

O źródle pamięci i pamięci źródeł, powrotach, ustanawianiu początków i medialnym charakterze wspomnienia

rozmawiają

Dariusz Kosiński (Instytut im. J. Grotowskiego)
i Ewelina Godlewska-Byliniak (IKP UW)

Ewelina Godlewska-Byliniak: Pretekstem dla naszej dzisiejszej rozmowy są dwa konkretne powroty dwóch konkretnych twórców: Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora. Powroty do miejsc dzieciństwa. Jerzy Grotowski w 1980 roku powraca do Nienadówki, małej wsi, w której spędził wraz ze swoją matką i z bratem czas drugiej wojny światowej. W tym samym 1980 roku Tadeusz Kantor realizuje we Włoszech, we Florencji *Wielopole, Wielopole* drugie przedstawienie Teatru Śmierci, który nazywa również Teatrem Pamięci. W 1983 roku przyjeżdża z tym spektaklem do Wielopola Skrzyńskiego, czyli również do miejsca swojego dzieciństwa, którego początek wyznaczony jest przez I wojnę światową.

Grotowski, w tym czasie, kiedy wraca do Nienadówki, kontynuuje swoje prace skupione wokół idei Teatru Źródeł. Kantor, w czasie tworzenia *Wielopola, Wielopola* i powrotu z tym Wielopolem do Wielopola Skrzyńskiego, prowadzi poszukiwania dotyczące Teatru Śmierci, Teatru Pamięci – teatru, którego ważnym wyznacznikiem jest właśnie różnie rozumiany powrót, wspomnienie. Myślę, że ten czas, te daty, które tutaj wymieniłam nie są bez znaczenia dla zrozumienia pojęcia źródła, idei powrotu, koncepcji wspomnienia rozwijanych przez tych twórców. Są one również bardzo ważne dla zrozumienia charakteru dokumentów, które są zapisem tych dwóch konkretnych powrotów, a których fragmenty dzisiaj zaprezentujemy. Chodzi o film *With Jerzy Grotowski. Nienadówka 1980* zrealizowany przez Jill Godmilow, i film dokumentalny zrealizowany przez Krzysztofa Miklaszewskiego rejestrujący powrót Kantora do Wielopola. Ten czas, te daty są ważne między innymi ze względu na etap twórczy, etap poszukiwań, na którym wówczas i Grotowski, i Kantor się znajdują. Dlatego chciałam zacząć od takiego pytania: co Jerzy Grotowski ma na myśli, używając pojęcie „źródło” w tym czasie, kiedy pracuje nad Teatrem Źródeł?

Dariusz Kosiński: To oczywiście nie jest pytanie wcale łatwe. Może trzeba by zacząć od tego, że przyjmuje się, że między 1976 a 1982 rokiem Jerzy Grotowski realizuje projekt Teatr Źródeł, co jak się wydaje wyznaczało czy rozpoczynało główną fazę jego poszukiwań, właściwie kontynuowaną do końca życia. Oczywiście nazwa się zmieniała, przyjmuje się, że

to jest „Teatr Źródła”, Dramat Obiektywny, Sztuka jako wehikuł. Taką periodyzację przyjmował też sam Grotowski, choć oczywiście te nazwy czy ich zmienność jest wprowadzana przez trochę inne czynniki. Gdyby Grotowski w 1982 roku z przyczyn różnych z Polski nie wyjechał i gdyby nie rozpoczął projektu, który się nazywał *Objective Drama* (pod takim hasłem wystąpił do grantodawców o finansowanie tego projektu), być może nazwa Teatr Źródła nie uległaby zmianie. W każdym bądź razie, jeżeli weźmiecie państwo kluczowe teksty, które tego tematu dotyczą, czyli właśnie t *Teatr Źródła*, tudzież *Wędrowanie za Teatrem Źródła*, , to wtedy się okaże, że przede wszystkim jest w nich mowa o tym, czym nie są źródła w nazwie projektu Teatr Źródła. Nie są to źródła teatru w sensie genealogii, czyli zastanawiania się nad tym, skąd się teatr wywodzi. Są to raczej źródła w dwóch aspektach. Tak też zresztą one w praktyce się wtedy pojawiały. Z jednej strony nazwa źródła odnosi się do hipotetycznie przez Grotowskiego poszukiwanego, zakładanego momentu w dziejach kultury ludzkiej, w którym nie nastąpił jeszcze podział na dziedziny, nie nastąpiło jeszcze odłączenie się sztuki od religii przede wszystkim, w którym jeszcze wszystkie ludzkie poszukiwania były jednym. Oczywiście, możemy zaraz zacząć się zastanawiać, czy taki moment w dziejach ludzkości kiedykolwiek istniał, czy tak zwane źródła nie są tylko pewną hipotezą, być może taką hipotezą, na którą trudno znaleźć jakiegokolwiek dowody, niemniej jednak taka hipoteza, takie założenie istniało. By szukać tego momentu, w którym nie ma podziału na sztukę, religię, naukę, inne formy ludzkiej działalności. Jest pewna całość. To po pierwsze. Po drugie chodzi o źródła osobiste. Chodzi o takie doświadczenia, które są doświadczeniami formacyjnymi, które decydują o tym, jak człowiek postrzega świat, ale też, być może bardzo prosto, są bardzo silnymi, bardzo dobrze pamiętanymi, często bardzo drobnymi zdarzeniami, które, nawet gdyby na nie patrzeć z punktu widzenia psychoanalizy, niekoniecznie wydają się jakoś strasznie znaczące. Oczywiście, można je wyjaśnić, można je połączyć z tym, co psychoanaliza zazwyczaj próbuje wyjaśniać, natomiast stanowią one przede wszystkim doświadczenie organiczne. Coś, co można (tak potem Grotowski będzie nad tym pracował) rozwijać czy odpominać poprzez bardzo konkretne działania fizyczne , drobne struktury, które mogą prowadzić do precyzyjnego szkieletu, tego, co potem zostaje nazwane Akcją. Te źródła byłyby w takiej właśnie podwójności. Z jednej strony odnosiłyby się do tego, o czym Grotowski często mówił, czyli do „człowieka poprzedzającego różnicę”, a więc człowieku, który jeszcze nie dzieli swojej działalności na te wszystkie dziedziny, wśród których poruszamy się współcześnie; a z drugiej strony odnosi się do „ja” przed wszystkim różnicami, do doświadczenia osobistego, bardzo, jak mówię, prostego, ale pamiętanego przez ciało jako niezwykle silne.

E.G-B: Jak już jesteśmy przy tym doświadczeniu osobistym, to pojawia się ważne pytanie: na ile powrót Grotowskiego, konkretny powrót Grotowskiego do miejsca jego dzieciństwa, który jest zarejestrowany na filmie *Godmiłow*, wpisuje się w tę hipotezę Teatru Źródeł? Bo w tekstach, o których pan tutaj wspominał, w *Teatrze Źródeł* przede wszystkim, Grotowski pisze, że to wyjście poza uwarunkowania własnej kultury, poza partykularyzmy wyznaczone przez odrębność języka, odrębność zwyczaju, odrębności kulturowe, jest w pewnym sensie takim powrotem do dzieciństwa. Tylko od razu trzeba zaznaczyć, jak on rozumie ten powrót do dzieciństwa. Nie jest to jakiegoś rodzaju powrót sentymentalny czy rodzaj zdziecinnienia, tylko raczej wrażenie jakiegoś olśnienia, odkrycia, takiego otwarcia na doświadczenie, otwarcia percepcyjnego, które jest według niego właściwe dla dziecka. W takim razie wydaje się, że ten konkretny powrót jakoś się wpisuje w tę hipotezę czy narrację na temat źródeł, szczególnie w tym kontekście źródeł osobistych, bardzo mocno wpisuje.

D.K.: Tak, ale tu natychmiast jest pytanie. Oczywiście się wpisuje. Ja nawet miałem taką refleksję, jak myślałem przed dzisiejszym spotkaniem nad tym pytaniem: „Dlaczego wrócił tam z kamerą?”. W jednym z moich tekstów opublikowanych w piśmie „Performer” na stronie [grotowski.net](http://www.grotowski.net) (<http://www.grotowski.net/performer/performer-1/powrot-odysa-z-jezrym-grotowskim-w-nienadowce>) odpowiadam, że Grotowski trochę inscenizuje w tym filmie pewien rodzaj powrotu, ale to ciągle nie jest być może odpowiedź bardzo dobra. Przyszło mi też do głowy, że z tego co wiemy na temat seminariów Teatru Źródeł, które odbywały się w roku 1980, wynika, że to właśnie wtedy pojawiają się pierwsze załączki tego, co potem stanie się Akcją. Uczestnicy tych ostatnich seminariów, które prowadzono już po strajkach sierpniowych i potem w coraz trudniejszej sytuacji politycznej, i które też organizacyjnie były coraz trudniejsze, wspominają, że zaczęli dostawać od Grotowskiego zadania dotyczące właśnie ich doświadczeń bardzo pierwszych. Poszukiwania w sobie takich bardzo wczesnych, silnych doświadczeń i prób ich odtworzenia, zbudowania na ich podstawie pewnej struktury. Pomyślałem sobie, że być może jest tak, że Grotowski poprzez ten film, próbował jakby zrobić coś takiego na swój własny użytek czy ze swoim własnym życiem. Oczywiście to natychmiast staje się bardzo ryzykowne, bo można by było pomyśleć – no dobrze, po co z kamerą, dlaczego ta kamera tam jest – przecież można by pomyśleć, że Grotowski powinien pojechać tam sam, spotkać się z Weronką, znaleźć to wzgórze, poszukać jabłunki i spróbować jakby samodzielnie te doświadczenia odnaleźć. Ale jednak postanowił to przedstawić, postanowił to zainscenizować z jakiegoś powodu, do którego potem może

jeszcze dojdziemy. Wydaje mi się, że to jest ten moment, w którym on rzeczywiście zaczyna szukać sposobów na to, żeby dookoła tych bardzo wczesnych doświadczeń zacząć pracować performatywnie, powiedzmy, zacząć pracować ciałem, sobą, całym swoim organizmem; budować dookoła tego pewną strukturę, która ma służyć konkretnej osobie do przywrócenia tego doświadczenia.

