

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Henrykha Mazurkevicha pod tytułem *Jerzy Grotowski. Teatr jako laboratorium antropologii filozoficznej*, napisanej pod kierunkiem dr. hab. Leszka Kleszcza, prof. UW.

Praca doktorska liczy 209 stron, ma przemyślaną strukturę, składającą się z trzech głównych części, Wstępu, Zakończenia, Bibliografii oraz streszczeń w języku polskim i angielskim. W pierwszej części Henryk Mazurkiewicz osadza praktykę teatralną Jerzego Grotowskiego w szeroko rozumianej antropologii filozoficznej. Nie tylko uwzględnia antropologię współczesną zapoczątkowaną pismami Maxa Schelera, Helmuta Plessnera i Arnolda Gehlena, lecz te koncepcje i kategorie, które stanowią w całej tradycji filozoficznej postać głębokiego namysłu nad złożonością istoty ludzkiej i jej dramatycznego losu. Gdy się bliżej przyjrzyć tej rekonstrukcji widać, że dobór wątków i autorytetów może zostać uznany za dość przypadkowy, wynika on jednak z decyzji mgr. Mazurkiewicza, by nie zawęzić perspektywy do wyspecjalizowanej problematyki antropologicznej, a poruszać się raczej w obrębie „filozofii człowieka”. Pojawia się tu nawet pewien postulat autora pod adresem antropologii: „Rekapitułując, program antropologii filozoficznej, jeżeli sama antropologia filozoficzna ma ambicje stać się nauką fundamentalną, ma być projektem radykalnym, w tym znaczeniu, że **powinna stawiać najważniejsze, najtrudniejsze i najbardziej podstawowe pytania**(podkr. – MK) dotyczące istoty ludzkiej. Ponadto człowiek w obrębie tej dziedziny powinien być rozpatrzony w całej swej integralności”(s.25). Podążając za tak wytyczonym programem radykalności mgr. Mazurkiewicz konsekwentnie namierza we współczesnej filozofii człowieka pytania wyróżniające się wysokim stopniem komplikacji.

W niektórych partiach rekonstrukcji antropologii, mgr. Mazurkiewicz daje się prowadzić opisywanemu Mistrzowi, a mógłby uzupełniać jego ustalenia rozszerzając tło. Na s. 13. przytacza wzmiankę z wykładu Grotowskiego w Turynie: „*według niektórych tradycji afrykańskich i azjatyckich, człowiek rodzi się bez duszy*”. Tradycje owe uznają, że „zaszczepiono w nim jedynie ziarno, które rozwijając się, może stać się duszą”. Badania Jamesa Hillmana, którego książka *Kod duszy* zbudowana jest na kanwie podobnego motywu – zołędzia rozwijającego się w sprzyjających warunkach

w dąb lub marniejącego na jałowym gruncie – są studiowane w naszym instytucie i mogłyby poszerzyć perspektywę.

Druga część rozprawy doktorskiej, zatytułowana „Przed Grotowskim” zawiera trzy rozdziały: „Między teatrem a antropologią filozoficzną”, „Wielka Reforma” oraz „Od studio do laboratorium”. W pierwszym rozdziale, mgr Mazurkiewicz z dużym znawstwem rekonstruuje historyczne i współczesne interpretacje roli teatru i dramatu w kulturze. Choć tytuł drugiej części zapowiada dzieje przed twórcą *Księcia Niezłomnego*, w rzeczy samej napotyka tu, oprócz genealogii teatru, pełną ferworu debatę na temat relacji między teatrem i filozofią, w ujęciu, między innymi, Danto czy Badiou. Wytykam autorowi tę niekonsekwencję, chociaż muszę przyznać, że jest to znakomite wprowadzenie w gąszcz zbieżności i rozbieżności między, szerzej: sztuką i filozofią, a bardziej szczegółowo: teatrem i filozofią. Podobnie w drugim rozdziale tzw. Wielka Reforma Teatru od Stanislawskiego do Dullina, od Meyerholda do Artauda została przedstawiona i zanalizowana kompetentnie, z nieomylnym wyczuciem, co warto zaakcentować, gdy bada się wzajemne zależności między Reformatorami i nieustępliwą niepodległością polskiego reżysera. Dzięki dobremu kompasowi lektur i własnego doświadczenia teatralnego (o ile mi wiadomo, mgr Mazurkiewicz jest też krytykiem teatralnym) rozdział ten nie ma charakteru wyłącznie encyklopedycznego, lecz merytorycznie przygotowujący do ustaleń zawartych w rozdziale trzecim, zatytułowanym „Od studio do laboratorium”. Staje się on mostem prowadzącym do trzeciej części rozprawy. W trzeciej części Henryk Mazurkiewicz wydobywa filozoficzny sens poszczególnych dokonań polskiego reformatora teatru. W tytułach rozdziałów tej ostatniej części pojawia się pięciokrotnie „ku” (Ku źródłom, Ku teatrowi ubogiemu, Ku organiczności, Ku Aktorowi Świętemu, Ku granicom) co podkreśla dynamikę poszukiwań w tym typie teatralnych dokonań, gdzie nie realizuje się żadnego z góry przyjętego programu, lecz dąży się do tego, co Grecy nazywali *aletheia*, a Heidegger „prawdą bycia”. U Grotowskiego relacja między aktorem i widzem tworzy czystość, w której nie wolno kłamać, dlatego nawet odgrywanie roli obostrzone jest warunkami, nad którymi zespół najpierw opolskiego Teatru 13 Rzędów, później Teatr Laboratorium wraz z Grotowskim pracowali latami, przemieniając siebie jako tworzywo prawdy.

