

(Auto)mitologizacje artystyczne

DOI: 10.14746/por.2018.2.15

MITOLOGIE ARTYSTY ŚWIATA TEATRU. KAZIMIERZ DEJMEK I JERZY GROTOWSKI

ANNA SOBIECKA¹

(Akademia Pomorska w Słupsku)

Słowa kluczowe: powieść kryptobiograficzna, strategia kluczowa, biografia fantazmatyczna
Keywords: cryptobiographic novel, key strategy, phantasmatic biography

Abstrakt: Anna Sobiecka, MITOLOGIE ARTYSTY ŚWIATA TEATRU. KAZIMIERZ DEJMEK I JERZY GROTOWSKI. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 213-226. ISSN 1733-165X. Współczesna proza polska na nowo powraca do zagadnień artystowskich, próbując mitologizować obraz artysty świata teatru. W niniejszym artykule interesować mnie będzie grupa tekstów, które ujawniają szczególnego rodzaju zainteresowanie wybitnymi osobowościami polskiego teatru – Kazimierzem Dejmkem i Jerzym Grotowskim. Wybrane utwory pierwowzór bohaterów powieściowych, a także schemat fabularny, zapożyczają z pogranicza biografii oraz wydarzeń teatralnych, a następnie transponują je w świat powieściowej fikcji. Zastosowana strategia kluczowa występuje w dwóch podstawowych wariantach – powieści pamfletu oraz powieści paraboli. Proces mitologizowania artysty teatru podporządkowany zostaje tworzeniu biografii fantazmatycznych, opartych na szczególnego rodzaju pakcie referencjalnym między nadawcą i odbiorcą tekstu.

Abstract: Anna Sobiecka, MYTHOLOGIES OF AN ARTIST OF THE THEATRE. KAZIMIERZ DEJMEK AND JERZY GROTOWSKI. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 213-226. ISSN 1733-165X. The contemporary Polish prose has once more become inspired by the novel concerning an artist, and attempts to mythologise the artist’s image of the world of the theater. In this article, I shall cover a range of texts which show a peculiar interest in the great figures of the Polish theatre – Kazimierz Dejmek and Jerzy Grotowski. The chosen works adopt the archetypes of both the characters, as well as of the plot, from the overlapping areas of the two artists’ personal and professional scenic lives, conveying the artists’ real-world experiences into fiction. The key strategy used in the mentioned works occurs in two basic varieties – the pamphlet novel and the parabolic novel. The mythologisation of the artist is dependent on the creation of phantasmatic biographies, based on a unique type of an unspoken agreement between the author and the reader.

1 E-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl

Współczesna proza polska na nowo powraca do zagadnień artystowskich, próbując mitologizować obraz artysty świata teatru (zob. Rogacki; Kryński; Makowiecki; Gutowski, Owczarz). Jak zauważa Jerzy Jarzębski:

W każdym przypadku akt literackiego opracowania własnego życiorysu stanowi zarazem próbę włączenia historii indywidualnej w kulturowy „plan ogólny”, odszukania „paradygmatu” własnej egzystencji, paradygmatu, w którego istnienie i sensowność się wierzy. Literatura tak rozumiana jest rodzajem „języka pośrednika” pomiędzy prawdą jednostki a prawdą zbiorowości, pomiędzy subiektywną wizją a światem potwierdzonym przez społeczne doświadczenie. Do tego typu literatury przystają najlepiej poglądy, podług których stanowi ona model rzeczywistości. Będąc „modelem” jest więc ona raczej pośredniczką pomiędzy dwoma rzeczywistościami, stanowi ich wspólny schemat, pomost łączący ponadindywidualne z indywidualnym, jednostkowe ze społecznym (Jarzębski 414).

Owo bycie „pomiędzy” – dookreślone przez Jarzębskiego jako „lepienie biograficznego mitu z materiału rzeczywistych faktów” (Jarzębski 412) – służy także budowaniu szczególnego rodzaju porozumienia między nadawcą i odbiorcą tekstu, porozumienia będącego rodzajem gry literackiej, której celem nie jest jedynie akt literackiego opracowania biografii lub własnego życiorysu, ale raczej rodzaj gry intelektualnej z czytelnikiem, prowadzącej do zdemaskowania zastosowanej przez autora strategii kluczowej (zob. Sobiecka 2017: 334). Może ona występować w odmianie intencjonalnej, przeznaczonej do dekodowania postaci i wydarzeń tożsamyh lub bliskich osobom oraz wydarzeniom realnym, bądź instrumentalnej, służącej rozpoznawaniu osób i sytuacji nie tak zbieżnych z materiałem życiowym, których rozpoznanie nie musi być odbierane przez odbiorcę jako odwzorowanie autentycznych postaci oraz zdarzeń (zob. Markiewicz 87-88).

Funkcje strategii kluczowych podporządkowane są najczęściej kilku celom. W odniesieniu do typu narracji mamy do czynienia z procesem budowania dominującej pozycji autora tekstu i jego fikcjonalnej autokreacji (powieść autotematyczna), w odniesieniu do powieściowego schematu fabularnego obserwujemy najczęściej atak na pozaliteracki pierwowzór (powieść pamflet) bądź też jego fikcjonalne przetworzenie sytuacji, gdy postaciom prototypowym przypisywane są cechy i zachowania inne, niż w miało to miejsce w rzeczywistości pozatekstowej (powieść parabola). W omawianych wariantach mieszczą się także wybrane przykłady polskich powieści współczesnych, określanych przez mnie mianem powieści teatralnych (zob. Sobiecka 2011; 2017), które powracają do zagadnień artystowskich, próbując nie tylko mitologizować obraz artysty (aktora, aktorki, reżysera), ale także tworząc – niejako na nowo – biografie fantazmatyczne twórców teatru polskiego.