E.G-B: Może to jest dobry moment, żebyśmy pokazali fragment tego filmu i zaprezentowali państwu, jak Grotowski ów powrót do źródeł performuje.

D.K.: Ja bym wolał – dramatyzuje.

E.G-B: Dramatyzuje

[00:11:20 – 00:17:07]

E.G-B: Zobaczyliśmy fragmenty filmu Jill Godmilow i z tych fragmentów widać, jaka jest relacja pomiędzy obrazem, pomiędzy tymi spotkaniami, które rejestruje kamera, pomiędzy tym, w jaki sposób Grotowski rozmawia ze spotkanymi osobami a komentarzem, który słyszymy z offu. Komentarzem, który momentami ma uchodzić za tłumaczenie tych rozmów, chociaż oczywiście słyszymy doskonale, że wcale tłumaczeniem nie jest. No właśnie, jak rozumieć tą relację obrazu i komentarza w tym filmie, które nie nakładają się na siebie?

D.K.: Podejrzewam, że to jest trochę tak, że my ją rozumiemy specyficznie, ponieważ my, jako jedyni z niewielu widzów tego filmu, jesteśmy w stanie zrozumieć, co mówią ludzie na nim obecni. Film był przygotowywany dla publiczności anglojęzycznej, dlatego też Grotowski mówi tam po angielsku, przynajmniej próbuje mówić po angielsku. Jest jasne, że ten komentarz jest komentarzem dodanym w trakcie montażu, i on jest komentarzem jakby mającym prowadzić nas w sposób bardzo określony ku pewnym wnioskom. Ale my słyszymy, co pod tym komentarzem ludzie mówią i mamy na przykład wrażenie, że powiedzmy Weronika jest bardziej zażenowana tą całą sytuacją niż by to wynikało z komentarza, który mówi o tym ciepłym sposobie mówienia... albo też możemy mieć pewne wątpliwości co do tego, czy na pewno nic się nie zmieniło w sposobie zachowania ludzi, jak Grotowski mówi w komentarzu. Więc jest tu rodzaj dysonansu, ale ja bym nie sądził, że to dowód na jakiś rodzaj manipulacji. Raczej chodzi o coś w rodzaju *wishful thinking*, silnego pragnienia, żeby tak było, jak się chce i prowadzenia nas ku temu. Ale jeżeli na to tak

spojrzeć, to ten film ja bym czytał jako taki, w którym próbuje się nam pokazać, jak też powiedzieć, że powroty są możliwe, że nie jest tak, że wszystko przepada, że nie jest tak, że żyjemy w nieustannym łańcuchu śmierci, przeciwko której nic nie możemy zrobić. Jedną z kluczowych scen tego filmu, jakby jego pierwszą część, tworzy taka bardzo znacząca sekwencja. Otóż Grotowski wraca do Nienadówki, między innymi szukając ludzi, których znał czy też szukając ludzi, którzy znali ludzi, których on znał. I pierwsza część tego filmu jest tak zbudowana, że to jest poszukiwanie konkretnej osoby czy wieści o konkretnej osobie, mianowicie o nauczycielu o nazwisku Janik, o którym Grotowski pamiętał, że zginął w czasie wojny, że został zamordowany przez hitlerowców w odwecie za akcję partyzancką. W trakcie tego poszukiwania, okazuje się że Grotowski się myli: pan Janik nie zginął, żyje i oni się spotykają! Spotykają się i Grotowski mówi mu wprost: „Bardzo pana kochałem”. Pan Janik jest trochę zażenowany takim oświadczeniem od dawno niewidzianego ucznia, na dodatek w trakcie bycia filmowanym przez amerykańską telewizję, bo ta ekipa Jill Godmilow i Mercedes Gregory jest przedstawiana jako telewizja amerykańska. Wiecie państwo: wieś pod Rzeszowem, rok 1980, przyjeżdża jakiś facet z telewizją amerykańską – sensacja jest bardzo poważna. Oczywiście pan Janik jest bardzo zażenowany, ale ten ruch: oto wracamy po to, żeby spotkać się z umarłym i nagle ten umarły jest żywy i możemy spotkać się nie z umarłym, ale spotykamy się z kimś, kto żyje, sprawia, że... Tworzy taki rodzaj ramy. Ja bym go nawet czytał jako taki rodzaj metainstrukcji. Jeżeli ten film, jak ja bym proponował myśleć, potraktować nie jako dokument – oto Grotowski wrócił, a kamera tak sobie za nim idzie, i tak sobie go filmuje, i pokazuje, co się dzieje – tylko postrzegać go właśnie jako świadomie przygotowane, wymyślone, zmontowane i zaproponowane przedstawienie, które ma zawierać bardzo określony komunikat... ma być zagraną przez własną biografię i przez własną akcję propozycją mówiącą właśnie o źródłach i powrocie, to ja bym go postrzegał w ten sposób, że Grotowski tutaj bardzo konsekwentnie rozgrywa sytuację możliwości powrotu do tego, co żywe. Że to, co naprawdę jest żywe, to zostaje, że trwa i może być na nowo odnajdywane, nawet jeżeli jest to takie dziwne spotkanie jak z nauczycielem Janikiem, który właściwie powinien nie żyć, który właściwie nie jest... Przyjeżdża się po to, żeby, nie wiem, pójść na jego grób na przykład, tymczasem okazuje się, że on żyje, że ci ludzie żyją. I mnie się wydaje, że Grotowski w pewnym sensie odnajdywał (chciał odnaleźć, ale też odnajdywał, że w tym momencie jest to jakby dla niego autentyczne doznanie) coś, co pamiętał jako ważne, cenne i że to coś nadal jest. Nadal jest żywe. Oczywiście, w tym jest pewna idealizacja, ale być może właśnie w tej idealizacji jest pewien rodzaj komunikatu, że wbrew

naszym przekonaniom, wbrew temu, w co chętnie wierzymy, życie minione jest do odnalezienia i jest coś, co trwa.

E.G-B: Ale jeżeli założymy, że ten film nie jest po prostu dokumentem, tylko właśnie dziełem Grotowskiego, dramatyzacją tego powrotu, poprzez którą on chce opowiedzieć po raz kolejny w innym medium, w innym języku, w inny sposób o swojej idei powrotu do źródła, o możliwości odnalezienia tego źródła, które jest ciągle żywe, to czy – przy takim założeniu, że to jest jednak dramatyzacja, że to jest pewna założona konstrukcja jakiejś określonej opowieści, jakiejś określonej narracji – mamy tutaj do czynienia z faktycznym powrotem do wciąż bijących żywych źródeł, czy też z wytworzeniem efektu źródła?

D.K.: To jest bardzo ważne pytanie. Mnie się wydaje, że Grotowski nie był tak naiwny, żeby myśleć o tym, że istnieją żywe źródła, które gdzieś tam sobie biją i my teraz do nich wracamy, zanurzamy się w nich i jesteśmy szczęśliwi, odnowieni. To w ogóle jest bardzo poważny problem, dlatego że źródło poznawane jest po rzece. Innymi słowy: to co źródłowe, to co fundamentalne ustanawiane jest *ex post*. Ja bym się posłużył przykładem, może ryzykownym, a być może nie ryzykownym, zważywszy, że ewangelia czytana w Nienadówce była podstawową lekturą Grotowskiego, a Jezus był jego przyjacielem, i właśnie był rozpoznany w tym krajobrazie, do którego on teraz wraca, to był krajobraz jego ewangelii. W jakiś sposób on się posłużył przykładem ewangelicznym. Jak państwo wszyscy doskonale wiecie, sakrament chrześcijaństwa, sakrament Eucharystii został ustanowiony podczas Ostatniej Wieczerzy, ale to nie jest do końca prawda. Tak naprawdę to, że Ostatnia Wieczerza była ostatnią wieczerzą i w jej trakcie został ustanowiony sakrament, okazuje się w Emaus, wtedy, kiedy Jezus po raz drugi wykonuje ten sam akt. To powtórzenie sakramentu Ostatniej Wieczerzy, połamanie jeszcze raz chleba i podzielenie go między dwóch uczniów przypomina im, ustanawia obecność Jezusa. Do tego momentu nie są w stanie go poznać i dopiero, kiedy wykonuje akcję, akcję, którą już znają, czyli możemy powiedzieć – niech będzie – wykonuje performans, dopiero wtedy oni go rozpoznają. Ale to jest też moment, w którym powtórne wykonanie uprzedniej akcji wytwarza jej źródłowość. W ten właśnie sposób wydarzenia źródłowe, doświadczenia źródłowe, stają się źródłowe *ex post*. Stają się źródłowe dopiero w trakcie powtórzenia. To jest dość fundamentalny paradoks. Zrobienie czegoś raz nie ustanawia tego czegoś jako wydarzenia źródłowego. Dopiero później, z perspektywy powtórzeń lub z tęsknoty za powtórzeniami zaczynamy dostrzegać, że coś było istotowe, źródłowe. Trochę jest tak w tym filmie, moim zdaniem, że Grotowski niejako przedstawiając

