



MAŁGORZATA
DZIEWULSKA
ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Grotowski-Flaszten - rozmowa o filmie i teatrze

Jest to zapis rozmowy z autorką filmu dokumentalnego *Grotowski – Flaszten* (reżyseria Małgorzata Dziewulska, zdjęcia Jacek Pełtrycki, montaż Milenia Fiedler, produkcja Narodowy Instytut Audiowizualny 2010), który został nakręcony w 2009 roku. Rozmowa miała miejsce w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW podczas spotkania ze studentami, uczestnikami zajęć z antropologii teatru, po projekcji filmu, latem 2011 roku. Wszystkie zdjęcia pochodzą z filmu Małgorzaty Dziewulskiej *Grotowski-Flaszten*

Zbigniew Benedyktowicz: Witam Panią, Witam Państwa. Pani Małgorzato, na początku chciałem powiedzieć, że my jesteśmy trochę tak, jak ten rosyjski współpracownik Grotowskiego w ostatnich latach w Pontederze, uchwycony w filmie Marii Zmarz-Koczanowicz o Grotowskim, Wasiljew, który mówił, że z teatrem Grotowskiego w Rosji było tak, że wszyscy o nim słyszeli, ale nikt go nie widział – że to była legenda... I myślę, że tak samo Państwo, choćby ze względu na rok swojego pojawienia się na świecie, znają to tylko z tych przekazów i z tej legendy – więc stąd część tych naszych pytań będzie może naiwna, jednocześnie z prośbą o umiejscowienie tego zjawiska w szerszym kontekście teatru... Na początek więc pytanie związane z naszą uprzednią rozmową po projekcji filmu w tym gronie. Mianowicie pojawiła się niepewność co do zakończenia filmu: czy jest ono sarkastyczne i ironiczne, czy jest dramatycznie poważne, jeśli chodzi o „mnożenie ekranów”?

Małgorzata Dziewulska: Ze strony Ludwika Flaszena czy z mojej?

Z.B.: Ze strony Flaszena, ale i Pani, twórczyni tego filmu też, bo uchwycenie tego Roku Grotowskiego, tego ekranu na rynku wrocławskim, na którym „lecą” sceny z *Księcia Niezłomnego*, i tej przypadkowej pu-

bliczności, która popija piwo, jest gwar... To już nie tylko ten lament nad tym i pod tym „Grotowskim na słupie”, jak we wcześniejszej sekwencji, kiedy Flaszen komentuje plakat, mówiąc, że przedtem było to zjawisko elitarne, a teraz... Zaczęlbym więc, od tego zakończenia – czy możemy tak bezczelnie dopytać o sens? Bo nie byliśmy pewni, kiedy pada ta wypowiedź, kiedy Ludwik Flaszen mówi: „Może to jest droga – mnożmy ekrany”... Ale jednak jednocześnie w Pani filmie pokazany jest ten dystans, czy niechęć do tego człowieka elektronicznego, choćby w scenach trudnej rozmowy przez internet – kiedy dziewczyna zadaje pytania i są trudności w porozumieniu. Albo znów piękne sekwencje w Ossolineum, kiedy Flaszen mówi o lekturach Grotowskiego tekstów ezoterycznych, teologii negatywnej, pokazując te książki z rycinami „człowiek i jego cień”, kiedy się mówi o magii, jest przebitka i kamera pokazuje człowieka w czytelni nad swoim laptopem. I wtedy ta wypowiedź Ludwika Flaszena: „Czy nie wszyscy chcielibyśmy być magami?”, zyskuje jeszcze jakiś dodatkowy rodzaj takiego komentarza obrazowego – ukazując tego człowieka wgapionego w ekran. To jak z tym zakończeniem jest?

M.D.: Co do mnie, to ja liczę, że widz zauważy, iż Ludwik Flaszen, tak niechętny ekranowej komunikacji, sam jednak też przemawia z ekranu. Czyli że w świetle doktrynalnej czystości relacji „człowiek naprzeciw człowieka” jego wypowiedź, jako głoszącego swe prawdy z ekranu, również musi być zakwestionowana. Działanie jest tu jednak dość subtelne, bo dla zwykłego widza iluzja „prawdziwej” rzeczywistości na ekranie jest ciągle ogromna. Więc z jednej strony, jako ktoś, kto chce coś opowiedzieć widzom filmem, muszę ufać, i ufam, ekranowi. Jako medium przekazującemu moje myśli, jako medium, które dało mi w przeszłości wiele niezwykłych chwil, od którego odebrałam wiele doniosłych komunikatów. I nie sądzę, by ten Grotowskiego teatralny „człowiek naprzeciw człowieka” dawał autentyczniejsze przeżycie niż film Tarkowskiego... Mogę też powiedzieć, przy wszystkich podejrzeniach, co ekrany z nami dziś robią, że w dobie porozumiewania się na odległość jesteśmy na ekrany skazani i koniec.

Co do Ludwika z kolei, jego ostatnie przemówienie w filmie jest skutkiem pewnej prowokacji. Projekcja fragmentu *Księcia Niezłomnego* na Rynku nie była imprezą w ramach Roku Grotowskiego. Zaprosiliśmy Ludwika na Rynek wrocławski, gdzie odbywał się tego wieczoru codzienny seans festiwalu Era Nowe Horyzonty. Festiwal zgodził się wyświetlić kilka minut z *Księcia* na ekranie festiwalowym przed seansem *Hair* Miloša Formana. Nie był to więc „plac publiczny” w niskim znaczeniu, choć tak go odebrał Ludwik, tylko festiwal artystyczny.

Z.B.: Czyli to była wykreowana sytuacja?

M.D.: Tak. Podczas zdjęć był epizod, który mnie zachęcił do urządzenia tej prowokacji. Ludwik miano-

wie dostawał pytania od Moniki Pilch, studentki teatrologii, na ekranie. W wyniku przesunięcia zdjęć Monika nie mogła się z nim spotkać bezpośrednio, bo już miała zaraz urodzić dziecko. Monika zapytała Ludwika, dlaczego widz w teatrze Grotowskiego musiał być „voyeuem”, dlaczego musiał być „obcy”? Podczas nagrywania pytań była speszona i one nie wypadły zbyt gładko. Ludwikowi niezbyt się spodobał taki interlokutor i uznał, że nie podoba mu się, że jest zmuszony do rozmawiania z ekranem. Po czym wygłosił świetną mowę o „człowieku ekranowym”. To mi się spodobało, bo dodatkowo w brzuchu Moniki był kolejny „człowiek ekranowy” przyszłości... Ona zadała ważne pytanie, zrobiła to jednak zbyt nieśmiało, co pozwoliło Ludwikowi zmienić temat... Ale reakcja, jaką wybrał, była jednak charakterystyczna dla elitaryzmu Teatru Laboratorium, była odmową partnerstwa z kimś niedostatecznie godnym jako partner... Więc skoro przypadkiem złowiłam tę doskonałą mowę o ekranach, postanowiłam podsunąć mu ekran po raz drugi.

Wtedy Ludwik ponownie spontanicznie zareagował na nieoczekiwany ekranowy widok cierpiącego Księcia w letnim, rozluźnionym nastroju rynku, kiedy jest gwar i w rękach widzów są butelki... Zareagował jednak pewną retoryką. Bo jego mowa jest przecież (świadomie) uteatralizowana i nawet ozdobiona recytacją Norwida. Nie jest prostym przekazem „ludzkiem”. Zatem Ludwik przeciwstawił ekranowi pewien system retoryczny... Wiele osób tę sztuczność zauważa, ale nie wszyscy.

Zawsze byłam sceptyczna wobec sugestii jagnięcej niewinności przekazu Grotowskiego. Mimo że jego przedstawienia bazowały na bezpośredniej relacji „człowiek i człowiek”, Grotowski potrafił być dla widza inwazyjny, nawet może bardziej niż dzisiejsze ekrany. Ważne jest przecież nie to, jakich środków się używa, tylko to, czy dochodzi do nadużycia władzy nad drugim człowiekiem. Otóż w filmie Tarkowskiego i w filmie Formana nie ma nadużycia, ale mamy przecież wiele filmów, gdzie to nadużycie jest.

