

Agnieszka WÓJTOWICZ

## Grotowski *politicus*

### Rok 1956 – nie ma innego socjalizmu

W czasie krakowskich studiów (1951–1959) Grotowski aktywnie zaangażował się w działalność polityczną. Do Związku Młodzieży Polskiej (dalej – ZMP) wstąpił już w 1949 roku, a do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w 1956 roku. Po skończeniu studiów aktorskich Grotowski wyjechał na studia reżyserskie do Związku Radzieckiego (i niewątpliwie to działalność polityczna i naukowa w studenckim kole naukowym umożliwiła mu studia w moskiewskim Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej). Po powrocie do Polski (w lecie 1956 roku) znalazł się w centrum wydarzeń politycznych. Grotowski był jednym z założycieli Rewolucyjnego Związku Młodzieży (dalej – RZM). „To była organizacja ogólnopolska licząca dwadzieścia kilka tysięcy ludzi, więc poważna siła jak na tamte czasy, zwłaszcza że tym wszystkim młodym ludziom wydawało się, że wiedzą, czego chcą”<sup>1</sup>. RZM działał niecałe dwa miesiące. 3 stycznia 1957 roku Krajowa Narada Aktywu Lewicy Ruchu Młodzieżowego powołała 96-osobowy Tymczasowy Komitet Centralny Związku Młodzieży Socjalistycznej. Grotowski został wybrany w tajnym głosowaniu członkiem sekretariatu. Z połączenia RZM i ZMR (Związek Młodzieży Robotniczej)<sup>2</sup> powstał Związek Młodzieży Socjalistycznej (dalej – ZMS). Na II Plenum Tymczasowego Komitetu Centralnego ZMS 26 i 27 stycznia 1956 roku nastąpiła zmiana w składzie Sekretariatu. Do dymisji podał się wtedy także Grotowski. Na

---

<sup>1</sup> K. Modzelewski, *Grotowski polityczny*, „Konteksty” 2010, nr 4, s. 70.

<sup>2</sup> Związek Młodzieży Robotniczej powstał w Katowicach, powołany przez PZPR w tym samym dniu (6 grudnia 1956 r.) co RZM jako jego przeciwwaga.

III Plenum doszło do ostrej wymiany poglądów na temat działalności ZMP między I sekretarzem Józefem Lenartem a Felicją Rapaport i Krzysztofem Pomianem. Lenart zrezygnował z funkcji, Plenum wybrało na jego miejsce Mariana Renke. Grotowski był jednym z wicherzycieli – mówiono nawet o tzw. linii Grotowskiego:

Grotowski jest członkiem Tymczasowego Komitetu Centralnego ZMS. Był nawet członkiem Sekretariatu, ale różnice zdań z większością towarzyszy podyktowały mu rezygnację z tej funkcji. [...] Działalność i poglądy Jurka składają się bowiem na tzw. linię Grotowskiego, podobno najbardziej radykalną pośród kilku linii w TKC. Na II posiedzeniu plenarnym Grotowski wygłosił (podobnie na pozostałych plenach) przemówienie, a oprócz tego przedłożył własny „projekt uchwały”. Zawarł w nim m.in. następujące sformułowania: „Trzeba ZMS przywrócić ruchowi, który go zrodził. Trzeba ZMS oprzeć o ruch, który go zrodził”. [...] Lewactwo działaczy uznających „linię Grotowskiego” w niemałym stopniu przyczyniło się do osłabienia jedności całej lewicy młodzieżowej, do jej praktycznego rozbitcia. To jedna z przyczyn, dla których ZMS wciąż jeszcze nie jest organizacją działającą<sup>3</sup>.

Grotowski był głównym twórcą Politycznego Ośrodka Lewicy Akademickiej (dalej – POLA ZMS), który powstał w Krakowie w marcu 1957 roku. Jej program ogłosił Grotowski w napisanym wspólnie z Adamem Ogorzałkiem manifestie *Lewica akademicka*<sup>4</sup>. Celem POLA było:

wypracowanie programu polskiej drogi do socjalizmu o charakterze radykalnie antystalinowskim, a także propagowanie tych idei i oddziaływanie w ich duchu na decyzje podejmowane przez władze ZMS i innych organizacji. POLA przeciwstawiała się traktowaniu organizacji młodzieżowych jako centralnie sterowanych przybudówek PZPR, dążąc do zachowania względnej choćby autonomii i niezależności intelektualnej. Jako niezgodna z kierunkiem przyjętym przez PZPR (odbudowa władzy centralnej, wytłumienie niezależnych ruchów politycznych, ujednoczenie ideologiczne ruchu lewicowego) została rozwiązana nagle niedemokratyczną decyzją władz krakow-

<sup>3</sup> P. Dubiel jr, *Krzywa linia*, „Co Dalej” [Katowice] 1957, nr 1, s. 3.

<sup>4</sup> J. Grotowski, A. Ogorzałek, *Lewica akademicka*, „Gazeta Krakowska” 1957, z 11 IV, nr 87 (2668): „Utworzyliśmy Ośrodek Lewicy w momencie nie sprzyjającym tworzeniu organizacji politycznej. W kraju nastąpiła stabilizacja sytuacji. Niechęć młodzieży do ZMS jest duża. Młodzież czeka. Krok nasz jest niewątpliwie ryzykowny: jest to krok niepopularny. Uważamy jednak, że rewolucjoniści powinni umieć robić również, jeżeli trzeba, rzeczy niepopularne. Czekanie jest formą bojkotu. Co nam to jednak obecnie da? **Obowiązkiem w obecnej sytuacji jest, gdzie się da, rozszerzać krąg możliwości. Nie oznacza to rezygnacji z programu maksimum. Nie ten bowiem walczy o program maksimum, kto obraża się na brak możliwości, ale ten, kto umie uchwycić już istniejące możliwości po to, by wykorzystać je na rzecz jeszcze nie zrealizowanego celu.** Nie mają racji ci, którzy narzekając na niezadowalające tempo demokratyzacji, zostawiają nas samych. Każda rzeczywistość jest rozczarowaniem w stosunku do marzeń, nie powinno to jednak pociągać za sobą rezygnacji z walki”.

skiego ZMS 16 maja 1957. Obok Grotowskiego aktywnym działaczem POLA był Bolesław Tejkowski<sup>5</sup>.

Tak po latach opisuje te wydarzenia kolega Grotowskiego z RZM, Karol Modzelewski:

Otóż w Krakowie część działaczy RZM odmówiła zjednoczenia się w ZMS i pozostała na zewnątrz. Groziło to, że władza uzna ich za nielegalną organizację. Aby temu zapobiec, Jerzy Grotowski utworzył Polityczny Ośrodek Lewicy Akademickiej i Robotniczej, w skrócie POLAR, który łączył tych, co się zjednoczyli, i tych, co odmówili, i miał wziąć udział jako zorganizowana siła (wtedy się mówiło „frakcja”, co bardzo źle się kojarzyło) w wyborach władz ZMS-u. Dawni aparatczycy z ZMP sfalszowali wyniki tych wyborów, na niekorzyść Grotowskiego i Ośrodka Lewicy Akademickiej. Byłem wśród tych, których posłano, żeby fałszerstwa sprawdzić i wyjaśnić, co się stało. Rozmawiałem wówczas z Grotowskim i odniosłem wrażenie, że jest na krawędzi załamania. Nie wynikało to z braku woli walki, bo Grotowski był człowiekiem walki, chodziło bardziej o poczucie rozczarowania i zniechęcenia, że takich metod się używa przeciwko niemu i jego szlachetnym towarzyszom. Inaczej mówiąc, Grotowski nie nadawał się do bezwzględnej walki politycznej. Był rewolucjonistą, ale nie nadawał się do tego, żeby rewolucję robić<sup>6</sup>.

25 kwietnia 1957 roku w Warszawie, w pierwszym dniu obrad Zjazdu Konstytucyjnego ZMS jako jeden z pierwszych zabrał głos Grotowski.

Było to przemówienie kończące jego karierę polityczną, w pewnym sensie testament [...]. To było na początku 1957 roku, kiedy nam się jeszcze wydawało, że jest znaczna wolność słowa w Polsce. Przemówienie Grotowskiego krążyło jako samizdat i było odczytywane jako pewnego rodzaju testament październikowych niedoszłych rewolucjonistów<sup>7</sup>.

Wystąpienie Grotowskiego było często przerywane oklaskami, a 7 maja zostało opublikowane w „Walce Młodych” pt. *Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu*:

W tym kraju młodzież tęskni do cywilizacji, do ludzkiego poziomu życia, do sprawiedliwości, do decydowania o swoich losach, do postępu technicznego. Ta tęsknota pokazuje nam drogę. Cywilizacja i Wolność. Nie ma innego socjalizmu; Karol Marks, Albert Einstein. [...]. Polityka partii, nauczyciela mas, polityka ZMS, syna pa-

---

<sup>5</sup> Hasło: Polityczny Ośrodek Lewicy Akademickiej Związku Młodzieży Socjalistycznej, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/polityczny-osrodek-lewicy-akademickiej-zwiazku-mlodziezy-socjalistycznej> (12.03.2012).

<sup>6</sup> K. Modzelewski, op. cit., s. 70.

<sup>7</sup> Ibidem.

rtii, uczucia całego społeczeństwa winny być zwrócone na wychowanie młodzieży, na wychowanie pokolenia, które dogoniłoby XXI wiek. Za te sprawy jesteśmy odpowiedzialni. Wychować – to znaczy – prowadzić ludzi trudną drogą. Tą drogą, która biegnie przez kraj, drogą, na której jest więcej trudu, wyrzeczeń, potu, ale i rezultatów dla każdego sprawdzalnych, niż pięknych słów i demagogicznych obietnic<sup>8</sup>.