powrót, powtarzając ten ruch, wydobywa owe źródła w ich źródłowości, że dopiero powtórzenie doświadczenia źródłowego, pozwala z niego uczynić doświadczenie źródła. Bez tego powtórzenia ono właściwie traci swoje znaczenie. Jeżeli teraz pomyśleć o tym, co było załączkiem Akcji, a co trochę znamy z różnych relacji Thomasa Richardsa, to mamy tam właśnie taką sekwencję: próba odpomnienia, a następnie precyzyjnego powtórzenia czegoś. Dopiero w precyzyjnym powtórzeniu z tego działania prostego, które kiedyś miało miejsce, wydobywana jest lub – możemy powiedzieć, ja bym tak wolał powiedzieć – budowana jest na jego postawie owa źródłowa energia. I teraz pytanie, czy to jest wydobywane, tkwiło tam i teraz powracamy, wydobywamy czy też ustanawiamy niejako na nowo *ex post*, jest pytaniem właściwie bez odpowiedzi. W działaniu ta odpowiedź w ogóle nie jest potrzebna. W działaniu jest tak, że tego się doświadcza. Można na tym zbudować potężną strukturę, która staje się rodzajem konstrukcji, pozwalającej przyjmować energię i tak dalej, i tak dalej. Natomiast pytanie, czy to jest wydobywanie, czy konstruowanie trochę traci sens. Ja bym powiedział, że to jest ustanawianie źródła. W tym się zawiera wszystko. Ruch powrotny po to, żeby znaleźć, ale jednocześnie ten ruch, który jest konstruowaniem na nowo. I ten paradoks jest w filmie o powrocie do Nienadówki pokazany bardzo prosto i bardzo naiwnie, nawet bym powiedział. To coś, co jest w tym filmie na pierwszy rzut oka strasznie zabawne. Jak się ogląda go pierwszy raz, jak go pierwszy raz widziałem, to myślę sobie – mój Boże... koncepcik sobie wymyślił. Ktoś mu zaproponował – będzie tak fajnie, wrócisz do tej Nienadówki, poopowiadasz, my to nakręcimy i zrobimy taki świetny film, jak się spotykasz z chłopami na tej wsi. Z jakiegoś powodu Grotowski to zrobił. Właśnie mówiąc po angielsku, próbując coś tam komunikować niezgrabnie... I to wszystko jakoś tak brzmi na pierwszy rzut oka bardzo naiwnie. Ale jak się temu uważniej przyglądać i jak się słucha eksplikacji, którą w finałowej części Grotowski wygłasza na temat swoich poszukiwań, na temat ruchu, który jest spoczynkiem, to ja mam coraz mocniejsze wrażenie, że pod spodem, pod tą konstrukcją naiwną jest coś bardzo głęboko przemyślanego. Wydaje mi się, że tym czymś jest właśnie ukryty w tym filmie ów fundamentalny paradoks powrotu, który jest ustanowieniem, powrotu, który właściwie jest zrobieniem czegoś na nowo, czegoś bardzo trudnego, a jednocześnie jakby w takim rozpoznaniu, ale też w tym rodzaju obecności, który Grotowski ma w tym filmie. To jest coś niezwykle silnego i takiego właściwie oczywistego i bardzo pozytywnego. To jest ten rodzaj poczucia, że istnieje taki sposób życia, czy też istnieje takie życie, które nie podlega zakwestionowaniu, jednocześnie nie podlega wygaszeniu. Nie podlega śmierci, mówiąc po prostu.

E.G-B: Też właściwie tak odczytuję ten film jako powrót, który jest faktycznie ustanowieniem powrotu, ustanowieniem początku, ustanowieniem źródeł własnej biografii i osobistej, i twórczej. Natomiast jeżeli mówimy, że ten powrót może się dokonać tylko i wyłącznie przez powtórzenie, że dążeniem jest jak najwierniejsze powtórzenie, powtórzenie jak najbardziej dokładne, to tutaj ujawnia się bardzo istotna różnica pomiędzy Grotowskim a Kantorem, który powrót rozumie jednak zupełnie inaczej. Wydaje mi się, że ta różnica polega przede wszystkim na wektorze ruchu. Grotowski mówi o pewnego rodzaju ruchu naprzód, to jest to wyjście na zewnątrz, w poszukiwaniu źródeł, które z założenia, hipotetycznie mają leżeć gdzieś u początku, poprzedzać różnicę, poprzedzać fragmentację doświadczenia, i tak dalej. Kantor, kiedy mówi o powrocie, to mówi zarazem zawsze o tym, że powrót nigdy nie jest możliwy do końca, ponieważ nigdy nie jest możliwe dokładne powtórzenie. To co jest możliwe, to przywoływanie pewnego rodzaju fragmentów, strzępków, jakichś skrawków wspomnień, skrawków pamięci – przywoływanie tego jakby ze sfery niepamięci, ze sfery zapomnienia do tej przestrzeni tutaj, która u Kantora zawsze jest konkretną przestrzenią sceny ustanawianej, konstruowanej na oczach widzów. I wydaje mi się, że tutaj wektor tego powtórzenia jest inny, to znaczy ten ruch jest inny. Kantor mówi o powrocie niemożliwym, który jednak jest konieczny, ale realizuje się tylko i wyłącznie właśnie w tej idei fragmentu, kawałka, resztki. Natomiast u Grotowskiego jest to wyjście ku źródłom z takim założeniem, że źródło jest związane z pojęciem całości, pełni, jest tym źródłowym, pierwszym doświadczeniem. W tym co pan powiedział, widzę też takie dążenie Grotowskiego w tym filmie do ustanowienia własnego mitu. To znaczy, że to jest opowieść o źródłach, o tych osobistych źródłach, ale jednocześnie jest to jakby ustanawianie własnego mitu, własnego „ja” być może. I stąd powroty do tych kluczowych miejsc, powroty do kluczowych zdarzeń, do kluczowych epifani, o których Grotowski pisze też w swoim tekście *Teatr Źródeł*. Tutaj przywołuje znowu ową mityczną jabłonkę, przy której odprawiał dziecięce obrzędy. Mówi tutaj o swojej pierwszej lekturze ewangelii – to wspomnienie wpisuje się jakoś w pejzaż, który ogląda. Być może warto, żebyśmy obejrzeliby właśnie ten fragment, w którym Grotowski opowiada w swojej lekturze ewangelii i zobaczymy, co z niego wyniknie.

[00:32:37 – 00:35:42]

Nie dość, że tutaj Grotowski ustanawia jakoś na nowo po raz kolejny fragment swojego osobistego mitu, to wpisuje to w bardzo konkretny pejzaż, w ten pejzaż, który tam zastaje, który my tutaj oglądamy. Natomiast, po raz kolejny pojawia się to pytanie: dlaczego

Grotowski tę swoją osobistą opowieść, tę opowieść o osobistym micie decyduje się zrealizować przed kamerą w języku angielskim, w którym tak źle mówi?

D.K.: Zacząć chyba trzeba od tego, że oczywiście Grotowski ustanowił swój mit, czym zresztą zajmował się intensywnie, nie tylko w tym filmie, ale przy wielu innych okazjach, jak zresztą my wszyscy. Tak naprawdę niczego innego nie robimy, tylko ustanawiamy albo próbujemy ustanowić swój mit. Większości z nas się nie udaje, dlatego nie wszyscy jesteśmy wybitnymi artystami ani wybitnymi osobowościami. Próbujemy, ale niestety albo nie mamy, czego ustanawiać albo nasze środki są za słabe i po prostu legniemy. Grotowskiemu jakoś się udaje. Dlaczego to robi przed kamerą? To chyba trochę jest tak, że wcześniej on o tym dosyć intensywnie opowiadał, to nie jest pierwszy raz, kiedy opowiada o lekturze ewangelii w chlewiku w Nienadówce – potem jeszcze nad nią pracował dosyć długo i w końcu w *The Grotowski Sourcebook* jest opublikowana jeszcze inna wersja niż ta z *Teatru Źródeł*. Rzecz wydaje się bardzo prosta: oto jesteśmy w tym krajobrazie, mamy szansę usłyszeć, czyli jest szansa opowiedzenia tej historii dokładnie w tym miejscu, w tym pejzażu, co zresztą jest o tyle ryzykowne, że trochę tego nie widać. To znaczy, jak się czyta te teksty, to trochę co innego ma się przed oczyma. Te opowieści Grotowskiego są bardzo plastyczne (po polsku oczywiście, nie po angielsku), są bardzo plastyczne, bardzo intensywne zmysłowo. Rzeczywiście w słowach jest zawarte takie słowo-doświadczenie: słońca przenikającego przez szpary w dachach, odgłosów świń spod spodu (bo ta lektura odbywała się na pięterku w chlewiku), ale też widoku zza okien, gdzie widać to wzgórze, które dla niego było wzgórzem ukrzyżowania, i tego trochę w tym filmie nie ma. To znaczy on stoi na tym podwórku, opowiada o krajobrazie, ale ten krajobraz jakby nie do końca temu odpowiada. Ten film też w wielu momentach ma taki wydźwięk, że oto... pojawia się coś w rodzaju efektu obcości czy efektu osobliwości. To znaczy Grotowski stoi dokładnie tu, gdzie to było, w tym miejscu, przywołuje tamten czas, zamienia się w opowiadacza, opowiada swoją historię i co chwila rzeczywistość jakby niekoniecznie potwierdza, przytakuje jego słowom. No właśnie, pan Janik żyje, a Grotowski wielokrotnie opowiadał o rozstrzelaniu jego ukochanego nauczyciela wraz z innymi mężczyznami ze wsi jako o traumatycznym spotkaniu ze śmiercią. Mieszkańcy wsi, dani znajomi nie reagują do końca tak, jak byśmy może chcieli. Scenariusz się nie zgadza. Na dodatek Grotowski mówi w obcym języku, w języku, którym się posługuje bardzo nieporadnie. To jest bardzo ciekawe pytanie, dlaczego on to mówi po angielsku? Dlaczego on nie mówi tego po polsku i potem nie ma przekładu, co nie byłoby trudne, jak się domyślam. Oczywiście pewnie zakładałoby jakąś większą pracę nad tym, ale i tak nad tym pracowali