W niniejszym artykule interesować mnie będzie określona grupa tekstów prozatorskich, które, z jednej strony, ujawniają szczególnego rodzaju zainteresowanie

wybitnymi osobowościami polskiego teatru – Kazimierzem Dejmkiem i Jerzym Grotowskim, z drugiej zaś posługują się strategią kluczową w celu osiągnięcia zamierzonego efektu. Nie jest to zagadnienie całkowicie nowe, we wcześniejszych tekstach podejmowałam już bowiem próby opisu fikcyjnych biografii artystów teatru XIX i XX stulecia (zob. Sobiecka 2006; 2011; 2017). W tym miejscu moja uwaga zostanie skierowana na powieści, w których dochodzi do zapożyczenia wybranych elementów świata przedstawionego z pogranicza biografii oraz wydarzeń teatralnych, a następnie ich przetransponowania w świat fikcji powieściowej w dwóch zasadniczych, jak się wydaje, wariantach – powieści w odmianie pamfletu oraz powieści paraboli. Co ciekawe, w każdym z omawianych wariantów zastosowana zostaje nadrzędna strategia kluczowa, podporządkowana procesowi mitologizowania obrazu artysty – w tym szczególnym przypadku wybitnych reżyserów i twórców teatralnych. W efekcie końcowym otrzymujemy biografie fantazmatyczne nietuzinkowych przedstawicieli teatru polskiego drugiej połowy XX wieku. Fikcyjne biografie realizują zarazem podobny model powieściowy wpisany w nadrzędny schemat kluczowy – po pierwsze, teksty posługują się określonym typem narracji autotematycznej, eksponującym autora fikcyjnego świata przedstawionego i jego relacje z portretowanym przedstawicielem środowiska teatralnego, po drugie, realizując model pamfletu bądź paraboli, powieści tworzą rodzaj paktu referencjalnego między nadawcą i odbiorcą tekstu, będącego rodzajem gry literackiej, służącej zdemaskowaniu strategii kluczowej. W rozumieniu Jarzębskiego właściwość ta staje się sygnałem zamazywania granicy między gatunkami biograficznymi a literaturą kluczową, gdyż prowadzi do powstania tekstu prozatorskiego rozumianego jako fakt biograficzny, jako wybór maski, która jest realizacją określonej postawy wobec fikcyjnej rzeczywistości (Jarzębski 413, 429). Po tych wstępnych ustaleniach pora przyjrzeć się bliżej wybranym egzemplifikacjom powieści tworzących biografie fantazmatyczne Dejmka i Grotowskiego.

Kryptobiografia Kazimierza Dejmka

Potomkowie Tespisa (1966) Jana Koprowskiego to powieść kluczowa dedykowana łódzkiemu środowisku teatralnemu, której centralną postacią staje się Dejmek – aktor, ale przede wszystkim wybitny reżyser i dyrektor Teatru Nowego w Łodzi oraz Teatru Narodowego w Warszawie². Autor powieści to bliski współpracownik (kierownik literacki Teatru Nowego) Dejmka z okresu jego pierwszej łódzkiej dyrekcji, znany krytyk i publicysta teatralny, redaktor i współredaktor czasopism

2 W grupie biografii nie-artystycznych Dejmka warto odnotować artykuł Zbigniewa Raszewskiego *Dejmek* (zob. Raszewski) i monografię zbiorową *Teatr Kazimierza Dejmka* (zob. Kuligowska-Korzeniowska).

„Łódź Literacka”, „Odgłosy”, „Literatura”. Liczne analogie i zapożyczenia z pogranicza biografii oraz wydarzeń teatralnych bliskich Dejmkowi i Koprowskiemu czynią z *Potomków Tespisa* ciekawy przypadek powieści kluczowej wpisanej w model pamfletu, powieści krytycznie opisującej pierwszą łódzką dyrekcję Dejmką. Autotematyczna powieść wpisana jest w formę pierwszoosobowych wspomnień kierownika literackiego łódzkiego teatru Teofila Pisanego, w które wplecione zostają elementy życiorysu Koprowskiego. Fikcjonalne wspomnienia kreują zarazem obraz dyrektora Teatru Nowego w Łodzi – Waleriana Brutusa (vel Dejmką), człowieka i twórcy teatralnego jeszcze młodego, pozornie niedoświadczonego, a jednocześnie z wyraźnie ukształtowanymi poglądami na temat sztuki teatru, zadań aktorskich (scena jako „lustro duszy aktora”) oraz miejsca i roli aktora w zespole. Powieść Koprowskiego to zarazem portret zbiorowy łódzkiego zespołu, grupy osób blisko ze sobą współpracujących, ale i mocno od siebie zależnych. W zbiorowości tej wyróżniają się pojedyncze osobowości (powieściowe mini-portrety), między innymi zakochanego w sobie artysty-narcyza Arkadiusza Burka – aktora wiodącego i podopry zespołu, przedwcześnie zmarłej debutantki Magdy Leśniak, zauważonej przez dyrektora ze względu na jej „sceniczny autentyzm”, lizusa i donosiciela Cypka czy „nietypowej” dyrektorowej i aktorki Marceliny Topolowej, która, jak złośliwie zauważa Pisany, nie wykorzystuje prywatnych koligacji, pozostając osobą „życzliwą i uczynną” wobec wszystkich członków grupy. Portret zbiorowy łódzkiego zespołu obejmuje przede wszystkim rzeczywistość zawodową aktorów: próby, przygotowania do premier, indywidualną pracę nad rolą, współzawodnictwo i walkę o główne kreacje, wzajemne pretensje o miejsce w zespole. Słabiej poznajemy przestrzeń życia prywatnego aktorów (kawiarnia teatralna, bufet, dom rodzinny), bo – jak twierdzi Pisany – „aktor żyje w teatrze i kawiarni, w domu – bywa od czasu do czasu” (Koprowski 32). W przywoływanych postaciach *Potomków Tespisa* możemy doszukiwać się analogii do autentycznych wydarzeń i przeżyć członków zespołu Teatru Nowego w Łodzi, choć nie będzie to moim głównym celem, bowiem zastosowana w powieści kryptobiograficzna strategia kluczowa ukierunkowana zostaje przede wszystkim na sportretowanie osoby dyrektora teatru.