Pokazując Ludwika w jego „antyekranowym” gniewie, chciałam zadać jakieś pytania o dzisiejszą rytualizację obrazów z teatru Grotowskiego oraz o elitarne bariery, jakie utrudniają zrozumienie go. Jedną z barier jest na pewno Wielka Legenda, która nie pozwala na swobodne podejście, na prostotę odbioru, wymaga jakichś szczególnych świadczeń i okoliczności. Nie wspominając już o tym, że ten teatr już jest przeszłością i możemy z nim obcować wyłącznie za pomocą kalekich zapisów. *Książę* na ekranie Ery wstrząsnął Ludwikiem w wyniku profanacji przez „plac publiczny”, ale nie zapominajcie, że przecież Laboratorium „profanację” i „bluźnierstwo” miało wypisane w programie! Poza tym ten obraz Ryszarda Cieślaka tak pięknie grającego cierpiącego człowieka jest już zmitologizowany, inaczej mówiąc – jest koniecznie Wielki. On już jest

jak jakieś renesansowe „Zdjęcie z krzyża” w muzeum albo w kościele.

Z.B.: A jak on mówi, że nie rozumie, to było autentyczne, czy jak tam w scenie z młotami pneumatycznymi, które przeszkadzają w wypowiedziach i rozmowie?

M.D.: ...Rzeczywiście, pytania Moniki były mało nośne, do tego sprzęt w sali Laboratorium był niezbyt sprawny i Ludwik faktycznie słabo rozumiał, co ona mówi. Ja wybrałam zresztą umyślnie osobę samodzielnie myślącą, która nie ma zwyczaju mówić pożytecznym językiem, a nie osobę, która przemówi w obowiązującym języku Laboratorium. Wiedziałam, że ona zapyta Flaszena zwyczajnie po ludzku, chciałam, by Ludwik został skonfrontowany z prostymi pytaniami. Ale liczyłam na rozmowę, a sytuacja na planie mnie przerosła – powstał rodzaj konfliktu. Dalej mocno się gimnastykowałam, by go ujawnić, dopowiedzieć, ale nie miałam na to materiału. Dlatego bariera między Moniką i Ludwikiem pozostaje tylko w szkicu. Niemniej uparłam się, by ten wątek został, choć mi sugerowano, że lepiej go wyrzucić. Bariera nie jest w pełni ujawniona, czego żałuję. W scenie na rynku było jeszcze, w przedostatniej wersji montażu, pytanie Moniki z ekranu. Coś w rodzaju „jak zrozumieć Grotowskiego, kiedy się słyszy, że wszystko u niego było takie logiczne i konsekwentne?” (nawiasem mówiąc, profesor kiedyś powiedział do jej grupy: „wy tego nie zrozumiecie, nie macie do tego dostępu”). Ludwik na rynku odpowiadał jej na to: „Jak zrozumieć Grotowskiego? – Mnożyć ekrany!”.

Z.B.: Pora na takie podstawowe pytanie, które zwykle zadaje się twórcy: dlaczego Pani zrobiła ten film? A do tego jeszcze dodatkowe związane z nim. Otóż uczestnikom tych zajęć pokazuję w takim cyklu portretów artystów wspomniany film Marii Zmarz-Koczanowicz o Grotowskim, ale i filmowy portret Andrzeja Seweryna (reż. Wojciech Michera) – i w tym drugim portrecie wspomniana jest Pani jako jedna z organizatorek protestów studenckich w sprawie zdjęcia *Dziadów* w 1968. Moje pytanie jest takie – bo w tym samym czasie, chociaż miałem szansę zobaczyć te spektakle, przyznam się szczerze, że nie widziałem ani jednego spektaklu Grotowskiego – chciałem więc zapytać: czy Pani widziała wszystkie jego spektakle, obserwowała ten rozwój od Opola przez Wrocław i dalej, czy to było może jakimś impulsem, żeby opowiedzieć o Grotowskim? Więc pytanie o Pani kontakt z Grotowskim...

M.D.: A jaki tu byłby związek ze sprawą *Dziadów*?

Z.B.: Związek taki, że od dawna się Pani zajmowała teatrem w sposób czynny... Mam na myśli Teatr w Puławach, który był przecież też na antypodach teatru akademickiego – jak i o to, jak to społeczno-polityczne zaangażowanie i Pani działania teatralne spotykały się ze śledzeniem tego, co robił Grotowski?

M.D.: ...że zarówno wydarzenia z *Dziadami*, jak i fascynacja teatrem Grotowskiego były jakoś „kontestacyjne”, czy tak? Paroosobowa wycieczka Wydziału Reżyserii do Wrocławia, to był rok chyba 1967... Obejrzelśmy *Księcia Niezłomnego*, zrobił na nas ogromne wrażenie, i wzmocnił naszą postawę krytyczną wobec teatru repertuarowego. Faktycznie, to był przecież rok premiery *Dziadów* Dejmkę... Wówczas się nie skupiałam na związkach jednego z drugim, ale potem przyszły pewne konsekwencje. Mianowicie po '68 roku, kiedy studenci zostali rozgromieni, kiedy w ten czy inny sposób zniszczono wiele najlepszych instytucji kulturalnych, mieliśmy poczucie osamotnienia. I trochę nie było wiadomo, co ze sobą zrobić. To na pewno w jakimś stopniu uczyniło nas klientami Grotowskiego. On dawał nam chyba wygodne poczucie, że mimo dotkliwej klęski nie zrezygnowało się z postawy radykalnej... Skuteczny pomysł Grotowskiego polegał – w uproszczeniu – na ścisłym określeniu dozwolonego zakresu radykalizmu, na ograniczeniu go do wyizolowanego obszaru działania. Dzięki temu niekoniecznie trzeba było zejść do podziemia, by brać udział w rewolcie... W rezultacie przez Laboratorium przeszło wiele osób, które potem, w okresie Solidarności i po 1989 roku, zaznaczyły się w życiu publicznym. Taką listę można by spisać.

Moją własną sytuację w latach 70. mogę naświetlić nawet bardzo realnie: kiedy w roku 1976 podpisywałam umowę na parę miesięcy pracy w Instytucie Laboratorium (by prowadzić staże według metody i ćwiczeń Petera Brooka) – Grotowski pytał, czy nie mam zamiaru prowadzić działalności politycznej. Bo on wychodził z założenia, że nie należy łączyć tych rzeczy i jeżeli chcemy być skuteczni na terenie teatru, musimy zrezygnować z działalności politycznej. Odpowiedziałam, że nie prowadzę takiej działalności i nie mam zamiaru, choć mam znajomości w kręgu KOR-u. No i podpisaliśmy tę umowę... A potem było tak, że Halina Mikołajska, z którą byłam zaprzyjaźniona, zapytała mnie któregoś dnia, czy nie mogłabym zawieźć samochodem jej i kilku innych osób do Katowic. Zgodziłam się chętnie. I okazało się, że wyszło na to, że weszłam do oficjalnej reprezentacji KOR-u na proces Janusza Świtononia (który wówczas jeszcze nie przejawiał zapalów fundamentalistycznych, a tylko antyreżimowe). Naza jutrz zostałam wymieniona w Wolnej Europie jako obserwator na procesie, wśród takich nazwisk jak Mikołajska, Dorn, Siła-Nowicki... Jak Grotowski na to zareagował, i czy w ogóle to zauważył, nie wiem, bo nigdy nic nie powiedział. Potem uświadomiłam sobie, że nie dotrzymałam umowy. Sytuacja dosyć charakterystyczna dla ówczesnych powikłań.

Z.B.: A ten okres współpracy z Laboratorium, jeszcze nawet przed 76 rokiem – czy poznała Pani wtedy Flaszena, czy miała jakiś kontakt teatralno-zawodowy z nim?