sporo, więc co za problem? Można było ewentualnie, gdyby się chciało kręcić od razu w języku międzynarodowym, pozwolić mu mówić po francusku. Po francusku Grotowski mówił lepiej niż po angielsku, też nie doskonale, ale przynajmniej umiał się nim posługiwać, posługiwał się nim od wielu lat w czasie swoich wyjazdów, więc było tu wiele możliwości, zdecydowano się na angielski Pytanie: kto się zdecydował? Czy to producenci czy jednak Grotowski? Wydaje mi się, że to mało prawdopodobne, żeby to producenci mu narzucili język, zwłaszcza, że potem były długie dyskusje nad tym, czy ten film skierować do dystrybucji, bo producenci mieli wątpliwości, czy ktoś będzie jeszcze chciał słuchać tak źle mówiącego po angielsku Grotowskiego, opowiadającego niełatwe rzeczy bardzo prostym językiem o niewielkim zasobie słownictwa. To było problematyczne. Jak o tym opowiadam teraz państwu, to widzicie, jakie tu się budują pokłady osobliwości. Jest bardzo ciekawe, że z jednej strony mamy ów powrót, próbę ustanowienia znaczenia tego źródłowego doświadczenia, a jednocześnie opowieść o tym źródłowym doświadczeniu jest przepuszczona przez wiele filtrów osobliwości i zdystansowania. Jakby ono było opowiadane jako dostępne, ale jednocześnie pokazywane nam jako niedostępne, jako coś, co tam gdzieś jest, jako jakieś jądro, do którego można dotrzeć – to jest coś żyjącego, to jest coś, do czego warto docierać albo co warto ustanawiać – jak chcecie. Ale jednocześnie pokazuje nam się, że to nie jest takie proste, że to nie jest tak, że po prostu wrócę na wieś, gdzie spędziłem swoje dzieciństwo, znajdę tych samych ludzi, uściskamy się i będzie miło. Jest miło, oni tam dobrze go przyjmują, wchodzą do domu, jest prawdopodobnie jakiś rodzaj przyjęcia, ale jednocześnie jakby trochę nam się pokazuje, że my do tego nie mamy dostępu, że to nie jest wcale coś bardzo łatwego i prostego. Jak mówimy o tym, że dla Kantora powrót był niemożliwy, a dla Grotowskiego był możliwy, to trzeba by to też od razu trochę wysubtelnić. Dla Grotowskiego może nie powrót, a powtórzenie, nie tyle było możliwe, ile musiało być możliwe. To jest punkt kluczowy: akt całkowity i akcja są aktem całkowitym i akcją tylko pod warunkiem, że będą powtórzone. W jednym z podstawowych tekstów o akcie całkowitym Grotowski mówi wprost, że akt całkowity jest możliwy, można go uznać tylko pod warunkiem, że będzie mógł być powtórzony. Dopiero akt powtórzony staje się aktem. To że ktoś raz osiąga ten *climax*, jest wspaniale, ale tak naprawdę aktem całkowitym on się stanie, kiedy zostanie powtórzony z tą samą skrupulatną dokładnością. I oczywiście jest tak, że jeżeli pytanie o możliwość powtórzenia – tu oczywiście wchodzimy w Kirkegaarda i w problemy natury filozoficznej – uznamy za pytanie fundamentalne (a z pewnej perspektywy można je uznać za pytanie fundamentalne), to Grotowski na nie odpowiada w ten sposób: jeżeli powtórzenie jest niemożliwe, to cała nasza praca nie ma sensu. Nasza praca ma sens o

tyle, o ile powtórzenie będzie dla nas możliwe, i to nie w takim znaczeniu teatralnym, z jakim mamy do czynienia na co dzień w zawodzie, wiedząc, że to jest pewna utopia, że powtórzenie jest pewną utopią w teatrze, ale rzeczywiście w rzemieślniczym tego słowa znaczeniu, zakładającym, że będziemy to potrafili zrobić. Grotowski nie ma chyba wątpliwości, że to jest wyjątkowa sytuacja, wymagająca ogromnej pracy, bardzo trudna, być może prawie niemożliwa. Prawie niemożliwa, ale on jakby nigdy tej wiary, to znaczy przekonania, że to jest do zrobienia, się nie wyrzeka. Kluczem pracy performerera – jeżeli performerera uznawać za tego, kogo koniec końców Grotowski chciał stworzyć – więc kluczem pracy performerera jest możliwość powtórzenia struktury. Kiedy akcja zostanie powtórzona, zostanie powtórzona tak samo, dokładnie, wtedy ona staje się naprawdę Akcją jest tworzona wokół dwóch elementów: odwołania do pracy z energiami, które pochodzą z domniemanego, historycznego gatunkowego okresu „przed” i pracy z fundamentalnymi, formacyjnymi sytuacjami, doświadczeniami indywidualnego życia. Z tego się buduje strukturę, która przez swoją powtarzalność potwierdza swoją obiektywność. Znowu – mówienie, że ona jest wydobywana chyba byłoby naiwnością. Mnie się wydaje, że trochę jest tak, że te źródła, nad którymi pracuje performer tak naprawdę są źródłami ustanawianymi performatywnie, wobec czego pytanie, czy one są uprzednie, czy dopiero teraz zostały stworzone, praktycznie przestaje mieć sens.

E.G-B: I tutaj znowu wracamy do tej różnicy, będącej z pewnością znacznym uproszczeniem, ale poręcznej w ramach naszej dyskusji: różnicy pomiędzy koncepcją powrotu Grotowskiego i koncepcją powrotu Kantora. Jeżeli chodzi o powrót Kantora do Wielopola (za chwilę obejrzymy fragmenty filmu Krzysztofa Miklaszewskiego) to podstawowa różnica, która tutaj się zarysowuje, jest taka, że Kantor wraca do Wielopola z przedstawieniem. Wraca jako twórca przedstawienia o Wielopolu, o tej swojej miejscowości. I to, z czym konfrontują się widzowie, to jest przede wszystkim właśnie przedstawienie, czyli już jakiegoś rodzaju zapośredniczenie. I to bardzo, myślę, wpisuje się w samo rozumienie źródeł pamięci, źródeł wspomnienia przez samego Kantora. On zawsze, kiedy mówi o wspomnieniu, kiedy mówi o pamięci, mówi o tym, że ona jest w jakiś sposób zapośredniczona. Docieramy do niej dzięki pewnym śladom. Takim śladem jest fotografia, takim śladem może być jakiś konkretny rekwizyt. W *Wielopolu, Wielopolu* takim śladem jest właśnie fotografia rekrutów, są sztylpy ojca żołnierza, jest fragment jakiejś piosenki, która powraca i ustanawia pewnego rodzaju rytm powrotu. Ale właśnie, zawsze to źródło pamięci jest zapośredniczone przez jakieś medium, a kolejnym etapem czy stopniem zapośredniczenia jest przedstawienie. To

zapośredniczenie dokonuje się w przestrzeni teatru Kantora. I właśnie to jest ciekawe, że Kantor wraca do Wielopola z przedstawieniem. Ta sytuacja jest tutaj bardzo znacząca, i myślę, że warto zobaczyć, jak to wygląda w tym przypadku, żeby zestawić na jeszcze innej płaszczyźnie i jeszcze w inny sposób te dwa powroty.

[00:46:16 – 00:50:16 - film]

E.G-B: W tym miejscu zaczyna się spektakl *Wielopole, Wielopole*: od sceny ustanawiania na nowo swojego pokoju dzieciństwa. Natomiast znamienne bardzo wydają się tutaj ostatnie słowa Kantora: „Ja nie będę przemawiał, odpowiedzią będzie spektakl”. Czyli ewidentnie tym, co Kantor chce pokazać, jest właśnie jego dzieło – być może w myśl tej zasady, która bardzo mocno łączy się z tą deklaracją, a którą Kantor powtarzał wielokrotnie: „moje dzieło to ja”. Więc jakoś ten jego obraz własnej osoby, własnej biografii osobistej i artystycznej, wpisany jest w dzieło, z którym on chce skonfrontować widzów. Przyjeżdża do Wielopola jako artysta, jest oczekiwany i rozpoznawany jako artysta, mówi się o nim jako o mistrzu, jako o profesorze. Tutaj też bardzo ciekawe są wypowiedzi osób, które dowiedziały się, że Kantor właśnie ma przyjechać po wielu latach nieobecności, i to oczekiwanie na ten przyjazd, związane z jakiegoś rodzaju wyrażonym, ale niespełnionym poczuciem prawa do tego, żeby wiedzieć, kim on jest, co on prezentuje, jak się o nim mówi w świecie, skoro on jest właśnie stąd. Chodzi o jakieś podstawowe prawo do informacji. To dużo mówi o tamtym czasie. Wydaje się, że mieszkańcy Wielopola w filmie Miklaszewskiego konfrontują się przede wszystkim z obrazem Kantora jako wielkiego artysty znanego w świecie, który w końcu po latach powraca do swojego miejsca dzieciństwa. Natomiast w przypadku filmu o powrocie Grotowskiego do Nienadówki, wydaje się, że to Grotowski bardziej konfrontuje się z obrazem własnego ja, ustanawia ten obraz swojego ja w kolejnych spotkaniach z kolejnymi mieszkańcami spotykanymi po drodze.

