https://doi.org/10.18778/7969-985-8.14

Anna Kolak
Uniwersytet Rzeszowski

„Rytuał bez boga, misterium bez kultu”[1] – o mitach chrześcijańskich w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego

Spektakle Jerzego Grotowskiego były postrzegane w bardzo różny sposób. Kardynał Wyszyński uważał je, a przynajmniej *Apocalypsis cum figuris*, za obrzydliwość[2], Jacek Woźniakowski tę samą sztukę nazywał „czarną mszą dla ubogich”[3] i zlepkiem bluźnierstw. Obok tych niepochlebnych opinii pojawiały się i inne. Helmut Kajzar twierdził, że „Grotowski zmusza do postawy wierzącego”[4], Jan Błoński natomiast pisał: „Nie bluźniłbyś, gdybyś nie wierzył…”[5]. Sam twórca *Apocalypsis*, mówiąc o swoich spektaklach, niejako godził obie postawy, stosując najczęściej sformułowanie zapożyczone z jednej z recenzji teatralnych – „dialektyka ośmieszenia i apoteozy”[6]. Mimo że wielu może uważać twórczość Grotowskiego za gorszącą i obrazoburczą, nie można zaprzeczyć temu, że przesycona jest ona elementami tradycji chrześcijańskiej, biblijnej czy liturgicznej, które oscylują „od gwałtu do uwielbienia i adoracji”[7].

---

[1] J. Kłossowicz, *Podróż do źródeł teatru*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 249.

[2] Zob. Z. Osiński, *Pamięć Reduty*, Gdańsk 2003, s. 456.

[3] Cyt. za: *idem*, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 229.

[4] H. Kajzar, *O cudach teatru Grotowskiego*, [w:] *Misterium zgrozy*…, s. 252.

[5] J. Błoński, *Teatr Laboratorium*, [w:] *Misterium zgrozy*…, s. 271.

[6] Określenie to pochodzi z recenzji *Dziadów* Tadeusza Kudlińskiego. Zob. T. Kudliński, *„Dziady” w 13 Rzędach*, [w:] *Misterium zgrozy*…, s. 140.

[7] Z. Osiński, *„Książę Niezłomny” Jerzego Grotowskiego*, [w:] *Misterium zgrozy*…, s. 398.

Jerzy Grotowski mówił o sobie jako produkcie polskiej tradycji[8], co trzeba również rozumieć w odniesieniu do tradycji katolickiej. Rzeczywiście odegrała ona chyba niezwykle ważną rolę w jego twórczości[9]. W jego tekstach można znaleźć szereg odwołań i inspiracji nauką Ojców Kościoła i teologów, jak choćby św. Jana od Krzyża, Mistrza Eckharta, Pseudo-Dionizego Areopagity czy św. Teofila z Antiochii. Szczególne znaczenie miała jednak Biblia. Aby lepiej zrozumieć stosunek Grotowskiego do tej księgi i treści w niej zawartych, warto przywołać opowieść o sytuacji z dzieciństwa reżysera, kiedy to pomimo zakazu samodzielnego czytania Ewangelii, w tajemnicy przed wszystkimi, zgłębiał egzemplarz otrzymany od młodego wikarego:

> Przystawiłem drabinę i wszedłem na stryszek nad małym drewnianym chlewem dla świń. Zamknąłem się tam i czytałem. Cały czas słyszałem pod sobą chrząkanie świń. Światło wpadało przez szpary w cienkiej drewnianej ścianie. To, co docierało do mnie, kiedy czytałem, to wcale nie były dzieje Boskiego Bohatera. To była raczej opowieść o Przyjacielu. Dla mnie był on przyjacielem jednookiego konia z sąsiedztwa, nad którym znęcał się właściciel. Był on także moim przyjacielem i przyjacielem każdego we wsi, kto znalazł się w potrzebie. Przez owe szpary widziałem pagórek porośnięty kilkoma drzewami – dla mnie było to wzgórze ukrzyżowania. Cały krajobraz wsi stał się dla mnie krajobrazem ewangelicznej opowieści[10].