Narrator obdarza Brutusa cechami oraz słowami, które jednoznacznie nasuwają skojarzenia z osobą Dejmką i jego systemem pracy w łódzkim teatrze, w mieście z rozpoznawalną ulicą długą, wąską i kiszkowatą, „jak mawiali o niej stołeczni intelektualiści, którzy tu czasem przyjeżdżali” (Koprowski 9). Wystarczy przytoczyć słowa Brutusa wygłoszone podczas jednego z pierwszych zebrań zespołu artystycznego, by rozpoznać w nim Dejmką i założenia artystyczne jego teatru:

– Na zakończenie chciałbym zaapelować do kolegów i koleżanek, by przyłożyli się do pracy z sercem i najlepszą wolą. Najcenniejsze siły należy złożyć tu, w teatrze. Spektakle nasze winny być żywe i ciekawe. Trzeba wypłoszyć wesołość zza kulis i wprowadzić na scenę. Scena jest dla nas wszystkim. Scena jest lustrem dla duszy aktora. W sztuce nie na-

leży się oszczędzać: albo jest się aktorem, albo niczym. Ludzie o mentalności straganiarzy, o duszy liczykrupów nie będą nigdy artystami. Namiętności nasze są zbyt grzeczne, nazbyt dobrze wychowane. I to jest jak najbardziej niesłuszne. Cierpimy wszyscy na zapaść nudy. Z tego trzeba się rychło otrząsnąć. Przepraszam kolegów za te patetyczne słowa, ale nie mogłem ich nie wypowiedzieć (Koprowski 10).

Gabinet dyrektora cechuje ascetyczna, wręcz spartańska surowość. Na półkach i podłodze walają się stosy książek, na ścianie wiszą meksykańskie drzeworyty i portret Konstantego Stanisławskiego. Drugą ważną postacią w fascynacjach teatralnych Brutusa pozostaje Leon Schiller, którego dyrektor darzy wielką atencją i uznaniem („my wszyscy z niego” (Koprowski 165), „wszystko, co jest we mnie najlepszego, z niego jest” (Koprowski 164)), czego przejawem stają się coroczne zebrania zespołu aktorskiego dla uczczenia pamięci wybitnego inscenizatora oraz wspólne czytanie jego pism, połączone z wielogodzinnymi dyskusjami na temat teatru i sztuki aktorskiej. Dyrektor, mając rodzinę (żona aktorka i syn), prawie mieszka w teatrze, pali papierosa za papierosem, nieustannie dyskutuje i spiera się z kierownikiem literackim na temat nowego repertuaru, usiłując przekonać go do swoich oryginalnych pomysłów. Zamierza wprowadzać na afisz sztuki, które „wstrząsną” publicznością, polski dramat narodowy i teksty zapomniane przez współczesny teatr, między innymi dramaturgię staropolską, na czele z *Żywotem Józefa* Mikołaja Reja³. Siłą reżyzerską Brutusa stanowi nowatorskie spojrzenie na teatr i sztukę (choć, co mu się niejednokrotnie zarzuca, „nie ukończył nawet szkoły średniej” (Koprowski 150)), a także krytyczne stanowisko wobec koncepcji teatru monumentalnego Schillera, co szczególnie akcentuje we wspomnieniach narrator powieści:

Krytyka chętnie widziała w nim spadkobiercę Leona Schillera, choć mało kto wiedział, że Brutus wyrósł z buntu przeciwko niemu. Ale tak być powinno. To jest właśnie rozwój prawidłowy. Przez bunt wobec mistrza do pełnego uznania jego autorytetu. Brutus mówił nieraz: „Porzuciliśmy teatr Schillera, bo wydawał nam się rupieciarnią. Gówniarze! Nie byliśmy godni zawiązać mu rzemyka u buta. Gdyby żył, szedłbym do niego boso i na klęczkach jak do Canossy. Wszystko, co jest we mnie najlepszego, z niego jest. Jemu zawdzięczam rozumienie sztuki teatralnej”. Nie kłamał. W bibliotece przechowywał pisma Schillera, gromadził jego wypowiedzi, rozrzucone po czasopismach, czytał je, zagłębiał się w nich, cytował i powoływał się na nie przy każdej okazji (Koprowski 164).

3 Kazimierz Dejmek zrealizował *Żywot Józefa* w Łodzi w 1958 roku we własnej reżyserii i opracowaniu dramaturgicznym tekstu, podobnie jak wielokrotnie przywoływane w *Potomkach Tespisa*, nieudane przedstawienie *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego z 1959 roku. Do tekstu Mikołaja Reja Dejmek powracał jeszcze dwukrotnie – w roku 1965 (Teatr Narodowy w Warszawie) i 1985 (Teatr Polski w Warszawie). Najgłośniejszą inscenizacją dramatu staropolskiego w opracowaniu dramaturgicznym tekstu i w reżyserii Dejmka była *Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja w Wilkowiecka, przygotowana w 1961 roku dla Teatru Nowego w Łodzi oraz w 1962 roku dla Teatru Narodowego w Warszawie.