D.K.: Różnica może polegać też na tym, że Grotowski już wtedy nie robił przedstawień, to znaczy nie byłoby innej odpowiedzi – y żaden spektakl nie mógł być odpowiedzią, bo już nie było spektaklu. Ale to jest bardzo ciekawa rzecz, bo my mamy skłonności do myślenia, że Kantor wraca jako artysta, więc przywozi dzieło i to dzieło jakoś się od niego dystansuje, jak byśmy nie wierzyli w to, co on mówi. Kantor rzeczywiście jest w tym aspekcie uczniem Witkacego, on oczywiście istnieje przez swoje dzieło, oczywiście żyje w swojej sztuce w takim bardzo prostym znaczeniu tego słowa. To, co wypełnia jego życie, to jest to, co nazywa

swoją sztuką, więc też powrót Kantora... To jest bardzo ciekawe pytanie. Szkoda, że nie ma pana Krzysztofa Miklaszewskiego, bo on by mógł odpowiedzieć najprościej na pytanie: po co Kantor wrócił do Wielopola? Bo to nawet nie to, że z kamerą, ale po co w ogóle było przedstawienie *Wielopole, Wielopole* w Wielopolu? To z jednej strony wydaje się takie oczywiste: „Ach wróćmy z tym spektaklem do Wielopola, pokażmy w Wielopolu, to zrobimy taki piętrowy, niemożliwy powrót”. Tylko, jeżeli byśmy pomyśleli sobie, oczywiście upraszając całą tę interpretację, że *Wielopole, Wielopole* jest o niemożliwym powrocie, niemożliwym odtworzeniu tytułowego Wielopola z dzieciństwa Kantora, to teraz powrót z tym niemożliwym odtworzeniem do Wielopola istniejącego realnie, byłby czym? Podwojeniem tej niemożliwości czy też zaprzeczeniem tej niemożliwości? Bo powtórzenie jest niemożliwe, powrót jest niemożliwy, ale wracamy z tym *Wielopolem* do Wielopola. Czyli Wielopole miasto konfrontuje się z Wielopolem przedstawieniem, w tytule jest to jeszcze na dodatek powtórzone, to jest *Wielopole, Wielopole* – powtórzenie jest wpisane w samą strukturę tego przedstawienia. To jest bardzo ciekawy eksperyment. Jakby sam Kantor próbował coś zrobić tutaj. Przecież to przedstawienie to też jest... Nawet na tym króciutkim fragmencie to widać i z wielu relacji wiemy, jak bardzo Kantor dbał o to, żeby każdy szczegół był dokładnie taki sam, żeby przy całej ideologii niemożliwego powtórzenia, powtórzenie spektaklu było jak najbardziej dokładne. Więc jest tu pewien rodzaj problematycznego gestu. Film jest rzeczywiście trochę o czym innym, bo film idzie w taką stronę, że oto mieszkańcy małego miasta otrzymują swojego powracającego po latach mistrza, bardzo wtedy w 1983 roku fetowanego i nagradzanego, i obwożonego po całej Polsce, i w ogóle przedstawianego jako nasz największy żyjący awangardowy artysta. Kontekst zostawmy, bo to nie jest temat naszej dyskusji. Jakby oni dowiadują się oto, że mają takiego wielkiego artystę, który wrócił i mają z tym różnego rodzaju problemy, które tutaj się ujawniają. Ale pytanie istotne jest takie – po co Kantor to robi? Wydaje mi się, że odpowiedź na to pytanie nie jest wcale taka prosta, a jest tutaj coś do intensywnego pomyślenia. Z Kantorem moim zdaniem trochę jest tak, że za wcześnie uznaliśmy, że już wiemy, o co chodzi, że przyswoiliśmy sobie przyłożenie kategorii „teatru śmierci” i wszystkiego tego, co przede wszystkim Krzysztof Pleśniarowicz opisywał, i trochę uwierzyliśmy, że to już wszystko. Wiem, że pani w to nie wierzy, bo pani książka jest o tym, że pani w to nie wierzy i wiem, że jest sporo ludzi, którzy w to nie wierzą i próbują o wiele głębiej myśleć o Kantorze niż na tym poziomie, który właściwie on sam zainstalował. Oni zresztą obaj – Kantor i Grotowski – robili to samo. W swoich komentarzach i spektaklach podsuwają nam takie narzędzia, którymi może chcieliby, żebyśmy ich czytali, którymi chcieliby być myśleni, bardzo mocno je akcentują. Ale zostawiają parę rzeczy jeszcze

poukrywanych, dzięki czemu możemy dalej myśleć i właśnie te poukrywania odkrywać. Tak samo jak Nienadówka jest takim problematycznym gestem, także to *Wielopole* w Wielopolu jest wcale nie takie łatwe. No właśnie, czy nie jest tak, że ten powrót z *Wielopolem* kwestionuje ową przyjętą przez nas za oczywista oczywistość niemożliwość powrotu, czy Kantor wracający właśnie jako artysta do Wielopola i odpowiadający swoim spektaklem na oczekiwania... Ponieważ jakie są to oczekiwania, że on tu właśnie wróci i teraz dzięki niemu Wielopole będzie co? – znane na świecie? Co jest jakby oczywiste, kto by słyszał o małym miasteczku Wielopole Skrzyńskie gdyby nie Kantor? Pewnie nikt. Ale on na to odpowiada tego typu przedstawieniem, które może właśnie za łatwo uznajemy za jasną deklarację niemożliwości powrotu, niemożliwości powtórzenia.

E.G-B: Wydaje mi się, że konfrontacja z widzami właśnie w Wielopolu ujawnia pewnego rodzaju bardzo głęboko wpisany w ideę teatru Kantora, teatru pamięci, paradoks. Paradoks polega na tym (tego nie było widać we fragmentach, które obejrzelśmy przed chwilą, ale Krzysztof Miklaszewski zarejestrował też wypowiedzi widzów po spektaklu, które na to wskazują), że widzowie ci rozpoznają w poszczególnych sekwencjach, w niektórych obrazach tego spektaklu konkretne osoby, konkretne zdarzenia; ci widzowie, którzy oczywiście pamiętają tamten czas, ale też w jakiś sposób bardzo głęboko konfrontują się z własną pamięcią, z własną pamięcią historii, co prowadzi do wzruszenia.. W tej reakcji widzów, właśnie tych konkretnych widzów z Wielopola – miejsca, o którym ten spektakl opowiada – widzimy, że ta niemożliwość powrotu jest pewnego rodzaju teoretycznym hasłem. Jest to pewnego rodzaju idea mówiąca raczej o tym, że ten powrót nie jest możliwy w sensie dokładnego powtórzenia, ale tak czy inaczej jest konieczny i uruchamia właśnie te sfery, o których Kantor przecież też mówi obok tych niemożliwości, to znaczy te rejony związane ze wzruszeniem po prostu. Więc ten powrót do dzieciństwa, to pytanie o własne początki, o początek własnej biografii, odsyła do kategorii wzruszenia, którą Kantor w okresie „Teatru śmierci”, „Teatru pamięci” też przecież przywołuje, mówiąc o tym, że teatr powrotu ma być teatrem wzruszenia bez czułości i sentymentalizmu.

D.K.: Trochę może jest tak, że my bardzo chętnie przyjmujemy takie myślenie o niemożności powrotu, utracie pamięci jakby w takim stosunkowo łatwym, melancholijnym geście. Melancholia w ogóle jest stanem malowniczym i chętnie przyjmowanym, i takim właśnie dobrze oswojonym. Łatwo jest być melancholijnym i opowiadać, że czas mija, wszystko przemija, my się stajemy coraz starsi, a w końcu umrzemy, i w związku z tym nic nie

możemy zrobić, a skoro nic nie możemy zrobić, to jesteśmy zwolnieni z odpowiedzialności. I ani w przypadku Grotowskiego, ani w przypadku Kantora z czymś takim nie mamy do czynienia. To znaczy ich trud nie polega na tym..., ten trud nie miałby sensu, ta sztuka nie miałaby sensu, gdyby jej efektem było uznanie, że oto wszystko przemija, a śmierć jest niepokonana. Oni tak naprawdę obaj bardzo konsekwentnie sprzeciwiają się bezwzględności śmierci, nie ułatwiają sobie zadania, raczej je sobie utrudniają, utrudniając też to zadanie nam. To jest tak skonstruowane w przedstawieniach, w tekstach, w sposobie działania, w sposobie konstruowania własnej biografii, opowiadania własnego mitu, że ucieka się od pewnej łatwości powtórzenia, łatwości powrotu; ucieka się od sentymentalizmu, ucieka się od bardzo łatwych – powiedzmy – potencjalnie łatwych pocieszeń, budując konstrukcje, których zasadą jednak jest paradoks, których zasadą jest paradoks tego niepowtarzalnego, które jest powtarzane. I teraz w obu przypadkach ono trochę oczywiście inaczej jest i myślane, i w innych kontekstach ujmowane, niemniej jednak obaj ci artyści bardzo mocno pracują nad tym, żeby pewien typ niepowtarzalności właśnie przez teatr stworzyć, żeby ta niepowtarzalność była też rodzajem doznania oferowanego innym. I Tutaj chyba słusznie pani mówi o wzruszeniu. Ale być może jeszcze jest coś innego, taki paradoks.... Nie, nie paradoks – rodzaj trudności, w którą popadamy, dlatego że łączymy ślady pamięci, trwałość pamięci, łączymy przede wszystkim z tym, co jest zapisane i w naszej kulturze rozumiane jako trwałe. Z tym, co Diana Taylor w książce opublikowanej wiele lat temu o pamięci i kulturze pamięci, nazwała archiwum. Tym, co jest tekstem zapisanym, rejestracją, co może być, co ma materialny nośnik i co uważane jest za bezpieczne środowisko pamięci. Jeżeli coś jest w archiwum to trwa, ale Diana Taylor mówi, że jest jeszcze coś takiego jak repertuar, czyli działanie czynne przekazywane z ciała w ciało, bezpośrednio. Pamięć, która jest pamięcią odgrywaną, ucieleśnianą i przekazywaną bezpośrednio, tak jak na przykład pamięć technik baletowych, technik aktorskich, technik teatralnych. Ludzie uczą się tańca nie z archiwum, ale uczą się tańca właśnie poprzez repertuar. Więc istnieje też jakby druga nić pamięci, i trochę jest tak, że na przykład Kantor operując śladami archiwalnymi, jednocześnie pracuje z nimi w kontekście repertuarowym. Zresztą ciekawą rzeczą do przemyślenia jest bardzo silna obecność pieśni w działalności obu tych artystów w tym samym mniej więcej okresie. Odwoływanie się do tego typu dzieł sztuki, które są wcielane i przez ciało bardzo mocno, energetycznie odbierane pokazuje, że szuka nie tyle dramatyzuje się niemożliwość czy trudność pamięci, co raczej szuka jej alternatywnych mediów. Szuka się alternatywnych sposobów odpominania i jednocześnie budowania pamięci. Paradoks sztuki Kantora polega na tym, że to jest odpominanie w niemożliwości. Tutaj podstawowy gest – tak się zaczynało