Biblia i Ewangelie miały zapewne szczególny wpływ na ukształtowanie poglądów Grotowskiego i to nie tylko w dziedzinie

[8] J. Grotowski, *Co było (Kolumbia – lato 1970 – Festiwal Ameryki Łacińskiej)*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, Warszawa 2012, s. 500.

[9] Ważniejsze pozycje podejmujące problem stosunku Grotowskiego do wiary i religii katolickiej oraz ich wpływu na twórczość teatralną to: Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, *op. cit.*, tu zwłaszcza część II: *Światopogląd Grotowskiego i Laboratorium. Rekonesans*; *idem*, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, wyd. 2, Gdańsk 2009, głównie w rozdziale szóstym: *Grotowski wobec gnozy*; T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko*, Kraków 2009. Natomiast problematyka bluźnierstwa w twórczości Grotowskiego doskonale została ukazana w najnowszej książce D. Kosińskiego, *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015.

[10] J. Grotowski, *Teatr Źródeł*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 749–750.

teatru. Należy jednak zaznaczyć, że reżyser tekst Pisma Świętego odrywał od aspektu religijnego i przenosił na grunt świecki. Poszukiwał w nim prawdy nie o Bogu, ale o człowieku, o ludzkiej naturze oraz teatrze. W spektaklach Grotowskiego można odnaleźć wiele nawiązań do wątków staro- i nowotestamentowych, jednak najważniejszy i najczęstszy jest motyw Chrystusa-Zbawiciela, który pojawia się w wielu jego realizacjach.

Należy wyraźnie zaznaczyć, że biblijne opowieści, a zwłaszcza postać Jezusa, były przez Grotowskiego taktowane w kategorii **mitu**. Ów mit również był przez twórcę *Apocalypsis* swoiście rozumiany, w znaczeniu zbliżonym do pojęcia archetypu, a więc jako zbiorowy kompleks, „który żyje w psychice zbiorowości już niezależnie i w sposób dla nas nieświadomy inspiruje zbiorowe zachowania się i reakcje”[11]. Grotowski uważał, że tradycyjne mity religijne są w stanie zanikania i identyfikacja z nimi jest dziś niemożliwa. Zamiast tego proponował konfrontację, zderzenie, podważenie mitu[12]. W jednej ze swoich wypowiedzi tak to tłumaczył:

> Są mity martwe, na przykład mit Orfeusza, które nie wzbudzają już w nas żadnego wewnętrznego poruszenia. Są już tylko metaforą. Natomiast mitologia chrześcijańska jest żywa i postać Chrystusa dla mnie, pomimo całej mojej filozofii, ma znaczenie żywe. Chrystus to ktoś, kto był w sytuacji presji, kto był atakowany, wystawiony na ostateczną próbę i pozostał wierny temu, co uznawał za słuszne. Jest znakiem sytuacji męczennika. Być może dla pokolenia, które przyjdzie po nas, mit ten nie będzie już funkcjonował, lecz dla nas wciąż funkcjonuje. Nie chcemy tworzyć na nowo sytuacji religijnej, lecz analizować jakości ludzkie tego mitu. Dlaczego on pozostał żywy? Ponieważ na przestrzeni wieków było wiele sytuacji ludzkich, które powtarzały się i które znalazły na nowo swoje wcielenie w niektórych postaciach mitycznych. Nawet dla człowieka religijnego mit funkcjonuje jak znak sytuacji ludzkiej. Lecz, oczywiście, mit pozostaje również w relacji z elementami czysto religijnymi, dogmatycznymi. Aby przekroczyć ową dogmatyczną funkcję mitu, zawsze posługujemy się bluźnierstwem[13].

---

[11] *Idem*, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 251.

[12] *Ibidem*, s. 251–252.