W czasie, gdy zespół Teatru Nowego w Łodzi przygotowuje się do jubileuszu piętnastolecia istnienia sceny, organizując z tej okazji festiwal teatralny polskich sztuk współczesnych (mając oficjalne zgody ówczesnych władz i ministerstwa), do teatru przychodzi niespodziewana wiadomość, że dyrektor zostaje w trybie natychmiastowym przeniesiony do Warszawy, do Teatru Narodowego, na stanowisko dyrektora tej prestiżowej sceny. O swojej decyzji Brutus nie informuje zespołu osobiście, przekazuje jedynie informację za pośrednictwem wicedyrektora. Zaistniała sytuacja staje się przyczyną konfliktu w łódzkim teatrze i dzieli członków zespołu na zwolenników i przeciwników dyrektora. Opinie są mocno zróżnicowane („wydymał nas”, „pies go trącał” (Koprowski 162), „tchórz” i „karierowicz” (Koprowski 164), „nie da sobie rady w Warszawie” (Koprowski 162), „Brutusa nie było i teatr był. Brutusa nie będzie i teatr będzie” (Koprowski 163), „ale on chce być pierwszym w Rzymie, i będzie” (Koprowski 163), „Brutus nie zdradził, dla mnie jest to krok przemyślany i konsekwentny” (Koprowski 168)) i jednoznacznie wskazują na uzasadnione obawy co do dalszych losów Teatru Nowego w Łodzi, który w okresie dykcji Brutusa wyrobił sobie markę placówki zaliczanej do czołowych w kraju. Na pożegnalnym zebraniu Teofil Pisany (narrator) obserwuje narodziny dyrektora-polityka, co wiąże się pośrednio z niejednoznaczną oceną łódzkiej dykcji Brutusa. Z jednej strony, narrator ma świadomość, że odejście „tego” dyrektora oznacza dla teatru i miasta niepowetowaną stratę, z drugiej, podziwia Brutusa jako prawdziwego człowieka teatru, który „widział w teatrze wszystko, składał mu w całości ofierze siebie” (Koprowski 174). Niezwykła osobowość dyrektora w połączeniu z poświęceniem dla sprawy teatru powodują narodziny mitu artysty „bardzo utalentowanego, bardzo zdolnego i bardzo ambitnego”, z którym to mitem będzie musiał zmierzyć się każdy kolejny zwierzchnik Teatru Nowego w Łodzi. Pisany ma świadomość zarówno tego, jak i tego, że Brutus jest postacią całkowicie wyjątkową, ale czy wobec tego realną: „A może Brutus, ten Brutus, jakim go widzę, w ogóle nie istniał? Może to mit, stworzony przez niespokojną i nienasyconą wyobraźnię? Tak czy inaczej jedno jest pewne: wiemy, co było wczoraj, nie wiemy, co będzie jutro” (Koprowski 175).

Obok na wskroś paszkwilanckiego obrazu „władczego” dyrektora Brutusa – „dyktatora i satrapy” (Koprowski 8) w jednej osobie, człowieka „gardzącego aktorami” (Koprowski 8), ale też człowieka „dokładnie poinformowanego” (Koprowski 23) o wszystkim, co dzieje się w teatrze, za sprawą „donosów” usłużnych kolegów aktorów – model obiektywizującej narracji pierwszoosobowej *Potomków Tespisa* zakłada jawność autora wewnętrznego oraz jego tożsamość z autorem zewnętrznym (podmiotem czynności twórczych). Tym samym w powieści Koprowskiego obserwujemy proces zamazywania granicy między prozą biograficzną (w tym konkretnym przypadku w odmianie autobiograficznej) a powieścią kluczową, co prowadzi do powstania szczególnego rodzaju paktu referencjalnego między nadawcą i odbiorcą tekstu, paktu, będącego rodzajem gry literackiej służącej zdemaskowaniu

strategii kluczowej zastosowanej przez autora, gdy prawda tekstu (fikcji literackiej) i prawda rzeczywistości pozaliterackiej „spotykają się” w modelu powieści krypto-biograficznej. Wspomnienia Teofila Pisanego częstokroć odsyłają odbiorcę do rzeczywistości pozatekstowej łatwej do zdekodowania, do autentycznych wydarzeń i postaci teatralnych kojarzonych z Kazimierzem Dejmkiem, jego pracą i dyrekcją w łódzkim Teatrze Nowym oraz do wybranych elementów kryptoautobiograficznych wspomnień Koprowskiego, ówczesnego kierownika literackiego teatru. Podobieństwo dotyczy wielu płaszczyzn fikcjonalnego świata przedstawionego powieści, zarówno sposobu współpracy dyrektora-reżysera z zespołem aktorskim, metod pracy indywidualnej z poszczególnymi aktorami, tworzenia podstaw repertuaru teatralnego czy wreszcie niepowodzeń oraz sukcesów scenicznych kolejnych premier Teatru Nowego, który pod kierownictwem Brutusa staje się ważną sceną teatralną w Polsce. Równocześnie na płaszczyźnie fikcyjnych zdarzeń stanowiących oś fabularną powieści nadbudowana zostaje wizja czy też koncepcja artystyczna teatru stworzonego przez Brutusa i to ona właśnie wyznacza główne punkty styczności tekstu z biografią fantazmatyczną Dejmkowego myślenia o teatrze: teatrze ideowym, politycznym i zaangażowanym, o scenie, która winna być „lustrem duszy aktora” (Koprowski 10), o sztuce aktorskiej, która jest nieustanną nauką i zgłębianiem tajemnic sztuki, a zarazem o człowieku „skazanym na teatr” (Koprowski 147), o twórcy uparcie realizującym własną wizję sceny narodowej, obdarzonym „własnym spojrzeniem na świat i sztukę” (zob. Dejmek 261-267).