M.D.: Ludwika poznałam dawno, podczas studiów, jeszcze na Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu, ale potem nie miałam z nim kontaktu. Raczej z Grotowskim, który pojawił się zniemacka w Puławach, gdzie na początku lat 70. prowadziliśmy Puławskie Studio Teatralne. On przyjechał na spektakl, żeby się przekonać, czy to prawda, co mu mówią, że go naśladujemy. A nazajutrz wygłosił mowę do urzędników na jakimś akurat zebraniu, że my mamy jego zdaniem coś własnego do powiedzenia i należy nas hodować. Niedługo potem, w opresji, pojechaliśmy do niego do Wrocławia po rady, a on wyciągnął z szafy statut Laboratorium i nam dał kopię, żebyśmy sobie przepisali, co chcemy. I poradził, że jeśli decydujemy się na rozmowy z I sekretarzem komitetu powiatowego, to powinniśmy rozmawiać jak człowiek z człowiekiem, a nie z wyższością osobników zdystansowanych do ustroju.

Co do Ludwika, w ostatnim dziesięcioleciu zainteresowałam się na nowo tym, co on pisze i wygłasza. Wydało mi się, że zaczął mówić jakimś nowym, interesującym językiem. Z większym dystansem do Grotowskiego, z autoironią, swobodnie, inteligentnie, naprostowując różne legendy. Kiedy mnie zapytali, jaki film można zrobić w Roku Grotowskiego, miałam gotową odpowiedź: należy sfilmować Ludwika Flaszena.

Z.B.: Być może dla środowiska teatralnego to jest bardziej znane, ale Pani film pomaga zobaczyć rolę Ludwika Flaszena, którego widzimy oczywiście i w innych filmowych dokumentacjach, i w różnych materiałach, ale tu wygląda na takiego ważniejszego partnera teatralnego czy intelektualnego – że w zasadzie się zaczyna mówić o dwóch postaciach robiących ten teatr... Czyli zaczyna się dostrzegać jego ogromną rolę nie tylko jako tego, który toczył rozmowy z Grotowskim, ale który mógł mieć duży wpływ na kształt teatru i tych poszukiwań teatralnych. On raczej do tej pory występował jako osoba pozostająca zawsze w cieniu. Jak z Pani perspektywy – zarówno tego spotkania z Ludwikiem Flaszenem teraz, jak i znajomości jego książek i tej nowej jego książki *Grotowski and Company*¹ – ten duet ocenia? Bo zawsze się mówiło przede wszystkim o Grotowskim, choć dla wtajemniczonych, dla badaczy, czy dla uczestników, rola Flaszena była zawsze bardzo ważna... Jak to wygląda z Pani perspektywy?

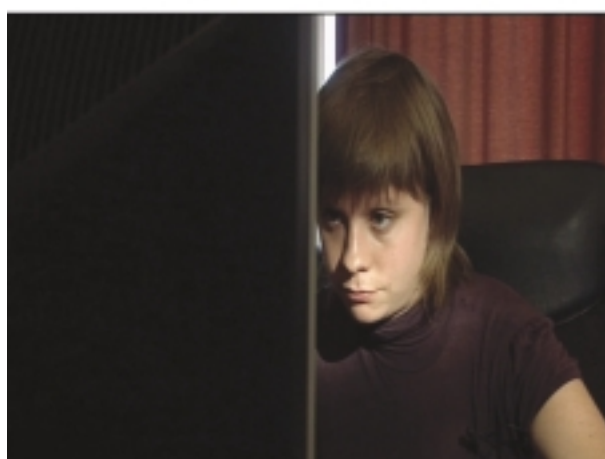
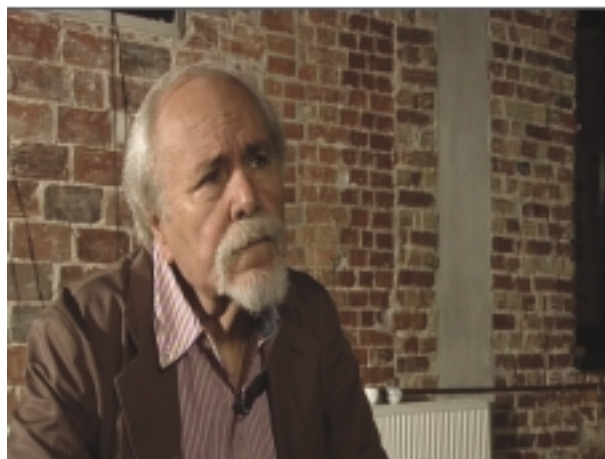
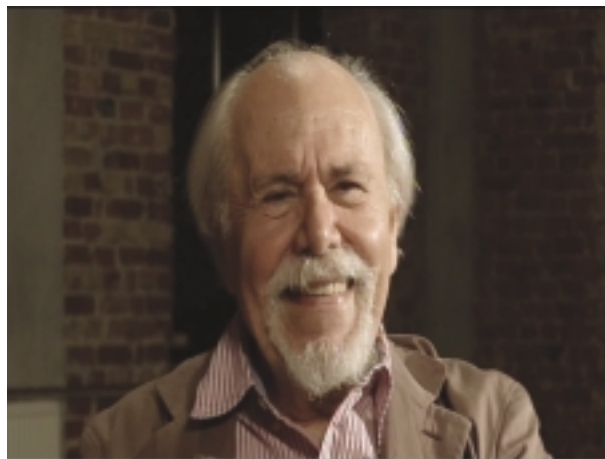
M.D.: ...to, że latami nazwisko Grotowskiego przykrywało inne nazwiska, to rezultat dosyć ślepego mechanizmu, który działa w przypadkach bardzo silnych liderów. Ludwik na przykład wprowadza w moim filmie znamienne korektę: mówi o „*Księżciu Niezłomnym Grotowskiego – Cieślaka*”, i to jest właściwe. To przedstawienie miało swoją wielką siłę dzięki Cieślakowi, niezależnie od tego, ile włożył w ich wspólną pracę Grotowski. Z kolei bez Flaszena Laboratorium nie sytuowałyby się tak wyraziście w tradycji polskiego

modernizmu, polskiej awangardy. Jest oczywiste, że idiom Teatru Laboratorium powstał jako rezultat ich partnerstwa intelektualnego, więcej, wspólnej wizji teatralnej. Ludwik miał nie tylko wielki talent literacki, o którym wiemy jako czytelnicy, ale miał też zdolności radykalnego wizjonera o zacięciu „bluźniercy” i „profanatora”. Z kolei repertuar Laboratorium stanowczo nosi ślady lektur ucznia Juliusza Kleinera. No i Ludwik miał decydujący udział w ukształtowaniu głównych haseł Laboratorium, tych paru znakomicie znalezionych i silnie działających na wyobraźnię fraz, które miało wypisane na frontonie. Ale Ludwik nie jest człowiekiem, który musi być na pierwszym planie, ani typem człowieka, któremu smakuje władza. Oni doskonale się dobrali, i tutaj jak w wielu innych sprawach Grotowski miał, niezależnie od swych niezwykłych darów, wiele szczęścia. Po wycofaniu się Ludwika z tworzenia wiodącego słownika Laboratorium w okresie poteatralnym język Grotowskiego stał się suchy i mniej nośny, choć dalej miał pewną siłę.

Z.B.: Mówiła Pani o wizycie Grotowskiego w Puławach. Ale to znaczy, że on bardzo się interesował tym, co robią inni... Znana jest sprawa trudnych relacji i rywalizacji z Kantorem... Ten ostry spór, przynajmniej ze strony Kantora, który upominał się, że prawdziwym twórcą i prekursorem „teatru ubogiego” był on. Zdaje się zresztą, że do niego Grotowski też podróżował... Tu i tam wyraźny lider, a jednak czy przy tak wielkich indywidualnościach i tak odrębnych zjawiskach teatralnych widzi Pani jakieś podobieństwa, czy nadal są to odrębne światy? Jak wygląda to z Pani perspektywy i znajomości rzeczy? Jak Pani to ocenia?

M.D.: Jakkolwiek byli różni, byli dziećmi tego samego czasu i sądzę, że to będzie coraz bardziej widoczne w miarę starzenia się ich szokujących niegdyś języków teatralnych. Wyszli z doświadczenia wojny, musieli odrzucić retorykę teatru o XIX-wiecznych korzeniach, musieli na nowo spojrzeć na Wyspiańskiego. Jako pierwsi w pełni rozpoznać prawdziwy rozmach jego reformy... Znamy, głównie od Ludwika, anegdoty, jak to Grotowski starał się zobaczyć *Umarłą klasę* incognito, żeby przypadkiem nie zostać rozpoznany. To już było po oskarżeniach Kantora, że Grotowski ukradł mu „teatr ubogi”. I zapytany: „no i co?”, odpowiedział: „niestety, to jest arcydzieło”.