[13] *Grotowski a estetyka teatralna [rozmawiali René Gaudy i Michel Bataillon]*, [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 302–303.

Wydaje się, że Grotowskiego fascynowała tematyka poświęcenia i męczeństwa. Te jakości odnajdywał w micie Chrystusa jako ciągle żywe. Akt całkowity był przez aktora osiągany poprzez ofiarowanie siebie, czego najdoskonalszym wzorem była przecież ofiara Chrystusa. Nie chodziło jednak o odtwarzanie ewangelicznej historii Zbawiciela, o tworzenie teatru religijnego. Aby przenieść to na grunt świecki, pozbawić sakralnego charakteru, stosowano bluźnierstwo, jednak nie w celu ośmieszenia czy pohańbienia tego, co święte, ale aby odkryć nowy sens.

Motyw Chrystusa szczególnie wyraźnie zarysowany został w inscenizacji *Dziadów*. Scenę, w której Gustaw-Konrad wygłasza tekst Wielkiej Improwizacji, zbudowano na wzór drogi krzyżowej. Bohater przechodzi niby przez kolejne stacje męki, dźwigając ciężar krzyża. Nie byłoby w tym niczego gorszącego, gdyby nie fakt, że niesie on na ramionach zwykłą miotłę. W tle kobiety zawodzą na melodię *Godzinek*, a Gustaw-Konrad w końcu pada, wygłaszając bluźniercze słowa. Grotowski tak wyjaśniał tę scenę:

> Wielka Improwizacja. Traktowana zazwyczaj jako pełen patosu bunt metafizyczny, pasowanie się jednostki z Bogiem, wydała nam się materiałem do zademonstrowania tragizmu i naiwności Zbawicielstwa, jego „donkiszoterii"[14].

Świetnie widać tu ową „dialektykę ośmieszenia i apoteozy". Z jednej strony Gustaw-Konrad przedstawiony jest jako Chrystus, z silnym poczuciem swojej misji Zbawiciela, z drugiej zostaje to zdyskredytowane. Zderza się tu patos z groteską, Jezus z Don Kichotem, modlitwa z bluźnierstwem[15]. Podobny, wzniosło-ironiczny

[14] *„Dziady" jako model teatru nowoczesnego. Rozmowa z dyrektorem Teatru 13 Rzędów w Opolu Jerzym Grotowskim [rozmawiał Jerzy Falkowski]*, [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 204.

[15] Dokładniejsze informacje na temat realizacji *Dziadów* można znaleźć w następujących pozycjach: A. Wójtowicz, *Od „Orfeusza" do „Studium o Hamlecie". Teatr 13 Rzędzów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004, s. 55–68 oraz *Misterium zgrozy…* (*„Dziady" jako model…*, s. 203–205; L. Flaszen, *„Dziady". Komentarz*

charakter miała finałowa scena w *Akropolis*. Grotowski w tym spektaklu dokonał swoistego odwrócenia. Akcję, która u Wyspiańskiego działa się w Zamku Królewskim na Wawelu, przeniesiono do obozu koncentracyjnego. Wszystkie mity i wartości kultury polskiej i europejskiej zostały niejako uśmiercone, skazane na zagładę, sugerując upadek cywilizacji. Szczególnie wymowny jest tu motyw zmartwychwstałego Chrystusa, będącego szmacianą, zniszczoną kukłą, przypominającą więźnia obozu, a nawet trupa. Pieśniarz wnosi go, niby monstrancję bądź kielich w trakcie przeistoczenia, aby na koniec zginąć razem z nim w piecu krematoryjnym. Znów dominuje poetyka bluźnierstwa i apoteozy – z jednej strony procesja i ekstatyczne pieśni na cześć Zbawiciela, z drugiej, jego śmieszność i słabość. Nie można pokładać wiary, nadziei i ufności w nędznej, żałosnej kukle. „Zwycięzca śmierci, piekła i szatana" umiera i nie powstaje z grobu, jedynie „dymów snują się obręcze"[16].

