

Literatura jako wehikuł tajemnicy. O pisarstwie Jerzego Grotowskiego

ABSTRACT. Dariusz Kosiński, *Literatura jako wehikuł tajemnicy. O pisarstwie Jerzego Grotowskiego* [Literature as Vehicle. On Jerzy Grotowski's Writing]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 59–74. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.4>

Jerzy Grotowski (1933–1999), considered to be one of the greatest theatre artists of the 20th century, frequently expressed his ambivalent relation to words, repeating that any true knowledge has to be obtained by practice. However, all his life he had been creating and publishing text. The volume collecting them all in print has 1131 pages. Researchers interpreting his art (e.g. Krzysztof Rutkowski, Zbigniew Osiński) and his close collaborators like Ludwik Flaszen many times underlined the importance of Grotowski's writings, stressing a special function the literature played in the artist's research. Following their recognitions, partly polemizing with them, one can formulate some basic assumptions concerning the character and functions of Grotowski's writing and its relation to the main aspects of contemporary literature. This was the man of theatre appears to be also an aware creator of a literature paradoxically close related and working for a mystery beyond the words.

KEYWORDS: Jerzy Grotowski, Polish theatre of 20th century, Polish literature of 20th century

Jerzy Grotowski jest znany w Polsce i na świecie jako jeden z najważniejszych artystów teatru XX wieku, reżyser kanonicznych i przełomowych przedstawień oraz twórca i praktyk oryginalnego procesu pracy z aktorami, który pozwolił im osiągać niemal nieprawdopodobny poziom samoeksploracji i autoekspresji. Na początku lat 70. zszokował świat teatralny, deklarując odejście od teatru i podjęcie poszukiwań o zasięgu i celach pozaestetycznych, kulturowych, co z czasem doprowadziło go do powołania praktyki o nazwie „Sztuka jako wehikuł”. Tworzona w oddzieleniu od świata, nie wywoływała ona już masowej ekscytacji, ale wciąż budziła ciekawość i fascynację wielkich autorytetów teatru i sztuk performatywnych. Nie ulegało przy tym wątpliwości, że wszystkie te osiągnięcia miały charakter praktyczny, były „czynem”. W najważniejszym ze swoich późnych wystąpień, zatytułowanym znamienne *Performer*, Grotowski powtarzał:

Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo teoriami. Co czyni dla praktykanta prawdziwy nauczyciel? Mówi: *zrób to*. Praktykant walczy, by zrozumieć, by sprowadzić nieznanego do znanego, unikać uczynienia. Przez sam

fakt, że chce zrozumieć, opiera się. Zrozumie, ale dopiero wtedy, kiedy zrobi. Zrobi lub nie. Poznanie to sprawa czynienia¹.

To tylko jedna z wielu wypowiedzi Grotowskiego, w których podkreślał on, że jest praktykiem, najważniejszą wiedzę można osiąść tylko przez działanie, a do słów nie należy przykładać zbyt dużej wagi.

A jednak temat pisarstwa Grotowskiego czy wręcz Grotowskiego jako twórcy literatury jest od dawna obecny w refleksji na temat jego dzieła, i to wcale nie jako drugorzędny. Trudno, by było inaczej, skoro Grotowski jest autorem co najmniej kilku tekstów o wielkim znaczeniu, szeroko czytanych i komentowanych, a przez niektórych nawet znanych na pamięć i wręcz – jak dziś zbyt chętnie się mówi – kultowych. *Ku teatrowi ubogiemu*, *Święto*, *Teatr Źródeł* czy *Performer* to nie tylko wypowiedzi ważne w kontekście historii teatru XX wieku, lecz także znakomite kompozycje słowne, wciąż działające w lekturze. Jeśli do tego dodać prosty fakt, że tom *Tekstów zebranych* artysty liczy 1131 stron druku i zawiera 147 artykułów oraz esejów, z których najstarszy pochodzi z roku 1954 i był pisany przez dwudziestojednoletniego studenta szkoły teatralnej, a ostatni ciężko chory artysta podyktował w roku 1998, to nie sposób zaprzeczyć, iż działalność literacka stanowi istotną część życia i dzieła Grotowskiego. Toteż zajmowali się nią liczni komentatorzy, na czele z Ludwikiem Flaszenem i Zbigniewem Osińskim, którzy niemal natychmiast dostrzegali specyficzne napięcie i wewnątrz sprzeczności rodzące się na linii praktyka i słowo, teatr (sztuka performatywna) i literatura. To właśnie te sprzeczności i paradoksy przyciągały do tematu „Grotowski i literatura” i to one wydają się sprawiać, że nie jest to tylko jedno z wielu zagadnień przyczynkowych interesujących wąski krąg badaczy życia i dorobku lidera Teatru Laboratorium. Jak się bowiem wydaje (a takie tezy już też kilkakrotnie sformułowano), napięcie między słowem i czynem, które jest widoczne w twórczości Jerzego Grotowskiego, odnosi się do zjawiska o wiele szerszego, stanowiącego jeden z ważnych wątków i zarazem tematów polskiej kultury.

Tak właśnie postrzega je badacz i pisarz Krzysztof Rutkowski, od początku swojej kariery zafascynowany literaturą wrywającą się ku czynowi, życiopisaniem, „poezją czynną”². Wiele trudu i pracy poświęcił on na tropienie głębokich źródeł tej koncepcji, badanej przez niego przede wszystkim

¹ J. Grotowski, *Performer*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Polastrelli, Th. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wrocław–Warszawa 2013, s. 812.