Kryptobiografie Jerzego Grotowskiego

Odrębną grupę powieści kluczowych stanowią teksty, w których pojawia się konstrukcja autora wewnętrznego nietożsamego z podmiotem czynności twórczych, zaś dominującym typem narracji staje się zobiektywizowana narracja trzecioosobowa. W grupie tej ciekawie prezentują się powieści inspirowane życiem i dokonaniem artystycznymi Jerzego Grotowskiego – reżysera i teoretyka teatru, twórcy nowatorskiej metody aktorskiej i dyrektora Teatru 13 Rzędów w Opolu oraz wrocławskiego Teatru Laboratorium, artysty zmarłego we włoskiej Pontederze w 1999 roku. Fascynację osobowością Grotowskiego przejawiają zarówno osoby z nim związane lub współpracujące, jak i zupełnie obce, i powoduje ona przetransponowanie fikcyjnej rzeczywistości przedstawionej w biografii fantazmatyczną, powielającą mity związane z twórcą Teatru Laboratorium. Przykładem jest *Mistrz* (2004) Bronisława Wildsteina, utwór odwołujący się do fikcyjnego środowiska Grotowskiego z opolskiego okresu funkcjonowania Teatru 13 Rzędów, który w powieści staje się Teatrem Małym z Olsztyna. Swoje kontakty z aktorami Grotowskiego (bo nie z nim samym) – Ryszardem Cieślakiem i Antonim Jahołkowskim – autor opisuje we wspomnieniowym wywiadzie-rzece, wskazując na rozrachunkowy

charakter powieści (Wildstein 2012: 327-331). Wildstein brał udział w werbowaniu grupy studentów do parateatralnego projektu zatytułowanego *Grotowski Special Project*⁴. W kolejnych latach publicysta nadal interesował się działaniami zespołu. Znał założenia teoretyczne Uniwersytetu Poszukiwań, wiedział o odejściu z grupy Włodzimierza Staniewskiego i powstaniu Gardzienic, na emigracji w Paryżu oglądał spektakl Petera Brooka *Mahabharata*, w którym role grali polscy aktorzy Andrzej Seweryn i Cieślak. „Utopijną” formułę teatru eksperymentalnego Grotowskiego oceniał krytycznie:

Wtedy przeceniałem rolę sztuki, byłem skłonny wierzyć, że jest narzędziem odnowienia świata. To była zgubna utopia. Grotowski uległ diabelskiej pokusie i uznał się niemal za Chrystusa. Takie wyrastające z pychy pragnienie towarzyszy człowiekowi od zawsze, to jest gnostycka wiara w samozbawienie. Konsekwencje tego są koszmarnie. Jednocześnie to był wspaniały teatr i wspaniali aktorzy. Tyle że ta ich koncepcja teatru otwartego trochę też i zabiła sam teatr. Trudno już było potem do niego wrócić (Wildstein 2012: 331).

Autor *Mistrza* stosuje w powieści ciekawy zabieg kompozycyjny, powodujący zwielokrotnienie efektu zmitologizowania obrazu twórcy powieściowego Instytutu – Macieja Szymonowicza (vel Grotowskiego). On sam w świecie przedstawionym utworu nie pojawia się ani razu, a mimo to jego osobowość nadal oddziałuje na członków Teatru Małego. Mistrz żyje we wspomnieniach, wypowiedziach i pamięci o przeszłości, ale także w „piętnie”, które odcisnął na aktorach Instytutu. Po wprowadzeniu stanu wojennego Szymonowicz wyjeżdża z Polski i od wielu lat przebywa poza jej granicami⁵. Jego nowatorskie poglądy artystyczne przywoływane są we wspomnieniach grupy przyjaciół, z których część już nie żyje. Szymonowicz, zwany w powieści Mistrzem, nadal fascynuje swoją osobowością, a przede wszystkim oryginalną koncepcją teatralną. Po trzydziestu latach od ukonstytuowania się Instytutu (akcja powieści rozgrywa się w 1992 roku) śladami Szymonowicza podążają dwaj współpracownicy – dawny stażysta, dziś paryski dziennikarz Paul Tarois oraz Piotr Rybak, pracownik Instytutu, dziś działacz Solidarności i poseł na sejm RP. Obaj dystansują się od poglądów Mistrza, charyzmatycznego reżysera-proroka, twórcy teatru eksperymentalnego z jednej strony, z drugiej – jak chcieliby niektórzy współpracownicy Mistrza – „manipulanta”, „cwaniaka”, „oszusta” i „zręcznego politykiera”. Niejednoznaczna ocena opolskiej działalności Szymonowicza dokonuje się na dwóch płaszczyznach doświadczeń osobistych Tarois’a i Rybaka, w dwóch po-

4 Prace nazwane parateatrem Grotowski rozpoczął w Brzezince koło Oleśnicy, a ich efekty zaprezentowano po raz pierwszy w 1973 roku.

5 Podobnie jak Grotowski, który opuścił Polskę podczas stanu wojennego, w sierpniu 1982 roku, udając się przez Włochy i Haiti do USA. Początkowo był profesorem Columbia University w Nowym Jorku, w 1983 roku został profesorem Uniwersytetu Kalifornijskiego, gdzie zrealizował projekt o nazwie Dramat Obiektywny. Od 1985 roku Grotowski mieszkał we włoskiej Pontederze.

rządках narracji prowadzonej jednocześnie równoległe i naprzemiennie. Tarois, niegdyś stażysta związany z Instytutem, obecnie autor filmu o Szymonowiczu, zbiera i dokumentuje wspomnienia dawnych współpracowników oraz „wyznawców” reżysera-wizjonera. Na zlecenie amerykańskiego producenta telewizyjnego Johnsona prowadzi wielogodzinne wywiady-rozмовy z aktorami Mistrza: umierającym na raka żołądka Zbigniewem Jurgą (rysy Ryszarda Cieślaka), Zygmuntem Majakiem (prawdopodobnie Zygmunt Molik) oraz dawnym asystentą mistrza, dziś twórcą i szefem Teatru Obrzędu Mikołajem Buranem (jego pierwowzorem wydaje się Ludwik Flaszen). Tarois usiłuje w ten sposób zaspokoić „głód” duchowego autorytetu Mistrza – proroka i teatralnego prekursora, a także utrwalić w pamięci zbiorowej zagranicznej publiczności (europejskiej oraz amerykańskiej) jego idee i poglądy. Wszystko to dokonuje się w jakże ważnym momencie dziejowym, tuż po upadku komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej, co dodatkowo wzmacnia efekt procesu mitologizowania postaci Mistrza:

[...] Właśnie teraz odnaleźć należy tego zapomnianego proroka. Teraz, kiedy upadł komunizm (Wildstein 2004: 10).