Mit Chrystusa w bardzo ciekawy sposób wpisany został do kolejnego spektaklu Teatru Laboratorium – *Księcia Niezłomnego*[17]. Tekst przedstawienia to utwór Calderona, ale w transkrypcji Juliusza Słowackiego[18], opowiadający o wojnie między Maurami a Portugalczykami. Tytułowy książę Fernand, chcąc wyswobodzić swego

do inscenizacji J. Grotowskiego, s. 41–42; *idem*, *„Dziady", „Kordian", „Akropolis" w Teatrze 13 Rzędów*, s. 53–57, T. Kudliński, *„Dziady" w 13 Rzędach*, *op. cit.*, s. 139–140; Z. Majchrowski, *Wielka Improwizacja i „teatr ubogi"*, s. 291–299).

[16] Wypowiedzi Grotowskiego na temat *Akropolis* można znaleźć w następujących pozycjach: *Grotowski a estetyka…*, s. 301; *Wywiad z Grotowskim [rozmawiał Richard Schechner i Theodore Hoffman]*, [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 340–342. Ponadto dokładniejszy opis spektaklu i jego interpretacja znajdują się w: A. Wójtowicz, *op. cit.*, s. 87–92 oraz *Misterium zgrozy…* (L. Flaszen, *„Akropolis". Komentarz do przedstawienia*, s. 51–52; *idem*, *„Dziady", „Kordian", „Akropolis"…*, s. 62–69; J.P. Gawlik, *„Akropolis" 1962*, s. 167–170; Z. Osiński, *„Akropolis" w Teatrze Laboratorium*, s. 300–334).

[17] Dokładniejsze informacje na temat spektaklu *Książę niezłomny* znajdują się w: S. Ouaknine, *„Książę Niezłomny". Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, przeł. J. Tyszka, Wrocław 2011.

[18] L. Flaszen, *„Książę Niezłomny". Przypisy do przedstawienia*, [w:] *Misterium zgrozy…*, s. 83.

brata, zostaje jeńcem i nie godząc się na uwolnienie w zamian za wyspę Ceutę, poddany licznym torturom, w finale sztuki umiera[19]. O tej inscenizacji mówiono, że stanowi ona „studium fenomenu niezłomności"[20]. Grotowski opowiada tu o cierpieniu, męczeństwie i ofierze, zderzając to ze współczesnością, poniekąd pyta o te wartości dziś. Postać Księcia Niezłomnego, którego grał Ryszard Cieślak, była utożsamiana z Chrystusem, na co wskazywały choćby symbolika stroju – biała przepaska na biodrach, a także nawiązania ikonograficzne – obraz sugerujący *Pietę*[21]. Zatem znów Zbawiciel ożywa na scenie i to w sposób niemalże zupełny. Zbigniew Osiński tak to opisuje:

> Koncepcja Grotowskiego oparta jest na typowym dla postępowania symbolicznego paralelizmie, w którym następuje akt jednoczesnego skonfrontowania i zarazem utożsamienia dwóch wartości, czyli – w interesującej nas sytuacji: Chrystusa i aktora, który po prostu jest – na czas trwania przedstawienia – Chrystusem. Ryszard Cieślak ani nie przeżywa w spektaklu Chrystusa, ani też nie gra go; on po prostu utożsamia się z Chrystusem. Książę Niezłomny – podobnie jak Chrystus i podobnie jak jego otoczenie – to nie jest martwy twór, lecz ciągle żyjący symbol; to w jakimś sensie także – „Każdy" z nas[22].