Punktem wyjścia projektów Jerzego Grotowskiego – jak pisała Małgorzata Dziewulska – była „tragiczna odmiana fundamentalnego pesymizmu. Temperatura jego działania [była – A.W.] skutkiem napięcia, jakie powstawało między tym tragicznym przeświadczeniem i nałożonym na nie rygorem racjonalizmu, krytycyzmu dialektyki”<sup>9</sup>. Ludwik Flaszen wielokrotnie wspominał o świadomości apokaliptycznej Grotowskiego, która wynikała z sytuacji życia w totalitaryzmie. W przedstawieniach Grotowskiego relacja między jednostką a zbiorowością pokazana została jako konflikt niemożliwy do rozwiązania. Wizja historii w inscenizacjach dramatów romantycznych została przez Grotowskiego poddana najradykalniejszej rewizji. Pisał Konstanty Puzyna:

Charakterystyczne, że nie tyka [Grotowski – A.W.] *Nie-Boskiej*, że z III cz. *Dziadów*, kluczowej, bo mówiącej o zdławieniu przez carską policję ruchu patriotycznego polskiej młodzieży uniwersyteckiej, bierze tylko monolog zwrócony do Boga i przeciw Bogu [...]. Z całą świadomością odsuwa na bok problematykę polityczną romantyzmu, lecz także jego zainteresowanie historią i ostrą, poetycką obserwacją współczesności<sup>10</sup>.

Można zaryzykować tezę, że opolskie spektakle Grotowskiego – poza *Studium o Hamlecie* – były prowokacyjnie apolityczne.

Po 1956 roku, po rozczarowaniu i uświadomieniu sobie, że historii kształtować się nie da, Grotowski wycofał się „do wewnątrz”, do teatralnego laboratorium. Podczas spotkania w Teatrze Polskim we Wrocławiu Grotowski – według relacji Grzegorza Niziołka – „starał się mówić jak najbardziej osobiście m.in. o historycznych doświadczeniach swojego pokolenia”. O całej tej sferze życia Grotowski wypowiedział się dość dosadnie: wszystko to gnój. W tej dziedzinie życia – komentuje Niziołek – nie ma miejsca na heroizm, liczą się dobrze obmyślane i konsekwentnie przeprowadzone strategie<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> J. Grotowski, *Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu*, „Walka Młodych” 1957, nr 6 (przedruk: „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21, s. 59–61).

<sup>9</sup> M. Dziewulska, *Romantyzm trzeźwego wieku. Za duże buty (cz. II)*, „Didaskalia” 2005, nr 69, s. 49.

<sup>10</sup> K. Puzyna, *Grotowski i dramat romantyczny*, [w:] idem, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 138.

<sup>11</sup> G. Niziołek, *Źródło czyste – źródło zatrute*, [w:] idem, *Sny, komedie, medytacje*, Kraków 2000, s. 124.

8 października 1966 roku Grotowski zabrał głos w dyskusji w ramach odbywających się wtedy obrad Kongresu Kultury Polskiej w Warszawie. [...] na łamach *Współczesności* ukazała się jego wypowiedź w ankiecie omawiającej osiągnięcia i perspektywy „pokolenia 1956”:

*Ludzie pokolenia 1956 sprawdzili się o tyle, o ile od marzeń o wielkiej zmianie świata umieli przejść do długofalowej działalności na polu swojego codziennego powołania. Nie sprawdzili się zaś o tyle, o ile zawiedzeni, że erupcja nie jest czymś długotrwałym, nie czuli się w obowiązku podjąć codziennych zadań i zeszli na margines – mówiąc, że rzeczywistość przecięła ich możliwości albo że popłaca tylko spryt i błyskotliwe cwaniactwo. Pokolenie 1956 składało się z ludzi, którzy chętnie deklarowali swoją rewolucyjność. O ich powodzeniu i perspektywach decyduje fakt, czy są zdolni przejść od rewolucyjności obejmującej wszystkie sprawy świata do odwagi podjęcia pojedynku bez kompromisu na gruncie swojego osobistego powołania*<sup>12</sup>.

Bez wątpienia można te słowa uznać za *credo* Grotowskiego. Dlatego nie powinno dziwić, że Grotowski po doświadczeniach roku 1956 nie tylko nie brał czynnego udziału w wydarzeniach politycznych, lecz także ani razu nie zabrał głosu w dyskusjach dotyczących wydarzeń w Polsce, nie podpisał także żadnego listu protestacyjnego<sup>13</sup>.

## Opole

Bardzo trudno opisać działalność opolskiego Teatru 13 Rzędów jako instytucji. Badacze twórczości Grotowskiego zinterpretowali kluczowe wątki jego światopoglądu, zrekonstruowali idee, omówili ewolucję poglądów Mistrza. Natomiast historyk teatru, badając zwłaszcza czasy opolskie, staje przed nie lada

<sup>12</sup> Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1981, s. 153.

<sup>13</sup> Informacje potwierdzone przez B. Chojaka z Instytutu Grotowskiego. We wrześniu 1968 r. Teatr wziął udział w Olimpiadzie Kulturalnej z okazji XIX Igrzysk Olimpijskich w Meksyku, z którego zespół miał się udać na tournée po Stanach Zjednoczonych. Władze USA nie wpuściły jednak Grotowskiego z zespołem na teren kraju na znak protestu przeciwko interwencji wojsk PRL w Czechosłowacji. Interesująca w tym kontekście wydaje się wzmianka w książce A. Friszkego: „Środowisko ‘komandosów’ pozostawało w tym czasie [w 1967 r. – A.W.] w stałych kontaktach i kielkowały w nim nowe pomysły na dalsze działania. Powrót autorów «Listu otwartego» skłaniał do dyskusji nad memoriałem i do jego weryfikacji z uwzględnieniem opinii ludzi, którzy w ostatnich latach się angażowali. [...] Mówiono o potrzebie zabrania głosu przez «lewicę intelektualną», czyli środowisko nawiązujące do Października 1956 [...]. Pomysłodawcą był Adam Michnik, który chciał nawiązać do precedensu wydania w 1957 roku polskiego numeru francuskiego pisma «Le Temps Modernes». W dziesięć lat później mógłby powstać kolejny polski numer pisma, przypominający tamtą tradycję i zarazem budujący jakąś wspólną sprawę «na dziś» [...]”. W rozmowach padło m.in. nazwisko Grotowskiego. Do powstania tekstów nie doszło: „[...] nie wszyscy z branych pod uwagę byłiby zapewne gotowi przekroczyć kolejną granicę narażania się władzom”. Zob. A. Friszke, *Anatomia buntu. Kuroń, Modzelewski i komandosi*, Kraków 2010, s. 483–484.

wyzwaniem, natrafiając na wzajemnie się wykluczające fakty, a także mierząc się ze stworzoną przez Grotowskiego i Flaszena legendą. Z wypowiedzi Flaszena i Grotowskiego, z prac Zbigniewa Osińskiego wynika, że teatr ten był przez władze szykanowany. Przeczą temu relacje aktorów i innych osób związanych w tym czasie z Grotowskim i jego zespołem. Dokumenty (akta Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy w Opolu – WUKP, Wydziału Propagandy KC PZPR, Wydziału Kultury KM PZPR w Opolu i Instytutu Pamięci Narodowej) także tezy o szykanowaniu teatru nie potwierdzają. Raczej dowodzą silnej pozycji Grotowskiego w polskim życiu teatralnym i politycznym. Teatr 13 Rzędów był w Opolu nierozumiany i niedoceniany. Można mówić o konflikcie estetycznym z częścią opolskich władz i dziennikarzy, lecz na pewno nie o konflikcie ideologicznym. Opole było (i jest) miejscem bardzo specyficznym, trudnym, zamkniętym na nowe projekty, a co dopiero na awangardowe, eksperymentalne laboratorium teatralne. Groźby likwidacji teatru były jak najbardziej realne, dotacja Wojewódzkiej Rady Narodowej (dalej – WRN) była ciągle pomniejszana, ponieważ władz miasta nie było stać na finansowanie „teatralnego laboratorium”. Ich polityka wobec Grotowskiego i jego zespołu wydaje się po latach typową komunistyczną hipokryzją: niby wszystko w porządku, lecz warunki pracy i egzystencji aktorów trudne do przyjęcia<sup>14</sup>. Teatr mógł funkcjonować dzięki Grotowskiemu, który do perfekcji opanował sztukę przedstawiania zbyt skomplikowanych dla partyjnych notabli projektów jako rzeczy potrzebnych, wartościowych, a przede wszystkim krzewiących polskość na ziemiach zachodnich (ukłonem w stronę władzy były propagandowe, przypominające akademie ku czci: *Estrady Publicystyczne*). Trzeba podkreślić, że Grotowski za każdym razem potrafił wyjść zwycięsko z potyczek z aparatem władzy, a także nielicznymi, nieprzychylnymi teatrowi dziennikarzami.

Fakty i dokumenty mają swoją wymowę: materiały te rewidują pewne stereotypy czy nawet mity o nieustannym zagrożeniu teatru, prześladowaniach Grotowskiego, który w świetle tych dokumentów jawi się nie tylko jako artysta, lecz przede wszystkim wytrawny gracz: strateg i polityk. Zdumiewa siłą i determinacją artysty w dążeniu do celu. Droga, którą zespół przebył od pólamatorskiego *Orfeusza* do znakomitych *Tragicznych dziejów doktora Fausta*, to przykład nie tylko błyskawicznego rozwoju artystycznego, lecz także bardzo konsekwentnego budowania wizerunku, czego efektem stała się sława tego teatru w Polsce i na świecie jeszcze w okresie opolskim. Grotowski doskonale wiedział, co chce osiągnąć, o co się toczy gra i w jakim państwie żyje. Jednocześnie zdawał sobie świetnie sprawę, że w kapitalizmie taki teatr nie miałby żadnej szansy na prze-

---

<sup>14</sup> Zob. A. Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*. *Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004, s. 173–181.

trwanie, pisał o tym w 1964 roku w liście do Eugenio Barby: „Pobyt we Francji zorientował mnie, że trudności ekonomiczne dla takich imprez [teatru – A.W.] na Zachodzie są wręcz tragiczne”<sup>15</sup>.