[...] to bohater na nasze czasy. Wyciągniemy go gdzieś z tych słowiańskich lasów, z postkomunistycznego chaosu wyłoni się prorok, jeden z tych, którzy przyniosą nam sacrum. Sprowadzą Boga na wyjałowioną ziemię, dla rzesz czekających i gotowych zapłacić każdą cenę. A my będziemy jego kapłanami. To w naszych szklanych świątyniach będzie odprawiał swoje msze (Wildstein 2004: 12).

Drugim bohaterem powieści jest Rybak, przed laty pracownik Instytutu, później działacz opozycji antykomunistycznej, obecnie poseł na sejm, a zarazem człowiek rozczarowany upadkiem ideałów pokolenia Solidarności. Rybak poszukuje śladów Mistrza w powieściowym Uznaniu, przypominającym Wrocław – siedzibę Teatru Laboratorium – oraz we wspomnieniach jego aktorów i współpracowników. Rozrachunkowa powieść Wildsteina, która w ocenie Romana Pawłowskiego może być traktowana jako fikcja w „zastępstwie nienapisanej biografii” Grotowskiego (Pawłowski 13), odkrywa zarazem sekrety dojrzałego pokolenia Solidarności, rozczarowanego rzeczywistością lat dziewięćdziesiątych w Polsce. W powieści przywoływana jest między innymi historia studenta Stanisława Pyjasa, zamordowanego przez SB, okoliczności wewnętrznej walki w obozie Solidarności, a także współpracy niektórych opozycjonistów z SB i donoszenia na kolegów. Dla obu bohaterów *Mistrza* kontakt z mitem i pamięcią o Szymonowiczu staje się rodzajem niemal religijnego doświadczenia, które mężczyźni przeżywają w szczególnym momencie swojego życia, rozczarowani jego obecnym kształtem. Formuła narracji powieściowej, ale także fantazmatyczny obraz reżysera-proroka, budowany na każdym kroku wspomnień o Szymonowiczu, prowadzą do wniosku o niemal sakralnym charakterze pracy artystycznej mistrza teatru i guru w jednej osobie.

W relacjach i wspomnieniach aktorów Instytutu szczególnie wyraziście zapisują się dwie inscenizacje. Przedstawienie *Dziadów* Adama Mickiewicza (realizacja Teatru 13 Rzędów w Opolu z 1961 roku) określone zostaje jako „rytualny”, „egzotyczny amok” i „święty trans”, prowadzący do autentycznego połączenia z umarłymi (Wildstein 2004: 107), zaś *Apocalypsis cum figuris* (przedstawienie wrocławskiego Teatru Laboratorium z 1968 roku, które Wildstein kilkakrotnie oglądał i które wywarło na nim ogromne wrażenie) przywoływane jest jako „ciemny przekaz o człowieku-zbawicielu” i zarazem „czarna msza” z ciemną, „gnostycką formułą, która miała przynieść objawienie” (Wildstein 2004: 115). W kategoriach sakralno-rytualnych postrzegana jest także istota aktorstwa w rozumieniu Szymonowicza, definiowana jako wewnętrzna siła „przeistaczająca z prawdziwie religijną pasją” (Wildstein 2004: 113) oraz „wyrzeczenie” i zarazem „poświęcenie”, prowadzące do „doskonałości” (Wildstein 2004: 170, 177). Szymonowicza łączą z aktorami szczególne relacje, które przypominają mieszaninę uzależnienia i niemal fizycznej „tresury”. Dzięki niej aktorzy Instytutu uzyskują – wypracowywaną latami – perfekcję warsztatową i nieprawdopodobne wręcz umiejętności techniczne połączone z artystycznym:

Rzeczywiście, to, co zrobił ze swoich aktorów, było nieprawdopodobne. Jakby ztracili właściwości i byli tylko tworzywem podatnym na transformacje. Chwilami wydawało się, że na scenie potrafią stać się wiązką światła. Równocześnie w przedstawieniu byli konkretnymi istotami, upostaciowaniami archetypów i jednocześnie prawdziwymi ludźmi, reprezentującymi określoną postawę (Wildstein 2004: 114).

W powieści wielokrotnie przywoływane są wypowiedzi samego Mistrza, które najpełniej oddają istotę jego teatralnych koncepcji, choć z drugiej strony wskazują na trudne i zarazem negatywne aspekty współpracy reżysera z zespołem na płaszczyźnie nieumiejętności budowania relacji na płaszczyźnie reżyser – zespół, mistrz – uczniowie, guru – wyznawcy. Liczne przywołania dłuższych wypowiedzi Szymonowicza powodują, że jego fizyczna nieobecność w powieściowym świecie przedstawionym staje się niemal niezauważalna:

Proponuję wam przebudzenie. Proponuję wam morderczą pracę, ale także role, na jakie nigdzie indziej nie macie szansy. Proponuję wam wyrzeczenia, ale i pewność, że poprowadzę was najdalej, dokąd można dotrzeć z teatrem. Poprowadzę was nawet jeszcze dalej. Chcę uczynić z was ofiary, chcę, aby wasze role były jak akty samospalenia, abyście ofiarowali się publiczności i cierpieli za nią, abyście w ten sposób stali się kimś nieskończenie więcej niż aktorami, czymś więcej nawet niż potraficie sobie teraz wyobrazić. Proponuję wam nie teatr konwencjonalnej nudy, nie salę higieny duchowej, która pozwala łatwiej znosić podłość egzystencji, ale teatr objawienie, który promieniował będzie dalej, niż potraficie to teraz pojąć (Wildstein 2004: 120).