Podsumowując część recenzji, w której referuję zawartość merytoryczną rozprawy doktorskiej, pragnę podkreślić, że druga i trzecia część rozprawy jest wnikliwsza od pierwszej. Mam wrażenie, że zaplecze antropologiczne, tak, jak je mgr Mazurkiewicz w pierwszej części przedstawia, zostało obejrzone szybkim, dziennikarskim okiem,

bez wchodzenia w niuanse bogatych i systematycznych koncepcji antropologicznych. A szkoda, ponieważ przybliżenie niektórych z nich pozwoliłoby panu Mazurkiewiczowi mocniej podbudować argumentacyjnie tezę o filozoficznym charakterze poczynań artystycznych Grotowskiego. Życzliwiej to ujmując, mogłabym powiedzieć, że antropologia w pierwszej części rozprawy doktorskiej została przedstawiona z perspektywy samego reżysera. Więcej inspiracji czerpał on z twórczości Tolstoja czy *Ścieżek jogi*, niż z bardziej dociekliwej antropologii odsłaniającej struktury, w jakie (dzikie) człowieczeństwo (w kulturze) jest uwikłane, takich autorów, jak: Claude Levi-Strauss, Clifford Geertz, Ruth Benedict, Margaret Mead, Paul Rabinow i wielu innych.

Zgłaszam tę uwagę, ponieważ pewien kontrast – między znakomitym przedstawieniem osiągnięć Wielkiej Reformy i samego Grotowskiego w trzeciej części, a szczupłością prezentacji antropologicznych koncepcji w pierwszej, działa na niekorzyść głównej tezy rozprawy. Sądzę, że dałoby się pokazać więcej zbieżności teoretycznych między Grotowskim i współczesną mu, a także najnowszą, antropologią, która mówi o ryzyku, doświadczeniu niepewności, niedookreślenia etc. Przy okazji nawiązania do Witkacego – co samo sobie uważam za cenne, warto byłoby odróżnić metafizykę: jako ontoteologię, czyli zfundamentalizowane ustatycznienie i zesencjalizowanie bytu, Boga i logiki od metafizyki w sensie doświadczenia metafizycznego. Mgr Mazurkiewicz cytuje zresztą uwagę Jana Kłossowicza na temat Heideggerowskiego rozumienia metafizyki, do której podstaw należy wrócić, by zbudować nową jej postać (s.191).

W cyklu wykładów z 1951-2 roku zatytułowanego *Was heisst Denken?* Heidegger powtarza prowokującą tezę, że w naszych zastanawiających czasach, dających do myślenia, jeszcze nie myślimy, ponieważ nasze myślenie nie zwraca się ku temu, co domaga się po-myślenia. Pozostajemy w stanie nierozumienia samych siebie, słowami Hoelderlina: „Jesteśmy znakiem nieodczytanym”.