przecież też *Wielopole* – polega na tym, że nie można niczego zrekonstruować, nie wiadomo, kto dobrze pamięta, ale nawet w samym geście tego niemożliwego rekonstruowania dokonuje się jakieś zaprzeczenie zapomnieniu. Nawet trud odpominania, niemożliwy do realizacji do końca jest rodzajem sprzeciwienia się niepamięci. Więc w takim dwutakcie by o tym trzeba mówić. tPrzy wszystkich różnicach między oboma artystami są też, jak mi się wydaje, spore podobieństwa, przynajmniej podobieństwa pytań.

E.G-B: Niejako w odpowiedzi na tą pańską wypowiedź ja bym zadała takie trochę prowokacyjne pytanie, to znaczy, czy w ogóle jest możliwy niemelancholijny stosunek do źródeł?

D.K.: Ja bym powiedział, że tak, że jest możliwy niemelancholijny stosunek do źródeł. To znowu pewnie oparte jest na paradoksie i raczej kojarzy mi się z Grotowskim. Wydaje mi się, że stosunek Grotowskiego do źródeł nie był melancholijny. Powiedziałbym, że jego myślenie o źródłach nie jest umiejscowione wyłącznie w perspektywie czasowej. Nie jest umiejscowione w perspektywie historycznej, raczej jest umiejscowione w perspektywie znoszenia złudzenia czasu. Lubię o tym myśleć w perspektywie liturgicznej, która ułatwia mi myślenie o źródłach u Grotowskiego, o podstawowym poszukiwanym przez niego sposobie działania, o tym, co jest zadaniem performerera. Wydaje mi się, że Grotowski próbował, pracując nad akcją, stworzyć rodzaj liturgii, której zasadą jest negacja porządku czasowego po to, by dotrzeć do wiecznej terażniejszości, do tego momentu wiecznego, który jest momentem trwania, i który nie podlega zmianie czasowej. I tu jest paradoks, bo czy w ogóle można o tym mówić jak o źródle, w takiej perspektywie, o jakiej myślimy, że jest punkt czasowy, który jest źródłem, następnie coś się z niego rozwija, natomiast my wracamy do tego źródła? Oczywiście nie. Paradoks polega na tym, że rzeka płynie, a źródło jest cały czas w tym samym miejscu, bo ono nie podlega upływowi czasu, ono jest zawsze teraz. To jest paradoks liturgii. Liturgia to takie działanie, które trwa i jednocześnie jest ponawiane, powtarzane, przy czym to powtórzenie polega na odsłonięciu trwania poprzez zniesienie czasu. Jak mi się wydaje, Grotowski próbuje o takich źródłach mówić, a takie źródła są dostępne właściwie, hm, za cenę określonego trudu., ale kontakt z nimi jest możliwy i w takim aspekcie bym powiedział, że tak, jest możliwe mówienie o niemelancholijności źródła.

E.G-B: Zastanawiam się jednak, czy ten czas historyczny jest rzeczywiście zupełnie wyeliminowany w tym myśleniu u Grotowskiego o źródłach, i czy on nie jest ważny, bo

wyduje mi się, że w końcówce tego filmu, o którym dzisiaj jest przede wszystkim mowa, Grotowski jednak robi dosyć wyraźne aluzje do tego konkretnego momentu społeczno-polityczno-historycznego, w którym ten film powstaje. To jest rok 1980, wrzesień, zbliżający się przełom, zbliżający się karnawał „Solidarności”. Grotowski pod koniec tego filmu zestawia ze sobą dwie wizje społeczeństwa. Jedna to jest to społeczeństwo podzielone, fragmentaryczne; to są ludzie, którzy koncentrują się na swoich partykularnych interesach, są wtłoczeni niejako w swoje osobiste, ciągle powtarzane historie, w jakiegoś rodzaju codzienną gadaninę, paplaninę, która prowadzi do fragmentacji doświadczenia, separacji. Temu przeciwstawia wizję wspólnoty – wspólnoty, którą on odnajduje w szczególnych momentach historycznych, w szczególnych momentach historii Polski, i właśnie te szczególne momenty, nie mówiąc, co ma dokładnie na myśli, bardzo wyraźnie w tej końcówce filmu przywołuje. Więc wydaje się, że słowa te w sposób wyraźny odsyłają do tego czasu, do roku 1980.

D.K.: Mówiąc o wiecznym momencie, wcale nie mówię o tym, że to oznacza, że historyczność jest nieważna, nie, absolutnie, na pewno nie dla Grotowskiego. Dla Grotowskiego historyczność zawsze była bardzo ważna. To jest znowu taki dualistyczny sposób myślenia, że jak jedno tak, to drugie nie. Nie. Cała zabawa polega na tym i cała trudność polega na tym, jak odnaleźć moment wieczny, nie negując historyczności i nie rezygnując z kontekstu. Oczywiście 1980 rok to jest bardzo dramatyczny moment też dla samego Grotowskiego, który z wielu różnych względów, przede wszystkim właśnie ze względu na sytuację historyczną, nagle znajduje się na marginesie wydarzeń w Polsce. Nagle już się nie jeździ do Wrocławia, jeździ się już gdzie indziej, a jednocześnie on sam jakby... Na to jest sporo świadectw, on sam jakby czuje się zagubiony. On sam jakby nie rozumie, co się dookoła dzieje. Jeżeli w Polsce w roku 1980 została ustanowiona wspólnota, to ja nie sądzę, żeby Jerzy Grotowski do tej wspólnoty należał, żeby to była jego wspólnota. To jest też taki moment, w którym być może ten powrót do dzieciństwa, powrót do takiej trochę idealizowanej wspólnoty okresu wojny, jest rodzajem właśnie cofnięcia się po to, żeby zrozumieć ten moment historyczny, w którym Grotowski znalazł się na marginesie wydarzeń. Więc ten ruch tutaj jest rzeczywiście bardzo istotny. Wydaje mi się, że to odwołanie z finału do konkretnego momentu rzeczywiście jest taką wskazówką, że oto jest szansa na stworzenie pewnej wspólnoty, sprzeciwienie się tej separacji, która znamionuje nasze postawy i doświadczenie kulturowe w dzisiejszej rzeczywistości.

E.G-B: Wydaje się, że to też może być swego rodzaju odpowiedź Grotowskiego właśnie na zarzut odseparowania się od głównych wydarzeń, od głównego nurtu wydarzeń, zarzut sformułowany w ten sposób, że Grotowski w pewnym sensie wycofuje się na margines tego, co się dzieje w społeczeństwie. Myślę, że z podobnym zarzutem zmagał się Kantor, o czym świadczą też jego reakcje i to, w jaki sposób on komentuje własne *Wielopole*. Może jeszcze na koniec obejrzymy jeden fragment z wypowiedzią Kantora na ten temat właśnie.

[01:10:05-01:15:54 – fragment]

D.K.: To jest ciekawe, że ten artysta, który mówił, że nie ma możliwości powrotu, mówił o możliwości zakonserwowania tradycji.

E.G-B: To jest bardzo mocne stwierdzenie Kantora: „nie tyle zapomnieliśmy, co zapomnieliśmy zachować”. Ta potrzeba zachowywania, dokumentowania, zbierania źródeł, ich gromadzenia, jest też bardzo mocno wpisana w praktykę Kantora. Wiadomo, że on pozostawił po sobie bardzo wiele dokumentów, również dokumentów filmowych, mimo wyrażanej wielokrotnie niechęci do filmu. Podobnie jest w przypadku Grotowskiego, prawda? Znana jest jego niechęć do wszelkiego rodzaju zapisów, a mimo to tych zapisów, różnego rodzaju śladów, które po sobie zostawia, jest również bardzo dużo. To są dwaj tacy twórcy, którzy zostawili po sobie bardzo bogatą dokumentację.

