

Balbina Tarnowska: Projekt Teatr. Schulz i Grotowski

Teatr jako miejsce autentyczne. Przestrzeń transgresji, „uroczysty akt zbiorowego samopoznania”¹. Czy Schulz mógłby w ogóle tak pomyśleć?

W końcu teatr u Schulza często bywa symbolem antyautentyczności. Platoński dualizm prawdy i pozorów rozpada się, a to, co z niego pozostaje, to właśnie ostentacyjna sztuczność, która realizuje się w metaforze świata „poзору i pustego gestu”². Tym bardziej dziwi projekt teatru, który pojawia się w *Republice marzeń*.

Z tym opowiadaniem jest pewien kłopot. W schulzologii funkcjonuje jako jedno z opowiadań rozproszonych. Opublikowane w 1936 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” nie zostało włączone do tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937); w formie książkowej ukazało się dopiero w latach sześćdziesiątych³. Data pierwodruku sugerowałaby, żeby myśleć o nim w kategorii późnej twórczości Schulza (trzy lata po publikacji *Sklepów cynamonowych*, piętnaście (!) po *Unduli*), choć Jerzy Jarzębski swego czasu uważał, że nie sposób mówić o sukcesywności w dziełach Schulza, „który po dacie debiutu żył jeszcze tylko dziewięć lat, pisał zaś stosunkowo niewiele, raczej oblekając w artystyczną formę swe dawniejsze pomysły”⁴. Słowa Jarzębskiego, bezsporne w 1989 roku i jeszcze wiele lat później, straciły na aktualności po odkryciu Łesi Chomycz, która w jednym z numerów pisma borysławskich urzędników naftowych odnalazła nieznane opowiadanie Schulza, opublikowane w 1922 roku pod pseudonimem „Marceli Weron”⁵.

Republika marzeń tym różni się od innych opowiadań Schulza, że w całości stanowi idealistyczny manifest w obronie „przedziwnej sprawy

kłopot
z Republiką

- 1 L. Flaszen, *Teatr Laboratorium 13 Rzędów*, [w:] idem, *Teatr skazany na magię*, przedm., wyb. i oprac. H. Chłystowski, Kraków-Wrocław 1983, s. 351.
- 2 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dod. kryt. S. Rosiek, oprac. jęz. M. Ogonowska, Gdańsk 2018, s. 95, dalej: SC.
- 3 S. Rosiek, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-lipca-1936>, dostęp: 9 listopada 2024.
- 4 J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264), s. V, dalej: OP.
- 5 Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

poezji”. W tym opowiadaniu nie znajduję ironii. Na ogół Schulz bawi się realnością i mistyfikacją, pięknem i abiektem, wzruszeniem i groteską. Tutaj tego nie ma.

coś z

Jest za to coś z powieści przygodowej („W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży” [OP 345]), coś z baśni („Marzyliśmy o tym, by okolica była zagrożona nieokreślonym niebezpieczeństwem, przesiana tajemniczą grozą. [...] Więć okolice przebiegały stada wilków, bandy rozbójników waleśały się po lasach” [OP 346]), coś z dziewiętnastowiecznej powieści zbójckiej („Planowaliśmy zabezpieczenia i fortyfikacje, przygotowywali się do oblężenia pełni rozkosznych dreszczyków i przyjemnej trwogi” [OP 346]).

ni to twierdza,
ni to teatr

Główną ideą wykładaną przez narratora, przodownika grupy chłopów, jest proklamacja republiki młodych: „miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień” (OP 345). Wizualizacją tego konceptu jest rodzaj ni to twierdzy, ni teatru. Spełnienie dziecięcego marzenia o bezpiecznym miejscu, do którego nieprzyjaznym duchom wstęp wzbroniony: „Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne. Cała natura miała być wprzęgnięta w jego orbitę. Jak u Szekspira, teatr ten wybiegał w naturę, niczym nie odgraniczony, wrastający w rzeczywistość, biorący w siebie impulsy i natchnienie z wszystkich żywiołów” (OP 346).

Siedziba młodych buntowników miała być nie tylko kryjówką, w której można by się schronić przed zbójcami. Podkreśla się twórczy, kreacyjny charakter tej przestrzeni: „Tu miał być punkt węzłowy wszystkich procesów przebiegających wielkie ciało natury, tu miały wchodzić i wychodzić wszystkie wątki i fabuły, jakie majaczyły się w jej wielkiej i mglistej duszy” (OP 346).