## Cenzura

Od 1 września 1959 roku Opole stało się siedzibą Teatru 13 Rzędów Grotowskiego. W zbiorach archiwum Instytutu Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu znajdują się egzemplarze sztuk wystawianych w tym teatrze opatrzone pieczętami WUKP w Opolu. Procedura zatwierdzania tekstów zawodowym zespołom teatralnym (Teatrowi 13 Rzędów i Państwowemu Teatrowi Ziemi Opolskiej – PTZO) była skomplikowana. Najpierw ocenie cenzora przedstawiano egzemplarz tekstu („Do kontroli jest przedkładany tylko jeden egzemplarz tekstu”<sup>16</sup>). Po zatwierdzeniu i wprowadzeniu zmian sztuka mogła wejść w fazę prób. Niestety w opolskim Urzędzie nie sporządzano sprawozdań z ingerencji, nie jesteśmy więc w stanie stwierdzić, poza zdawkowymi uwagami w corocznym sprawozdaniu naczelnika, jakich zmian w tekstach dokonał cenzor. Teatr 13 Rzędów, ze względu na eksperymentalny charakter, był pod specjalnym nadzorem WUKP. Każdą nową sztukę cenzurowano również na scenie podczas próby generalnej. Warto podkreślić, że ta praktyka nie dotyczyła PTZO.

W części raportu z 1960 roku poświęconej widowiskom tuż po ocenie działalności PTZO pojawia się pierwsza, obszerna wzmianka poświęcona Teatrowi 13 Rzędów<sup>17</sup>: „W Teatrze 13 Rzędów nie dopuściliśmy do wystawienia alegorycznej sztuki pt. «Za wzgórzem», ze względu na jej szkodliwą wymowę polityczną”. Tu miejsce na kilka wyjaśnień i sprostowań. Autorami dramatu *Za wzgórzem* byli Tadeusz i Krystyna Ponieccy, dziennikarze Opolskiej Rozgłośni Radiowej. U Zbigniewa Osińskiego czytamy: „Sztukę Ponieckich miał reżyserować Kazimierz Kutz, który jednak został pozbawiony praw reżyserskich przez ówczesnego wiceministra Kultury i Sztuki, Tadeusza Zaorskiego, za nie-subordynację w sprawie zakończenia filmu *Nikt nie woła* wg powieści Józefa Hena”<sup>18</sup>. Otóż Kutz przystąpił do reżyserowania *Za wzgórzem*. Prace przerwano pod koniec prób stolikowych. Głównym powodem była „szkodliwa wymowa

<sup>15</sup> Cyt. za: E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*, Wrocław 2001, s. 168.

<sup>16</sup> Wszystkie cytaty – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą ze Sprawozdań Naczelnika WUKP w Opolu z lat 1960–1965, Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Zachowuję oryginalną pisownię i interpunkcję.

<sup>17</sup> Uwagi poświęcone Teatrowi 13 Rzędów przytaczam w całości.

<sup>18</sup> Z. Osiński, *Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów” Opole 1959–1964. Kronika – bibliografia*, Opole 1997, s. 46.

polityczna”. Historia misjonarza nie mogła spodobać się ówczesnym władzom. Tak wspomina prace nad *Za wzgórzem* Kazimierz Kowalski, członek Rady Artystycznej Teatru 13 Rzędów:

Sztuka Ponieckich weszła w fazę prób *in statu nascendi*. Ich wcześniejszy dramat, *Niebieskie łąki*, otrzymał pierwszą nagrodę w ogólnopolskim konkursie, była to sztuka symboliczna, utrzymana w konwencji beckettowskiej, ale z wyraźnymi odniesieniami (w duchu krytycznym) do stalinizmu. W *Za wzgórzem* te odniesienia również były bardzo widoczne. Rzecz działa się w Ameryce Łacińskiej. Głównym bohaterem był prześladowany ksiądz – misjonarz. W końcu został pojmany, wiodą go na egzekucję. I ktoś mówi: „Nie zabijajcie go”. Każdy człowiek musi mieć przeciwnika, z którym walczy, bo inaczej życie traci sens. To była bardzo interesująca historia. Prawdopodobnie cenzorzy przestraszyli się tych aluzji. *Za wzgórzem* – ze względu na wymowę – nie dopuszczono także do druku. Cenzura w tych czasach miała wystrzoną uwagę, ponieważ bardzo obawiano się konfliktów z KW PZPR<sup>19</sup>.

W *Za wzgórze* miał grać Adam Kurczyna:

Sztuka została zatwierdzona przez ministerstwo. Przyjechał ją reżyserować Kazimierz Kutz. Role zostały rozdane, dostałem w niej małą rolę, po prostu „ogon”, a byłem przecież po kilku dużych, głównych rolach. Sztuka została zdjęta po próbach czytanych, tuż przed sytuacyjnymi. Nie wiedzieliśmy, z jakich przyczyn przerwano próby. W teatrze zapanowała konsternacja. Pamiętam, że historia dotyczyła księdza, działa się w Ameryce, chyba Południowej. Już to, że głównym bohaterem (miał go grać Molik) był ksiądz, nie mogło się władzom podobać<sup>20</sup>.

Zgłosiliśmy również poważne zastrzeżenia do następnej sztuki przedłożonej przez ten teatr, a mianowicie „Misterium Buffo” Majakowskiego. Rzecz tutaj polegała na tym, że do tekstu „Misterium” wstawiono część „Łaźni” co naszym zdaniem zasadniczo zmieniało wymowę całości. Niemniej jednak na prośbę kierownictwa teatru popartą interwencją KW [sic! – A.W.] zgodziliśmy się na przygotowanie tej rzeczy uprzedzając o możliwości wprowadzenia zmian po obejrzeniu próby generalnej.

Okazuje się, że kryteria oceny ze strony KW były bardziej liberalne niż WUKP: „O złagodzeniu kryteriów oceny Komitetu Wojewódzkiego może świadczyć choćby wspomniana wyżej sprawa bardziej liberalnego niż nasze spojrzenia na sztukę «Misterium Buffo»” – zanotował cenzor przy okazji oceny zespołów estradowych.

Drugie półrocze 1960 roku upłynęło WUKP bez zmian personalnych. „Z przyjemnością należy stwierdzić, że zarówno z Teatrem Ziemi Opolskiej, jak i Teatrami zawodowymi przyjeżdżającymi na nasz teren nie mamy żadnych

<sup>19</sup> A. Wójtowicz, niepublikowana rozmowa z Kazimierzem Kowalskim.

<sup>20</sup> A. Wójtowicz, niepublikowana rozmowa z Adamem Kurczyną.



kłopotów natury cenzorskiej”. Nie można było tego samego powiedzieć o Teatrze 13 Rzędów:

Zespół Teatru 13 Rzędów na czele z reżyserem Grotowskim i kierownikiem literackim Flaszenem, to zespół którego działalność wykracza daleko poza ramy „normalnego” teatru zawodowego. Szukanie nowych, nowoczesnych ich zdaniem sposobów wystawiania sztuk oraz dobieranie do swoich koncepcji reżyserskich sztuk trudnych i często dla przeciętnego widza niezrozumiałych stawia nas niejednokrotnie w sytuacji dość trudnej cenzorsko. Dlatego też każdy tego rodzaju wypadek jest konsultowany przez nas w KW PZPR. Alegoryczność postaci i inscenizacja „nie z tego świata” powoduje, że tekst czytany normalnym okiem cenzora wygląda zupełnie inaczej na scenie. Dlatego też każda próba generalna Teatru 13 Rzędów odbywa się w naszej obecności i przedstawiciele KW. Daje to nam możliwość wnikliwej oceny cenzorskiej widowiska. Przykładem niech będzie tekst „Misterium Buffo”, do którego mieliśmy kilka zastrzeżeń. Po obejrzeniu próby generalnej ograniczyliśmy się tylko do małych poprawek natury raczej reżyserskiej [sic! – A.W.]. Odwrotnie miała się rzecz z staroindyjskim erotykiem „Siakuntalą”. Po obejrzeniu próby generalnej byliśmy zmuszeni do wyingerowania kilku fragmentów pornograficznych. O trudności w podejmowaniu decyzji w stosunku do sztuk granych przez 13 Rzędów niech świadczy przykład dekoracji przygotowanych do „Siakuntali”. Dekoracja ustawiona na środku widowni przedstawia 2 pagórki spośród których wyrasta obła kolumna. Sądząc z pierwszego wejrzenia do dekoracji nie można zgłosić żadnych zastrzeżeń. „Wtajemniczeni” jednak wiedzą, że wyobraża ona symbol falliczny i chociaż świadomość tego i do nas doszła, niemniej jednak w dalszym ciągu nie mamy podstaw do ingerencji.

W *Siakuntali* widzów rozlokowano na dwóch ustawionych naprzeciw siebie podestach. Akcja rozgrywała się na usytuowanej między nimi scenie, na której umieszczono dwie bryły: wysoki słup o wyraźnie fallicznym kształcie i – uwaga – jedną olbrzymią półkulę (pagórek) z wyraźnie zaznaczonym pośrodku szwem. Nie wiadomo, czy sprawił to brak miejsca (powierzchnia sali teatralnej – 84,5 m<sup>2</sup>), czy „reżyserskie” uwagi cenzora, ale – jak łatwo zauważyć – liczba pagórków została zredukowana do jednego. Tak wspomina *Siakuntalę* grająca w niej Ewa Lubowiecka:

Jedynym elementem scenograficznym był dużych rozmiarów fallus – miejsce akcji i scenicznych działań. Publiczność reagowała śmiechem. Gdy na spektakl przychodziły władze, opuszczały teatr oburzone. Jerzy Grotowski wykorzystał w tym przedstawieniu oryginalną muzykę hinduską, bardzo motoryczną, nadającą sztuce posmak inności, tajemnicy. Graliśmy pośród zażenowanych widzów, teksty *Kamasutry* mówione przez Andrzeja Bielskiego i Adama Kurczyńkę, którzy grali Joginów – wszystko to powodowało, że *Siakuntalę* odbierano jako pornografię<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 205–211.

W prasie pojawiły się recenzje: *Ostry erotyk, Największy skandal teatralny naszej doby*. Wybuchł prawdziwy skandal.