Reprezentowali jednak różne typy artysty: Kantor to dla mnie jest artysta rasowy, czyli taki, któremu w wysiłku aktu twórczego pomysł spada z nieba, który działa intuicją, działa w wyniku operacji widzenia, u którego krystalizacja przyjmuje postać obrazu. A Grotowski to czytelnik książek (mówi to Flaszen w filmie), który działa w wyniku operacji czytania. Studiuję książki i z sensów przede wszystkim czerpie swoje inspiracje. Jak mi się zdaje, jego emocje były uruchamiane przez jego myśli... Holoubek, który nie lubił Grotowskiego i bluźnął nań, twierdził, że on jest





z rodziny uzurpatorów, którzy żerują na rzeczywistości, na psychice aktorów, ponieważ nie mają talentu... To jest zapisane, chyba w rozmowach z Hausbrandtem. Więc Holoubek i wielu innych ludzi teatru uważało, że Grotowski to nie artysta, tylko spekulant (trudno im się dziwić, że szukali czegoś na niego, skoro on bezczelnie wyklął ich teatr – teatr zawodowy). A prawda jest taka, że są przynajmniej dwa sposoby działania artysty w tradycji europejskiej: z patrzenia, słuchania i ze studiowania ksiąg.

Inna ważna różnica: teatr Kantora był z głowy Kantora, w tym sensie Kantor był prawdziwie samowładny. A Grotowski nie – to bardzo silny przywódca, ale zależny od tego, co wydadzą z siebie aktorzy. Pracował tak, by ich zmusić do wydania owocu. Przekaz artystyczny tworzyli ludzie. Natomiast gdyby Kantor wziął innych bliźniaków albo inną Marię Stangret, albo innego księdza – to by było według mnie to samo. Dalej: Grotowski przywoływał mistrzów, nawet ich kreował, to było mu jakoś potrzebne, np. Osterwa to była pewna kreacja na temat genezy Laboratorium. Kantor nie był szczodry w ujawnianiu zależności, przeciw poważnych. Witkacy, Gombrowicz, Schulz – prawa do autorstwa im nie przyznawał. To kwestia uznania, czy artysta podaje swoje źródła. Kantor nie musiał się na nich powoływać, nie musiał być skrupulatny, bo jednak sam swój teatr wedle ich wskazań wymyślił.

Z.B.: A wracając do głównego bohatera filmu – tego, który nas oprowadza po Wrocławiu – to odnośnie do tego studiowania ksiąg: do jakiego stopnia Flaszen miał wpływ na Grotowskiego ze swoją formacją intelektualną? Czy jest to przebadane? Czy jest na ten temat opinia, czy ma Pani jakieś swoje własne zdanie w tej sprawie?

M.D.: Pytanie, co Grotowski otrzymał od swoich współpracowników, nie należy ciągle do kanonu „grotologii”. Wydaje mi się, że Ludwik odegrał rolę we wprowadzeniu dramatu romantycznego, Wyspiańskiego, a może również romantycznej wersji kilku filozoficznych pytań w domenę Teatru Laboratorium. Z wypowiedzi Flaszena dla filmu, z których wybrałam

jedynie niewielką, najciekawszą dla mnie część, wynika, że Flaszen podczas studiów u Kleinera i Wyki silnie nasiąknął modernizmem. Był taki niezwykle fenomen w powojennej kulturze, wielka czwórka uczniów Wyki: Błoński, Puzyna, Kijowski i Flaszen. Czterech potężnych znawców literatury, krytyków, znakomych pisarzy, którzy równocześnie byli seminarzystami Kazimierza Wyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W czasach stalinowskich. Każdy z nich był przecież pisarzem z osobną, bogatą, giętką i nowoczesną polszczyzną, choć powieści i scenariusze pisał tylko Kijowski. Można by napisać wielką książkę o polskiej kulturze powojennej z tymi czterema bohaterami. O zachowaniu jej substancji, o wprowadzeniu jej w nowe czasy, o bólach politycznej pułapki, o jej pokonywaniu, o niezłomności, o rozpacz, o ratowaniu języka ...Chciałoby się, by tacy dziś się też urodzili i tak skutecznie potrafili przeciwstawić żywy język naszej nowej nowomowie.

Nawiasem mówiąc, każdy z nich wypowiedział się dość intensywnie o Grotowskim. Kijowski krótko, bardzo krytycznie, właściwie zjadliwie, Błoński dał dwa ważne teksty, gdzie doceniał wagę i... się dystansował. Puzyna kibicował Grotowskiemu, choć nie bez zastrzeżeń. A Flaszen za Grotowskim poszedł. Piękna panorama i dziwię się, że do dziś nikt nie wpadł na pomysł urządzenia sesji o Grotowskim z tymi czterema nazwiskami. Powinnam powiedzieć: nikt się nie odważył, bo tkwimy ciągle w małostkowym strachu przed potężnymi konfrontacjami.

W tym towarzystwie Ludwik Flaszen się uformował. Jednak podkreśla, że magisterium pisał nie u Wyki, tylko u Kleinera, akcentując w ten sposób swoje związki z romantykami. Pasjonował się Peiperem, awangardą międzywojenną, i chyba można powiedzieć, że on wniósł to wszystko Grotowskiemu w posagu. Grotowski, studiując najpierw na Wydziale Aktorskim, gdzie od rana do wieczora haruje się właściwie fizycznie, a potem w Moskwie, nigdy nie przeszedł przez solidną formację uniwersytecką. Jako intelektualista był samoukiem. Ludwik mu podsunął wielką tradycję, która spełniła funkcję wysokiej trampoliny.

Z.B.: A właśnie ten mistycyzm – ten Dionizy Areopagita czy Anioł Ślężak – to wspólna pasja czy zaścziepiona może?

M.D.: Ludwika i Grotowskiego? Dionizy – tak, na pewno, teologia negatywna na pewno odegrała wielką rolę, o tym pisano. Kto pierwszy te książki wyciągał z Ossolineum, nie wiem, intuicyjnie typowałabym Grotowskiego, bo był bardziej pracowity, miał pasje mistyczne, wreszcie, jak Ludwik mówi w filmie, był pozeraczem papieru. To Grotowski, jak sądzę, odkrył Jana od Krzyża, to Grotowski czytał Junga, a potem Lainga. Natomiast wyobrażam sobie, że stale konfrontowali z jednej strony krakowską wiedzę Ludwika o literaturze z jej aspektami mistycznymi, z drugiej za-

chodnie lektury Grotowskiego. Zawsze szukał, zawsze sprowadzał książki, zawsze chciał być *au courant* zachodniej myśli. Zaś Anioł Ślężak to był mistyk, ale poeta-mystyk, Ludwik go podziwiał także ze względu na przekłady mickiewiczowskie. To jak mi się zdaje, dla Grotowskiego miało mniejsze znaczenie (w Mickiewiczu fascynowało go coś zgoła innego niż frazy), a także nigdy wcześniej nie słyszałam tego imienia w kręgu Laboratorium. Ale mogę się mylić.

Pamiętajmy, że oni się stali w jakimś momencie myślicielami religijnymi. Ludwik mówi w filmie o kabalistycznych pasjach swego dziada. Mistyka chrześcijańska i mistyka żydowska to w jakimś momencie były źródła ich idei. A może Grotowski łowił u Flaszena coś, co ten „miał za skórą” niejako z urodzenia? Tak czy owak, to była przecież konstelacja dwóch heretyków o różnych korzeniach.

Z.B.: Zapraszam wreszcie, jeśli mają Państwo pytania, czy chcieliby się Państwo podzielić swoimi wrażeniami po tym filmie...

M.D.: Ja byłabym ciekawa, jak reagujecie. Chciałabym, żeby ten film mógł odbierać ktoś, kto nawet znacznie mniej wie niż wy. Mimo że Ludwik mówi tam o zawyłych kwestiach, to mówi jednak pewnymi rytmem, pauzami... Liczę, prawdę mówiąc, na to, że to jest jakiś język komunikatywny, bo emocjonalny i rytmiczny. Nie musi się chyba koniecznie „rozumieć”. Więc interesują mnie wasze reakcje odruchowe.