Tu powstaje poezja. Tu są być może te „wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuły i bajek”, o których mowa w *Wiośnie* (OP 171). Twierdza jest teatrem, który wyrasta z natury i wrasta w nią, jak u Szekspira⁶ – żywi się jej witalnymi siłami, czerpie z niej.

6 Nazwisko Szekspira pojawia się także w notatce Schulza znalezionej w egzemplarzu drugiego tomu *Filozofii sztuki* Hippolyte’a Taine’a, gdzie zostaje zestawione z Sofoklesem (B. Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkie krytyczne*, koncepcja edyt. W. Bolecki, koment. i przyp. M. Wójcik, oprac. jęz. P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 172). Mirosław Wójcik w jednym z komentarzy do tej notatki zamieszczonej w *Szkicach krytycznych* napisał: „notatka «Sofokles-Szekspir» dotyczy przeciwstawionej przez Taine’a prostoty uczuć tragedii greckich skomplikowanym charakterom dramatów Shakespeare’a” (196). W szkicu *Egga van Haardt* mowa o tym, że artystka przypomina „młodziutkiego efeba. Jak ślicznie chodzi subtelny chłopięcy elf z jakiejś sztuki szekspirowskiej” (150) – inna sprawa, że autorstwo tego tekstu zostało przez Schulza ujawnione jako, po części, fałszerstwo ze

I dosłownie „wybiega w nią”, bo przecież twierdzą urządzono w samym środku leśnej puszczy, „gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim i spiętrzonym” (OP 345).

Wyobrażona twierdza-teatr to coś w rodzaju małego świata, mikro-kosmosu. Podobno w gronie bliskich przyjaciół Schulz miał tworzyć wizję tzw. falansterów, utopijnych zamkniętych przestrzeni: „snuł marzenia o falansterach (bez kobiet!), o czym mi nieraz mówił. Coś w rodzaju zaludnionych domków”⁷ – pisała po latach Józefina Szelińska w liście do Jerzego Ficowskiego.

Ta potrzeba projektowania bezpiecznego miejsca odsłania jakąś wewnętrzną tęsknotę za domem, troskę o dom, który może być wszędzie (ponieważ dom jest przestrzenią w ruchu, jak przekonywał Tadeusz Sławek w *Oikologii*⁸). W innym opowiadaniu Schulz napisze: „Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer” (*Jesień*, OP 338).

Schulz miał w zwyczaju tu i tam kreślić symbol domu, o czym Jerzy Ficowski przypomniał w *Regionach wielkich herezji*: „prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym rysunku. Rysował go palcem na ścianie, w powietrzu, na stole, ołówkiem na skrawku papieru”⁹. „Cała jego twórczość literacka jest próbą szkicowania takiego «domku»”¹⁰, zauważył później Jarzębski.

szkicowanie
domku

Dziecięcy mit nabiera jeszcze innych znaczeń w zderzeniu z brutalnością wojny. W codzienności wojny twierdza rzeczywiście staje się jakimś *locus amoenus*, schronem, w którym można się oszańcować i przeczekać. Twierdza – choćby wyobrażona – przynosi ocalenie.

Emil Górski zapamiętał, że w czasie hitlerowskiej okupacji Schulz tworzył projekcje takiego schronu dla siebie i przyjaciół: „Była nim Twierdza – wspaniała wytwór jego fantazji... Mielśmy wszyscy się tam schronić: Schulz ze swoimi przyjaciółmi; społeczność Twierdzy mieli stanowić przede wszystkim artyści; życie tam miało być szczęśliwe, harmonijne i piękne. Lubił snuć przed nami – gdy tylko było to możliwe –

strony van Haardt („Artykuł ten jest do połowy przez nią sfabrykowany” [List Brunona Schulza do Romany Halpern z 13 października 1938 roku, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebr. i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 181, dalej KL]).

7 List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 3 kwietnia 1977 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: *Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego z lat 1948–1990*, wstęp i red. A. Tuszyńska, Gdańsk 2021, s. 123.