² Zob. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze: esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.

w odniesieniu do Adama Mickiewicza³. Wśród interesujących Rutkowskiego artystów znalazł się też Grotowski, którego autor *Boga Adama* widzi jako kontynuatora praktyki i koncepcji poezji czynnej. Powtarza przy różnych okazjach, że tak jak Mickiewicz porzucił pisanie wierszy dla czynienia poezji, tak Grotowski porzucił reżyserowanie przedstawień teatralnych dla „Sztuki jako wehikułu”⁴. Zestawiając obu artystów na różnych poziomach (począwszy od biograficznego – obaj byli jedynymi polskimi wykładowcami w Collège de France), Rutkowski nieodmiennie wskazuje na ich dążenie do odrzucenia tego, co sformułowane na piśmie, na rzecz słowa wcielonego, którego uosobieniem jest słowiański bazarz ze słynnej „lekcji teatralnej” Mickiewicza, przywoływany przez Grotowskiego w tekście *Montaż w pracy reżysera*⁵. Oba wystąpienia Rutkowski zestawia w finale eseju *Człowiek zupełny*, dostrzegając w nich powracającą Warburgowską „formułę patosu”, a zarazem wskazując na stale obecne w kulturze polskiej dążenie do przebiccia się poprzez literaturę do jej wcielonego źródła – słowa żywego, które było na początku. To dążenie w literaturze, zwłaszcza romantycznej, odnajdywał nie tylko Krzysztof Rutkowski (wystarczy przypomnieć słynną monografię Aliny Witkowskiej *Mickiewicz. Słowo i czyn*⁶); jest ono też bardzo wyraźnie widoczne w teatrze⁷. Wyrasta nie tylko z nieufności w stosunku do słów sformułowanych, zgodnie ze znaną i zbanalizowaną formułą „słowa myśli kłamią”, lecz także z przekonania, że pełne zaistnienie słowa wymaga jego wcielonej realizacji. W tej koncepcji literatura pisana jest co najwyżej wprowadzeniem do słów prawdziwych, wcielonych i czynionych. Przekonanie, że pełnym słowem jest całkowity człowiek, wielokrotnie wypowiedane przez Mickiewicza w Collège de France⁸, miało być realizowane przez Grotow-

³ Zob. m.in. *ibidem*, s. 65–116; *idem*, *Kiedy ciało było słowem. Kilka uwag o czynieniu poezji*, „Kresy” 1998, nr 2 (36), s. 72–100; *idem*, *Bóg Adama*, Kraków 2021.

⁴ Zob. *idem*, *Od poezji czynnej do Sztuki jako wehikułu*, „Performer”, nr 1, <https://grotowski.net/performer/performer-1/od-poezji-czynnej-do-sztuki-jako-wehikułu> (dostęp: 21.06.2021); *idem*, *Człowiek zupełny. Grotowski czytany w domu wariatów*, „Performer”, nr 18, <https://grotowski.net/performer/performer-18/czlowiek-zupelny-grotowski-czytany-w-domu-wariatow> (dostęp: 21.06.2021).

⁵ Zob. J. Grotowski, *Teksty zebrane, ed. cit.*, s. 822–823.

⁶ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998.

⁷ Zob. D. Kosiński, *Żywostowie – zapomniane marzenie porzuconego patrona*, „Zeszyty Naukowe PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie” 2012, nr 4, s. 46–52.

⁸ Zob. np. fragment o objawiającym się słowie żyjącym (A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład II, [w:] *idem*, *Dzieła*, wydanie rocznicowe 1798–1998, t. 10. *Literatura słowiańska: kurs trzeci*, tom oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 18–19) czy też słynny fragment o Jezusie Chrystusie jako „jedynej księdze praw” (A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład XIII – badanie IV, [w:] *idem*, *Dzieła*, ed. cit., s. 162–163).

skiego po opuszczeniu teatru jako domeny słowa sformalizowanego. W ten sposób „nauczyciel Performera” niejako dopełniał tradycję zapoczątkowaną przez autora *Dziadów*⁹.

Czym w tej perspektywie byłyby spisane i opublikowane wypowiedzi i teksty Grotowskiego? Na pewno nie – jak w przypadku Mickiewicza – dziedziną twórczości dającą uznanie i pozycję mistrza, którą mimo to trzeba opuścić, bo wskazuje jedynie na sferę prawdziwego spełnienia. Taką funkcję w twórczości Grotowskiego pełnił wszak teatr. Jeśli jego teksty były komentarzami do twórczości, to można je w najlepszym przypadku uznać za rodzaj drogowskazu czy przewodnika wskazującego na obszary właściwego działania, zmieniane w zgodzie z ewolucją praktyki. W najgorszym zaś razie da się w nich zobaczyć „zasłonę dymną”, ukrywającą właściwe cele i naturę działania. Tak właśnie pisał o nich konsekwentnie Zbigniew Osiński, sam tworzący przez wiele lat we współpracy z Grotowskim kolejne tomy komentarzy, który pod koniec życia zdał sobie sprawę z tego, że były one (a i sam badacz) narzędziem w rękę artysty troszczącego się o swój wizerunek. W ostatniej swojej książce o Grotowskim Osiński pisał jednoznacznie:

Przez całe swoje twórcze życie Grotowski czuwał nie tylko nad własnymi tekstami, które przed autoryzacją opracowywał zazwyczaj długo i niezwykle starannie, ale również nad przeznaczonymi do druku tekstami swoich współpracowników, którzy mieli niepisany obowiązek uzgadniania z nim (lub z Flaszenem) wszystkiego, co w jakiegokolwiek formie miało zostać podane do publicznej wiadomości. W taki sposób Grotowski sterował recepcją własną, jak i prowadzonej przez siebie placówki¹⁰.

Zbigniew Osiński lojalnie uznawał prawo artysty, wciąż zagrożonego (we własnym mniemaniu) zakazem pracy, likwidacją zespołu, odebraniem środków itp., do tworzenia swojego wizerunku poprzez ściśle kontrolowane komentarze. Pod koniec życia najwyraźniej uważał jednak, że Grotowski niemal popadał w tym aspekcie swojej działalności w obsesję, nadmiernie i przesadnie kontrolując dostęp do swoich wypowiedzi, czego przykładem była dla badacza utrzymywana przez wiele lat niezrozumiała niezgoda na publikację polskiego przekładu *Ku teatrowi ubogiemu*¹¹. Dla Osińskiego teksty Grotowskiego były przede wszystkim narzędziem konstruowania wizerunku, który służył ochronie właściwych poszukiwań, istotnej pracy praktycznej, polegającej zasadniczo na czymś innym niż to, o czym mowa w tekstach. Zapewne z tego względu w swych ostatnich pracach chętniej niż

⁹ Takiej tezy dowodziłem obszernie w mojej książce *Polski teatr przemiany* (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007).

