ta paralela kojarzyła go z innymi poszukiwaniami duchowymi XX wieku, przede wszystkim z nauczaniem Gieorgija I. Gurdżijewa i z psychologią Carla Gustava Junga, który alchemię uznawał za ważne ogniwo łączące nowoczesną psychologię ze starożytnym gnostycyzmem.

I Grotowski, podobnie jak gnostycy, historię postrzegał głęboko pesymistycznie – jako dzieje upadku pierwiastka duchowego. Uwięziony w materii ów lekki i świetlisty pierwiastek, mieszkający w człowieku, zachowuje wspomnienie o swym wysokim pochodzeniu – tęskni za odzyskaniem wolności. Jednak nie mogą mu jej dać urządzenia społeczne, które w swej masie tylko powiększają zniewolenie. Toteż o wyzwolenie ludzie mogą zabiegać zawsze tylko indywidualnie. I zabiegają o nie nieliczni – buntownicy z powołania, mający w sobie dość determinacji, żeby przeciwstawić się wszechogarniającemu automatyzmowi materialnego i społecznego bytowania.

Mogą oni wykorzystywać do tego celu specyficzne techniki, wypracowane w ramach różnych fachowych umiejętności, szczególnie rzemiosł angażujących organicznie, całkowicie⁹. Tego rodzaju techniki ludzie tworzyli w różnych czasach i w różnych kulturach – nie tylko w obrębie (niekiedy na marginesie) różnych tradycji religijnych, ale także w ramach rozmaitych dyscyplin artystycznych. Grotowski był zdania, że to właśnie jest wartościowe w kulturze i że wartość ta jest interkulturowa, czy nawet, by tak rzec, antropologiczna. Nazywał to obiektywnością sztuki; tyle że przez sztukę – sztukę jako wehikuł wyzwolenia – rozumiał kunszt: biegłość w wykonywaniu działań o określonej skuteczności. Wierzył, że stworzono albo że możliwe jest stworzenie technik, których skuteczność soteriologiczna¹⁰ będzie się stosować do każdego człowieka, niezależnie od jego uwarunkowań kulturowych i historycznych. To także – oprócz wspomnianego rygoru – zbliżało jego poszukiwania do badawczych procedur naukowych, oddalając je od kontekstu konfesyjnego. Ten niemal naukowy obiektywizm i iście antropologiczny uniwersalizm wcale nie kłóci się, w jego mniemaniu, z subiektywnie artystycznym podejściem do wypróbowywanych i na własną rękę tworzonych technik.

Powinny to być techniki dokonywania przede wszystkim operacji na samym sobie. Ich celem jest bowiem doprowadzenie do nawiązania łączności między cielesnością praktykanta, reprezentującą ciężar materii, a owym pierwiastkiem lekkim i świetlistym, który Grotowski nazywał esencją – łączności, której skutkiem miałyby być osiągnięcie przez człowieka postaci archetypowej: ciała esencji.

Według Grotowskiego jest to możliwe tylko jako czyn. Dlatego twórca był zdania, że w praktykach adepta sztuk rytualnych powinny się harmonijnie zbiegać determinacja wojownika, rzucającego wszystko na szalę i stawiającego czoło śmiertelnemu zagrożeniu, frenetyzacja tancerza, całkowicie pogrążonego w płynnym ruchu, i czujność kapłana, mającego baczenie na inny wymiar egzystencji i spajającego ten świat z tamtym. Praktyki łączące w sobie te cechy Grotowski uważał za działania właściwe dla sztuk rytualnych, a nawet – za jedyny typ działań zasługujących na miano sztuki niezdegenerowanej, to znaczy zachowującej pożądaną skuteczność techniczną.

Skuteczność ta miała – jak w sztuce alchemii – polegać na przemianie. Nie chodzi jednak o przemiany przebiegające w naturalnym rytmie, dokonujące się samorzutnie, wraz z biegiem życia człowieka, ich soteriologiczna nośność jest bowiem niepewna. Chodzi o przemianę adepta wywołaną sztucznie – w laboratorium – za pomocą technik przypominających inicjacje w misteria. Praktykant osiąga organiczną płynność ruchu, w którym niesiona jest esencja – wchodzi w doświadczenie przepływu¹¹, w rytm i intensywność. Intensywność pochodzi od energii, która swobodnie przepływa po osi werykalnej ciała, poddając je sublimacji. Ostatecznym celem dramatycznego scenariusza *opus* sztuk rytualnych jest apokatastaza: odnowienie, uzdrowienie, przywrócenie, wyzwolenie. To się czyni, dlatego dla Grotowskiego nie liczyły się systemy – doktryny, ideologie, dogmaty – lecz samo działanie.

To jest właśnie sztuka – *ars magna*, wielka sztuka. Dzięki niej człowiek nie zapomina o swoim prawdziwym powołaniu i nie wszystek umiera.

- ¹ Pojęcie *effervescence collective* Émile Durkheim wprowadził na oznaczenie stanów zbiorowego uniesienia, wyrażającego się przeważnie w rytmicznych ruchach, śpiewach i tańcach, w toku których porwani entuzjazmem uczestnicy doznają uczucia przeniesienia do innego świata. W *Elementarnych formach życia religijnego* zauważył on, że każde święto, nawet wypływające ze źródeł świeckich, przez skupienie ludzi i ich zbliżenie, poruszenie oraz w efekcie wywołanie tego zbiorowego uniesienia, przypomina obrzęd religijny – idea religii zrodziła się jego zdaniem właśnie z *effervescence collective*.