8 T. Sławek, *Puste i domowe*, [w:] idem, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013, s. 158.

9 J. Ficowski, *Twierdza*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Gdańsk 2024, s. 214.

10 J. Jarzębski, *Schulzowski paradygmat*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 9.

długie opowieści o tej Twierdzy cudownej, opisywał ją dokładnie, opracowywał system obrony, omawiał organizację życia społecznego, ustalał nawet rozkład dnia, godziny zajęć i zabaw; o niczym nie zapominał, nawet o tym, w jakie wiktuały mają być zaopatrzone magazyny i spiżarnie, wymieniał różne gatunki win. Na skrawkach papieru, jakie miał pod ręką, rysował nam plany tej Twierdzy w najrozmaitszych wariantach, zmieniał je i udoskonalał, szukał najlepszych rozwiązań”¹¹.

prototyp
Twierdzy

Schulzowska twierdza miała nawet swój prototyp: sanatorium „Zaświecie” w Korostowie¹². Wybrane przez Schulza fotografie uzdrowiska zostały włączone jako ilustracje do czasopiśmienniczego wydania *Republiki marzeń*. W jednym z listów do Romany Halpern Schulz polecał jej pobyt w Zaświeciu, o którym pisał: „Parę mil od Drohobycza jest b. piękne sanatorium dla ozdrowieńców, gdzie pewien fantasta urządził *asylum* dla ludzi «chorych na duszy». Tak było w jego intencji. Realizacja zmieniała to nieco, ale jest piękne zbocze górskie w zupełnej samotności pokryte parkiem kilkudziesięciu tysięcy róż i łąkami gwoździków. Jest hotel urządzony z mieszaniną huculszczyny i empiru czy biedermeieru, bardzo ładny holl, sala jadalna, coś jak leśniczówka i jak dworek polski”¹³.

Schulz nie był odosobniony w zachwytach nad tym miejscem. W *Przeglądzie letnisk ziemi Skolskiej* z 1935 roku, publikowanym na łamach „Gazety Stryjskiej”, pisano: „W bok od Skolego za Świątosławiem na skrawku gromady Korostów, niedaleko gościńca państwowego Skole-Klimiec znajduje się letnisko należące do PP. Jerzego i Runy Reitmanów. Letnisko to nazywane przez właścicieli «Zaświeciem» jest najpiękniejszym letniskiem nie tylko Ziemi Skolskiej, ale w ogóle może w Polsce”¹⁴.

W istocie twierdza z opowiadania Schulza została wzniesiona. Marzenie dziecięce, którego dawno wyrzekli się sami prowadzący, zrealizował kto inny: „oto po latach znalazł się ktoś, kto je podchwycił, wziął na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy; kto je przyjął dosłownie, za dobrą monetę”. Tym kimś był Błękitnooki: „Widziałem go, mówiłem z nim. Miał oczy nieprawdopodobnie błękitne, nie stworzone do patrzenia, tylko do bezdennego zniebieszczania się w marzeniu”. I dalej: „Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów

11 E. Górski, *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 69.

12 Zob. przypis 12, OP 348.

13 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 10 marca 1938 roku, KL 169.

14 *Przegląd letnisk ziemi Skolskiej*, „Gazeta Stryjska”, R. III, 38 (82), s. 1.



Bruno Schulz, **Republika marzeń**, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 29, s. 554–555



i sceneryj kosmicznych” (OP 349). Najpewniej pierwowzorem tej postaci był Jerzy Reitman, poeta, działacz żydowski, założyciel uzdrowiska w Korostowie, którego Schulz miał okazję poznać osobiście.

Twierdza – w opowiadaniu i we wspomnieniu Górskiego – przede wszystkim miała być przybytkiem twórców i miłośników sztuki, co odsyła do tradycji zamkniętych grup artystycznych, komun twórczych, działających w odcięciu od zgiełku świata. Podobne marzenie miał André Breton, gdy imaginował sobie, że ma pod Paryżem zamek na własność¹⁵. W *Manifestie surrealizmu* wyliczał nawet, z imienia i nazwiska, swoich znakomitych gości: Philippe Soupault, Paul Eluard, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Francis Picabia, Marcel Duchamp¹⁶.

niewidzialny
zamek Bretona

„Ludzie będą mi tłumaczyli, że to poetycka mrzonka: rozejdą się, powtarzając, że mieszkam na ulicy Fontaine, ale nikt z tej fontanny wody nie upije. Pal ich sześć! Ale czy naprawdę są pewni, że ten zamek, w którym pełnię wobec nich honory domu, jest iluzją? A może jednak istnieje! Moi goście potrafią najlepiej na to odpowiedzieć: ich widzimisię oświetla im drogę do zamku. I dopiero, k i e d y j e s t e ś m y t u t a j, żyjemy wedle naszej fantazji”¹⁷.