Grotowski ten nieodczytany znak próbuje odczytywać wraz z zaangażowanymi, „przejmującymi się” aktorami. Diagnostuje nasz Zachodni, zbiorowy sposób odnoszenia się do Tajemnicy Istnienia Poszczególnego. To na tym poziomie zarówno twórcy Wielkiej Reformy, jak i wielu współczesnych filozofów – Heidegger, Levinas, Deleuze, tytułem przykładu – rejestrują zaburzenia. I w tym kontekście odkrywczość Grotowskiego jest wyjątkowa, a jej płodne ziarno rozeszło się po świecie. Niepomijanie Tajemnicy, jaką jest istnienie każdego z nas, choć od dzieciństwa, później w szkole i w pracy uczy się nas i przyzwyczajają do jej pomijania. Twórcy i praktycy psychoanalizy odsłonili w podstawach istnienia olbrzymi wpływ indywidualnej i kolektywnej podświadomości jednostek oraz kultury, później strukturalizm wyeksponował

nieświadome jako nieustannie towarzyszące działaniom racjonalnym. Kiedy Heidegger próbuje ująć sytuację poetyckimi frazami "bogowie zbiegli", wypędzenie Mnemozyne, Muzy pamięci i matki wszystkich, opiekujących się twórczością Muz, ma na myśli wnikliwie później badane zaburzenie równowagi między Logosem i Mythosem. Grotowski nie chciał się wikłać w złożone koncepcje teoretyczne, choć niekiedy są one niezbędne, by dojść do źródeł całościowego paradygmatu ludzkiego odnoszenia się do świata i siebie samych. Twórca *Apocalypsis cum figuris* nie uprzedmiotowił aktora ani ciała, stał na stanowisku hartowania przytomności i budowania indywidualnej dyscypliny poruszania się coraz głębiej ku integracji psychosomatycznej, by twórczym odniesieniem sięgać prawdy o sobie i prawdy o świecie w postaci kosmicznej – nie zablokowanej bieżącą empirią układów społeczno-politycznych. Teoretyczne założenie, że twórczość artystyczna musi odkrywać coś nowego, oryginalnego wikłałoby artystę w metodyczne odcinanie się od wcześniej uzyskanych osiągnięć. W zewnętrzna, nie uwzględniająca Tajemnicy Istnienia Poszczególne kalkulacje, co powinno stanowić nowość. Grotowski miał odwagę lidera zachęcającego swoich aktorów - Renę Mirecką, Ryszarda Cieślaka, Zygmunta Molika czy innych – do cierpliwej i nieustępliwej pracy nad sobą, choć w odniesieniu do wspólnego projektu, dyktowanego przez zamysł określonego spektaklu. Swój ascetycznym komentarzem „wierzę”, „nie wierzę” odgrywał rolę świadka, nie tylko widza, rezonując własnym całokształtem wnętrza, a nie dopasowując swoje wrażenie do mentalnego wzoru.

Od lat brakowało monografii na temat filozofii Grotowskiego. Wielu krytyków uwzględniało ten wymiar twórczości polskiego artysty, jednak nie powstała syntetyczna książka, która scalałaby poszczególne spektakle z teoretycznymi wypowiedziami Grotowskiego, wydanymi w 2012 roku w postaci *Tekstów zebranych*. Mgr Henryk Mazurkiewicz poświęcił owemu scalaniu kilka lat badań i uważam, że mamy prawo być dumni, że w naszym środowisku powstała, analogiczna do *Pustej przestrzeni* Petera Brooka, rozprawa oddająca sprawiedliwość Grotowskiemu. Brook umocnił w świecie sławę oryginalności teatralnej Grotowskiego, Mazurkiewicz w przedkładanej nam rozprawie dokumentuje i wypukla jego oryginalność filozoficzną. Czyni to w sposób przekonujący, niepozbawiony subtelności i dyscypliny wywodu naukowego, a zarazem wybitnie autorski.

Uwagi krytyczne

W tytule rozprawy mamy „teatr jako laboratorium”. Szkoda, że Autor nawiązał wyłącznie do nazwy nadanej przez samego Grotowskiego. Mgr Mazurkiewicz słusznie