Rok 1961 upłynął w opolskim Urzędzie pod znakiem stabilizacji personalnej, przy pełnej obsadzie etatowej: „Przez przyjsie do pracy tow. Stankiewicza<sup>22</sup> (pod koniec roku 1960) został przełamany długotrwały impas i nareszcie skończyły się nasze tradycyjne kłopoty kadrowe”. Od tego czasu na próbach w Opolu siedział cenzor – ale był on przyjacielem teatru, zakochanym w idei Grotowskiego. 18 czerwca 1961 roku odbyła się najważniejsza z dotychczasowych premier – *Dziady* wg Mickiewicza w inscenizacji Grotowskiego. W zapiskach cenzora na temat *Dziadów* znajdujemy tylko dwa zdania. Resztę sprawozdania poświęcono łatwiejszym w odbiorze Estradom Publicystycznym. Po premierze *Dziadów* o Teatrze 13 Rzędów rozpiwały się gazety w całym kraju. Na spektakl zaczęli przyjeżdżać z całej Polski krytycy. Czasami na widowni było więcej widzów z Warszawy niż opolan. Recenzje były pozytywne, prócz kilku wypowiedzi, m.in. profesora Waława Kubackiego. Grotowskiemu zarzucano targanie narodowych świętości, a przede wszystkim skandalem nazywano to, w jaki sposób potraktował Wielką Improwizację i postać Gustawa–Konrada. Już po *Siakuntali* władze analizowały spektakle 13 Rzędów pod kątem wymowy nie politycznej, lecz moralnej. Powstała wówczas (czyli po *Dziadach*) tzw. Estrada Publicystyczna. Aby mógł rozwijać się eksperyment, potrzebna była prosta działalność przeznaczona dla niewyrobionego widza, zgodna z panującym wówczas światopoglądem. Cenzor zanotował:

Teatr 13 Rzędów w Opolu jak zwykle eksperymentuje. Flaszen i Grotowski nie dają za wygraną. Eksperymentom poddano nawet „*Dziady*” Mickiewicza. Niemniej jednak sięgają czasem po tematy nawskroś polityczne jak np. „Estrady publicystyczne”. W pierwszym tego rodzaju występie<sup>23</sup> udziwnionym w małym tylko stopniu porównano naszą politykę w pierwszym okresie po wyzwoleniu z polityką hitlerowską na tych ziemiach. Powyższy fragment zdjęto. Głównym tematem omawianej estrady publicystycznej było życie i działalność Arki Bożka<sup>24</sup>, śląskiego działacza politycznego z okresu międzywojennego i powojennego. Arka Bożek nieczęsto spotykał się ze zrozumieniem w sprawach śląskich u naszych władz i dlatego ostatni okres jego życia to częściowe rozczarowanie w stosunku do nowej rzeczywistości. (Arka Bożek zmarł przed 1956 r.) Do tej pozycji repertuarowej Teatru 13 Rzędów mieliśmy jeszcze kilka innych zastrzeżeń. Po małych poprawkach i obejrzeniu próby generalnej razem z przedstawicielami KW zgodziliśmy się na jej wystawianie. Premiera tej sztuki

<sup>22</sup> Ze Stanisławem Stankiewiczem przyjaźnił się Zbigniew Cynkutis. Po odejściu z Teatru, gdy przyjeżdżał z Łodzi do Opolu na spektakle *Tragicznych dziejów doktora Fausta*, zatrzymywał się właśnie u niego.

<sup>23</sup> *Turyści, Gliniane gołębie*, premiera obu *Estrad*: 31 marca 1961 r.

<sup>24</sup> *Pamiętnik Śląski*, premiera: 9 lipca 1961 r.

odbyła się w rodzinnej miejscowości Arki Bożka – Markowicach. Jeśli chodzi o pozycje Teatru 13 Rzędów jesteśmy ze względu na jego eksperymentalny charakter bardzo ostrożni. Każda nowa sztuka jest cenzurowana również na scenie podczas próby generalnej.

W sprawozdaniu z 1962 roku czytamy:

Eksperymentalny teatr – laboratorium „13 Rzędów” jest placówką awangardowych poszukiwań nowych form. W roku 1962 wystąpił tylko z dwoma premierami (nie licząc tzw. estrad publicystycznych): „Kordianem” wg Słowackiego i „Akropolis” wg Wyspiańskiego. Nie będę tutaj szczegółowo recenzował tych przedstawień, wystarczy tylko jeśli podam, że akcja „Kordiana” rozgrywała się na terenie zainscenizowanego szpitala dla umysłowo chorych, zaś „Akropolis” umiejscowiono w hitlerowskim obozie koncentracyjnym. Mimo tego niewątpliwego bezczeszczenia tekstów naszych klasyków nie zgłaszaliśmy do wspomnianych przedstawień zastrzeżeń uważając, że to nie leży w naszych kompetencjach. Wydźwięk polityczny wszystkich inscenizacji Grotowskiego jest zresztą zawsze pozytywny. W gąszczu udiwnień i trudnych do odczytania alegorii można tam zawsze znaleźć idee ateistyczne, antywojenne czy humanitarne. Teatr ten spełnia poza tym pozytywną rolę budząc zdrowy ferment w środowisku kulturalnym ospałego dość miasta i pobudzając do dyskusji.

Te na pozór suche informacje zmuszają do zastanowienia. W potocznej opinii na temat opolskiego okresu Teatru 13 Rzędów powtarza się twierdzenie o niechęci władz i traktowaniu Teatru jako placówki „szkodliwej” i „niepotrzebnej”. Trzeba podkreślić, przypominając interwencje KW u cenzora w sprawie *Misterium – Buffo*, że dla WUKP i dla KW PZPR wymowa polityczna spektakli Grotowskiego była „słuszna”. Problem stanowiła niska frekwencja, niewystarczająca dotacja WRN i Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz brak zrozumienia dla idei Grotowskiego. W sprawozdaniu cenzora za rok 1963 ten punkt widzenia władz na Teatr zostanie jeszcze mocniej podkreślony. W raporcie WUKP czytamy:

Teatr 13 Rzędów dał w 1963 roku tylko jedną premierę<sup>25</sup>: „Tragiczne dzieje doktora Fausta” wg Marlow’a. I tym razem inscenizacja była zgoła niecodzienna: całość spektaklu stanowiła uczta, w której uczestniczyła siedząca na ławach publiczność, zaś akcja rozgrywała się na stołach. Trzeba jednak dodać, że mimo tych wszystkich charakterystycznych dla „Teatru – laboratorium” nowatorskich chwytów, treść sztuki była stosunkowo nietrudna do odczytania. Grotowski zrezygnował też z szeregu udiwnień w gestykulacji i dykcji aktorów. Czyżby więc jakaś ewolucja w kierunku większej komunikatywności, w przybliżeniu teatru do możliwości percepcyjnych bardziej masowego widza? Za wcześniej jeszcze na wyciąganie jakichkolwiek wniosków. Należy poczekać na dalsze premiery.

---

<sup>25</sup> Z dwóch powodów: brak pieniędzy i laboratoryjny charakter pracy (kilkumiesięczne próby do *Tragicznych dziejów doktora Fausta*).

Wokół Teatru 13 Rzędów, zwłaszcza po XIII Plenum, nagromadziło się wiele mitów co do jego dalszych losów. Jak wiadomo w dyskusji na XIII Plenum padły pewne uwagi krytyczne na jego temat w wystąpieniu min. Galińskiego [ówczesny minister Kultury i Sztuki – A.W.]. Społeczna przydatność Teatru, przy jego obecnym profilu artystycznym została również poddana w wątpliwość w referacie sekretarza KW, tow. Kosickiego wygłoszonym na wspomnianej już poprzednio naradzie aktywu kulturalnego. Wyciągając niczym nie uzasadnione wnioski z tych sformułowań zaczęto lansować w środowisku twórczym Opola plotki o rzekomo zamierzonej likwidacji Teatru. Miałem możliwość bezpośrednio, w czasie wizyty w KW, przekonać się o bezpodstawności tych pogłosek. Otwartą natomiast pozostaje sprawa autorytatywnej oceny walorów artystycznych teatru Grotowskiego i jego funkcji społecznej. W zależności od wyników takiej oceny, być może, zaistnieje potrzeba rewizji niektórych założeń programowych Teatru 13 Rzędów. Może zresztą Grotowski samodzielnie wyciągnie jakieś nauki z tych krytycznych uwag, a przede wszystkim z faktu, że w przeciągu 5-letniej działalności nie potrafił sobie zdobyć w Opolu widowni.

To początek końca Teatru – laboratorium 13 Rzędów. Opole stało się dla tego Teatru – laboratorium po prostu za małe. Jednak Opole miało nad Wrocławiem jedną przewagę. Grotowski mówił o tym wprost:

„W Opolu mam aktorów w rękę, nie mają tu tylu pokus, pójdą do większego ośrodka, a tam telewizja, film. W Opolu są do mojej dyspozycji, mogę nimi kierować w sposób absolutny”. We Wrocławiu panował wtedy zastój w życiu teatralnym. Kelera na łamach „Odry” prowadził kampanię o podniesienie poziomu życia teatralnego Wrocławia. To, co się działo w Opolu z Teatrem, było na rękę Wrocławowi. Byli tam u władzy w KW ludzie odważni, opozycyjni do Warszawy. I oni to wykorzystali. Teatr wkrótce przeniósł się do Wrocławia<sup>26</sup>.

W roku 1964 wszystkie wydarzenia widowiskowe Opola „przyćmiewał swym blaskiem Festiwal Piosenki”. Teatrowi – laboratorium 13 Rzędów cenzor poświęca tylko krótką wzmiankę:

Rygorystycznie natomiast przestrzegaliśmy oglądania prób generalnych Teatru 13-tu Rzędów. Dyktowała to konieczność: inscenizacje Grotowskiego cechuje zwykle dość luźny związek z tekstem wystawianych sztuk. W 1964 r. Teatr 13 - Rzędów dał tylko jedną premierę „Studium o Hamlecie”. Przedstawienie to, oparte na tekstach Szekspira i Wyspiańskiego było, w/g określenia zawartego w programie, studium tak samego motywu jak i „metody aktorskiej i reżyserii zbiorowej”. W sumie ten niewątpliwie interesujący dla konesera spektakl odznaczał się jeszcze większą niekomunikatywnością niż wszystkie dotychczasowe. Od nowego roku Teatr 13 - Rzędów, nie znajdując w swej dotychczasowej siedzibie szerszego kręgu odbiorców, przeniósł się do Wrocławia.

---

<sup>26</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 182–186.