- 2.Warto pamiętać, że dla Victora W. Turnera, który wprowadził pojęcie *communitas* do antropologii na oznaczenie nie tylko przeciwieństwa strukturalnej strony bytu społecznego, ale też – i może przede wszystkim – jego przedstrukturalnego, egzystencjalnego gruntu, *communitas* powinna się kojarzyć z *das Zwischenmenschliche* (międzyludzkim) Martina Bubera: z wiecznie żywym i powszechnie odczuwanym jako święte doświadczeniem spotkania.
- 3.W zbiorze szkiców *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* Umberto Eco pojęcie otwartości zastosował zarówno do dzieł w pełni zorganizowanych, których struktura, dopuszczając wielość interpretacji, zakłada szczególnie aktywny udział odbiorcy, jak do „dzieł w ruchu”, strukturalnie nieukończonych, mogących więc przybierać rozmaitą postać – staże parateatralne były oczywiście takimi „dziełami w ruchu”. Do nich można też odnieść uwagi Eco na temat związków współczesnej sztuki Zachodu z japońskim buddyzmem zen jako antyintelektualną i antysystemową praktyką akceptowania życia w jego spontanicznym przepływie.
- 4.Pojęcie „odwarunkowania” Mircea Eliade wprowadził w monografii *Joga. Nieśmiertelność i wolność* dla opisu pragmatyki znamiennej dla indyjskiej drogi pracy nad sobą. Droga wsteczna, *ujāna sādhanā* – „pod prąd” – miałaby prowadzić wprost do doświadczenia źródeł życia, do utraconej pierwotnej jedności.
- 5.Stąd właśnie przejęty został, jak się wydaje, termin „wehikuł” w określeniu *l’art comme véhicule*, „sztuka jako wehikuł”, za pomocą którego Peter Brook dokonał kwalifikacji ostatnich prac Grotowskiego: buddyjska droga arhatów, świętych mnichów praktykujących ascezę, nosi sanskryckie miano *hinayāna*, zaś droga bodhisattwów, obierających karierę laickich nauczycieli – miano *mahāyāna*; to pierwsze oddaje się po francusku jako *le petit véhicule*, a po polsku jako „karierę niższą”, „mały wehikuł” lub, tradycyjnie, „mały wóz”, to drugie jako *le grand véhicule*, „wyższą karierę”, „wielki wehikuł” albo „wielki wóz”.
- 6.Według znanych słów św. Pawła, „ogołocił samego siebie” (*List do Filipian 2, 7: heautón ekénosen*, dosłownie: siebie samego uczynił pustym), „stał się ubogim” (*2 List do Koryntian 8, 9*), służąc jako wzór tym, co stają się „ubodzy, a jednak wzbogacający wielu, jako ci, którzy nic nie mają, a posiadają wszystko” (*6, 10*), czyli – jak wiadomo ze znanego makaryzmu ewangelicznego – do których należy królestwo Boże (*Ewangelia według Łukasza 6, 20*; apokryficzna *Ewangelia Tomasza 54*; *Ewangelia według Mateusza 5, 3*).
- 7.Istotę skuteczności symbolicznej Claude Lévi-Strauss definiuje w *Antropologii strukturalnej*, rozpatrując przykład kuracji szamanistycznej, jako harmonię paralelizmu między operacjami a mitem: przedstawienia (*les représentations*: wyobrażenia, idee; przedstawienia, widowiska) ewokowane przez szamana wyznaczają modyfikacje funkcji organicznych jego pacjentki.
- 8.W Rosji zaczęło się to od Studia na Powarskiej, działającego w 1905 r. pod kierunkiem Wsiewołoda E. Meyerholda, które – jak pisał Stanisławski – nie było ani teatrem, ani szkołą dla początkujących, lecz laboratorium pracy przygotowującej spełnienie ich wspólnych marzeń; École du Vieux-Colombier została utworzona w r. 1915 dla realizacji nakreślonego dwa lata wcześniej programu, w myśl którego dla renowacji nieodzowne są w teatrze szkoła i właśnie laboratorium; utworzony przez Osterwę Instytut Reduty, rozwinięty z Koła Adeptów w 1922 i działający do 1939 r., Stefan Jaracz określił jako laboratorium artystyczne dla młodych.

- [9.](#) Nie kłóci się to z podobnym do alchemicznego charakterem poszukiwań Grotowskiego – wystarczy przypomnieć, że np. w chińskiej alchemii *neidan*, ezoterycznej, w ogóle nie używano substancji chemicznych, lecz operacje przeprowadzano w ciele i psychice adepta, gdzie przygotowywany był tzw. *elixir vitae*, eliksir życia.
- [10.](#) W europejskiej alchemii średniowiecznej i renesansowej dzieło alchemika miało na celu odkupienie *animae mundi*, duszy świata, uwięzionej w materii – tak jak Chrystus odkupił człowieka, tak też alchemik miał zapewnić odkupienie natury; dlatego operacje alchemiczne miały wartość soteriologiczną.
- [11.](#) Według Mihályia Csíkszentmihályiego, który wprowadził pojęcie doświadczenia przepływu (*flow experience*), doświadczenie to nie tylko pozwala czerpać radość z życia, ale posiada wręcz moc zmieniania życia (w czym przypomina ekstazę religijną); zresztą nie ma jakościowej różnicy między doświadczeniem przepływu w kontekstach religijnych i w różnego typu kontekstach świeckich.