¹⁰ Z. Osiński, *Dzieło Jerzego Grotowskiego jako przedmiot badań*, [w:] *idem, Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013, s. 279–280.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 277–278.

na teksty publikowane badacz powoływał się na korespondencję prywatną i notatki z nieoficjalnych rozmów, tworzące zasadniczy korpus jego monumentalnego tomu *Spotkania z Jerzym Grotowskim*.

Upraszczać i budując dla wyostrenia argumentu nieco zbyt jednoznacznie może opozycję, powiedziałbym, że o ile w interpretacji Rutkowskiego literatura jest dla Grotowskiego narzędziem pomocniczym, pozwalającym odnaleźć drogę do właściwej dziedziny poszukiwań, o tyle w interpretacjach bliskich Osińskiemu (a nie on jedyny reprezentuje ten punkt widzenia) stanowi ona kostium lub maskę osłaniającą prawdziwe cele i metody działania. By do nich dotrzeć, w pierwszym przypadku trzeba podążać za słowami, ale zbyt do nich nie przywiązywać i w odpowiednim momencie je porzucić, tak jak Grotowski porzucił teatr, a w drugim – walczyć z nimi, rozrywać ich tkaninę i zrywać ich maskę, tak jak Grotowski zrywał ze swoich aktorów maski codzienności.

Mimo uproszczonej opozycji widać chyba, że oba typy przeciwstawnych działań (podążanie za oraz dążenie wbrew) znajdują usprawiedliwienie i zakorzenienie w praktykach Grotowskiego i mogą zostać uznane za zgodne z jego postawą. Jest w tym pewien paradoks, pozwalający oświetlić i dokładniej zobaczyć sposoby, na jakie Grotowski traktował literaturę, używając jej jednocześnie jako wskazówki i przeszkody, a także jako czegoś jeszcze, czegoś może poważniejszego i niezwiązanego z czysto taktyczną troską o wizerunek. Spośród bezpośrednich świadków i współpracowników bodaj najpełniej wypowiedział się na temat ambiwalencji i wielości funkcji literatury w dziele Grotowskiego ten, który miał do tego najmocniejsze uprawnienia – formalny kierownik literacki Teatru 13 Rzędów, nieformalny wpływowi „osobisty krytyk”, a zarazem również wybitny pisarz Ludwik Flaszen. Cytat będzie długi, ale wydaje się kluczowy:

Grotowski lubił powtarzać – co prawda raczej z upływem lat – że słowa i definicje nie mają większego znaczenia; że chętnie wypowiedzianą formułę czy słowo zastąpi jakimś innym. Bo tylko praktyka, tylko czyn się liczy. A przecież chyba nigdy nie opuszczała go myśl o utrwalaniu swych doświadczeń w słowie. I także drukiem ogłaszał światu swe reformatorskie i buntownicze zamiary, zwłaszcza w młodości. [...]

Słowo oddał w służbę swego właściwego powołania. Niezrównany mistrz słowa mówionego, wspaniały retor i – by tak rzec – kaznodzieja, a przy tym wyrafinowany sofista, do ostatka zdawał się czekać sposobnej chwili, wybieranej zawsze w sposób przemyślany, aby także wypowiedzieć się na piśmie, w druku [...].

Wbrew temu, co niejednokrotnie deklarował, do słów przykładął Grotowski bardzo dużą wagę. Jakby od jakiejś wypowiedzi w druku, a nawet od jednego słowa czy formuły zależało być albo nie być. Pomijając problem gaf politycznych, które mogły drogo kosztować w świecie sprzed zburzenia muru berlińskiego, o co chodziło mu

w tym lingwistycznym skrupulanctwie? O Przenajświętszą Precyzję, tę Madonnę jego życia? O skuteczność i oczywistość Pawłowowskiego odruchu warunkowego? O wiarę – wbrew sobie, wbrew głoszonemu przekonaniu – w siłę Logosu, nawet w jego mizernej postaci dyskursywnej? A może o to, że co nieujęte w słowa, nie istnieje lub nie dość istnieje? [...]

Zarzucił zamiar napisania – wzorem swego mistrza Stanisławskiego – podręcznika sztuki aktorskiej, by nie wpaść w nieuchronne przy takim przedsięwzięciu pułapki stereotypów, które były jego prawdziwą fobią. Szukał wąskiego przejścia pomiędzy Precyzją, która jest warunkiem zawodowstwa, a Życiem. W pogoni za Tajemnicą Żywego [...] zmieniał sposoby pracy i szukał słów, które by tę płynną namacalność doświadczenia jak najwierniej nazwały. Grotowski praktyk – człowiek w ustawicznej pogoni za słowami...

Mówiąc prościej: Grotowski stale potrzebował terminologii, terminologicznej innowacji. Twierdził, że praktyka wyprzedza jej ujęcie dyskursywne. Ale czy zawsze tak było? Czy nie było słów, które wyprzedzały praktykę? Słów-projektów, słów-zamiarów, słów-marzeń? Działalność nasza w Teatrze Laboratorium zaczęła się od słowa „misterium” – a kiedy Grotowski praktycznie je urzeczywistnił?

I czym było to dzieło noszące imię Grotowskiego i jego przekaz, gdyby nie towarzysząca praktykowaniu produkcja słowna? Te formuły, te opisy doświadczeń, te komentarze? Mają one wielorakie znaczenie, prócz owego oczywistego: że dają świadectwo czemuś, czego – by tak rzec – statusem ontycznym jest przelotność. Werbalizacja, autokomentarz, fortunne nazwanie rzeczy stanowi niezbędny czynnik chłodzenia przegrzanej aparatury, ale i składnik fermentacji.

Dzieje słownych wypowiedzi i tekstów Grotowskiego to osobny przedmiot dociekań. W każdym razie za ostrożnością Grotowskiego w manipulowaniu słowami z umiarem wietrzyć należy jakieś chytre zamysły – chęć sprawowania bezwzględnej kontroli nad swym obrazem w oczach opinii publicznej czy niespokojne rozkosze Narcyza w grze ze swymi zwierciadłami.