Z akt cenzury wynika, że po pierwsze mimo zaostrzonych środków ostrożności (obecność cenzora na próbie generalnej) Teatr 13 Rzędów nie sprawiał WUKP kłopotów, co więcej, podnosił poziom życia kulturalnego „ospałego dość miasta”. Po drugie i dla cenzury, i dla KW PZPR polityczna wymowa spektakli, poza zdjętym podczas prób *Za wzgórzem*, zgodna była z panującym światopoglądem („idee ateistyczne, antywojenne czy humanitarne”). Powodem niskiej frekwencji według WUKP była niekomunikatywność inscenizacji Grotowskiego.

W 1959 roku Jerzy Falkowski pisał: „Wtajemniczeni twierdzą, że Jerzy Grotowski uważa się za apostoła. Nieliczni, ale żarliwi wyznawcy – że jest apostołem. Ponoć 13 Rzędów stanowi zapowiedź światowej rewolucji na deskach scenicznych. [...] Wówczas Opole awansuje do rangi Stradfordtu czy Avignonu, w Domu Związków Twórczych odsłonięta zostanie tablica. [...]”<sup>27</sup>. Na dawnym Domu Związków Twórczych tablicę umieszczono w 1994 roku, ale kto by przypuszczał, że już w 1965 roku doceni Grotowskiego Urząd cenzorski:

W omawianym okresie [1965 r. – A.W.] życie widowiskowe na terenie naszego województwa zostało poważnie zubożone, ponieważ Teatr 13 Rzędów zmienił swoją siedzibę i przeniósł się na stałe do Wrocławia. I chociaż przy końcu swojej kadencji stał się coraz mniej komunikatywny co miało niewątpliwie ujemny wpływ na frekwencję na jego spektaklach i powodowało zawężanie się do określonego kręgu odbiorców do małej garstki „znawców” i przyjaciół tego teatru niemniej obecnie brak jest w środowisku kulturalnym opolszczyzny tego twórczego fermentu który wywoływał jak również pozytywnej rywalizacji, która dodatnio wpływała na poziom pracy Państwowego Teatru Ziemi Opolskiej. A z efektami tej pracy nie zawsze jest najlepiej.

## **Publicity**

W okresie opolskim Teatr 13 Rzędów – niedoceniany w Opolu – był znany w całej Polsce.

Pierwsze przedstawienia teatru, *Orfeusz* i *Kain*, nie cieszyły się powodzeniem u opolskiej publiczności, a ze względu na ich eksperymentalny charakter – zrozumieniem u opolskich władz. Grotowski, regularnie wzywany na posiedzenia polityczne, objaśniał sens spektakli, tłumaczył, że teatr „nie hołduje tylko eksperymentowi dla eksperymentu, doświadczeniu dla samego tylko doświadczenia”<sup>28</sup>. Próbą zmiany tej sytuacji i pozyskania widzów było powołanie 3 maja 1960 roku Koła Przyjaciół Teatru 13 Rzędów, z którego inicjatywy zor-

<sup>27</sup> F. Jeżewski [Jerzy Falkowski], *Błogosławieństwa dla „apostoła”*, „Współczesność” 1959, nr 22.

<sup>28</sup> *Teatr 13 Rzędów tematem obrad Komisji Kultury KM PZPR*, „Trybuna Opolska” 1960, nr 142.

ganizowano cykl spotkań z publicznością (konwersatoriów), na których rozważane były „problemy teoretyczne współczesnego teatru, a także założenia teoretyczne i plany artystyczne Teatru 13 Rzędów”<sup>29</sup>. Od pierwszej premiery Trzynastorzędowców o teatrze rozpięły się gazety w kraju: „[...] teatrzyk ten nadal jest modny i poszukiwany. Niemal każde pismo w Polsce o zainteresowaniach kulturalnych ubiega się o recenzję z opolskiego przedstawienia i można by już książeczkę wydrukować z dyskusji o tym teatrze”<sup>30</sup>. A od 1962 roku – dzięki Barbie – o teatrze Grotowskiego rozpięły się czasopisma w Europie Zachodniej<sup>31</sup>.

W „Teatrze” z 15 lipca 1960 roku Andrzej Wróblewski w artykule poświęconym PTZO tak charakteryzował ówczesną sytuację: „[...] jakość spektakli nie zdradzała ambicji, a nieraz nawet daleka była od poprawności. [...] Były one w większości oparte o estetykę XIX-wieczną, z tym, że brakowało im niestety fundamentu tamtych czasów – wielkiego aktorstwa”<sup>32</sup>. PTZO przeciwstawia Wróblewski Teatr 13 Rzędów, który starał się sprostać wymaganiom współczesnego widza:

W Opolu właśnie powstał głośny dziś w Polsce Teatr 13 Rzędów. Już widzę wyniosłe i pobłażliwe uśmiechy. Nie podejmuję dyskusji na temat tej sceny, jej wartości artystycznej. Nie o to chodzi. Wielu jest zdania, że pod płaszczykiem nowoczesności przemycą tandetę [...]. Twierdzi się, że spektakle Teatru 13 Rzędów to czysty bełkot. Opinia ta nie może jednak zmienić przyczyn, które sprawiły, że teatr powstał, ani skutków, jakie wywołało jego istnienie. Jeśli nawet Jerzy Grotowski nie zaspokoił potrzeb i oczekiwań środowiska, nie ulega wątpliwości, iż teatrzyk ten powstał dlatego, że oficjalna pierwsza scena opolska nie zajmowała się problematyką współczesności [...]. Druga scena w Opolu wywołała w teatrze oficjalnym, państwowym pewien ferment<sup>33</sup>.

Znamienne dla działań Grotowskiego jest wydarzenie z 1960 roku, kiedy to recenzent „Trybuny Opolskiej” zaatakował ideologicznie *Misterium Buffo*, lecz cała sprawa zakończyła się usunięciem krytyka z gazety. Recenzentem „Trybuny Opolskiej” był wówczas Władysław Lubecki (wg Grotowskiego „Ciceron opolskich ortodoksów”), który popierał PTZO, w dużej mierze decydowały o tym układy towarzyskie. 13 października 1960 roku w „Trybunie Opolskiej”

<sup>29</sup> „Trybuna Opolska” 1960, nr 235.

<sup>30</sup> „Trybuna Opolska” 1960, nr 140.

<sup>31</sup> Zob. A. Wójtowicz, „Barba Eugenio tą razą w rozmowie był bardziej powściągliwy”, [w:] *Artyści władzy, władza artystom*, red. A. Chojnowski, S. Ligarski, Warszawa 2010, s. 61–74.

<sup>32</sup> „Teatr” 1960, nr 13.

<sup>33</sup> Ibidem.

ukazała się jego recenzja poświęcona *Misterium Buffo* zatytułowana *Wielkie nieporozumienie*. Lubecki zaatakował Teatr 13 Rzędów ideologicznie:

Włodzimierz Majakowski to wielki poeta rewolucyjny i dramaturg o niepospolitym talencie. Jego dzieła stanowią klasykę literatury radzieckiej – i tak odnoszą się do utworów Majakowskiego najwybitniejsi realizatorzy sceniczni. [...] Jerzy Grotowski próbował już różnych „eksperymentów” scenicznych. Spotkał się z różną, często słuszną i ostrą krytyką. Ale fatalny eksperyment z Majakowskim – to jednak przekroczenie granicy dziwactw teatralnych, które można na naszych scenach tolerować. [...] *Misterium Buffo* pozostało utworem przemawiającym jeszcze dziś – a nie wahałbym się dodać: szczególnie dziś – najżywiej do widza. Nic nie stracił na aktualności potężny ładunek ideowy, zawarty w tym utworze napisanym na cześć socjalistycznej rewolucji i nic nie usprawiedliwia inscenizacji, która pomniejsza ideową wymowę sztuki wielkiego poety<sup>34</sup>.

Co ciekawe, poprzednie recenzje Lubeckiego na temat *Orfeusza*, a przede wszystkim *Kaina* były życzliwe, pełne zrozumienia dla nowatorskich poszukiwań Teatru 13 Rzędów. To jednak Lubecki, człowiek partii, doradca sekretarza KW PZPR w Opolu, a potem pracownik Departamentu do spraw Teatru przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, a także autor jednej sztuki (socjalistycznej w formie i treści *Sprawy Anny Kosteckiej*), poddał się miażdżącej krytyce Grotowskiego, który relacjonował w liście do Falkowskiego: „[...] na sesji WRN i na jednym z konwersatoriów u nas – przeprowadziłem (w obecności delikwenta) fachową analizę recenzji (różnych) Lubeckiego. Rzecz była na tyle miażdżąca, że na razie zawieszono go podobno w obowiązkach recenzenta Trybuny”. Lubecki wbrew obawom Grotowskiego i mimo niewątpliwych koneksji do pisania o teatrze już nie powrócił. Jego miejsce zajęła życzliwa teatrowi Romana Koniczna. W liście do Falkowskiego Grotowski napisał: „Uratowało nas na razie stanowiska Buzińskiego i KM partii”. Stanisław Buziński był przewodniczącym WRN i wielkim oddanym sprzymierzeńcem Teatru 13 Rzędów. Bardzo zależało mu, aby o Opolu pisano, i to zapewniał mu Grotowski. Na wspomnianej sesji Grotowskiego i Teatr 13 Rzędów poparło także kierownictwo KM Partii, a przede wszystkim sekretarz propagandy Zenon Kawecki, który do historii tego teatru przeszedł jako najbardziej zaciekle przeciwnik Grotowskiego. W rozmowie ze mną tak wspominał go Kazimierz Kowalski: „Po premierze *Siakuntali* Kawecki oświadczył, że powinien to być teatr, gdzie grano by fragmenty z operetek „no takie kwersznyt – durch – di – operet”. Swoistym *post-scriptum* do opisanej przez Grotowskiego sytuacji jest dokument z 12 lutego 1962 roku, na który natrafiłam w Archiwum Państwowym w Opolu w aktach KW PZPR, w którym kierownik Wydziału Kultury WRN, tow. Stanisław Kaź-

<sup>34</sup> „Trybuna Opolska” 1960, nr 244.

mierzak proponuje powołać na stanowisko dyrektora PTZO Grotowskiego. Zwracam uwagę na uzasadnienie:

Obyw. Grotowski prowadząc, wprawdzie w dużo mniejszym zakresie, pracę artystyczną, ale nie mniej trudną, ze względu na specjalny charakter sztuki reprezentowanej przez Teatr 13 Rzędów, wykazuje wiele inicjatywy artystycznej, nowych form pracy. Jest przy tym młody i posiadający dużą znajomość scen teatralnych za granicą co może wpłynąć dodatnio na nadanie pracy artystycznej Państ. Teatru Ziemi Opolskiej nowego kierunku i rozmach. Scenka eksperymentalna p.n. „Teatru 13 Rzędów”, przynależna dotychczas do Domu Związków Twórczych pracuje tylko na dotacji tut. Prezydium. Specyficzny charakter sztuki z trudem torujący sobie drogę do widza i zdobywający prawo obywatelstwa nie przynosi Teatrowi takich dochodów, które by pozwoliły na rozwijanie jego działalności. Szczególnie trudne są warunki techniczne, materiałowe i transportowe scenki.