Życie dla sztuki – odciąć się od świata i jego spraw to marzenie wielu. Także Schulza, który nieraz żalił się w listach do przyjaciół, że gdyby tylko ktoś zdjął z niego obowiązki nauczyciela, mógłby wreszcie znaleźć czas i siły na pisanie. W liście do Romany Halpern tłumaczył: „Chciałbym próżnować, nic nie robić, wałęsać się – mieć trochę radości z krajobrazu, z nieboskłonu otwartego przedwiecznymi chmurami w zaświaty”. Tymczasem zewsząd „słyszysz się tylko groźby i napomnienia. Obowiązek urasta do jakichś apokaliptycznych rozmiarów”¹⁸.

A jednak bywają takie miejsca, w których rzeczywiście można „oszańcować się” i oddać „sprawom poezji”. Atelier dziewiętnastowiecznych pejzażystów w posiadłości Constanta Dutilleux w Arras. Szwajcarska Monte Verità skupiająca awangardowych malarzy, muzyków, performerów i tancerzy. Położona w górach uczelnia artystyczna Black Mountain College w Karolinie Północnej. The Bread and Puppet Theater Petera Schumann w samym środku amerykańskiej farmy.

jednak
bywają takie
miejsca

W Polsce taką, częściowo zamkniętą, przestrzeń teatralną stworzyli Włodzimierz Staniewski, założyciel Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, a także Piotr Tomaszuk z Teatrem Wierszalin, działającym

15 Na podobieństwo twierdzy Schulza z zamkiem Bretona zwrócił uwagę Henryk Dubowik w książce *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej* (Bydgoszcz-Poznań 1971, s. 131).

16 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybr. i przeł. Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 69-70.

17 Ibidem, s. 70.

18 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 15 listopada 1936 roku, KL 141.

początkowo jako Towarzystwo Wierszalin w Supraślu na Podlasiu, którego siedzibą stał się dawny dom kolonijny dla dzieci i młodzieży z lat dwudziestych ubiegłego wieku. W międzywojniu takim miejscem był może Teatr Reduta Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, pierwszy, zdaje się, polski teatr laboratoryjny.

Od dawna zresztą teatr upodobał sobie komuny twórcze, przestrzenie-utopie, zamknięte wspólnoty (*communitas*). W Niemczech początku dwudziestego wieku były to kolonie artystyczne, osiedla wspólnotowe, miasta-ogrody, zakładane na fali ruchu *Lebensreform*, który wyrastał ze sprzeciwu wobec postępującej industrializacji¹⁹. W Rosji lat dwudziestych „nieodłącznym elementem życia teatralnego”²⁰ były studia, nazywane sektami, zakonami, klasztorami, z uwagi na tajemniczy, mnisi tryb życia i pracy aktorów²¹. Formę studiów teatralnych rozślawiły nastawione na eksperyment „teatry poszukujące” Konstantina Stanisławskiego, Leopolda Sulerżyckiego czy Jewgienija Wachtangowa. Przy czym „istota pracy studyjnej zawierała się w samym procesie, w próbach, w poszukiwaniach aktorskiej organiczności”. W Rosji popaździernikowej masowo powstawały, mniej lub bardziej znane, często efemeryczne, przestrzenie laboratoryjne, które symbolizowały utopie idealnych społeczeństw; realizowały romantyczny „mit natury czystej, autentycznej”²².

Tradycja rosyjskich studiów, warsztatów i pracowni (*mastierskaja*)²³, o której bardzo ciekawie pisze w swoich książkach Katarzyna Osińska, może być kontekstem do czytania projektu twierdzy z *Republiki marzeń* Schulza: miała to być na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne.

Teatr-laboratorium oczywiście wprost odsyła do nazwiska Jerzego Grotowskiego, który w pewnym sensie kontynuował dzieło wielkich rosyjskich poprzedników (Grotowski znał te tradycje, powtarzał, że na Stanisławskim się wychował²⁴), jednak jego koncepcja gry aktorskiej była całkowicie nowatorska w stosunku do biomechaniki Meyerholda czy systemu Stanisławskiego²⁵. W jego teatrze określone metody pracy z własnym ciałem i psychiką miały prowadzić do transgresji: „Aktor

na fali
Lebensreform

laboratorium
wizyjne

19 Zob. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii: Monte Verita, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.