Odczytanie bogactwa zakodowanych w utworze powiązań Szymonowicz – Grotowski staje się możliwe jedynie w oparciu o wiedzę o samym Grotowskim i jego teatrze oraz próbę zrozumienia fantazmatycznej biografii wybitnego twórcy teatru, wbudowanej w strukturę świata przedstawionego *Mistrza*. Na fikcyjny obraz Szymonowicza, jego zespołu oraz koncepcji artystycznych nakłada się bowiem referencjalny kontekst dokonań samego Grotowskiego i Teatru Laboratorium⁶. W tym sensie pamfletowa powieść Wildsteina demaskuje postać oraz niektóre aspekty osobowości wybitnego wizjonera teatru, choć z drugiej strony, przez swój dopowiedzeniowy i demaskatorski charakter przyczynia się do kolejnego zmitologizowania obrazu Grotowskiego i jego biografii, stając się polem gry nadawcy tekstu z jego odbiorcą – swoistego dialogu z odbiorcą poszukującym powieściowych zbieżności, ale i rozbieżności między obrazem Szymonowicza oraz Grotowskiego. Co istotne, biografia fantazmatyczna Mistrza (vel Grotowskiego) utkana zostaje dzięki zwielokrotnieniu klisz pamięci o nim nie tyle samego narratora powieści, co raczej kolejnych rozmówców Tarois'a i Rybaka. „Ślady pamięci” o Szymonowiczu pozostają w każdym z rozmówców nieco inne, każdy też zwraca uwagę na inne aspekty jego teatralnego myślenia. Dopiero zwielokrotnienie portretu Mistrza, budowanego w oparciu o kolejne narracje dziennikarza i polityka oraz ich rozmówców, stanowi właściwy punkt odniesienia dla biografii fantazmatycznej Grotowskiego autorstwa Wildsteina. Zabieg ten dowodzi również tezy, że zastosowana w utworze kryptobiograficzna strategia kluczowa staje się istotnym wariantem powieściowego modelu biografii fantazmatycznej.

Grotowski jako bohater epickiej opowieści powraca także w *Pantokratorze* (1979) Józefa Łozińskiego, choć, jak się wydaje, literacka gra z odbiorcą, która zazwyczaj staje się elementem strategii kluczowej, w tej powieści nie jest nadrzędnym celem, zaś proces mitologizowania obrazu artysty nie jest stosowany tu konsekwentnie. Powieść jest ciekawa ze względu na formę narracji – wielogłosową i wielowątkową, w której narrator wielokrotnie oddaje głos kolejnym bohaterom. W utworze pojawiają się dalekie i oczywiste analogie do osoby Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium, ale *Pantokrator* nie stanowi powieści teatralnej w pełnym tego słowa znaczeniu. Narratorem jest młody chłopak, pochodzący z trudnego domu, który później niż jego rówieśnicy zdaje maturę i rozpoczyna pracę (jako tokarz) we Wrocławiu. W tym samym czasie stara się o angaż na staż aktorski do teatru NUM. Głównym wątkiem powieści jest sprawa kryminalna – zabójstwo Homo Wita dokonane przez Tomasza Włóka (13 czerwca 1973 roku) na tle nie do końca sprecyzowanej relacji homoseksualnej bohaterów. Zbrodnia zostaje opisana przez dziennikarza Sylwo Minca z „Pomostów” i jest w utworze przywoływana na wiele sposobów: jako wydarzenie przedstawione w sposób bezpośredni, poprzez relacje innych bohaterów,

6 W grupie biografii nie-artystycznych Grotowskiego należy wskazać liczne prace Zbigniewa Osińskiego (zob. Osiński 1980; 1998; 2009a; 2009b; 2013).

wreszcie jako odrębny artykuł dziennikarski. Jedną z wielu postaci świata przedstawionego powieści pozostaje reżyser i guru teatru eksperymentalnego Pantokrator oraz prawa ręka mistrza – Ciemny. Środowisko artysty wywodzi się z prowincjonalnego, „byłego powiatowego miasta L.” (Opola),

trochę sennego, brudnego i moralnie niechlujnego, w tym właściwym rozumieniu niechlujstwa, jakim jest los ludzi z góry skazanych na określone ideały, których przyziemna celowość i praktyczność obejmuje wszystko, od podejrzanej metafizyki proboszcza, po szlachetne intencje dyrektora fabryki opon (Łoziński 41).

Niezbyt liczne odniesienia do koncepcji teatru NUM, przede wszystkim zaś do oryginalnej metody ćwiczeń aktorskich określonych mianem „Ćwiczenia Radosne Chwile”, nie czynią z *Pantokratora* typowej powieści teatralnej. Podobnie rzecz przedstawia się z próbą budowania biografii fantazmatycznej twórcy Teatru Laboratorium. Pantokrator (vel Grotowski), będąc bohaterem dalszego planu, nie staje się postacią centralną świata przedstawionego powieściowej paraboli, a jego poglądy oraz wpływ na innych bohaterów nie są tak silne i istotne, jak miało to miejsce w przypadku *Potomków Tespisa* czy *Mistrza*. Sposób budowania wielogłosowej narracji o dokonanej zbrodni – nie zaś o Pantokratorze – powoduje zarazem, że drugoplanowy bohater nie jest postacią, wokół której może być konstytuowana fantazmatyczna biografia artysty, co dobrze ilustruje wcześniejszą tezę o zależności między kryptobiograficzną strategią kluczową a powieściowym wariantem modelu biografii.