[głos z sali]: Mnie się podobało w tym filmie, że to był ciąg takich mikronarracji pana Flaszena. Chyba najbardziej poruszające, urokliwe były te chwile, kiedy on się zamyślał – jakby magiczne, i te chwile zastanowienia...

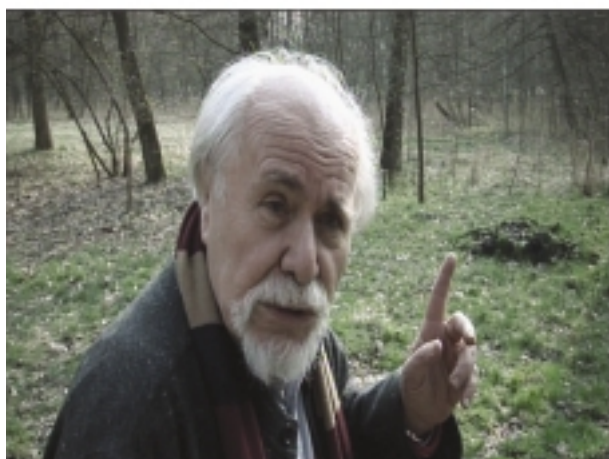
[głos 2]: Tak, zgadzam się – to, że on nie stawia kropki w wielu miejscach, bo to się kończy takimi jakby trzema kropkami – że komuś się daje szansę samemu zainteresować się. Ponadto opowiada to wszystko bardzo wyrazista osoba, która przepuszcza to przez filtr swojej pamięci, świadek, przewodnik nie tylko po miejscach i ideach, z których wynikały te poszukiwania teatralne. Przy tym niezwykle zaangażowany, związany na całe życie z tym teatrem, „do końca”.

Można powiedzieć, że to świadek wiarygodny, który mówi o tym wszystkim „od środka”. Dla mnie to film pełen emocji.

[głos 3]: A ja chciałabym skorzystać z Pani obecności i spytać może nie konkretnie à propos filmu, ale jako naocznego świadka spektakli Grotowskiego – jako że mówi się, że te spektakle są nie do opisanania, nie do rozłożenia na czynniki pierwsze... Chciałabym spytać o emocje, o wrażenia widza, który stykał się z tego rodzaju sztuką – bo my nie mieliśmy szansy i już nie będziemy mieli szansy obejrzeć tych przedstawień...

M.D.: No, ale macie za to szansę oglądać inne przedstawienia, których z kolei tamta publiczność nie miała... Przede wszystkim to nie jest coś koniecznie lepszego od wybitnego teatru dzisiejszego, jest tylko





obrońnięte dość potężną legendą. Grotowski był człowiekiem o wyjątkowej determinacji i o wyjątkowych emanacjach... no, mówiąc prosto, to był potwór, i to do dziś działa, on trzyma wielu ludzi za twarz zza grobu. Właśnie zainteresowało mnie, że Ludwik jakby jest już od tego wolny, on się wyzwolił...

Oglądanie *Księcia* kiedyś? Ale jak to opisać, uporządkować? Co opisać i uporządkować? Czy przedstawienie, które widziałam i z którego nic nie pamiętam? Czy może na zimno oglądane przedstawienie, które jest w rejestracji, i zęby mnie bolą, bo tekst w *Akropolis* jest mówiony źle, gra aktorów słaba, i właściwie tego dziś się nie da słuchać? Czy może przedstawienie, które jest w pamięci różnych ludzi? Cztery zupełnie różne przedstawienia.

Przeznaczeniem teatru, jak wiadomo, jest ginąć i zostawać w legendzie. TR i pokolenie Rozmaitości, mimo kolorowych rejestracji z paru kamer, pozostanie w legendzie. Bo jest jeszcze szósty czynnik, może najsilniejszy – legenda właśnie. Magia, jakieś pole magnetyczne wytworzone przez wstrząs. Niektórzy do dziś żyją tamtym wstrząsem, jakiego doznali w Laboratorium, niektórzy nie potrafią przyjąć już nowego... Z tymi, którzy doznają wstrząsu na spektaklu Warlikowskiego, będzie chyba podobnie. Będzie kiedyś nowy teatr, a oni powiedzą: nieeee, tamto to było coś...

Gdyby Grotowski nie miał tej siły (mówiąc grubo: tej siły przebicia, mówiąc subtelniej: tej siły oddziaływania), prawdopodobnie zjawisko byłoby mniej znane. Spektakle jednak działały, działały same w sobie, dając przeżycie, a były zapamiętywane dzięki swej jakości intelektualnej i artystycznej.

I jeszcze jedno: kim on w istocie był w tej Polsce wtedy? Właściwie zrobiłam ten film po to, żeby próbować to odkryć: co to był za fenomen w tej na co dzień smutnej, stłamszonej Polsce, którą nazywamy PRL-em, a w której było wiele do odkrycia, wiele ciekawych rzeczy i wielu bardzo ciekawych ludzi? To, co on wykręcił, w żadnym porządku się nie mieściło. Byli znakomici pisarze i artyści, którzy tworzyli własną rzeczywistość i własny język, ale nikt nie zrobił takiej akcji, takiego ekscesu, tak nieoczekiwanej i tak konsekwentnej publicznej afery jak Grotowski.

Nagle przyjeżdża do tego prowincjonalnego Opola rządzonego przez partyjnych towarzyszy kilku dziwnych ludzi, którzy rozpoczynają długą drogę penetrowania wtajemniczeń ludzkości wstecz, szukają jakichś praźródła, idą w głąb wielkich tradycji, a jednocześnie patrzą w przyszłość, do świata, który dopiero będzie... Bo ciągle Grotowski mówił: „Co będzie? Myście, co będzie za trzydzieści lat”. A wtedy na ogół się gadało, że „nie da się nic zrobić” – tego Grotowski nienawdził. Zróbcie coś, mówił, ale nie wyskok, tylko coś, co potraficie wykonać i co potraficie obronić, to była jego rada. Na ogół nie potrafiliśmy...

On potrafił ten eksces wytworzyć, odegrać, zmusić innych do odgrywania z nim, a potem go obronić

i kontynuować. Wprowadził zakaz wszelkiej polityczności w swoim teatrze i dzięki temu ten eksces mógł trwać. W innym przypadku ukręcono by temu łeb. A potem, po pojawieniu się Wojtyły, jak go Polska jakby zmęczyła, jeszcze zrobił skok na świat. I kontynuował nawet wtedy, kiedy sprzyjający wcześniej bogowie go opuścili...

Paru artystów tamtego czasu, działając pod tymi ciśnieniami, zdobyło się na bardzo wiele. Nasz czas w tej chwili nie tworzy może dostatecznych ciśnień, ale to jest chyba chwilowe, to się zmieni... I właściwie mogę powiedzieć, że spędziłam kilkadziesiąt lat, kombinując, co to takiego było to zjawisko „Grotowski”.

Inne pytanie: co z człowiekiem robią w teatrze. Dla kogoś, kto jest świadomy, kto ze względów zawodowych musi jakoś być świadomy tego, co się dzieje? Bo widz nie musi i wcale nie potrzeba, żeby za dużo o tym myślał. Natomiast jak ktoś już musi zawodowo to odkrywać, to się otwiera masa pytań. Co tam robią z naszymi emocjami? Ja na *Księżciu Niezłomnym* nie pojmowałam, że w ogóle teatr może taki być. To był jakiś stan ślepej podległości: coś ze mną robiono i nie wiedziałam, jak to się dzieje i co tu się dzieje. Jak idziecie na przedstawienie Warlikowskiego dzisiaj – który ma więcej z Grotowskim wspólnego, niż myśli – bo silne, intensywne działania na publiczność, doświadczanie publiczności przez reżysera, w klimacie kultowym, pochodzą chyba z tamtego gestu – to co się dzieje? Jak to przeszło do Warlikowskiego? Przez osmozę? Wy też jesteście poddani inwazyjnemu działaniu na emocje. Nie tzw. treści i formuły, o których piszą krytycy, tylko emocje. To symboliczna przewaga, symboliczna władza teatru nad nami. Czasem ta psychomachia teatru budzi bunt.