20 K. Osińska, *Teatr rosyjski wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009.

21 Eadem, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003, s. 8.

22 Ibidem, s. 117.

23 Eadem, *Teatr rosyjski...*, op. cit., s. 25.

24 Z. Osiński, „Laboratorium” Jerzego Grotowskiego, [w:] idem, *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, s. 14.

25 Por. L. Flaszen, *Teatr Laboratorium 13 rzędów...*, op. cit., s. 353.

dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego”²⁶, wyjaśniał w *Aktorze огоłoconym*.

Grotowski pojmował teatr jako autentyczne przeżycie (tu i teraz), nastawione na proces przemiany aktora, która dokonywała się w pogłębianej intymnej atmosferze. Publiczna prezentacja spektaklu nie była celem, była wypadkową, skutkiem ubocznym. Grotowski przeformułował także pozycję widza z obserwatora na świadka i uczestnika, by później, w czasach Instytutu Laboratorium, zajmującego się poszukiwaniami parateatralnymi, w ogóle zrezygnować z publiczności (tzw. słynne „wyjście z teatru”²⁷).

Dlaczego przywołuję tu Grotowskiego? Czy Grotowski miałby inspirować się Schulzem? Schulz antycypować jego idee? Zbigniew Osiński, monografista i wydawca pism Grotowskiego, w liście do Stanisława Rośka informował, że w tekstach Grotowskiego ani razu nie pada nazwisko Schulza: „Bruno Schulz nigdy nie pojawił się w zainteresowaniach artystycznych Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium. Nie potrafię Ci ani sobie samemu tego wyjaśnić. Nie wiem, jakie są tego przyczyny?”²⁸.

Tymczasem przed laty Jan Błoński w tekście *Świat jako księga i komentarz* przypomniał, że Ludwik Flaszen, najbliższy współpracownik Grotowskiego, współtwórca Teatru Laboratorium, ze „zdań *Księgi* wprowadził własną – niezmiernie ciekawą – interpretację tożsamości świata z dziełem sztuki, gdzie niejako połączył marzenia Schulza z doktryną teatralną Jerzego Grotowskiego”²⁹.

W dedykowanym Grotowskiemu tekście, złożonym z kilkadziesiąt mniejszych fragmentów, Flaszen próbuje przyjrzeć się mitowi *Księgi* i temu, w jaki sposób mit ten funkcjonuje we współczesnym świecie³⁰. Całość zapowiada cytat z opowiadania Schulza: „Egzegeci *Księgi* twierdzą, że wszystkie książki należą do Autentyku” (*Księga*, OP 125). Dalej Schulz pisze: „Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie”. Flaszen podobnie: „Książka jest to *Księga* po upadku,

Grotowski
o Schulzu nie
wspominał

Księga
Flaszena

26 J. Grotowski, *Aktor огоłocony*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek, M. Biaginiego, D. Kosińskiego i in., Warszawa 2012, s. 255.

27 Zob. T. Burzyński, *Wyjście z teatru*, [w:] idem, *Mój Grotowski*, wybór i oprac. J. Degler, G. Ziółkowski, posł. J. Degler, Wrocław 2006, s. 45.

28 List Zbigniewa Osińskiego do Stanisława Rośka z 17 marca 2017 roku.

29 J. Błoński, *Świat jako księga i komentarz*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8–10 czerwca 1992, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 69.

30 L. Flaszen, *Księga*, [w:] idem, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp E. Barba, Wrocław 2014, s. 114–116.

Księga zdegradowana. Każda książka, nawet najbardziej kaleka, zawiera w sobie niejasne poczucie swej genealogii. To tak, jak w potworku z wielką głową hydrocefala i błoniastymi kończynami tkwi ukryty obraz człowieka, *imago homini*. Czy to nie pocieszające?”³¹. „Bo – tym razem Schulz – zwykle książki są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks, płonąc wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem” (OP 125).

teksty
współgrają

Zadziwiające, jak te teksty współgrają. Ale *Księga* Flaszena jest jego księgą. Znać w tym tekście jego analityczny, ironiczny styl: „Czy dzisiaj tylko książka jest możliwa? Jeżeli tak, należałoby sobie zadać pytanie, czy rzecz warta jest zachodu”³². Albo: „Zaczynasz Księgę, a co powstało, kończysz jako książkę. Wtedy nadzieja u początku drogi. A na końcu pociecha, że jednak stałeś się autorem”³³.