* * *

Charakterystyka biografii fantazmatycznych wybranych artystów teatru drugiej połowy XX wieku prowadzi do kilku wniosków. Zastosowana w powieściach kluczowa strategia kryptobiograficzna nie tylko eksponuje zasadę procesu reprezentacji, zakładającą możliwość zdekodowania biograficznych odniesień, ale jest także podstawą do wariantywnego odczytywania modelu biografii fantazmatycznej – w odmianie pamfletu lub paraboli. Zdekodowanie biograficznych odniesień czy też, jak postulował Jan Prokop, „rozszyfrowanie” głębszych poziomów tekstu (Prokop 44) jest tym ciekawsze, że w fikcyjnym świecie przedstawionym prezentowane są *quasi*-losy i *quasi*-wydarzenia związane z wybitnymi osobowościami teatru polskiego, postaciami nietuzinkowymi, wyjątkowymi, których życie i praca artystyczna owiane były i nadal są pewnego rodzaju legendą artystyczną⁷.

7 W kontekście podjętych rozważań warto zwrócić uwagę na powieści autorów zagranicznych dedykowane wybitnym twórcom polskiego teatru, jak na przykład *Iksowie* (1981) György Spiró czy *W Ameryce* (2003) Susan Sontag.

Budowanie lub „odbrązawianie” tej legendy staje się też pośrednio celem powieści artystowskich w odmianie powieści teatralnej. Strategia kryptobiograficzna tworzy zarazem pewnego rodzaju supozycję fikcjonalnych oraz realnych wydarzeń, przedstawień teatralnych, koncepcji artystycznych, słów bohaterów oraz pamięci o nich. Owa referencjalność, oparta na opozycji: prawda fikcji literackiej – prawda rzeczywistości pozatekstowej, prowadzi do zbudowania szczególnego rodzaju porozumienia między nadawcą a odbiorcą tekstu, którego celem jest próba odtworzenia czy też stworzenia biografii fantazmatycznej artystów tej miary co Kazimierz Dejmek czy Jerzy Grotowski. Autorska strategia kluczowa staje się tym ciekawsza, im bardziej kompetentnego czytelnika ma dana powieść. Proces mitologizowania obrazu artysty podporządkowany zostaje bowiem procesowi tworzenia biografii fantazmatycznych, opartych na szczególnego rodzaju pakcie referencjalnym między nadawcą i odbiorcą tekstu, między prawdą tekstu i prawdą rzeczywistości pozatekstowej. Dla Jerzego Smulskiego zależność ta jest przejawem szczególnego rodzaju postawy komunikacyjnej nadawcy oraz projektowanych przez tę postawę zachowań odbiorcy (Smulski 86), które mogą być zarazem sygnałem strategii autobiograficznej – w rozumieniu autobiografizmu stematyzowanego (Smulski 87), podporządkowanej bezpośrednio sposobowi wskazywania relacji między biografią twórcy a zdarzeniami fikcjonalnego świata powieściowego.

BIBLIOGRAFIA

- Dejmek, Kazimierz. *O mojej estetyce. Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Red. W. Dudzik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. S. 261-267.
- Gutowski Wojciech, Owczarz Ewa, red. *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006.
- Jarzębski, Jerzy. *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Koprowski, Jan. *Potomkowie Tespisa*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1966.
- Kryński, Stanisław. *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna, red. *Teatr Kazimierza Dejmka*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Łoziński, Józef. *Pantokrator*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Makowiecki, Andrzej Z. *Młodopolski portret artysty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Markiewicz, Henryk. „O polskiej literaturze z kluczem”. *Zabawy literackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992. S. 35-88.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Osiński, Zbigniew. *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. T. 1. Wyd. 2 poprawione. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2009a.

- Osiński, Zbigniew. *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. T. 2. *Prace z lat 1999–2009*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2009b.
- Osiński, Zbigniew. *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2013.
- Pawłowski, Roman. „Prorok czy szalbierz. Mistrz Bronisława Wildsteina”. *Gazeta Wyborcza* 268 (2004). S. 13.
- Prokop, Jan. „Literatura z kluczem”. *Teksty* 1 (1977). S. 41-47.
- Raszewski, Zbigniew. „Dejmek”. *Pamiętnik Teatralny* 3-4 (1981). S. 229-258.
- Rogacki, Henryk Izidor. *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2001.
- Smulski, Jerzy. „Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1988). S. 83-101.
- Sobiecka, Anna. „Pamiętnik Munia Michała Bałuckiego. «O-powieść» o artyście końca XIX wieku”. *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. W. Gutowski i E. Owczarz. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006. S. 168-185.
- Sobiecka, Anna. „Powieść teatralna a postawa autobiograficzna”. *Autobiografizm i okolice*. Red. T. Sucharski, B. Żynis. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2011. S. 101-114.
- Sobiecka, Anna. „Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku”. *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*. Red. J. Knap, M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2017. S. 325-346.
- Sontag, Susan. *W Ameryce*. Przeł. Jarosław Anders. Warszawa: Czytelnik, 2003.
- Spiró, György. *Iksowie*. Przeł. Mieczysław Dobrowolny. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1981.
- Wildstein, Bronisław. *Mistrz*. Warszawa: Świat Książki, 2004.
- Wildstein, Bronisław. *Niepokorny*. Rozmawiają Piotr Zaremba i Michał Karnowski. Warszawa: Fronda Pł, 2012.