Gry słowne Grotowskiego są bogate i – po niezręcznościach, poetycznościach i kancelaryjnych obrotach stylu lat młodych – osiągają swoistą harmonię i rzeczową, że tak powiem, urodę. Tak więc i pisarskie spełnienie było Grotowskiemu przydane, gdy spełnił się jako reżyser teatralny, przewodnik aktorów, mistrz *performing arts* oraz *Teacher of Performer*. Niejeden z jego tekstów, choć poczęty nie po literacku, na papierze, lecz w wymianie energii z żywym audytorium, stanie się utworem emblematycznym i stanowić może ozdobę każdej antologii manifestów teatralnych lub artystycznych ubiegłego – już? – stulecia.

I będzie organiczną częścią dzieła figurującego w encyklopediach pod hasłem „Grotowski Jerzy”. Dzieło i komentarz są jakby jednym. *Casus* ten nie jest wyjątkiem w wieku licznych artystycznych rewolucji, z których każda ze sztuk przemysłu musiała swą własną istotę, by sprostać niepokojom i przyspieszeniom czasów. W niejednym przypadku komentarz wart był dzieła; niekiedy je przerastał. To dwa skrzydła tego samego tworu, niezbywalna część jego powierzchni nośnej¹².

¹² L. Fłaszyn, *Grotowski jako autor tekstów*, [w:] *idem, Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014, s. 344–346.

Będąca być może najdalej idącym potwierdzeniem rangi Grotowskiego jako pisarza analiza Flaszena odsłania jednocześnie zupełnie inne niż wyróżnione wcześniej jako bieguny opozycji funkcje i znaczenia twórczości literackiej, stanowiącej według Flaszena nie dodatek, zasłonę czy instruktaż, ale istotną część dzieła Grotowskiego. Na najbardziej podstawowym poziomie nazwanie jakiegoś elementu zrealizowanej lub dopiero projektowanej praktyki wytwarzało określony rodzaj działania; nie tylko pozwalało zrozumieć samemu i pomóc zrozumieć innym, co się osiągnęło i co się w trakcie pracy przydarzyło, lecz także wytyczało dalsze kierunki i sposoby działania. To właśnie w tym sensie Grotowski często mówił o swoich tekstach jako o „dzienniku pokładowym”, zarazem sprzeciwiając się ich uogólnianiu i traktowaniu jako pozahistorycznych diagnoz czy zestawów zasad.

Wyrazistym przykładem takiego tekstu jest obszerna wypowiedź programowa *Możliwość teatru*, opublikowana w 1962 roku w drugim numerze „Materiałów Warsztatowych Teatru 13 Rzędów” (a właściwie wypełniająca go w całości). Otwiera ją charakterystyczne zastrzeżenie, realizujące wskazywaną przed chwilą model:

Notatki niniejsze mają charakter roboczy. Wynikają one z konkretnej praktyki teatralnej, z poczucia, że teatr oficjalny się przeżył, i z refleksji nad tym, o ile dzisiaj teatr jest możliwy.

Tekst ten nie ma żadnych roszczeń naukowych. Jest tylko raptularzem poszukiwań, przykładem pewnych możliwych rozwiązań. Stąd wynika jego charakter dokumentalny, w związku z czym, gdzie się dało, autor wyręczył się obcymi cytatami, odnoszącymi się do jego praktyki¹³.

I rzeczywiście, Grotowski łączy własne wypowiedzi autorskie z cytatami z recenzji i komentarzy. Używa ich przy tym w sposób jednoznacznie wskazujący na to, że stanowią dla niego nie tylko świadectwa recepcji, lecz także – a nawet przede wszystkim – rodzaj narzędzi pozwalających lepiej zrozumieć własną pracę i sformułować kierunek dalszego działania. Tak właśnie jest używana w *Możliwości teatru* formuła Tadeusza Kudlińskiego, który w swojej recenzji z *Dziadów*, opublikowanej 7 lipca 1961 roku na łamach „Dziennika Polskiego”, użył frazy „dialektyka ośmieszenia i apoteozy”¹⁴. Grotowski przejął ją, wypełnił własną interpretacją, a następnie odniósł do przedstawień Teatru 13 Rzędów – zarówno wcześniejszych (porównawszy od *Kaina* według George’a Byrona, premiera 30 stycznia 1960 roku),

¹³ J. Grotowski, *Możliwość teatru*, [w:] *idem, Teksty zebrane, ed. cit.*, s. 209.

¹⁴ T. Kudliński, „*Dziady*” w 13 Rzędach, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 140.

jak i dopiero powstających w chwili pisania tekstu (*Kordian* według Juliusza Słowackiego, premiera 14 lutego 1962 roku). Słowna formuła krytyka, która później zrobiła karierę światową, staje się rodzajem testera, pozwalającego na wydobycie niekoniecznie oczywistych aspektów własnej działalności. Literatura jako sztuka wynajdywania takich formuł była więc dla Grotowskiego koniecznym i stale powoływanym partnerem.

O ile bez trudu można zrozumieć potrzebę tworzenia takich „dzienników pokładowych” funkcjonujących w ten sposób w twórczości artysty, o tyle łatwo zauważyć, że zazwyczaj nie są one dokumentami udostępnianymi publicznie, i to na dodatek w trakcie rejsu. Tymczasem Grotowski, zwykle jeszcze będąc w niezakończonym procesie pracy, nie tylko spisuje pojawiające się rozpoznania i formuły oraz usiłuje zastosować je do swojej przeszłej i przyszłej pracy, lecz także ujawnia ten proceder. Warto zapytać: po co to robi? Oczywiście ważnym aspektem może być pragnienie zwrócenia uwagi na szczególność swojej pracy, bycia jak najlepiej zrozumianym czy wręcz – jak sądził Osiński – chęć zaprojektowania recepcji swojej sztuki i osoby. Ale wydaje się, że takie wyjaśnienie jest niewystarczające, zwłaszcza wobec znacznej liczby podobnych tekstów, w tym pochodzących z okresu, gdy artysta był już znany i nie miał żadnych problemów z przyciąganiem zainteresowania. Wydaje się, że poprzez publikację tych wszystkich relacji z procesu on sam chce się zaprezentować jako osoba będąca w stałym poszukiwaniu, w drodze, odpowiadająca wciąż na nowo na swoją „pokusę główną”. Jeśli teksty Grotowskiego są rodzajami dziennika pokładowego, to jest on zdecydowanie bliższy temu stworzonemu przez Witolda Gombrowicza, którego twórczość reżyser świetnie znał i wyciągał z niej ważne dla siebie wnioski¹⁵. Wprawdzie Grotowski na pewno nie umieściłby na początku powtarzającego się w kolejnych dniach „ja” i stronił od osobistych wyznań (czynił je wyjątkowo, dzięki czemu mają wartość szczególną), ale wystarczy spojrzeć na jego teksty pod pewnym kątem, by zobaczyć, że stanowią one scenę, na której – tak jak Gombrowicz w *Dziennikach* – tworzy sam siebie jako artystę i myśliciela.