D.K.: To jest bardzo ciekawy problem, jeżeli chodzi o Grotowskiego, bo istnieje takie przekonanie, że Grotowski właśnie nie chciał być filmowany i w ogóle się o to nie troszczył, co jak w tej chwili wiemy, nie jest prawdą. Dokumentacja filmowa Grotowskiego jest całkiem obfita, w większości nieznana i niedostępna z powodów pozaartystycznych, z powodu nielitościwie nam panujących praw autorskich i związanego z tym zamieszania. Mówiąc po prostu – w tej chwili żaden poważny wydawca nie odważy się na opublikowanie żadnego filmu dokumentującego działania Jerzego Grotowskiego, ponieważ prawa autorskie są tak skomplikowane i tak zamotane, że właściwie nikt nie jest w stanie tego odkręcić. Próbowali spadkobiercy. Z instytutem, w którym się znajdujemy, czyli z Instytutem Teatralnym był taki plan wydania (wspólnie z NInA) filmów z przedstawień Grotowskiego na DVD. Miał być taki piękny box – chyba osiem płyt DVD, w tym pięć rejestracji *Apocalypsis cum figuris*, które ponoć istnieją, ja znam je z legend i pieśni. Mario Biagini twierdzi, że jest pięć rejestracji plus film, w którym Grotowski z Ermanno Olmim rozmawiają na temat tego, jak

nie można sfilmować *Apocalypsis cum figuris*, ale prawa autorskie do tego są tak skomplikowane, że właściwie nie da się tego wydać. Czego byście państwo nie tknęli: *Księcia Niezłomnego* czy *Akropolis* to tam jest strasznie złożony problem prawny i oczywiście gra różnych interesów. Nawet gdyby się te instytucje, które mają jakieś prawa do produktu artystycznego dogadały, na co, jak mi się wydaje, są bardzo duże szanse, to ci, którzy mają prawo do samej produkcji na przykład, do samego filmu, już albo nie są zainteresowani, albo nie wiadomo, kto właściwie w tej chwili ma te prawa, albo jest jak z *Księciem Niezłomnym*, że kto inny ma prawa do filmu, kto inny prawa do przedstawienia, kto inny prawa do rejestracji dźwięku, a kto inny prawa do napisów. I dogadanie się między tymi ludźmi jest praktycznie niemożliwe... Cały ten galimatias nie zmienia faktu, że te zapisy zostały w większości zamówione, zainicjowane przez Grotowskiego, który chciał w jakiś sposób, no właśnie, zachować pewną tradycję swoich dokonań. Nawet nieprzedstawialna *Akcja* została sfilmowana przez Mercedes Gregory, do której Grotowski miał ogromne zaufanie. Została sfilmowana zgodnie z jego instrukcjami i była pokazywana także w jego obecności. Tak to było pomyślane, że ten film ma być pokazywany w obecności Grotowskiego i Richardsa lub samego Richardsa. I tak do dziś dnia zresztą on jest prezentowany, poza wystawą *Performer* oczywiście, gdzie się nagle pojawił, i okazało się, że można go tak pokazywać. Więc Grotowski o to zadbał. Kantor też o to zadbał. To znowu jest taki sygnał bardzo interesujący, że przy całej znanej, bardzo oczywistej niechęci do powtórzenia zapisu, zachowania, on jednocześnie bardzo się troszczył, żeby zachować. Cała kwestia powtórzenia, zachowania tradycji to naprawdę jest skomplikowana kwestia i to pytanie, na które próbowaliśmy jakoś odpowiedzieć: po co wracał tam z kamerą, to nie jest pytanie, które, jak mi się wydaje, już znalazło pełną odpowiedź.

E.G-B: Być może to jest dobry moment, żeby zaprosić państwa do naszej rozmowy. Czy są jakieś pytania z sali?

Małgorzata Dziewulska: Chcę zgłosić trzy uwagi na temat trzech terenów, bez których rozpoznania trudno do czegoś dojść w postawionych przez Państwa kwestiach. Pierwszy to problem informacji zmediatyzowanych. Państwo zaznaczają swój dystans do przedstawianych w filmie o powrocie do Nienadówki zdarzeń, niemniej omawiają wyższe piętra znaczeń nie uwzględniając własnych wątpliwości, budując poważną analizę niepoważnego materiału. Według mnie te wątpliwości, wzięte systemowo, nie tylko jako sygnał sceptycyzmu widza, musiałyby podważyć wszystko, również kwestię powtórzenia, bo to jest przecież powtórzenie

skłamate. Autorem próby filmowego mitu mędrca jest tutaj sam bohater, bo realizator filmu nie ustosunkowuje się do pokazanych zdarzeń, zatajając własne pośrednictwo. Chce, byśmy o nim zapomnieli, zatem usiłuje nas zmylić, raczej nieświadomie, ale tak czy owak skutkiem jest istotne przemilczenie. Chyba warto zacząć od pytania, dlaczego tak się dzieje. Zestawienie tych dwóch filmów jest świetnym pomysłem, ale wyciągałabym inne wnioski. Film dokumentalny Krzysztofa Miklaszewskiego również buduje legendę o wizycie Kantora w Wielopolu Skrzyńskim, tyle, że autorem jest tutaj współpracownik artysty i dziennikarz telewizyjny, który ma własne podejście do zdarzeń, wynikające z jego poczucia humoru. Ono jest jednak bardzo powściągane, bo zadaniem Krzysztofa Miklaszewskiego było przygotowanie materiału nadającego się do emisji w telewizji PRL z naciskiem na zatarcie niedawnego bojkotu telewizji. Do kwestii politycznej wrócę za chwilę, ale jeszcze o pośrednictwie medialnym: oba te obrazy operują środkami wypowiedzi dziennikarskiej, ponieważ są realizowane reportażowo, w pośpiechu, bez wcześniejszej dokumentacji i przygotowania. W filmie o Nienadówce np. bez wcześniejszych ustaleń na temat istnienia nauczyciela Janika, bo nauczyciel Janik i jego życie jest niepotrzebne, skoro ważne jest tylko to, co pamiętał Grotowski, że zamordowali go hitlerowcy w wyniku akcji partyzanckiej. Widz ma zaakceptować treść propagandową bez żadnej informacji o człowieku. Kiedy film dokumentalny jest robiony nie na zasadzie desantu, realizator gromadzi elementarną dokumentację o poszukiwanych ludziach. Też na ogół celem jest legenda, też nie uzyskujemy „prawdy”, ale możemy się do niej trochę zbliżyć, także przez staranność w budowaniu samego obrazu filmowego, w obserwowaniu ludzi. Tutaj oglądamy improwizowaną, błyskawiczną wizytę, właściwie oglądamy happening, bo okazuje się, że Janik, owszem, żyje, i zostanie wyciągnięty z domu przed kamerę. Grotowski sam swoim bohaterem wcześniej się nie zainteresował i szuka go dopiero w chwili kręcenia filmu. Treścią spotkania jest dość dziwny eksces ekspresji emocjonalnej Grotowskiego, nie liczący się z rozmówcą, obliczony na naiwnego widza, bo tak się nie zaczyna rozmów po 40 latach. To jest humorystyczne.

Druga sprawa: wieś polska na obu tych filmach jest wyłącznie egzotyczna, jest przedstawiona dosyć haniebnie. Ludzie, którym podsuwa się na chwilę mikrofon, to ludzie zlekceważeni. O nich nic o nich nie wiemy, są jak tubylcy, jak dzicy u etnologów XIX wieku. W potrzebie natychmiastowego dziennikarsko-mitotwórczego efektu zostają obdarowani z góry, albo dopiero w montażu, kilkudziesięcioma sekundami i mają się wypowiedzieć, nie umiając się wypowiedzieć. Wiemy przecież, jakie wzory wypowiedzi publicznej, w najlepszym razie telewizyjnej, tej z epoki PRL, mieli do dyspozycji mieszkańcy Nienadówki czy Wielopola. Realizator nie problematyzuje obecności oraz ekspresji swoich świadków, skutkiem czego

zlekceważeni są nie tylko oni, ale i widzowie. Wielopole Skrzyńskie to miejsce dziwne właśnie ze względu na owe najazdy dziennikarskie, traktujące mieszkańców jako ozdobnik. A skoro Grotowski miał wyjść z Nienadówki, a Kantor z Wielopola to przecież coś wspólnego z tymi ludźmi powinni mieć. Pytanie, co mianowicie i jak to pokazać nie nurtuje nikogo, a za każdą wypowiedzią wieśniaków, która widzów rozczula lub śmieszy, stoi zatajenie ich sytuacji świadka kamerowo ubezwłasnowolnionego, którą warto się zainteresować.

Dlaczego Kantor wrócił do Wielopola to jest, jak Państwo słusznie mówią, duże pytanie. Ono wiąże się z drugą sprawą decydującą o obrazie, którą powinno się rozpoznać, a mianowicie polityczną. O niej w przypadku Grotowskiego była mowa, a chętnie to uzupełnię w przypadku Kantora. To się zdarzyło zaraz po stanie wojennym, a jednym z paradoksów sytuacji w Wielopolu była pokazowa zgoda wszystkich zainteresowanych stron, a więc Cricoteki, władz politycznych oraz władz kościelnych na przedstawienie w kościele. Spektakl w kościele oznaczał wówczas w Polsce głos opozycji solidarnościowej, i to skojarzenie miało być właśnie obalone. Kantor jak wiemy był obsesyjnie dokładny, ale to był wyjątek, bo ta sytuacja była również pospiesznie przygotowana. Nie udało się tam poprawnie ustawić światła dla kamer, co wymaga solidnych przygotowań technicznych. Kantor nie zgodził się na dodatkowe światła, realizatorzy podobno coś jednak dopalili, licząc, że będąc na scenie już nie zareaguje. Ale i tak nie zdołali tego dobrze sfilmować, luki jasno widzimy na edycji płytowej tej rejestracji *Wielopola*, *Wielopola* z kościoła parafialnego, którą trzeba było w montażu utkać fragmentami filmów archiwalnych z maszerującymi Legionami i tak dalej. Trzeba było dopożyczyć niepasujące ujęcia z zapisu Zajączkowskiego. To wszystko i inne szczegóły zostały dokładnie opisane przez Dawida Mlekickiego w pracy magisterskiej na temat owego spektaklu z 15 grudnia 1983 roku. Mlekicki opisał też inny paradoksalny aspekt dokładności Kantora, bo Kantor nałożył majtki nagim kukłom żołnierzy. Wielki awangardzista, wzór determinacji i wierności zasadom własnej sztuki, kazał szukać w okolicznych sklepach portek dla swoich nagich kukieł, by je pokazać w kościele swego dzieciństwa, o czym do dziś się w Wielopolu opowiada, i co byłoby znacznie ciekawszym tematem wypowiedzi mieszkańców. To była jak sądzę miara intymnego, dramatycznego i dwuznacznego zarazem znaczenia tego spotkania Kantora z rodzinnym miasteczkiem. Jak porównacie go w tej rejestracji z innymi zapisami obecności Kantora w spektaklach, zobaczycie, jak on jest tutaj zdenerwowany. Trochę wcześniej była awantura w Gdańsku, kiedy przed stanem wojennym zapragnął pokazać *Wielopole*, *Wielopole* w stoczni i tam ktoś z widowni zaczął się burzyć, jak się domyśli świadkowie, właśnie na widok szmacianych genitaliów żołnierzy zestawionych z krzyżami i tematami Ewangelii, bo podobno protest miał