Mit o niezrozumieniu Teatru 13 Rzędów miały udowodnić recenzje. Lecz tego nie udowadniają. Poza paszkwilem Gawlika w „Życiu Literackim” z 1959 roku, trzema recenzjami Jaszczka w 1960 i artykułem Kubackiego po *Kordianie* w 1961 o teatrze pisano dobrze, czasami krytycznie, lecz życzliwie. Grotowski, wykorzystując swoje i Flaszena znajomości, bardzo dbał o to, by o jego teatrze pisały najważniejsze gazety w kraju<sup>35</sup>. Ogromną rolę w kształtowaniu publicznego wizerunku Teatru 13 Rzędów odegrał Barba i przede wszystkim Falkowski, który nie tylko o nim pisał, lecz także kierował uwagę wpływowych dziennikarzy na ten teatr. („Jarecki nadesłał list ze «Sztandaru», że w razie potrzeby mogą zadziałać. Pisze, że to ty zwróciłeś mu uwagę na nasze aktualne kłopoty”). Falkowski był entuzjastą 13 Rzędów, dziennikarzem piszącym dla tego teatru i o tym teatrze. Nie bał się i robił Grotowskiemu „publicity” gdzie tylko mógł.

## Sezon 1963/1964

Rok 1963 można uznać za przełomowy na drodze artystycznych poszukiwań Grotowskiego. Teatr dał wprawdzie tylko jedną premierę, tj. *Tragiczne dzieje doktora Fausta*<sup>36</sup>, ale znaczenie tego spektaklu w rozwoju Teatru Laboratorium 13 Rzędów jest nie do przecenienia. W czerwcu w Łodzi *Fausta* obejrzało grono znakomitych zagranicznych krytyków i artystów teatru, uczestników X Kongresu Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI. Wcześniej próbie sytuacyjnej przyglądała się, zaproszona do Opola przez Grotowskiego, redakcja

<sup>35</sup> Zob. A. Wójtowicz, op. cit., s. 166–172.

<sup>36</sup> Premiera: 23 kwietnia 1963 r.



„Pamiętnika Teatralnego”. *Faust* został uznany „za najwybitniejszy spektakl awangardowy na świecie”. O teatrze w Opolu pisały już nie tylko polskie, lecz także zagraniczne czasopisma.

Warto zwrócić uwagę na trzy polskie artykuły – syntezy, omawiające działalność Teatru od *Orfeusza* do *Akropolis*. Zawsze przychylny 13 Rzędom Tadeusz Kudliński przyrównywał Teatr do „confraternitas albo eremu, którego dyscyplina przypomina jogę i regułę zakonną”<sup>37</sup>.

Bogusław Pepel pisał w artykule zatytułowanym, co znamienne, *Laboratorium teatralne*:

Zważywszy, że teatr umie formułować problemy i pytania i że jest instrumentem penetracji świadomości ludzkiej i kształtowania jej w sposób przemyślany – gdybym miał oznaczać jego funkcje, najchętniej dałbym mu miejsce w antropologii, dziedzinie zainteresowanej problemami współczesności [...]. W tak pojętej antropologii Teatr 13 Rzędów jest pozytywną placówką, wnoszącą do naszej wiedzy o świecie i sztuce bakcył niepokoju i poszukiwań, zmuszający do myślenia i kształtowania własnych poglądów filozoficznych<sup>38</sup>.

Niechętny Teatrowi Józef Maśliński zaznaczył, że „osiągnięcia tego zespołu w zakresie techniki aktorskiej rosną naocześnie ze spektaklu na spektakl i są już dziś imponujące. [...] Żeby tak pracować w zespole, trzeba zapaleńców. To jakaś nowa Reduta pasjonatów”<sup>39</sup>.

Zespół pracował (i mieszkał) w bardzo trudnych warunkach. Większość aktorów nie miała mieszkań lub gnieździła się w pokoikach o wymiarach 3 × 3 m<sup>2</sup> (często wraz z rodzinami). W miesiącach jesienno-zimowych temperatura w sali teatralnej wynosiła 15°C, brakowało ciepłej wody. Działalność Teatru opierała się wyłącznie na dotacji Prezydium WRN i wynosiła około 700 000 zł rocznie (tyle przewidziano na rok 1963) i należała do najniższych w kraju<sup>40</sup>. Do tego dochodziły kłopoty z widownią – bardzo niska frekwencja, niewielki krąg stałych widzów.

W roku 1963 Teatrem Laboratorium 13 Rzędów zainteresował się KC PZPR. Na ślady tego zainteresowania natknęłam się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. W aktach Wydziału Propagandy KC PZPR znalazłam karteczkę (datowaną 24 kwietnia 1963 r., zbieg okoliczności? – dzień po premierze *Fausta*), na której ktoś z Wydziału Propagandy KC PZPR, kopiającym ołówkiem napisał: „Tow. Kraśko. Co to jest za teatr w Opolu «13 Rzędów», pr. wyjaśnić”. Do kar-

<sup>37</sup> T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski” 1963, z 15 V, nr 114, s. 3.

<sup>38</sup> B. Pepel, *Laboratorium teatralne*, „Argumenty” 1963, nr 16.

<sup>39</sup> J. Maśliński, *Kustosz Jerzy Grotowski*, „Życie Literackie” 1963, z 9 VI, nr 23, s. 9.

<sup>40</sup> Pod względem finansowym najtrudniejszy okazał się 1964 r.

tki dołączony był maszynopis (4 strony, format A4) zatytułowany „Teatr 13 Rzędów Opole”.

Nie rozszyfrowałam inicjałów, pewne jest, że pismo pochodziło z Wydziału Propagandy. Towarzysz Wincenty Kraško był w latach 1960–1971 kierownikiem Wydziału Kultury KC PZPR oraz (od 1952 r.) posłem na Sejm. O jego pozycji i wpływach nie trzeba nikomu przypominać. Otóż tow. Kraško zasięgnął wiadomości o Teatrze Grotowskiego w Ministerstwie Kultury i Sztuki (ministrem był w tym czasie Tadeusz Galiński). Opinia Ministerstwa i tow. Kraški przekazana Wydziałowi Propagandy KC okazała się bardzo pochlebna. Zwracam uwagę na konkluzję: „To co powiedzieliśmy o działalności Teatru 13 Rzędów w Opolu życzliwie ustosunkowuje Ministerstwo do faktu istnienia tej sceny oraz jej dotychczasowych osiągnięć i planów na przyszłość. Z zainteresowaniem będziemy śledzić dalszy rozwój tej interesującej placówki”.

Jak niejednoznaczne są dzieje Teatru 13 Rzędów w Opolu, niech świadczy fakt, że zaledwie dwa miesiące po wydaniu tak pozytywnej opinii tow. minister Galiński w dyskusji na XIII Plenum KC skrytykował *Kordiana* Grotowskiego (właściwie spektakl ten posłużył za przykład):

[...] w programowaniu repertuaru teatru szczególnym niebezpieczeństwem jest obecnie tzw. odkrywczym odczytywaniem sztuk. Reżyser i scenograf koniecznie chcą wymyślić co innego, niż autor napisał, ta tendencja doprowadza do niedoceny roli aktora w teatrze [sic! – A.W.], który zamiast być główną osobą staje się częścią koncepcji. Wychodzą z tego często po prostu artystyczne skandale. Ministerstwo na przykład zatwierdza w repertuarze *Kordiana* Słowackiego, a teatr „13 rzędów” w Opolu odczytuje go twórczo i umieszcza akcję w domu wariatów<sup>41</sup>.

Teraz ten belkot wydaje się zabawny, wtedy pociągnął za sobą, na szczęście krótkotrwałe dla teatru, konsekwencje.

Problem nie tylko w tym, że minister *Kordiana* nie oglądał, lecz także w tym, że Galiński, co oczywiste, tego przemówienia nie napisał. W Archiwum Akt Nowych (w aktach Wydziału Propagandy KC) natrafiłam na „propozycję przemówienia, artykułu T. Galińskiego do Nowych Dróg po XIII Plenum KC”, zatytułowaną *O dalszy rozwój socjalistycznej kultury*. Propozycja liczy dwadzieścia trzy strony; niestety podpisana jest nieczytelnie.

Po ukazaniu się wystąpienia Galińskiego w „Trybunie Ludu” opolskie władze wstrzymały oddech. Jak wspomina Edward Pochroń, przewodniczący Zarządu Domu Związków Twórczych, któremu podlegał Teatr 13 Rzędów, a także opolski korespondent „Trybuny Ludu”:

---

<sup>41</sup> T. Galiński, *Z dyskusji na XIII Plenum*, „Trybuna Ludu” 1963, z 10 VII, nr 188.

Po Plenum KC PZPR tow. Tadeusz Galiński, minister Kultury i Sztuki, sformułował pod adresem Teatru 13 Rzędów listę zarzutów – do Teatru wkradają się wpływy kosmopolityczne, zbyt śmiało eksperymenty. Jako jednego z argumentów Galiński użył *Kordiana* – jak to może być, że akcja tego dramatu Słowackiego w Teatrze 13 Rzędów rozgrywa się w szpitalu dla wariatów. Było wtedy zwyczajem, że po Plenum KC w Warszawie odbywały się narady aktywu w terenie. Taka miała miejsce również w Opolu. Przyjechał na nią Galiński. Grotowski przygotował się do tego, wykazał kunszt oratorski i dyplomatyczny. Pamiętam, zadał ministrowi pytanie: „Czy tow. Minister był na przedstawieniu?” Galiński że nie: „Referowano mi”. Efekt był taki, że minister wycofał zarzuty, ale to był już początek końca Teatru 13 Rzędów w Opolu<sup>42</sup>.