podkreśla poszukiwawczy charakter wszelkich poczynań polskiego twórcy. We współczesnej refleksji idea laboratorium wiąże się także z nazwiskami: Bruno Latourea, Johna Law, Annemarie Mol, Kariny Knorr-Cetiny, Andrew Pickeringa i kilkorga innych badaczy funkcjonowania technonauki w społeczeństwie ryzyka. Metodologia, ujmując to w wielkim skrócie, polega na tym, że w laboratorium po pierwsze, testuje się rozmaite rozwiązania teoretycznych problemów, a po drugie, że narracyjnie uzasadnia się ich priorytetowość. Taki metodologiczny model daje się przetransponować do artystycznych poszukiwań Grotowskiego zarówno w tych wymiarach, jak i w ogólniejszym rezonansie tego rodzaju badawczego nastawienia. O ile Latourowi zależało na zademonstrowaniu, że nauka nie uzasadnia się sama, lecz za pomocą narracyjnych zabiegów wywalcza sobie środki na podejmowanie określonych badań; polskiemu reżyserowi zależało na zaakcentowaniu gry kontrastu między chaosem współczesnego skorumpowanego świata, co odzwierciedla teatr sztampa, a teatralnym eksperymentem szukania drogi integracji pełni człowieczeństwa poza społecznymi maskami i rolami. Laboratorium stało się jednocześnie pojęciem charakteryzującym nastawienie badawcze polegające na testowaniu hipotez, na sprawdzaniu możliwości i osiągnięciu niekoniernie stanu doskonałego, ale poprawy wyjściowego. Dyscyplinę łączy się tu z otwartością, także na ryzyko błędu.

W tekście „Wyłożenie zasad”, Grotowski wskazuje na podobieństwo swoich poszukiwań do pracy badawczej Instytutu Nielsa Bohra. W telefonicznej rozmowie z Pontedery ze Zbigniewem Osińskim, wiele lat później, potwierdza trafność tej analogii. Wydobyć tego wątku wydaje mi się o tyle ważne, że mogłoby stać się argumentem na rzecz tezy Carla Gustawa Junga, że zaostrzenie konfliktu w zachodniej kulturze między nauką, sztuką i religią jest zdarzeniem mającym swoje przyczyny, aczkolwiek dość przygodnym, czyli niekoniernym. Filozoficznie nastrojona sztuka, a takiej znaczenie współcześnie rośnie, staje się wówczas sojusznikiem szeroko zakrojonej przemiany, by nie pogłębiać przepaści między dziedzinami, w których doświadczenie jednostki może odnajdywać performatywną spójność. Prekursorski charakter Grotowskiego także w tym wymiarze warto podkreślać, gdy poszukujemy wzajemnych powiązań między teatrem i filozofią.

Druga uwaga krytyczna dotyczy przywołania ojca antropologii, Maxa Schelera. Nasuwa się mianowicie pytanie o stosunek antropologii – formułowanej i wciąż poszukującej – Grotowskiego wobec hierarchii wartości, jaką budował fenomenolog niemiecki. Autor *Istoty i form sympatii* uzależniał sens niższych wartości -

hedonistycznych i witalnych – od stopnia ich służebności wobec wartości wyższych. Czy tak posługuje się ciałem aktora, spektaklu, Grotowski? Gdy stają się one łącznikiem z kosmosem i to w jego wzniosłym sensie, oraz z tajemnicą sztuki, czy nadal są „ciałem”? „spektaklem”? Na pewno łączy Schelera i Grotowskiego umieszczenie wartości duchowych wysoko. Zarówno w opisie fenomenologicznym drabiny aksjologicznej Maxa Schelera duchowe górują, podobnie Grotowski przypisuje poszukiwaniom artystycznym, własnym i swoich aktorów, duchowe cele. Powstaje jednak pytanie, sformułowane przez Derridę: „szyb czy piramida”? Czy w poszukiwaniu Tajemnicy Istnienia Poszczególno(określenie Witkacego) należy coraz głębiej wchodzić w rozpoznanie sieci powiązań – wolicjonalnych, mentalnych, behawioralnych – ze światem, czy drażyć konstelację znaczeń semiotyczno-symbolicznych, które ludzkość dziedziczy w języku i kulturze, często bezwiednie podążając ścieżkami wydeptanymi przez przodków? Czy to, że u Schelera duchowe i religijne ulegają do pewnego stopnia rozdzielaniu, na korzyść religijnych, stanowiących szczyt drabiny, nie zostaje przez Grotowskiego rewizyjnie podważone, a w mocniejszej interpretacji, przewyżnione? Z mojej lektury pracy mgr. Mazurkiewicz wynika, że odpowiada on analizując pisma i dzieła Grotowskiego analogicznie do Derridy: i szyb i piramida, szkoda jednak, że nie została wypracowana płaszczyzna, na której te analogie i różnice między Grotowskim i Schelerem – a w ślad za nim podaża niemała tradycja aksjologiczna – mogłyby zostać rozpięte.