Mocne tezy Flaszena wciąż mają w sobie energię. Trudno się powstrzymać, by nie przytoczyć kilku z nich: „Księga jest doświadczanym, które nieustannie pożera już doświadczone, by wchłonawszy je, stawać się wciąż nowymi narodzinami”³⁴; „To równie ja Księgę, jak Księga mnie powołuje do istnienia. To autorstwo jest wzajemne”³⁵; „Księga rodzi się z ciała. To jest pulsowanie, jego tchnienie żywotne, jego – by się tak wyrazić – sekretny taniec sprawia, że cała reszta jest niesiona”³⁶.

Ale Flaszen spłaca jednocześnie dług Schulzowi, bez którego nie sposób przecież mówić o Księdze. Cytat z jego opowiadania to nie tylko motto, to obietnica. Postulat i zadanie. Także dla czytelników.

Flaszen powraca do Schulza. Parafrazuje Schulza, pisze Schulzem. Na przykład wtedy, gdy mówi: „Księga – prawdopodobnie – jest tylko jedna. Reszta to wersje. Wersje są nostalgią pierwowzoru, jego szukaniem”³⁷. Albo: „Księga wyłania się wtedy, gdy każdy wiek twojego życia ma swoją porę dzieciństwa”³⁸.

czasem się
przekomarzają

Pomysły Schulza i Flaszena uzupełniają się, dialogują ze sobą. Czasem się przekomarzają. Na przykład Flaszen pisze, że Księgi „nie wyrzuca się do kubła z odpadkami”³⁹. A pamiętamy, jaki los spotkał Schulzowską Księgę: „przecież ona leży tu zawsze i co dzień wydzieramy z niej kartki

31 Ibidem, s. 115.

32 Ibidem, s. 114.

33 Ibidem, s. 116.

34 Ibidem, s. 114.

35 Ibidem.

36 Ibidem, s. 115.

37 Ibidem, s. 114.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

na mięso do jatek i na śniadanie dla ojca” (OP 119), powie Adela, która po raz kolejny okaże się nieznaną rzeczą profanką. Dlatego Księga jest Józefowi niedostępna. Pozostają mu „jej ostatnie stronicie, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci” (OP 119). Ale i to wystarczy, bo, jak chce wierzyć Flaszen: „Księgę otworzyć można na dowolnej stronie. Na każdej stronie jest ona cała”⁴⁰.

Ale jak Księga – Flaszena, Schulza – ma się do Grotowskiego? Jak rozumieć tę dedykację, którą Flaszen złożył z całą pewnością nie tylko z życzliwości czy sentymentu do przyjaciela i bliskiego współpracownika? Księga była w centrum zainteresowań Grotowskiego, choć nie zajmował go teatr literacki. Tekst był mu pretekstem – nie tylko do zabawy, parodii, ale przede wszystkim do własnych poszukiwań. Myślenie kategorią „świat jako Księga” albo „teatr jako Księga” było mu bliskie. Zaś idea Księgi, Autentyku, który okazuje się niczym więcej jak podartym szpargałem, odpadkiem, strzępem, żalosną resztką, powraca w błuźnierczych interpretacjach Grotowskiego wielkich ksiąg (*Siakuntali* Kalidasy, *Akropolis* Wyspiańskiego, *Księcia Niezłomnego* Calderona, *Kordiana* Słowackiego, *Dziadów* Mickiewicza, Biblii).

Ale Schulza i Grotowskiego łączyło może więcej. Nie tylko mit Księgi. Także „filozofowanie w kontekście błazenady”⁴¹, kabaretowy stosunek do rytuału, który kształtował estetykę opolskiego Teatru 13 Rzędów i później, w zmienionej, skondensowanej formie powrócił w Teatrze Laboratorium. Grotowskiego nie interesował ceremoniał autentyczny, interesował go ceremoniał w prowokacyjnym, zironizowanym przebraniu. U Schulza podobnie – jeśli ceremoniał, to ceremoniał dostojnego ptasiego rodu, jeśli obrzęd, to „zgiełkliwy obrzęd zakupów jesiennych” (*Noc Wielkiego Sezonu*, SC 102), jeżeli rytuał – to „wśród ruchów uświęconych odwiecznym karakoniem rytuałem” (*Nemrod*, SC 102).