Ta kreacja nie ma znaczenia wyłącznie wizerunkowego. Jest prawdziwie dynamiczna i dramatyczna. Ukazuje bohatera (i podmiot) jako będącego wciąż w ruchu, tworzącego siebie także w reakcji na to, co przydarza się w relacjach z innymi – nie tylko ludzkimi – aktorami. Podobnie jak podmiot/bohater *Dzienników* Gombrowicza, podmiot/bohater tekstów Grotowskiego jednocześnie działa i obserwuje w działaniu tak siebie, jak i siły, które zmieniają jego plany i zamiary, wytwarzają jego „gębę” lub – jak pisał

¹⁵ Więcej na temat związków między Gombrowiczem a Grotowskim zob. D. Kosiński, *S/G, [w:] Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje*, red. *idem*, W. Świątkowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010, s. 61–76.

Grotowski – „egregora”¹⁶. Obaj w ten sposób niemal nieustannie analizują własne przygody w „teatrze życia codziennego”. „Panowie G.” na pewno różnią się stopniem subiektywizmu: Grotowski o wiele łatwiej sięga po uogólnienia i jest bardziej skłonny do ukazywania i interpretowania własnych doświadczeń jako części „kondycji ludzkiej” niż Gombrowicz. Ważniejsza jednak wydaje się różnica w sposobie udzielania odpowiedzi na pytanie, co robić wobec rozpoznanego fatum „międzyludzkiego”. Gombrowicz zdaje się dostrzegać w nim współczesny przejaw tragizmu i poza słabą (i jak dziś wiadać – naiwną) alegorią „nagości wiecznie młodej” nie bardzo potrafi znaleźć sposoby uwolnienia się spod jego władzy. Grotowski natomiast traktuje obecność na tej scenie jako pewną strategiczną konieczność, nieustannie, uporczywie i z powodzeniem odnajduje radykalnie inne sceny oraz przestrzenie ogołocenia i spotkania w szczerości. Będąc narzędziem i przestrzenią eksploracji teatru międzyludzkiego, literatura służy zarazem do stałego weryfikowania osiągniętych już rezultatów i kierunków dalszych działań, przy pełnej świadomości tego, jak łatwo i szybko władza tego teatru potrafi je wypaczyć i przejąć na swój użytek.

Także zatem z tej perspektywy procedura nazywania własnych dokonań, które zarazem tworzą projekt dalszego działania, stanowi kluczowy element pisarstwa Grotowskiego. Zyskała ona szczególne znaczenie w okresie, gdy jego praktyka nie dawała się wytłumaczyć i nie chciała być wyjaśniana w łatwo zrozumiałych kulturowo ramach instytucji i sztuki rozpoznawanej jako „teatr”. Właśnie wtedy wytwarzane z troską i precyzją kompozycje słowne w sposób szczególny służyły Grotowskiemu jako rodzaj projektu, wyzwania do czegoś, co miało zostać osiągnięte dopiero w przyszłości.

Wyjątkowo znamienitym przykładem tej strategii jest otwierające i niejako ustanawiające poteatralną fazę poszukiwań Grotowskiego, wręcz mityczne dla pewnej formacji *Święto*. Jest to tekst ułożony pomiędzy pierwszymi doświadczeniami, pojedynczymi i wyjątkowymi („próbuję tutaj – na ile mnie stać – dotknąć coś z doświadczeń ze spotkania z człowiekiem, doświadczeń całkowicie innych niż tradycyjne, ale bardzo namacalnych”¹⁷), a przecuciem rodzącej się przyszłości („to, co słabe i niepewne, pulsuje ku swoim narodzinom. Coś na swój sposób nowego między ludźmi – jeszcze prawie nieistniejące, a już wyczuwalne, na pół odruch, a na pół potrzeba”¹⁸).

¹⁶ Zob. *Rozmowa z Grotowskim [rozmaawiał Andrzej Bonarski]*, [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, ed. cit., s. 599–600.

¹⁷ J. Grotowski, *Święto*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, ed. cit., s. 955. Mówię o tekście „niemal mitycznym dla pewnej formacji”, dlatego cytuję wersję pierwotną z roku 1970, umieszczoną w aneksie do polskiej edycji *Tekstów zebranych*. Wersja najpóźniej autoryzowana, zatytułowana *Święto – dzień, który jest święty*, powstała wiele lat później i znacznie różni się od pierwszej.

¹⁸ *Ibidem*, s. 956.

Grotowski jako osoba mówiąca przyjmuje tu pozycję pośrednika czy też – by świadomie użyć sformułowania z późniejszego o kilkanaście lat *Performera* – „pontifexa: czyniącego mosty”¹⁹ pomiędzy dostrzeganymi już Zdarzeniami a możliwą do osiągnięcia stałą, powtarzalną praktyką, która dopiero czyni z nich nie eksces, ale narzędzie, wehikuł. Grotowski jest autorem tekstu, ale zarazem jego performerem, i to w znaczeniu podwójnym: po pierwsze, jako ten, kto go nie napisał, ale wykonał, a po drugie, jako ten, kto używa tekstu jako wehikułu ku przyszlęmu działaniu.