Wtedy był też całkiem nowy, niezapożyczony z Zachodu język teatru, który powodował, że człowiek mógł tylko zamilknąć, po prostu zatykało nas. Widz stykający się np. z Kantorem pierwszy raz, z jego radykalnym językiem, był jakoś postawiony pod ścianą. Potem stopniowo przyzwyczajaliśmy się do tego języka... o Kantorze już dużo wiemy, panujemy nad tym trochę. Ale na czym to polega, że on w tym *Wielopole* pokazuje mi tę ekshumowaną maskarę, tego ojca – Mariana, do tego w dodatku śmieszna, i mi beczelnie gra do tego *Szarą Piechotę* albo *Lulajże Jezuniu*... Destrukcja, maskara, trup ojca, i muzyka, na którą reaguję odruchowo jak dziecko...

[głos 4]: A ta wizyta w Puławach? Czy mogłaby Pani więcej o tym powiedzieć, na czym polegała Pani współpraca z Grotowskim.

M.D.: Więc Grotowski wysiadł z pociągu w Puławach tylko z taką torebką przy pasie, niczym starodawny wędrowiec: „Czy możecie mnie gdzieś położyć spać?”. Może dowód osobisty miał w tej swojej torebce i pieniądze. Więc to był taki desant, bo Grotowski miał



manieri oficera zwiadowczego (i przodków oficerów, podobnie jak nauczycieli – nawiasem mówiąc, to wspólna cecha z Kantorem). On się interesował, co robią ludzie z jego kręgu, a przecież Ewa Benesz była przedtem trochę u niego, wniosła nam ćwiczenia, codzienną mękę i radość jogi. Ktoś napisał, że naśladujemy Grotowskiego... my akurat nie tarzaliśmy się jakoś specjalnie po scenie, ale, owszem, używaliśmy świec i reflektorka, który stoi na podłodze... Naśladowaliśmy system pracy: że rano próba, wieczorem ćwiczenia, każdy z zeszytem, robi zapiski. Tośmy straszliwie naśladowali te procedury. Przyjechał, bo trzeba było zrobić zwiad.

Potem teatr nam zamknięto, każdy zajmował się czymś innym. I w 1975 roku Grotowski otwiera przy Festiwalu Teatru Narodów, który był w Warszawie, konkurencyjny Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów. Jest nabór: można się zgłosić, napisałam i mnie wzięli. Miałam na początku wozić jakichś ludzi – chodziło o to, żeby wykraść jakichś ludzi z Festiwalu Teatru Narodów w Warszawie i wywieźć ich do Wrocławia. Grotowski uważał, że system organizacji Teatru Narodów przeciwdziała temu, żeby jacyś ważni krytycy pojechali do niego do Wrocławia i że musi ich uprowadzić, jak wcześniej kiedyś Barba mu uprowadził autokar krytyków na spektakl *Doktora Fausta* do Łodzi.

W Warszawie był sztab w mieszkaniu Teresy Nawrot i tam, pamiętam, były takie sytuacje, powiedziałabym, sztabowe. Ja otrzymałam zadanie zawiezienia do Wrocławia jakichś dwóch niemieckich dyrektorów teatrów i krytyka. Grotowski wcześniej mi się kazał obwieść po Warszawie, chyba żeby zobaczyć, czy w ogóle się zatrzymuję na czerwonym świetle. Uznał widocznie, że wystarczy, po czym ja wiozłam tych trzech dyrektorów, z Hamburga, z Monachium, z Thalia Theater, krytyka nie pamiętam. Osiem godzin się wtedy jechało tą skodą i oni się tłukli do tego Wrocławia z tą studentką, bo chcieli koniecznie zajrzeć do Grotowskiego.

Podczas Uniwersytetu Poszukiwań, jak podobno nieraz, Grotowski żył w nocy, nie w dzień. Myśmy mieli wszyscy doczesne obowiązki w ciągu dnia, a on zaczynał funkcjonować dopiero po południu i potrafił wezwać do siebie o jedenastej wieczorem na rozmowę. Brał człowieka, który caluteńki dzień przepracował, a on był świeżutki, dzięki czemu miał ogromną przewagę już poza tym, że w ogóle był nader bystry.

Po pewnym czasie zaproponował mi, żeby zrobić tak zwany ul – ule to były takie największe zgromadzenia, gdzie co najmniej kilkadziesiąt osób „działało”. I chciał, żebym ja wymyśliła ul i zrobiła z kolegami teatralnymi, bo było nas takich kilkoro na stażu Petera Brooka. Więc namówiłam Jurka Radziwiłowicza, Tadeusza Bradeckiego, Magdę Jarosz, jeszcze kogoś. Mieśliśmy pomysł. Myśmy wymyślili, że we wszystkich językach będzie mówiony początek Starego Testamentu.

Bo masę było języków na tym Uniwersytecie Poszukiwań – i każdy musiał znaleźć czy przypomnieć sobie w swoim języku „Na początku było Słowo” i jeszcze kilka zdań. Ludzie to mówili, te słowa obiegały ten krąg we wszystkich językach i to się splatało. W minucie może piętnastej, może dwudziestej Grotowski wszedł, siadł w kręgu, gdzie myśmy wszyscy siedzieli i pięknie gadali tą Biblią różnymi językami. Była jakaś atmosfera: we wszystkich językach falują te słowa, ten Stary Testament faluje – i nagle bardzo przytomnym tenorem, głośno i rzeczowo Grot mówi: „A kim jest Bóg?”. I mówi tak ni w pięć, ni w dziewięć, a wszyscy wiedzą, że to Grotowski, to znaczy, że musiał wiedzieć, że zamorduje wszystko takim numerem. I oczywiście się posypało. Ja potem zrozumiałam, że on naumyślnie to zrobił, bo się przestraszył, że odbywa się manifestacja, która może zostać odebrana jako religijna. On miał obawy, że te jego działania – a właśnie perswadował władzy, że Teatr Laboratorium nie jest sekciarstwem, o co go posądzano – mogą potwierdzać podejrzenia o mistykę. I wiedział, że tam są donosiciele, bo muszą być, wszędzie w tego typu okazjach byli. Nie mógł sobie na to pozwolić, ale nie mógł też przyznać się do tego przed nami. W nocy wezwał kolejno nas na rozmowę, po godzinie poświęcił każdemu osobno, i wyrzucał, że my jesteśmy zawodowcy, żeśmy się oparli na istniejącym tekście, zamiast wymyślić coś samemu, coś nowego, itd. Powiedział: „Jak profesjonalistka – wzięłaś gotowy tekst i zadałaś aktorom, żeby go mówili”.

Na tym Uniwersytecie Poszukiwań Peter Brook miał swój staż. Zaproszeni reżyserzy, którzy mieli prowadzić staże – jak Chaikin, Gregory, Brook – zgłaszali wcześniej w Laboratorium, jakiego typu ludzi chcą mieć. Brook zażądał ludzi pracujących w teatrze zawodowym, bo jego interesuje, jak można pracować z ludźmi teatru nad czymś strasznie prostym, tak żeby oni przestali grać, tylko wskrzesili jakieś relacje bardzo proste między sobą. Należałam do tej grupy Brooka, i byłam tłumaczką, a byli tam jeszcze Radziwiłowicz, Bradecki, Ryszarda Hanin, Jerzy Zelnik, Gena Wydrych, Witold Skaruch i inni. Te ćwiczenia mi się podobały, pisałam o nich, Grotowski potem zapytał, czy ja bym je mogła prowadzić w Laboratorium.

[Głos z sali]: A na czym polegały te ćwiczenia Brooka?