W rozmowie, którą podczas pobytu Galińskiego na Opolszczyźnie, przeprowadził Pochroń, na pytanie „Skoro jesteśmy przy eksperymentach. Czy mogliście powiedzieć parę zdań na temat eksperymentu Teatru 13 Rzędów?”, minister odpowiedział:

Pytanie jest bardzo trudne, zwłaszcza wobec istnienia już pewnej atmosfery wokół tego teatru. Chciałbym więc być dobrze zrozumiany, każdy teatr i każda placówka i instytucja kulturalna ma nie tylko prawo, ale musi eksperymentować. Bez tego nie ma rozwoju sztuki. Żaden jednak teatr, żadna placówka nie mogą tylko eksperymentować. Nie może to być celem działania. Wydaje się więc słuszne i celowe dokonanie analizy wyników pracy Teatru 13 Rzędów. W wyniku tej analizy, powstałej w rzeczowej i życzliwej dyskusji – a na brak życzliwości ze strony władz miejscowych Teatr naprawdę nie może narzekać – powinien powstać program działania Teatru 13 Rzędów<sup>43</sup>.

Teatr mógł działać dalej; było to, co prawda, tylko chwilowe polepszenie sytuacji. Rok 1964 rozpoczął się kłopotami finansowymi. 13 Rzędom zmniejszono dotację o połowę.

### *Studium o Hamlecie*

Grotowski nie wystawił *Nie-Boskiej*, ale w repertuarze w 1964 roku, co prawda tylko na trzy tygodnie, pojawiło się *Studium o Hamlecie*. To swoiste *pendant* do opowieści o Teatrze 13 Rzędów jako instytucji. Wizja historii własnego narodu, która się z niego wyłania, pozwala zrozumieć, dlaczego Grotowski wycofał się do wewnątrz, do laboratorium. Zygmunt Molik w rozmowie z Teresą Wilniewicz przypisuje *Studium o Hamlecie* wymowę polityczną: „Hamlet był

<sup>42</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 182–186.

<sup>43</sup> *Opolszczyzna ma się czym poszczycić. Rozmowa z ministrem Kultury i Sztuki tow. Tadeuszem Galińskim*, „Trybuna Ludu” 1963, z 23–24 XI, nr 277.

Żydem, dwór królewski zaś przedstawiano z wyraźnymi aluzjami do aktualnych władz. To była czytelna interpretacja, w żaden sposób nie do obronienia przed cenzurą i władzami. Doszły do tego inne okoliczności i w efekcie przestaliśmy grać<sup>44</sup>. W podobnym tonie wspomina spektakl Barba:

*Studium o Hamlecie* wypełnione po brzegi aktorskimi ekscesami, porażające reżyserko, zięjące egzystencjalnym i politycznym buntem [...]. Ale w marcu 1964 roku ich erupcja stała się policzkiem wymierzonym wszystkim: przyjaciołom i wrogom; wymykała się zrozumieniu i wrażliwości zwolenników Teatru Laboratorium 13 Rzędów; wstrząsała kryteriami polskiego socjalizmu [...] Zrozumiałe jest, że wywołało to irytację polskich władz<sup>45</sup>.

Z akt Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Opolu wynika jednak, że cenzorzy obejrżeli przedstawienie i orzekli, że „w sumie ten niewątpliwie interesujący dla konesera spektakl odznaczał się jeszcze większą niekomunikatywnością niż wszystkie dotychczasowe”.

Wilhelm Mach ujrzał w *Studium* „niespokojną i niepokojącą, sporną, lecz bogatą w idee myślowe, formalnie nowatorską rozprawę filozoficzno-moralną na szekspirowskich motywach. Niezwykły [...] utwór bardzo współczesny i bardzo polski<sup>46</sup>. A Elżbieta Morawiec trzydzieści lat później ujrzała w spektaklu Grotowskiego „dramat społeczeństwa współczesnego ukrytego pod szacownym kostiumem wielkiej klasyki. Niebezpiecznie przejrzystym, dlatego z tej drogi zawrócono<sup>47</sup>. Co więcej uznała, że w przedstawieniu zawarta była „dokładna prefiguracja marca 1968<sup>48</sup>, czyli zorganizowanej przez władzę antysemitycznej i antyinteligentkiej nagonki z udziałem prymitywnych plebejuszy<sup>49</sup>.”

Warto zestawić trzy daty nie po to jednak, aby wyciągnąć pochopne wnioski, lecz by przyjrzeć się, w jakiej atmosferze społecznej powstawało *Studium o Hamlecie*.

<sup>44</sup> T. Wilniewicz, *Cale moje życie. Rozmowa z Zygmuntem Molikiem*, „Notatnik Teatralny” 2001, nr 22–23, s. 115.

<sup>45</sup> E. Barba, op. cit., s. 107.

<sup>46</sup> W. Mach, *Wiosna opolska 1964*, „Życie Warszawy” 1964, z 28–29 VI, nr 155, s. 5.

<sup>47</sup> E. Morawiec, *Powidoki teatru*, Kraków 1991, s. 210.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 211.

<sup>49</sup> Można przypuszczać, że Hamlet stał się inteligentem żydowskiego pochodzenia za sprawą *Szkiców o Szekspirze* J. Kotta, które ukazały się w 1961 r. Z listów Grotowskiego do Barby wiadomo, że znał on tę książkę i cenił, a jest w niej esej *Hamlet Wyspiańskiego* (wydrukowany w „Dialogu” w 1959 r.). Warto przypomnieć, że J. Kott zaraz po wojnie angażował się w krytykę AK, a w 1956 r., ogłaszając *Hamleta po XX Zjeździe* [KPZR], objawił się jako demaskator stalinizmu. Ponadto był sygnatariuszem *Listu 34* i ofiarą kampanii antysemitycznej w 1968 r.

14 marca ukazał się *List 34*, 17 marca w Opolu odbyła się premiera *Studium*, 6 kwietnia u byłego przodownika pracy Michała Krajewskiego znaleziono kilkadziesiąt egzemplarzy nielegalnej broszury (odezwa tzw. frakcji chińskiej)<sup>50</sup>.

Jeśli *List* był wyrazem nastrojów polskiej inteligencji, „pierwszym zorganizowanym aktem protestu przeciwko polityce kulturalnej państwa”<sup>51</sup>, broszura kolportowana przez „frakcję chińską” (mijałowców) odzwierciedlała skrajne poglądy komunistycznych dogmatyków<sup>52</sup>, tak *Hamlet* Grotowskiego łączył te poglądy, dając obraz całego społeczeństwa polskiego, stawiając mu diagnozę, nie najlepiej rokującą. W *Studium* wpisane były konflikty współczesnego społeczeństwa: „przedział pomiędzy inteligencją a ludem”<sup>53</sup>. Pospółstwu (chłopom), któremu przewodził Król (przywódca raczej niż władca), przeciwstawiono Hamleta, „intelektualistę mówiącego po polsku z żydowskim akcentem”<sup>54</sup>.

*Hamlet* z inspiracji Grotowskiego skojarzeniowo narastający staje się dramatem o słowiańskich, polskich chłopach. A może o Polakach – jako narodzie chłopskim? [...] takim, jaki mógłby być, gdyby do końca ujawnić jego archaiczne składniki duchowe, uformowane przez zbiorowe doświadczenie przeszłości. Składniki, które posiadają zdolność do ujawnienia się samoczynnego – w sytuacjach granicznych. [...] To nie prawda o narodzie, lecz fantazjowanie na jego temat, może też – tragigroteskowa w tonacji swej przestroga, by zabobon – w którym jest coś ze wstydlivej prawdy – nie stał się rzeczywistością...<sup>55</sup>

*Studium o Hamlecie* było bardzo swobodną interpretacją dramatu Szekspira. W przedstawieniu pozostał zarys fabuły i sytuacji. Z dwudziestu kilku postaci zostało w spektaklu dwanaście. W inscenizacji Grotowskiego rzecz nie działa się na królewskim dworze, lecz w wiejskiej (podmiejskiej) knajpie. Nie pozostało nic z obrazu zderzenia dwóch epok: feudalnej i renesansowej. Został temat wielkiej polityki: kontrast odmiennych stylów rządzenia, kontrast odmiennych systemów wartości. Grotowski postanowił utwór Szekspira – w założeniu wieloznaczny – przełożyć na język współczesnego teatru. W tekst dramatu włączono fragmenty *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego i poddano go próbie „aktualności”, zgodnie z twierdzeniem Wyspiańskiego, że „tym jest Hamlet, co jest

<sup>50</sup> Informację tę podaje za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 359.

<sup>52</sup> „Robotniku polski! Zbudź się, rewolucja cię wzywa! Pamiętaj, że [...] dopóki nie wygonisz z kraju burżujów polskich i żydowskich, dopóki nie weźmiesz [...] krótko za pysk [...] fałszywej inteligencji [...], nikt cię nie będzie poważał”. Cyt. za: ibidem, s. 360.

<sup>53</sup> L. Flaszen, *Hamlet w laboratorium teatralnym*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4, s. 170.

<sup>54</sup> E. Barba, op. cit., s. 109.

<sup>55</sup> L. Flaszen, op. cit., s. 169.

w Polsce do myślenia”<sup>56</sup>. I jak zwykle u Grotowskiego „wiwisekcji” został podany mit:

*Hamlet* jest dziełem o pojemności mitu; utrwalony w europejskiej świadomości kulturalnej posiada szczególną zdolność do wywabiania z nas naszej prawdy o widzeniu kondycji ludzkiej. Rzec by można: pokaż mi, jak widzisz Hamleta, a powiem ci kim jesteś. [...] A więc ów mit uniwersalny domaga się w Polsce własnej konkretyzacji wynikającej z duchowej sytuacji Polaka<sup>57</sup>.