Liczne elementy *Święta* wyraźnie odwołują się do bardzo konkretnej sytuacji „wykonawczej”, tworząc wyobrażenie podmiotu mówiącego jako osoby wypowiadającej się w konkretnej sytuacji, a więc nie pisarza, ale właśnie performera słowa, przy całej odmienności tematyki i stylu przypominającego jakoś Mickiewiczowskiego „bajarza” (a i samego Mickiewicza – wykładowcę). To rola, którą Grotowski przyjął konsekwentnie od końca lat 60., kiedy to niemal zupełnie przestał pisać, a jego kolejne teksty powstawały jako transkrypcje rozlicznych wykładów, spotkań z publicznością czy wywiadów. Właściwie w każdym z nich można znaleźć oczywiste sygnały potwierdzające jednostkowość wypowiedzi wykonanej w konkretnym miejscu i czasie (nawet jeśli, co było przypadkiem bardzo częstym, pojedynczy tekst powstał jako montaż kilku różnych wypowiedzi). W przypadku *Święta* (i wielu innych tekstów z lat 70.) takim sygnałem są jednoznaczne odwołania do pytań, które usunięto z zapisu. Grotowski monologuje, lecz zarazem poprzez zwroty do konkretnych osób wywołuje zaskakujące poczucie braku, luki. Sytuacja komunikacyjna zostaje poddana procesowi swoistej tekstowej reinscenizacji, ale zrealizowanej w taki sposób, by stworzyć wrażenie ułomności, niepełności. Konkretna sytuacja, w której Grotowski wypowiedział słowa tworzące tekst, należy do przeszłości. Tekst stanowi jedynie jej cień, a niegdysiejsi rozmówcy – puste miejsca, w które jest wpisywany czytelnik, osadzany zarazem w pozycji tego, któremu rzuca się wyzwanie skierowane w przyszłość.

W pustych miejscach po byłych adresatach pojawić się bowiem powinni adresaci przyszli, ku którym są zwrócone słowa ustanawiające drugi wymiar tekstowego performansu – słowa zapowiedzi. Niejasne i niepewne, formalnie często mające charakter metafory, jednocześnie jako metafory są przekreślane i akcentuje się ich konkretność, realność. Tej realności Grotowski nie może wytworzyć inaczej niż jako pewnego efektu, którego fundamentem jest rodzaj „przyrzeczenia minimalnego”. Grotowski przy-rzeka, że istnieje jakiś mechanizm, jakaś potrzeba czy wspólne dążenie, fundując na tym oczekiwany proces, adresowany jako etyczne wyzwanie do wszystkich,

¹⁹ *Idem, Performer, ed. cit.*, s. 813.

którzy znajdują się w miejscu opróżnionym przez realnych niegdyś słuchaczy. Zatem Grotowski nie analizuje, nie składa świadectwa na temat swojej pracy, ale czyni słowami. Zobaczmy, jak odbywa się to w jednym z kluczowych fragmentów *Święta*, dotyczącym zresztą wprost słów i czynów:

[...] jest coś, co pozostaje tym samym we wszystkich epokach, a przynajmniej w takich, w których ludzie mają świadomość swej ludzkiej kondycji – jest to poszukiwanie. Poszukiwanie tego, co w życiu najistotniejsze. Aby to nazwać, wynajdywano różne imiona, w przeszłości imiona te miały zazwyczaj brzmienie religijne. Nie uważam dla siebie za możliwe wynajdywanie jakichś nazw religijnych, a co więcej, w ogóle nie odczuwam potrzeby wymyślania słów. Ale to, co w życiu najistotniejsze, owo pytanie, jakie niektórzy spośród was mogą uznać za abstrakcyjne, jest doprawdy wielkiej wagi i nikt nie będzie szczęśliwy, wypierając się poszukiwania: wielu ludzi odmawia, czują się zobowiązani uśmiechać jak na reklamie pasty do zębów, ale czemu są tak smutni, może z czymś się w życiu minęli? Może tego jedyne pytanie, jakie należy sobie postawić, nigdy sobie nie postawili. Trzeba je postawić, a odpowiedź? Odpowiedzi niepodobna sformułować, można ją tylko uczynić²⁰.

Pierwsza część cytowanego fragmentu to właśnie przy-rzeczenie o charakterze pewnej podstawowej, generalnej reguły, która następnie zostaje przekształcona w zobowiązanie etyczne i wyzwanie na przyszłość. Równoległe w ten fragment tekstu niezwykle precyzyjnie jest wpleciona opozycja między literaturą jako „wymyślanie słów” a odpowiedzią, której się nie formułuje, lecz czyni się ją w praktyce. Miejsce pomiędzy nimi zajmuje zaś paradoksalne niezadane i niesformułowane, niewypowiedziane pytanie, podobne w swojej nieobecności do pytań słuchaczy wykreślonych z tekstu. Konsekwentnie w żadnym jego miejscu nie ma tego, kto pyta – jest tylko Grotowski udzielający odpowiedzi i zarazem przy-rzekający, że odpowiedzi należy udzielić. Deklarując, że nie interesuje go wymyślanie słów, zarazem wskazuje na konieczność „postawienia” (a więc jednak sformułowania) pytania. W ten sposób zaprzecza potrzebie słów i zarazem potwierdza ich wagę.

To moment, który uważam za bardzo ważny i charakterystyczny. W swoim piarstwie Grotowski podejmował na różne sposoby jeden z kluczowych tematów literatury współczesnej – jej własną ambiwalencję wynikającą z pozostawania w napięciu pomiędzy dawną już utratą wiary w bezpośredniość i przezroczystość słów a nieusuwalną koniecznością ich tworzenia. Oczywiście nie jest prawdą, że Grotowski odrzucał literaturę. Podobnie jak wielu pisarzy współczesnych dążył natomiast do tego, żeby nie popaść w „uzależnienie do magicznego znaczenia słów”. W rozmowie z Reném Gaudym

²⁰ *Idem, Święta, ed. cit.*, s. 955.

i Michelelem Bataillonem przestrzegał: „Nie należy alienować słów. One mają zawsze pewien związek z życiem i tylko to jest ważne”²¹. Na tym związku z życiem, czyli w jego przypadku – z praktyką i poszukiwaniem, którym owo życie poświęcił – polegało też tak irytujące badaczy nieustanne niemal porzucanie przyjętych w pewnym momencie, a następnie przewalczanych i porzucanych formuł, także własnych. Po przełomie „wyjścia z teatru” mówił o tym jasno:

Nie uważam też, aby najważniejsze było wymyślanie nowych słów. [...] Natychmiast, kiedy jakieś słowa stają się zbyt znane, trzeba je porzucić. Nie przypadkiem od lat nie używam tej nazwy: „teatr ubogi”. Zbyt wielu innych jej używa, nie wiedząc zbytnio, co to takiego. Jeśli szuka się terminologii, to cała rzecz zaczyna funkcjonować na poziomie idei, a nie konkretnego, zaczyna być odcięta od doświadczenia. Staje się jakby magią terminologiczną. W codziennym życiu żonglujemy bez przerwy tylko myślami i terminami, wierząc, że w ten sposób dotykamy żywych doświadczeń. Faktycznie od nich się oddalamy²².