Cieślak osiągnął w tym spektaklu akt całkowity. W finałowym monologu, po którym Książę Niezłomny umiera, zastosowano tak zwaną technikę montażu, którą Grotowski tak wyjaśniał:

> Tekst mówi o torturach, o bólu, o agonii. Tekst mówi o męczenniku odmawiającym poddania się prawom, których nie akceptuje. W ten sposób tekst, a z nim inscenizacja zdają się służyć czemuś mrocznemu, czemuś, co – w domniemaniu – smutne. Ale w pracy reżysera z Cieślakiem nigdy nie dotknęliśmy czegokolwiek, co można by nazwać mrocznym. Cała jego rola powstała w oparciu o wspomnienie, o bardzo precyzyjny

[19] *Idem*, *„Książę Niezłomny". Przebieg scen*, [w:] *Misterium zgrozy*…, s. 85.

[20] *Idem*, *„Książę Niezłomny". Przypisy*…, s. 83.

[21] J. Grotowski, *Montaż w pracy reżysera*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 819.

[22] Z. Osiński, *„Książę Niezłomny"*…, s. 397.

moment z życia Ryszarda (…), powstała na gruncie jego osobistej pamięci z okresu wczesnej młodości, kiedy dostąpił swego pierwszego, wielkiego, bardzo wielkiego doświadczenia w miłości[23].

Zatem nastąpiło tu swoiste połączenie dwóch skrajnie różnych sytuacji. Widzowie oglądają męczennika, cierpiącego i umierającego człowieka, którego utożsamiają z Chrystusem, podczas gdy aktor, odgrywając tę scenę, powraca do wspomnienia aktu seksualnego. Zachodzi tu niesamowite zespolenie *Eros* i *Thanatos*, ludzkiej miłości i śmierci Jezusa w jedną całość.

Być może *Książę Niezłomny* nie miał tak wyraźnie bluźnierczego charakteru jak wcześniej omówione sztuki Grotowskiego. Natomiast kulminacja mitu Chrystusa miała miejsce w ostatnim spektaklu Teatru Laboratorium z okresu przedstawień – *Apocalypsis cum figuris*, inscenizacji uważanej za najbardziej kontrowersyjną i obrazoburczą. Wiele już o niej napisano[24], próbowano interpretować na różne sposoby, ale nie ma jednego wyjaśnienia jej sensu, bowiem jest to sztuka niejasna i wieloznaczna. Spektakl, pomimo tytułu, nie jest teatralną realizacją *Apokalipsy św. Jana*, choć poniekąd wykorzystuje prorocką wizję powtórnego przyjścia Chrystusa na ziemię. Tekst to rodzaj collage'u fragmentów Biblii, *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, poematów T.S. Eliota oraz prozy Simone Weil[25]. W spektaklu pojawiają się

[23] J. Grotowski, *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 855.

[24] Najważniejsze prace dotyczące *Apocalypsis cum figuris* to: *Misterium zgrozy…* (L. Flaszen, *„Apocalypsis cum figuris". Kilka uwag wstępnych*, s. 94–97; K. Puzyna, *Powrót Chrystusa*, s. 189–200; *idem*, *Załącznik do „Apocalypsis"*, s. 201–204; J. Kott, *„Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze…" (O Grotowskim)*, s. 208–214; S. Wysłouch, *Grotowski – destruktor znaków*, s. 481–488; M. Kanabrodzki, *Apocalypsis cum ludis infantium*, s. 489–526; I. Guszpit, *„Apocalypsis" bez Chrystusa*, s. 527–537), a także J. Grotowski, *Wokół powstania „Apocalypsis"*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 449–463. Dokładny opis spektaklu oraz jego interpretację można znaleźć w: M. Dzieduszycka, *„Apocalypsis cum figuris". Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Kraków 1974.

[25] L. Flaszen, *„Apocalypsis cum figuris"*…, s. 94.

sceny zaczerpnięte z Ewangelii i życia Jezusa, jednak wszystko to dzieje się dziś, współcześnie, *hic et nunc*. Jak twierdzi Konstanty Puzyna, „mit Chrystusa poddaje Grotowski próbie bluźnierstwa, próbie cynizmu”[26]. I rzeczywiście, już sam początek spektaklu jest bardzo kontrowersyjny. Zaczyna się on bowiem od gwałcenia chleba, który w naszej kulturze ma przecież szczególną wartość symboliczną. Przede wszystkim bywa utożsamiany z ciałem Chrystusa. Ów chleb w przedstawieniu będzie traktowany niezwykle okrutnie – łapczywie pożerany, rozrywany, dźgany nożem. Nad wyraz wymowna jest również scena, w której Ciemny – Chrystus będzie niejako kamienowany chlebem.