Transgresja poprzez lekkość, powie w innym miejscu Flaszen o działalności Teatru 13 Rzędów. Ale równie dobrze mógłby mówić o Schulzu, z jego parodystycznym podejściem do rytuału, realizującym się w upartej demistyfikacji świata, przy ciągłej fascynacji mitem. Tak samo niektóre tezy Grotowskiego z tekstu *Farsa-Misterium* mogłyby służyć za opis rzeczywistości opowiadań Schulza, organizowanej przez zasadę panmaskarady: „Bawimy się, to znaczy, że szukamy różnorodności, tego, co niespodziane, odwrotne, co jest «draką». Forma pulsuje, rozszczepia się, następuje rozbitcie konwencji obiegowych, rodzą się nieoczekiwane

„filozofowanie
w kontekście
błazenady”

transgresja
poprzez
lekkość

⁴⁰ Ibidem, s. 115.

⁴¹ J. Grotowski, *Między teatrem a postawą wobec rzeczywistości*, maszynopis pracy magisterskiej, 1960, za: D. Kosiński, *Grotowski: przewodnik*, Wrocław 1999, s. 65.

zbliżenia i podobieństwa. Groteska = powaga, parodia = tragizm, intelektualna konstrukcja = żywiołowość (*buffo*), ceremoniał = akrobacja. Dialektyka formy, a tym samym dialektyka procesu psychicznego, przeświadczeń, sposobów postrzegania.

W tej opacznej ruchliwości, ruchliwości niesytuacyjnej, ale poprzez płynność samych konwencji teatralnych, istotny byłby czynnik zabawy, zaskoczenia, przekory; słowem – jakiejś szczególnej, ponad-gatunkowej *f a r s o w o ś c i*, jakiejś *n a d f a r s y*⁴².

Ale czy nie zbyt pochopnie próbuję łączyć Schulza z Grotowskim? Może w istocie bliżej byłoby Schulzowi do Flaszena? A może to tylko, by posłużyć się formułą Tadeusza Burzyńskiego, „mój Grotowski”⁴³ – mój, czyli czytany przez Schulza. Czy to znaczy, że nieprawdziwy?

Tymczasem gdy w *Republice marzeń* pojawia się twierdza, zwana teatrem i laboratorium, wracam do Grotowskiego. Przypominam sobie jego słowa, gdy zastanawiał się *Czym dla mnie jest Teatr Laboratorium?*

„Na początku był teatrem. Potem był laboratorium. A teraz jest to miejsce, gdzie mam nadzieję być wierny sobie. I nie jest istotne, aby nazywano to Laboratorium, nie jest istotne, czy w ogóle będzie się to nazywało teatrem. Konieczne jest takie miejsce. Gdyby teatr nie istniał, znalazłby się jakiś inny pretekst”⁴⁴.

Przypominam sobie jeden z jego wczesnych tekstów, pisanych w ramach działań organizacji młodzieżowej u schyłku epoki stalinowskiej. Uderza dziwne podobieństwo tonu tego tekstu i narracji bohatera *Republiki marzeń* Schulza. A może świadczy ono nie tyle o wpływach czy antycypacjach, ile o uniwersalności pewnych ideałów właściwych młodym duchom?

„W swoich sercach niesiemy wizję, konkret marzenia o swojej sztuce. Te konkrety muszą się zetknąć, zetrzeć, skryształizować i dojrzeć. Gdzie?

W gronie kolegów „współmarzycieli” wspominaliśmy często obrazoburczość Zielonego Balonika, marzyliśmy o nowym, wielkim ośrodku twórczego fermentu”⁴⁵.

Teatr był dla Grotowskiego aktem transgresji, która miała (wtórnie) objąć widzów, ale przede wszystkim aktora. Być może aktor-człowiek Grotowskiego był jak uciekinier z *Republiki marzeń*, który odnalazł schronienie w twierdzy: „Wszedł w nową, odświętną, lśniąca prawidłowość, strącił z siebie, jak skorupę, własne ciało, zrzucił maskę grymasu przyrosłą do twarzy, przepoczwarzył się i wyzwolił” (OP 348–349).

współ-
marzyciele

42 J. Grotowski, *Farsa-Misterium (tezy)*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 194.

43 T. Burzyński, *Mój Grotowski*, [w:] idem, op. cit., s. 13.

44 J. Grotowski, *Czym dla mnie jest Teatr Laboratorium?*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 500.

45 Idem, „Czerwony Balonik”, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 24.