Do zatrzymania owej negatywnej magii słów nie wystarczy tylko negatywny program wystrzegania się jej. Konieczne jest też pozytywne, kreacyjne utrudnianie jej działania, czemu Grotowski poświęcał bardzo wiele czasu i zabiegów. Nie tylko zaprzestawał używania niektórych sformułowań, lecz także wymyślał nowe, o jeszcze większej sile rażenia, która szczególnie często opierała się na niemal poetyckiej nieokreśloności. „Teatr ubogi”, „akt całkowity”, „Święto”, „źródła”, a w końcu „Akcja” i „Performer” to formuły, które Grotowski wciąż opisuje, wyjaśnia, interpretuje na nowo, wywołując coś, co nazwałbym efektem nadjasności. Tłumacząc np., czym jest „akt całkowity”, mnoży określenia, odwołania i skojarzenia, które wytwarzają wokół zjawiska prawdziwy wir słów, skutkujący nadprodukcją formuł wzajemnie znoszących swoją adekwatność. Skoro jest ich tak wiele i wciąż pojawiają się następne, to można sądzić, że żadna z nich nie jest odpowiednia – wszystkie są przybliżeniami, a ostatecznym rezultatem twórczości literackiej staje się wytyczenie miejsca ciszy, bezsłownej „zony”, której powołanie i zapośredniczone doświadczenie są możliwe właśnie poprzez literaturę, decydującą wręcz o jej wartości i sensie.

Sam Grotowski ukuł bardzo trafne sformułowanie opisujące ten paradoks literatury: „milczenie słowa”. Wprawdzie zwykle posługiwał się nim w bardziej praktycznym i konkretnym znaczeniu, po prostu na określenie

²¹ Grotowski a estetyka teatralna (rozmawiali R. Gaudy i M. Bataillon), [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, ed. cit., s. 304.

²² J. Grotowski, *Co było*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, ed. cit., s. 1003.

braku wypowiedzianych w nadmiarze słów²³, ale w sposobie, w jaki go używał, jest też obecny inny aspekt – milczenia ściśle związanego ze słowami czy wręcz paradoksalnego milczenia wypowiedzianego przez słowa. Jak się wydaje, było ono bliskie temu, co przywoływany na początku Krzysztof Rutkowski widział jako podstawę głębokiej wspólnoty Mickiewicza i Grotowskiego:

Ton, *Stimmung*, jest tym, co umożliwia istnienie poezji czynnej i sztuki jako wehikułu. Badania nad poezją prowadzone przez Mickiewicza oraz praca Grotowskiego nad działaniami fizycznymi, które składają się na sztukę jako wehikuł, zmierzają do osiągnięcia pewnego tonu, *Stimmung*, który poprzedza język i rozbłyska jako czyste miejsce dla słowa. Ton, *Stimmung*, odegrał wielką rolę w filozofii Hegla i Heideggera, a także w niemieckiej poezji romantycznej. Novalis zdefiniował *Stimmung* jako akustykę duszy. Pojęcie tonu, *Stimmung*, za pośrednictwem Towiańskiego opanowało wizję Mickiewicza, marzącego o poezji czynnej; poezji, której brzmienie będzie zestrojone ze *Stimmung* i z teraźniejszością słowa. Brzmienie i słowo współgrają ze sobą, ale się nie dotykają ani nie widzą. Kiedy brzmienie dotyka, wtedy zarazem przeszywa i zabija. Łuk jest uzbrojony w słowo, działające z oddali, niewidzialnie, w powietrzu. Głos jest przede wszystkim dźwiękiem wibrującej cięciwy. Sposób wibrowania tworzy ton, *Stimmung*. Skutek wibracji to głos, *Stimme*, który jest prawdziwą poezją czynną, prymitywną wiatrą przenoszącą czyniącego z poziomu energii grubej do subtelnej dzięki sile sztuki jako wehikułu²⁴.

Ton, „milczenie słowa“, czyli to, co brzmi poza tym, co w słowie jest słyszalne jako jakkolwiek rozumiany wyraz, stanowi według Rutkowskiego najwyższy i zarazem nagłębszy cel literatury. Jej tajemnicę. Jeśli zgodzić się na tezę o łączącej Mickiewicza i Grotowskiego wspólnocie poszukiwania owego milczenia, to zarazem powiedziałbym, że w stosunku do literatury istniała między nimi zasadnicza różnica – Mickiewicz mimo wszystko poszukiwał Słowa bez opuszczania terytorium literatury, którą chciał przemienić, występując „przeciw (w) niej“. Grotowski uprawiał literaturę jako wehikuł tajemnicy doświadczanej poza nią i poza teatrem. Uparcie pracując w słowie, używając słów jako narzędzia i sceny, nie pozostawał w ich obrębie, lecz niemal nieustannie wskazywał na to, co bezsłowne, fizyczne, ale nie bezgłośne. Mickiewicz chciał spełnić literaturę, Grotowski poszukiwał spełnienia poza nią, poza słowami, w działaniu. Nie oznacza to jednak, że

²³ „Słowo powinno padać tylko, kiedy jest niezbędne, bo wtedy jest ważne. Można iść nocą przez las i niczego nie słyszeć, nie słyszeć krzyku ptaka, szumu drzew, bo ciągle sobie «podśpiewujemy»: chrząkamy, palimy, świecimy. Istnieje taki śpiew, który nie zakłóca śpiewu ptaków. Tak więc podstawą jest milczenie: milczenie słów, milczenie odgłosów, milczenie ruchów. To milczenie daje szansę ważkim słowom i pieśni, która nie zakłóca mowy ptaków” (J. Grotowski, *Teatr źródeł*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, ed. cit., s. 971).