M.D.: Na początku dwie osoby siadały na ziemi naprzeciwko siebie, inicjując dialog słów i gestów i posługując się jednym tylko słowem, np „nigdy” – „never”. Obowiązywała prostota działania: „być jak dziecko”. Brook zwalczał popisy aktorskie, wszelkie projektowanie akcji z góry albo inscenizowanie akcji psychologicznej było niestosowne. Trzeba było scenkę rozpocząć i, co trudniejsze, świadomie wybrać moment, w którym warto już skończyć. Albo parę osób ustawionych w linii miało razem ruszyć. To było trud-

ne, więc próbowaliśmy różnych sposobów, żeby dać sobie nawzajem sygnał startu, np. uruchamiając nieznaczne rozkołysanie grupy, ale jemu chodziło o to, by to się stało nagle, bez przygotowania. Chodziło o wzajemne wyczucie, o skupienie na partnerach, o prawdziwe „razem”. W teatrze takie wyczucie czasem osiągną ludzie, którzy współpracują ze sobą długo, aż stają się podobni do cyrkowych bliźniąt... Inne ćwiczenie: masz zwyczajnie przejść przez salę. Było w tym wyzwanie naturalności, autentyczności. Należało uciec spod presji wzroku innych, pozostać sobą. To były ćwiczenia na pozbycie się „udawania” i na autentyczne partnerstwo. Potem się przekonałam w teatrze, że dobry aktor postawiony w trafnych okolicznościach scenicznych to umie, a słaby nie...

[głos z sali]: Nie wiem, jakie było Pani założenie odnośnie do tego filmu, ale ja tu wyczułam przede wszystkim bijącą z tego filmu tęsknotę Flaszena za tym, co było... Za tą jego przeszłością związaną z teatrem, która, nawet gdyby chciał, nigdy nie wróci.

M.D.: Tak, to ważne. Podczas zdjęć z Ludwikiem szybko sobie zdałam sprawę, że on jest inny, kiedy opowiada o teatrze, o końcu teatru, i kiedy opowiada o okresie poteatralnym Laboratorium, jak parateatr i fazy dalsze. Na ten ostatni temat zadawałam dużo pytań, żeby wydobyć coś równie wyrazistego jak opowieść o pracy nad przedstawieniami, ale skutki były niewspółmierne. Kamera zdradza, gdzie serce człowieka.

Z.B.: Mnie się podobały te wszystkie rzeczy niezamierzone, przypadkowe, jak tu ktoś powiedział, te chwile zawieszenia, zadumy, te momenty bez kropki, gdzie się ujawnia ta otwartość rozmówcy. I te wszystkie sceny – np. ta z młotem pneumatycznym, którego hałas zza ściany zagłusza wypowiedź Flaszena, nie pozwala mu mówić, musi zaczynać swoją wypowiedź od nowa, a tu znów ten hałas i Flaszen komentuje, że pewnie to Grotowski nie zgadza się z tym, co on mówi i wybuchu śmiechem... Jednocześnie jest miejscami bardzo dramatyczny – w ogóle żeśmy tego nie poruszyli, a mnie się wydaje, że to bardzo ważne tutaj dla etnografów czy antropologów: ta kwestia kulturowa. Po pierwsze, obraz PRL-u, kiedy Flaszen mówi o tej koncepcji człowieka mocnego, silnego – taka bardzo ciekawa wypowiedź. Ten fragment o wymaganiach wobec zespołu, siebie itd., jakby budowanie tego człowieka, który się obroni w tej apokalipsie i zagrożeniu, prawda? Czyli ten kontekst PRL-owski czy kontekst kulturowy, ale też kontekst tożsamości. Tu mam na myśli zarówno to wyznanie o sobie, o dwu tradycjach, dwu żywiołach, w których jest zanurzony: tradycji żydowskiej i polskiej, to zmaganie się z pytaniem „kim jestem?”. „Co mam robić?” przeżyte na gorzkim doświadczeniu '68 roku... Tych dwóch języków, dwóch narodów, do których należy i z których nie chce dać się wypchnąć i zrezygnować: „jestem Żydem,

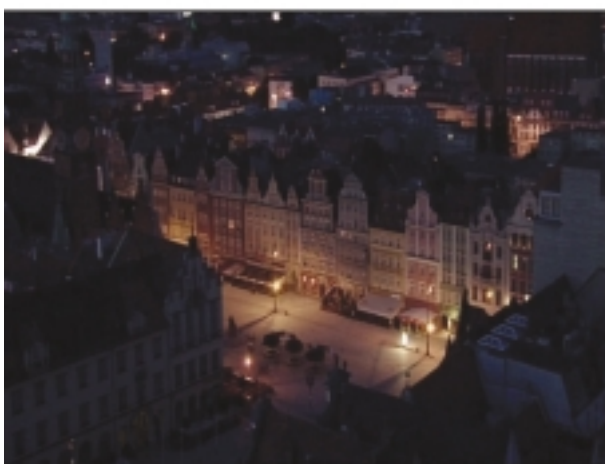
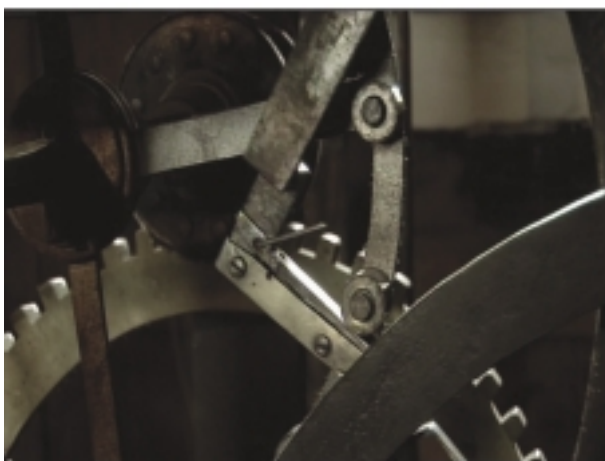
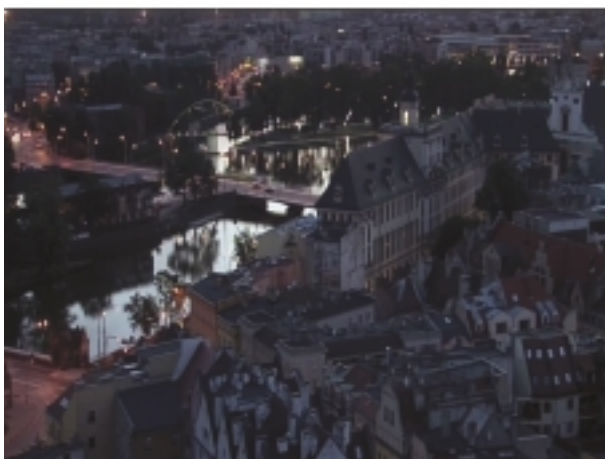
którego wzrusza nawet Matka Boska”. To wołanie: „Poradźcie mi, co mam zrobić?”.

Ale i pokazanie tego Wrocławia raz jako miasta wielokulturowego – na przykład to przypomnienie, te obrazy dokumentalne z '45 z obrony Wrocławia. A później ci ludzie, którzy do niego napłynęli. Także ci, którzy tworzyli ten teatr. Ta głębsza tradycja. Anioł Ślęzak i tak dalej – cały ten kulturowy kontekst, ale przede wszystkim to jego mocne wyznanie z tym psem burkiem i niemożliwością porządnego polskiego faszyzmu... To są, myślę, takie wspaniałe wypowiedzi, które zostają w pamięci.

M.D.: Ktoś powiedział na spotkaniu po pokazie wrocławskim, że zmitologizowałam miasto Wrocław. To mnie właściwie ucieszyło, bo to miasto ma dla mnie w sobie coś niezwykłego. Ta ilość kościołów... Nigdzie na tzw. Ziemiach Odzyskanych Polacy nie osadzili się tak dobrze jak tutaj, tworząc bardzo polskie miasto, które potrafiło jednak, odkąd było wolno, szanować niemiecką przeszłość... To było zawsze miasto w większości katolickie, większość kościołów starego miasta to były przed wojną świątynie katolickie. W przepędzaniu luteran w XVII wieku miał czynny udział poeta Angelus Silesius w końcowej części swego żywota... A może Polacy przywiązali się do Wrocławia, bo miał bohaterską historię? Mam wrażenie, że wrocławianie, tak pilnie obchodzący rocznice Powstania Warszawskiego, a zarazem od dwudziestu lat odtwarżający realia Festung Breslau, łączą jakoś te dwa miasta jako miasta heroiczne... Albo ta dziwna nieregularność zabudowy powstała w wyniku powojennych wyburzeń. Podczas filmowania miasta z wieży kościoła św. Elżbiety o wschodzie słońca solidnie wymarzęliśmy, czekając, jak ono się pokaże, ale było warto. Jacek Pełtrycki nawet chwycił moment gaszenia latarni – on jest w filmie. Podczas montażu próbowałam oddać dziwne usytuowanie Wrocławia na jakiejś granicy, nie tylko granicy dwóch narodów, kultur, nie tylko dwóch cywilizacji. Może na granicy realnego i nierealnego, która mi się rymuje z Grotowskim.