Fabula *Hamleta* w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów opowiadała o spotkaniu polskich chłopów z polskim inteligentem żydowskiego pochodzenia. O spotkaniu – jak chcieliby Grotowski i Flaszen – „Życiowej Krzepy” z „Teoretycznym Rozumem”. Pytanie, które autorzy spektaklu zadawali: Czy możliwe jest współdziałanie Hamleta i chłopów?, trafiło w splot problemów bardzo istotnych i aktualnych. *Studium o Hamlecie* było najbardziej „politycznym” przedstawieniem Grotowskiego, chociaż nie do końca udanym. Spektakl, który może być po latach odczytany jako historia o własnym pokoleniu, o idei (konieczność walki w imię idei, „bohaterszczyzna”), która okaleczyła i wyznawców, i przeciwników, o niemożności pogodzenia tych dwóch sposobów widzenia świata, o przekleństwie ideologii, o niemożności kształtowania dziejów. Na tym polegała jego wyjątkowość. To chyba tu po raz pierwszy Grotowski „utrafił w jakiś żywy nerw współczesności”<sup>58</sup>. I to chyba stało się powodem, że spektakl w repertuarze teatru pozostał tylko dwa miesiące. Doszły do tego niejasne i trudne jak na razie do zweryfikowania okoliczności hipotetycznego przesłuchania Grotowskiego w sprawie mijalowców<sup>59</sup>. Niewątpliwie w tym spektaklu Grotowski i Flaszen znakomicie uchwycili „ducha czasu”, pokazując panujące w polskim społeczeństwie antysemickie i antyinteligenckie nastroje.

W kwietniu 1964 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki wysłało do Opola komisję, która miała dokonać oceny działalności Teatru – Laboratorium 13 Rzędów. Do Opola przyjechali: dyrektor Zespołu do spraw Teatru MKiS Jerzy Ja-

<sup>56</sup> Cyt. za: ibidem, s. 168.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> K. Puzyna, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 48.

<sup>59</sup> Zob. G. Sołtysiak, *Żołnierze Partii*, „Gazeta Wyborcza” 1993, z 11 XII. „W dokumentach sprawy zachowało się oświadczenie świadka – artysty Jerzego Grotowskiego, który w tym czasie prowadził teatr w Opolu: «Otrzymałem od niego [Śniecińskiego – G.S.] materiały chińskie, a także powielony tekst *W walce...* Obecnie odcinam się od tej znajomości. [...] Śnieciński robił na mnie wrażenie osobnika z rodzajem aberracji, duży partyjny patriotyzm połączony z resentymentami epoki stalinowskiej, a nawet pewnym rodzajem kryptoantysemityzmu». Mimo kwerendy w archiwum IPN nie znalazłam cytowanego w artykule Sołtysiaka fragmentu z przesłuchania J. Grotowskiego.

sieński, naczelnik Jerzy Sokołowski, krytycy Konstanty Puzyna<sup>60</sup> i Jan Paweł Gawlik, teatrolog Józef Szczublewski oraz wybitny scenograf prof. Zenobiusz Strzelecki. Władze opolskie reprezentowali tow. Kaźmierczak z Wydziału Propagandy KW PZPR i Edward Pochroń z Domu Związku Twórczych. W dwudniowej naradzie wzięli także udział „zaproszeni przez Teatr w charakterze obserwatorów-konsultantów: Bohdan Korzeniewski, Zbigniew Raszewski, Andrzej Wirth, Tadeusz Byrski, Jerzy Timoszewicz”<sup>61</sup>. Tak tę sytuację wspomina po latach Bohdan Korzeniewski:

Grotowskiego chciano się pozbyć, nie wiem już, czy w ogóle, czy tylko z Opola. W każdym razie zadzwonił do redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, która poznała się na nim wcześniej [...]. Zadzwonił, że wybiera się do Opola komisja ministerialna i że spodziewa się po niej najgorszego. Mieliliśmy kłopoty z delegacjami, podobno Rusinek zakazał nam dać, więc wzięłem samochód, zabrałem Raszewskiego, Timoszewicza i Wysińskiego i zdążyliśmy w porę na tę rozprawę. [...] Grotowski bronił się niezręcznie, pogrążał. Poprosiłem o przerwę i poszukałem przedstawiciela wojewódzkich władz partyjnych. Powiedziałem mu, że na tej sali dzieją się niezmiernie ważne rzeczy. Mianowicie za czasów niemieckich Opole było głęboką prowincją na krańcach państwa, miejscem bez własnej kultury. A teraz Opole ma własny teatr, który zyskuje rozgłos międzynarodowy. Zaprzepaszczenie tego teatru, tej widocznej już ze świata polonizacji, byłoby wielkim błędem. W każdym razie Grotowski zyskał wtedy trochę czasu<sup>62</sup>, a potem bardzo rozumny i niezależny prezydent Wrocławia, profesor Iwaszkiewicz<sup>63</sup>, zaprosił go do siebie wraz z całym zespołem<sup>64</sup>.

Decyzja o przeniesieniu Teatru – Laboratorium 13 Rzędów stała się, jak widać z perspektywy czasu, krokiem nieuniknionym. Zdecydowało o tym kilka czynników. Wśród najważniejszych należy wymienić dwa: władze miasta nie były w stanie finansować „teatralnego laboratorium”; Opole stało się za małe dla

---

<sup>60</sup> Tak to wydarzenie opisuje E. Barba: „W roku 1994 Grotowski opowiedział mi, na czym polegała taktyka Puzyny: poprosił kilka wybitnych osobistości ze środowiska teatralnego, by wyraziły się źle o Teatrze. W ten sposób zostały wybrane do komisji, i naturalnie po wizycie w Teatrze stwierdziły, że chodzi o niezwykle zjawisko, któremu należy się maksymalne wsparcie”. E. Barba, op. cit., s. 169.

<sup>61</sup> Z. Osiński, *Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów”...*, s. 146.

<sup>62</sup> „Mimo pozytywnej oceny (dowód: subwencja MKiS w wysokości 350 tysięcy złotych na prace studyjne) utrzymuje się przekonanie, że Opole nie jest odpowiednim środowiskiem dla tak szokujących poszukiwań i zwolennicy «trzynastorzędowców» coraz częściej opowiadają się za wykorzystaniem okazji do przeniesienia Teatru 13 Rzędów do Wrocławia” C. Mykita-Glensk, *Życie teatralne Opola*, „Kwartalnik Opolski” 1964, nr 3–4, s. 132.

<sup>63</sup> Może to przypadek, ale głównym księgowym opolskiego Teatru był W. Iwaszkiewicz, krewny prezydenta Wrocławia.

<sup>64</sup> B. Korzeniewski, *Sława i infamia*, Kraków 1989, s. 201–202.

Jerzego Grotowskiego i jego zespołu. Teatr był znany w Polsce, otrzymywał zaproszenia na występy gościnne z różnych krajów. Wrocław – duże miasto uniwersyteckie – zapewniał Grotowskiemu komfortowe warunki pracy i rozwoju.

\* \* \*

Dzieje Teatru 13 Rzędów w Opolu są niejednoznaczne, nie rządzą się prawami logiki. Towarzysz Kaźmierczak, opolski spec od kultury, były tramwajarz, nie mógł zrozumieć, jaki jest sens finansowania teatru, który daje maksymalnie dwie premiery rocznie, ale to on zaproponował, by Grotowski objął dyrekcję PTZO, na co – oczywiście Grotowski – się nie zgodził. Minister Galiński zaatakował teatr na plenum KC zaledwie dwa miesiące po pochlebnej opinii tow. Kraški. Ministerstwo Kultury postanowiło wysłać do Opolu komisję, która miała ocenić działalność Teatru, ale to Grotowski miał wpływ na jej skład<sup>65</sup>. Takie przykłady można by mnożyć.

Opowieść o działalności teatru w PRL to nie jest epos rycerski. To był czas kompromisów i tego się Grotowski nauczył w październiku 1956 roku:

W innym okresie życia, w latach, nazwijmy: okresu październikowego i popaździernikowego, chciałem być świętkiem politycznym, i bardzo pryncypialnym w gruncie rzeczy. A do tego stopnia fascynowało mnie coś w Gandhim, że bardzo pragnąłem Nim być. Przekonałem się, że jest to nie tylko nieprawdopodobne na skutek okoliczności obiektywnych, ale i nieprzylegliwe do mojej natury, która choć zdolna do *fair play*, nie jest zdolna do całkowitego i generalnego zakładania, że wszyscy mają dobre intencje<sup>66</sup>.

Jak trafnie zauważył Osiński, Grotowski poznał wtedy wielu ludzi, którzy później odegrali doniosłą rolę w historii Polski, ale także i w historii samego artysty<sup>67</sup>.

Jeśli w okresie opolskim pojawiały się liczne niedogodności (niezrozumienie lokalnych władz, niedofinansowanie), to po przenosinach do Wrocławia w 1965 roku dla Grotowskiego i jego zespołu rozpoczął się czas nieograniczonych wojaży na Zachód. Warto dodać, że w grudniu 1964 roku ministrem kultury został dobry znajomy Grotowskiego z czasów ZMP Lucjan Motyka<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Zob. E. Barba, op. cit., s. 169.

<sup>66</sup> *Rozmowa z Grotowskim*, „Kultura” 1975, nr 13, s. 6–7.

<sup>67</sup> Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1981, s. 33.

<sup>68</sup> „Poznali się [Grotowski z Motyką – A.W.] wiele lat wcześniej, gdy Grotowski organizował protesty polityczne wśród studentów i robotników w latach 1956–1957”. E. Barba, op. cit., s. 180.



## GROTOWSKI POLITICUS

## S u m m a r y

Many wrote and much was written on Grotowski's theatre in general, but not about Grotowski's theatre as an institution. The author discovered some rare and precious materials. These are records of the Voivode Office for Press Control in Opole, some interesting SB (Security Service) files discovered in IPN (the Institute of National Remembrance). These facts and documents convey special knowledge: a revision of some stereotypes or even myths about the continually endangered existence of the theatre and the persecution of Grotowski who, in the light of these documents, emerges as an expert player, strategist and politician.