²⁴ K. Rutkowski, *Od poezji czynnej...*, ed. cit.

lekceważył literaturę. Więcej nawet – wydaje się, że o ile porzucił teatr, o tyle nie porzucił literatury i wciąż pozostał jej wierny jako najważniejszemu wehikułowi pozwalającemu dotrzeć na próg spełnienia i zarazem pojąć oraz poznać jego radykalną odmienność.

Być może tak właśnie należałoby rozumieć jeszcze jedną paradoksalną formułę, której użył jako tytułu jednego ze swoich tekstów: *Działanie jest dosłowne*. Ową „dosłowność” rozumie jako przeciwieństwo reprezentacji, znakowego traktowania elementów rzeczywistości jako odsyłających zawsze do czegoś poza tym, co jest tu i teraz. I właśnie w tym kontekście mówi o niepotrzebnym nadmiarze słów:

Jeżeli ktoś czuje, że coś dzieje się naprawdę, to – aby uniknąć tego poczucia – szuka słów, jak to sformułować. Na przykład: „Och! Popatrz, jaki piękny zachód słońca!”. W momencie, kiedy to mówi, jest już uwolniony od „doświadczenia zachodu słońca”, ponieważ „zachód słońca” staje się instrumentem dla wyrażenia jego poczucia estetycznego i pretekstem, żeby coś zagadać. Nic nie mówić wydaje się okropnością²⁵.

Tymczasem by doświadczyć tego, co jest, jako takiego, „wystarczy ucichnąć” – powie Grotowski za chwilę. I niemal natychmiast doda: „A ucichnąć to nie znaczy – być nieruchomym. Bardzo często żeby się wyciszyć, trzeba pobiec”²⁶. Literatura była dla niego koniecznym przygotowaniem do tego biegu, treningiem niezbędnym do tego, by był on do-słowny.

Ostatni film Andrieja Tarkowskiego *Ofiarowanie* (1986) jest trudny do zniesienia. Strasznie dużo się w nim mówi, a potoki słów wylewające się z ekranu nie są przykładami dobrej filmowej literatury. Raczej drażnią pseudointelektualną gadaniną i rozwałkowywaniem do bólu myśli w istocie dość banalnych. Kiedy cała fabuła już się kończy, a po groteskowo przedłużanej scenie główny bohater zostaje wywieziony do szpitala, widzimy jego milczącego dotąd syna – niemowę, który z uporem podlewa suche drzewo. Niespodziewanie chłopiec mówi: „Na początku było Słowo. Dlaczego, dlaczego, ojcze?”. I potem już tylko drzewo i muzyka. Milczenie słów.

BIBLIOGRAFIA

- Flaszen L., *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.
- Grotowski J., *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Polastrelli, Th. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wrocław–Warszawa 2013.

²⁵ J. Grotowski, *Działanie jest dosłowne*, [w:] *idem, Teksty zebrane, ed. cit.*, s. 626.

²⁶ *Ibidem*, s. 628.

- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Kosiński D., *S/G*, [w:] *Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje*, red. *idem*, W. Świątkowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010, s. 61–76.
- Kosiński D., *Żywosłowie – zapomniane marzenie porzuconego patrona*, „Zeszyty Naukowe PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie” 2012, nr 4, s. 46–52.
- Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006.
- Osiński Z., *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013.
- Rutkowski K., *Bóg Adama*, Kraków 2021.
- Rutkowski K., *Człowiek zupełny. Grotowski czytany w domu wariatów*, „Performer”, nr 18, <https://grotowski.net/performer/performer-18/czlowiek-zupelny-grotowski-czytany-w-domu-wariatow> (dostęp: 21.06.2021).
- Rutkowski K., *Kiedy ciało było słowem. Kilka uwag o czynieniu poezji*, „Kresy” 1998, nr 2 (36), s. 72–100.
- Rutkowski K., *Od poezji czynnej do Sztuki jako wehikulu*, „Performer”, nr 1, <https://grotowski.net/performer/performer-1/od-poezji-czynnej-do-sztuki-jako-wehikulu> (dostęp: 21.06.2021).
- Rutkowski K., *Przeciw (w) literaturze: esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998.

Dariusz Kosiński – badacz teatralny, profesor w Instytucie Glottodydaktyki Polonistycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2010–2013 dyrektor programowy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, a następnie (do grudnia 2018) zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (Wrocław 2007), *Teatra polskie. Historie* (Warszawa 2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa 2012). Ponadto wydał m.in. dwie monografie o wczesnych przedstawieniach Teatru 13 Rzędów: *Grotowski. Profanacje* (Wrocław 2015) i *Farsy-misteria* (Wrocław 2018), zbiór esejów *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków 2016) oraz książkę *Uciec z Wesela* (Kraków 2019) poświęconą Stanisławowi Wyspiańskiemu. Ostatnio wraz z Dorotą Buchwald przygotował i zredagował trzutomową publikację *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (Warszawa 2020) oraz antologię *Polska awangarda teatralna* (wspólnie z Dorotą Fox; Warszawa 2021). W roku 2020 wraz z Katarzyną Woźniak założył żywosłowie. wydawnictwo, którego jest redaktorem naczelnym. ORCID: 0000-0001-8502-8827. Adres e-mail: <dariusz.kosinski@uj.edu.pl>.

Dariusz Kosiński – professor of the Institute of Polish Studies at the Jagiellonian University in Kraków. Former research director of the Grotowski Institute in Wrocław (2010–13); member of the editorial board of Jerzy Grotowski’s collected texts. Former research director of the Raszewski Theatre Institute in Warsaw (2014–18). Author of the history of Polish theatre and performances *Performing Poland* (2010), translated into German, Chinese, Russian and English, and the books about Jerzy Grotowski (incl. *Grotowski. Przewodnik, ‘Grotowski. A Guide’*, Wrocław 2009). From 2016 member of

the international research project “Reclaimed Avant-Garde. Theatre Avant-Garde of the Central-Eastern Europe”. In 2020 together with Katarzyna Woźniak he founded a publishing house ‘żywosłowie’ being its editor in chief. ORCID: 0000-0001-8502-8827. E-mail address: <dariusz.kosinski@uj.edu.pl>.