Z.B.: Ale on na tym filmie jest tak filmowany, że wygląda czasem jak jakieś egzotyczne prawie – co by pasowało do Grotowskiego – indyjskie miasto, jak tam się zmieniają te barwy od nocy do świtu, to jest jakieś zupełnie zjawiskowe miasto z tą rzeką... Czasem wygląda jak Amsterdam w tych wędrówkach nad rzeką. Ten współczynnik kulturowy. Ta złożona warstwa kulturowa tutaj jest odkryta...

M.D.: Festung Breslau, czyli obronę Twierdzy Wrocław, bardzo chciałam tam wcisnąć... Była sfilmowana rozmowa Ludwika z księdzem rektorem w krypcie kościoła św. Macieja, w którym Anioł Ślęzak długo był duszpasterzem. Kryptę uważano za miejsce pochówku poety mistyka i kaznodziei, ale ostatnio badania ujawniły, że jego prochy wraz z innymi szczątkami zostały wyniesione z krypty w momencie jej prze-



obrażania w szpital polowy podczas obrony Wrocławia. Ostatecznie trzeba było sekwencję usunąć, by skrócić film do tzw. formatu telewizyjnego 55 minut. Szukałam w zamian jakichś kadrów, które przypomną widzowi, że to miasto tak dramatycznie się broniło...

M.D.: A z tymi ekranami to jednak macie takie wrażenie, że jednak Ludwik wypowiada takie potępienie tej ekranowości, tak? I że zostajemy z takim poczuciem, że tutaj Grotowski zrobił coś wspaniałego, co między ludźmi miało być, a teraz ekrany i ekrany, tak?

[głos z sali:] Ten fragment z tymi ekranami i ten moment, kiedy jest pan Ludwik w kadrze wprost i jest tak, jakby nie wiedział za bardzo, gdzie jest... W każdym razie widać, że rozmowa z tą osobą za kamerą tak nie do końca się klei – ale to jest bardzo fajne. Dużo większe to na mnie wrażenie zrobiło – zwłaszcza że on jest taką osobą o dużej charyzmie. Zakładam, że jeśli on nie gra przed kamerą, tylko że jest taki na co dzień jak tu w filmie, to fajnie to tu jest pokazane. Na przykład ta scena, kiedy on jedzie samochodem, to był jakby taki zwykły wywiad... Dużo było w tym filmie takich niekonwencjonalnych sposobów rozmowy z człowiekiem, że to nie był po prostu 50-minutowy wywiad, że nie było jakiegoś tła, typu że jest posadzony w gabinecie, a z tyłu ma dużo książek i siedzi za biurkiem, bo takich filmów jest mnóstwo. Można w ogóle się zastanawiać, o kim to jest film, bo tak naprawdę to on jest tutaj takim głównym bohaterem.

M.D.: To jest film o Ludwiku Flaszeniu oczywiście. Gdyby się uprzeć, że ma być o samym Grotowskim, a takie było wstępne zamówienie, byłby kłopot. Nie ma materiałów filmowych z okresu wrocławskiego, na których on jest naturalny, bo zwykle do kamery grał, a uważał to za konieczne ze względu na ryzyko dla swego przedsięwzięcia w tamtym ustroju, ryzyko, jakie niosła jego treść. Zdjęcia Andrzeja Paluchiewicza z lat 70., które mi wiele dały, bo stanowią wyjątek w dość sztywnej dokumentacji fotograficznej osoby Grotowskiego, nie wystarczyłyby. W filmie musi być żywy człowiek. Tylko Flaszen dawał gwarancję opowieści żywej, osobistej, kompetentnej, błyskotliwej, sięgającej do pryncypiów, a do tego wyrażonej w świetnej polszczyźnie.

Dużo zawdzięczam operatorowi. Dobra szkoła operatorska polskiego filmu dokumentalnego kazała Jackowi jechać po Ludwika albo odwozić Ludwika z planu z włączoną kamerą. Trzymać kamerę na Ludwiku w przypadkowych okazjach, zamiast odpuścić i pójść na kolację. Te sytuacje i tematy „samochodowe” zostały dzięki temu przyłapano. O dziadku, niedoszłym rabinie, Ludwik zaczął mówić natychmiast, jak tylko poczuł włączoną kamerę podczas pierwszej drogi na plan. Więc wiedzieliśmy: Ludwik chce o tym mówić. Nie miałam pomysłu, by mu koniecznie narzucić temat, to nie w moim stylu. A potem Jacek innego dnia zadał mu pytanie o '68 rok.

Z.B.: No i te napisy – one też nie są konwencjonalne... Wszystkie te efekty są bardzo ciekawe, łącznie z tym zaskakującym spikerem zapowiadającym po angielsku: „Państwo zobaczą niezwykle spektakl polskiego artysty...”. Skąd to wyciągnięte?

M.D.: Kombinowałam, żeby jednak poinformować widza o datach i miejscach, ale jakoś bez konwencjonalnej dokumentalnej perswazji...

To jest początek *Akropolis* – wszyscy ten wstęp producenta oglądają, tylko nikt na to nie patrzy. Milenia Fiedler, montażystka, kiedy szukałyśmy materiału, by coś jednak zaznaczyć w sprawie międzynarodowego rozgłosu Grotowskiego, powiedziała od razu: „bierzemy to”. Zabawiło ją, że jakiś Angol opowiada, że to było takie *fascinating*... Więc najpierw Jacek, który trzyma kamerę na Ludwiku, chociaż on już skończył, i potem mamy owe wahania, powroty, zawieszenia, dopowiedzenia... a potem montażystka, która te momenty wychwytuje... momenty, kiedy Ludwik się waha, kiedy się zawiesza... Albo Jacek, który nie przestaje filmować Ludwika podczas kiedy młot pneumatyczny go zagłusza, i Milenia, która to ku mojej radości utrwała – to moje skarby. Wielka szkoła obserwacji żywego człowieka, nie tylko wtedy, kiedy wypowiada opinie.

A historycznie? Opowieść o historii Laboratorium ryzykownie się kończy Pomarańczową Alternatywą. Czy się w tym nie gubicie?

Z.B.: W ogóle ten film jest bogaty – w takie dokumentalne obrazy- komentarze. Jak Flaszen mówi tam o tym człowieku silnym i mocnym... i że to doświadczenie i te poszukiwania teatralne, to, co oni robili, to nie był to główny nurt, *mainstream* życia. Że nie było w tym jednak synergii z otoczeniem, i gdy to mówi, my widzimy ten szary Wrocław, milicjantów...

M.D.: To też Milenia. Jesteśmy przy końcu opowieści, trzeba jakoś w nieoczywisty sposób pokazać Polskę pod butem (już wtedy słabnącym), a ona wyluskuje z filmu dokumentalnego o Pomarańczowej Alternatywie milicjantów na ulicy w 1988 roku i buch – milicjantów bierze. Ona wie, że to jest to, w czym myśmy żyli. Nie wielkie dramaty, nie „oficjalne” chwile. To instynkt ludzi filmu. W jakiś sposób Grotowskiego skupienie na kwestii wolności – dla mnie oczywiste – historycznie społeczeństwo wrocławskie przetworzyło w całkiem inny, ironiczny styl Pomarańczowej Alternatywy. Ale to ten sam gest szukania wolności. Bałam się, że skrót za duży. Ale nie pokazałabym zdjęć z Gdańska, byłyby pretenjonalne. To miał być Wrocław.

Przypis

¹ *Grotowski and Company*, Trans. by Andrzej Wojtasik, edited by Paul Allain with the assistance of Monika Bliżę, wstęp Paul Allain, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro – Malta – Wrocław 2010