To wiąże się z moją trzecią uwagą krytyczną: dość bezrefleksyjnie w pracy operuje autor dystynkcją teoria - praktyka. O ile artysta, jakim był Grotowski ma prawo wybrać optykę pewnej deprecjacji teoretyzowania jako jałowego oddalania się od poszukiwanej głębi TIP, o tyle praca filozoficzna powinna, moim zdaniem, zawierać bardziej systematyczną analizę motywów i konsekwencji tego aktu wykluczania przez Grotowskiego teorii. Wcale nie tylko po to, by wybitnego artystę pouczać lub bronić przewagi teorii nad praktyką.

W dziejach filozofii ta kwestia – translacji założeń teoretycznych na praktykę, czyli działanie uobecnia się nieustannie. Jaskrawo występuje w okresie sporów Sokratesa z sofistami, scholastyków z mistykami, a od sporu racjonalizmu z empiryzmem, powraca cyklicznie w coraz to nowych, bardziej złożonych konfiguracjach. Sądzę, że przybliżenie filozoficznego napięcia między marksizmem, który tylko to, co jest materialną, historyczno-społeczną praktyką, a pragmatyzmem broniącym doświadczeń indywidualnych, rzuciłby nieco światła na teoretyczne właśnie intencje

Grotowskiego. Wtedy „Teatr Przedstawień”, spektakle i pisma z tego okresu, ukazałyby się wyraźniej jako całościowy akt performatywny – teoretyczno-praktyczny.

Szkoda, że mgr Mazurkiewicz nie wyzyskał tego wkładu polskiego reżysera w rozwój współczesnej filozofii. Podobnie, jak Witkacy dostrzegał on niebezpieczeństwo standaryzacji kultury w kierunku likwidacji sprawczej podmiotowości, ponieważ procesy globalizacyjne dowodzą rzekomej daremności i znikomości jednostki. Grotowski przekuwał swoje spotkanie z Dalekim Wschodem na autokorektę Zachodu. Sądzę, że wyeksponowanie tego wektora – jak najbardziej teoretycznego – mogłoby stanowić dla mgr Mazurkiewicza poręczny argument za umieszczeniem Grotowskiego w panteonie polskich sceptycznych filozofów, podobnie, jak był nim Gombrowicz. Tyle, że Grotowski bywał żarliwym praktykiem filozofii, podczas gdy Gombrowicz odgrywał tę rolę w tonacji ironiczno-sarkastycznej.

Sumiennosc mgr. Mazurkiewicza w przeanalizowaniu pism oraz spektakli Jerzego Grotowskiego jest imponująca. Minęło już jednak parę dziesięcioleci od czasu fermentu, jaki Grotowski stworzył w środowisku teatralnym całego świata. Uważam, że wzbogaciłoby rozprawę i mogłoby wzmocnić argumentację na rzecz filozoficzności polskiego reżysera uwzględnienie światowego oddźwięku. Czas już na pewne podsumowania, pytania, także w kwestii odkrywania rewizyjnego instrumentarium przydatnego w filozofii.

Z mojego punktu widzenia, atutem dysertacji jest fakt, że napisana została wartkim „żywosłowiem”(jak pisze w innym kontekście Juliusz Osterwa w liście do Stefana Jaracza). Złożone kwestie zostały precyzyjnie przedstawione, bez sztucznego piętrzenia hermetycznego języka. Gdyby mgr Mazurkiewicz planował opublikować rozprawę, a sądzą, że zdecydowanie warto, należy dopilnować korekty licznych literówek.

Konkluzja

Mimo kilku uwag krytycznych, uważam rozprawę mgr. Mazurkiewicza za spełniającą wszystkie kryteria badawczej pracy naukowej. Wypełnia ona lukę, jaką zarówno środowisko teatralne, jak i filozoficzne od dawna odczuwało. Grotowskiemu poświęcono ogromną literaturę krytyczną, jednak nadal do rzadkości należą monografie syntetycznie prezentujące oba wymiary jego twórczych praktyk. Jestem zdecydowanie za dopuszczeniem rozprawy do dalszych etapów procedury doktorskiej.

Maria Kostyszak