swój szczyt w scenie finałowej Ostatniej Wieczery. Kantor polecił władzom porządkowym, czyli wówczas MO, wyprowadzić awanturnika. Co ciekawe, nie wiadomo właściwie kto był autorem pomysłu, żeby urządzić ten pokaz w Wielopolu. Jedne świadectwa mówią o księdzu Śmietanie, inne o samym Kantorze, jeszcze inne o szefie Teatru Rzeczpospolitej Gawliku. Zdaniem eksperta, Józefa Chrobaka, który wie co mówi, to nie jest wcale jasne i ustalone. Kantor to wymyślił albo tylko się zgodził, bo miał dystans do postaw sympatyków podziemia, czuł się ponad podziałami politycznymi. Ale do stoczni chciał jechać. Seria spektakli Teatru Rzeczpospolitej - Kraków, Wielopole, Rzeszów - była szansą dla Cricoteki, mogła podreperować jej zawsze biedne finanse, a Gawlik płacił dobrze i szybko. A przede wszystkim był inny zysk, bo wielu ludzi ten spektakl, w trudnych czasach, mogło zobaczyć. Więc cała Polska miała zobaczyć, jak wraca ten Janko Muzykant do tego polskiego Amarcordu i tam wszyscy są. Na uczcie po spektaklu, od której swój dowcipny tytuł wziął film Miklaszewskiego, on pokazał wszystkich, przedstawicieli Kurii i księdza Śmietanę, Denisa Bablet jako luminarza odbioru światowego, przedstawicieli władz lokalnych. Tylko że to przedstawienie raczej się nie spodobało krajanom Kantora, sam ksiądz Śmietana to napisał po fackie. Nie mieli żadnego przygotowania, by przyjąć ten język, nie rozumieli warstwy ironicznej, cyrkowej, niektórzy mówią dziś o tym „kpina” i to da się zrozumieć. Krzyże więc nie wystarczyły, te sąsiedztwa były nie do przyjęcia. Zrelacjonowano to w trybie odpytywań na ulicy, nie dotykając przedmiotu nieporozumienia. Więc tu też był pośpiech, tym razem nie tylko dziennikarski, ale polityczny, a autor filmu nie problematyzował swoich zadań. Chodziło o pokazanie w telewizji, a zarazem w kościele, wielkiego artysty, który nie zajmuje się polityką.

Trzeci aspekt wiąże się z pytaniem, które pan Darek postawił: dlaczego odbył się taki powrót? Coś więcej trzeba by ustalić co do intencji, która takiego człowieka sprowadza z powrotem na miejsce dzieciństwa. Nie człowieka, że tak powiem, szeregowego, nie kogoś z nas, tylko kogoś, kto wie, że ma moc przekazania pewnych ważnych treści innym, na przyszłość. Kto ma władzę nad ludźmi, kto występuje, że tak powiem, w randze mitotwórcy. Tutaj też trzeba by było podumać, co to była za dziwna sytuacja, by wszystko razem jakby zaczęło wyglądać jako problematyka. Bez tej, pełnej sprzeczności, dramatycznej filozofii powrotu Mistagoga do własnych źródeł nie zrozumiemy tych nieudanych spotkań. Także bez uświadomienia sobie dziecięcej bezradności ich obu, i Grotowskiego, i Kantora, wobec specyfiki groźnych i wyspecjalizowanych narzędzi informacji o nich samych, o których funkcjonowaniu nie mieli bladego pojęcia. Zajęci czym innym, obaj przeoczyli wagę przekazu medialnego i konieczność asysty odpowiednio poważnego fachowca.

D.K.: Ja tylko podziękuję, bo to jest... Myśmy w czasie tego stosunkowo krótkiego spotkania nie byli w stanie tego wszystkiego poruszyć. To jest jasne, że moment historyczny jest tu bardzo istotny, bardzo istotne są kwestie polityczne. Świadomie nie miałem specjalnie ochoty wchodzić w ten gest Kantora w 1983 roku, w całą bardzo złożoną, nie do końca uświadomioną i niechętnie myślaną sekwencję jego zachowań po 1981, dla której aspektem też, jak mi się wydaje, jest nieobecność Grotowskiego. Wreszcie jest tak, że oto Kantor ma wolną scenę i może na niej odgrywać głównego eksperymentatora i ewangelistę teatralnego Polski współczesnej. Grotowski nie wraca po 1982 roku po serii dramatycznych rozważań, czy powinien czy nie powinien i tak dalej, być może przesadza, myśląc że jak wróci, to zostanie zmuszony do czegoś straszliwie haniebnego, bo, jak widać, Kantor wrócił i nic straszliwie haniebnego mu się nie przydarzyło, przynajmniej w oczach współczesnych, którzy o jego działania jako legitymizację stanu wojennego nie pytają. Wiadomo, że ci awangardiści mają specjalne prawa. Kto wie, jak byłoby z Grotowskim, to jest inna historia oczywiście, bo jemu po powrocie w 1996 roku zarzucano jednak bardzo wiele rzeczy, o które Kantora już nikt nie pytał, więc mogło być różnie. Ale ta nieobecność Grotowskiego jest też jakimś kontekstem dla intensywnej obecności, obecności Kantora. Nie ulega wątpliwości, że to jest bardzo złożona kwestia, ale też stąd jest to pytanie, które we mnie się zrodziło podczas oglądania „Nienadówki”. Jak z tego stosunkowo prostego na pozór filmu, jeżeli nad nim zacząć się zastanawiać, jakie się tu otwierają pokłady pytań? I oczywiście jedną z fundamentalnych kwestii jest tu sposób ukazania ludzi, z którymi oni się spotykają, tego, w jaki sposób się o nich mówi, jak oni są obecni, jakie im się daje szanse na obecność. To jest też problem w przypadku „Nienadówki”, mimo że Grotowski opowiada właśnie o ciepłej obecności i próbuje jakby tych ludzi docenić, dowartościować, ale jest w tym, w moim odbiorze, taki rodzaj protekcyjności pożenionej jednocześnie z idealizacją: że oni tutaj są, że to jest taka prawdziwa kultura, ja tu do nich wracam, oni są właśnie ciepłi, otwarci, ale też coś tu takiego jest właśnie niedobrego. Bo on też nie był w Nienadówce, z tego, co mi wiadomo, wcześniej. Sam powrót z kamerą jest czymś takim, co od razu rodzi cały ciąg ambiwalencji. Już w tym coś jest takiego niebezpośredniego, robi się po prostu problematycznie, że ktoś z kamerą przyjeżdża, żeby spotkać ludzi, którzy byli dla niego ważni w życiu. Wydaje mi się, że Grotowski zrobił to świadomie, aczkolwiek jest też coś takiego... Nawet w tych fragmentach, które pani Ewelina pokazywała, mieszkańcy Nienadówki pytają o Kazimierza Grotowskiego, brata Jerzego, profesora UJ, bo Kazimierz tam bywał, bo Kazimierz tam wracał, oni go kojarzą, on przyjeżdżał, wiedzieli, co się z nim dzieje; a ten młodszy, to on tam był w czasie wojny, ale potem już nie wracał. Oni go nie

pamiętają. Tak mówi Franciszka Ożogowi: taki wyrosłeś, gdzieś tam cię wyniosło, ale tyś się w ogóle nie pojawił, gdzieś ty był?! Dlaczego ty się w ogóle nie odzywasz?! Listów nie pisałeś! To są takie wyrzuty właśnie jakby porzuconej krewnej. Jakaś stara ciotka, która została zapomniana i teraz nagle po trzydziestu latach sobie przypomniał, że ona w ogóle istnieje. Kantor, który nie był w Wielopolu nawet... Grotowski, który nie był w Nienadówce, nagle zaczyna o niej opowiadać, bo on o tym nie opowiadał wcześniej. Właśnie pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy wchodzi w Teatr Źródeł, zaczyna nagle opowiadać i okazuje się, że właśnie lektura ewangelii na stryszku była taka fundamentalnie ważna. Przez kilkadziesiąt lat nie była. To zresztą potem idzie dalej, bo jak już mówimy o tych mitach, no to potem się okazuje, że Jerzy Grotowski w wieku dziewięciu lat przeczytał *Księcia Niezłomnego*. I w tym samym czasie około dziesiątego roku życia przeczytał *Zohar* i *Koran*. co mnie się wydaje bardzo mało prawdopodobne. Więc ta mitologizacja tutaj rzeczywiście pracuje cały czas.

E.G-B: Może jeszcze na koniec tylko dodam, że te trzy aspekty powrotu Kantora do Wielopola, o których powiedziała pani Małgorzata Dziewulska, one są niezwykle istotne i pewnie mielibyśmy okazję więcej o tym powiedzieć, o kulisach tego powrotu, gdyby był obecny drugi z zapowiadanych naszych gości, czyli Krzysztof Miklaszewski, twórca tych filmów, tych dokumentów, co niestety, z przyczyn niezależnych, nie było możliwe...