Trudno jednoznacznie opisać, kim tak naprawdę są postaci pojawiające się w *Apocalypsis*, Grotowski bowiem raczej stawia tu pytania, niż daje jakiekolwiek odpowiedzi. Ich imiona pochodzą z Ewangelii – Szymon Piotr, Maria Magdalena, Judasz, Łazarz, Jan, ale są zwykłymi ludźmi, żyjącymi współcześnie. Oni to, dla hecy czy zabawy, wyłaniają spomiędzy siebie Chrystusa. Wybór pada na Ciemnego. Odtąd będzie on utożsamiany z Chrystusem, ale czy jest nim istotnie? Małgorzata Dzieduszycka stwierdziła chyba nadzwyczaj trafnie, że „Ciemny to człowiek wcielony w Boga, a nie Bóg wcielony w człowieka”[27]. Będzie on żył trochę życiem Jezusa, cały czas będzie jednak wyśmiewany i odrzucany. Wybór akurat takiej postaci na nowego Zbawiciela nie był przypadkowy. Jak podaje wspomniana badaczka:

> Ale właśnie Ciemnego świadomie powołano na Zbawcę. Zbawca to ktoś, kto zgadza się na poświęcenie dla innych, ktoś, z kogo się drwi, kogo się wyśmiewa, oderwany od rzeczywistości, tzn. od zbiorowej świadomości, może wariat nawet, szaleniec godzący się na bicie, wykorzystywanie, wystawiony na pośmiewisko. A także ktoś ułomny i różniący się znacząco od innych. Słaby, bo nie potrafi się bronić, półgłówek – bo bronić się w ogóle nie chce. Ułomność Ciemnego to ślepota (zresztą „ciemny” to potocznie ślepy, niewidomy). Ale to ludzie go tak określili, nie on sam

[26] K. Puzyna, *Powrót Chrystusa*, [w:] *Misterium zgrozy*…, s. 191.

[27] M. Dzieduszycka, *„Apocalypsis cum figuris”*…, s. 55.

– oznaczyli go białą laską ślepca. Pogrążony w ciemnościach, żyje w świecie, do którego ci, którzy żyją, nie mają dostępu[28].

Już samo przedstawienie Chrystusa jako ułomnego człowieka było dość kontrowersyjne. W *Apocalypsis* co chwila będą pojawiały się sceny o charakterze obraźliwym, uwłaczającym, bluźnierczym, jak choćby picie krwi z rany Ciemnego, w którym „gorzała siedzi, a nie krew"[29], czy scena miłosna między nim a Marią Magdaleną. Grotowski jak zwykle miesza, tym razem chyba do granic możliwości, *sacrum* i *profanum*, świętość z brutalnością, seksualnością i świętokradztwem. Seweryna Wysłouch zauważa, że w spektaklu występują dwa rodzaje znaków – liturgiczne i falliczne[30]. Zakończenie przedstawienia można rozumieć jako ostateczne odrzucenie Chrystusa. Padają słowa z Dostojewskiego: „Idź i nie przychodź więcej"[31]. Czy Grotowski miał na celu pohańbienie i sprofanowanie najważniejszych mitów chrześcijańskich? Można spróbować odpowiedzieć na to pytanie, cytując Dzieduszycką:

> *Apocalypsis cum figuris* jest spektaklem o człowieku, nie o Bogu. Jest spektaklem o tym, jak człowiek kreuje swojego Boga i jak sam go obala, a także o tym, że potrzebuje, pragnie kreować Boga, stwarzać świętość, by ją niweczyć, ośmieszać, kompromitować, żeby z niej drwić i poniżać ją. Wszystkie pytania, jakie stawia spektakl, dotyczą człowieka i tylko człowieka, tego, co w nim świadome i nieświadome. Nie powinny więc być podstawą do rozważań metafizycznych lub rozstrzygnięć dotyczących wiary czy niewiary. Krążą one wokół odwiecznego dążenia człowieka do samookreślenia się – samookreślenia się zarówno przed sobą, jak i przed innymi, co nie jest równoznaczne z określeniem przez innych[32].

Podsumowując rozważania na temat związków teatru Grotowskiego z religią chrześcijańską, warto przytoczyć wypowiedź, która chyba najdokładniej wyjaśnia jego stosunek do tej tradycji:

---

[28] *Ibidem*, s. 54.
[29] *Ibidem*, s. 14.
[30] S. Wysłouch, *Grotowski – destruktor znaków*…, s. 485.
[31] M. Dzieduszycka, *„Apocalypsis cum figuris"*…, s. 37.
[32] *Ibidem*, s. 61–62.

> Profan to ktoś, kto nie ma prawdziwego związku ze świętością, z boskością, ktoś, kto robi głupstwa, niszczy, wyśmiewa lub kto używa tego w zupełnie niskich celach. Natomiast bluźnierstwo – to moment drżenia: drżymy, ponieważ dotknęliśmy czegoś świętego. Być może ta świętość jest już podeptana przez innych ludzi, być może podlega ona już ziemskiej administracji, jest wykrzywiona, zdeformowana, ale mimo wszystko pozostaje świętością. I tu bluźnierstwo jest sposobem odpowiedzi, aby odtworzyć utracone więzi, przywrócić coś żywego. (…) Jest coś bardzo typowego w tym, że w krajach o silnej tradycji religijnej, sakralnej, czy jak chcecie to nazywać, na przykład w Hiszpanii, bluźnierstwo było niezwykle silnie rozwinięte… Nie ma bluźnierstwa, jeśli nie ma żywego związku ze świętością. (…) Natomiast profanacja to coś zupełnie innego, to brak poczucia świętości[33].

Jak widać, mit Chrystusa jest niezwykle ważny w twórczości Teatru Laboratorium. Wydawać by się mogło, że Grotowski poczyna sobie z nim, jak chce. Z jednej strony go gloryfikuje, a z drugiej bluźni i profanuje. Mimo że reżyser z pewnością nie był praktykującym katolikiem, ta tradycja w jakiś sposób w nim żyła. Wydaje się, że Chrystus był dla niego jednak kimś ważnym, nie jako Bóg, ale jako człowiek. Znajdował w nim zapewne to sedno człowieczeństwa, którego poszukiwał także w teatrze i w pracy z aktorem. Poprzez bluźnierstwo odzierał mity chrześcijańskie ze swoistego skostnienia, wydobywał dzięki temu ukryte w nich prawdy o ludziach i ich najgłębszych przeżyciach. Grotowski był bluźniercą, bo poniekąd musiał nim być. Trzeba było ogałacać *sacrum* ze świętości, aby osiągać „świętość laicką".

Bibliografia

Dzieduszycka M., *„Apocalypsis cum figuris". Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Kraków 1974.

Grotowski J., *Teksty zebrane*, Warszawa 2012.

Kornaś T., *Aniołom i światu widowisko*, Kraków 2009.

Kosiński D., *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015.

[33] Cyt. za: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła* …, s. 318.

Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006.
Osiński Z., *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980.
Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, wyd. 2, Gdańsk 2009.
Osiński Z., *Pamięć Reduty*, Gdańsk 2003.
Ouaknine S., *„Książę Niezłomny". Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, przeł. J. Tyszka, Wrocław 2011.
Wójtowicz A., *Od „Orfeusza" do „Studium o Hamlecie". Teatr 13 Rzędzów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004.