

Zbigniew Osiński

Zbigniew Osiński (ur. 1939, Poznań) – profesor zwyczajny (emerytowany) Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, od 2013 profesor Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. 1990 projektodawca oraz pierwszy dyrektor (od 1991 do 2004 dyrektor artystyczny i naukowy) powołanego we Wrocławiu w 1990 roku *Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych* (w 2007 roku przemianowanego na Instytut im. Jerzego Grotowskiego). W latach 1973–1977 kierownik literacki Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Autor prac z zakresu historii teatru, wśród których wymienić należy: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980, *Grotowski wytycza trasy*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty, słowo/obraz terytoria* Gdańsk 1998, 2009 tomy I–II, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2003, *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim, słowo/ obraz/ terytoria*, Gdańsk 2005, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku, słowo/obraz /terytoria*, Gdańsk 2008; *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013; *Grotowski and His Laboratory*, PAJ Publications, New York 1986; *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, Bulzoni, Roma 2012; *Jerzy Grotowski's Journey's to the East*, Icarus and Routledge, Holstebro–Malta–Wrocław–London–New York 2013. Jego książki i artykuły zostały przetłumaczone na ponad dwadzieścia języków.

Japonia Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.025>

O teatrze *nō* i jego polskiej recepcji (z przywołaniem recepcji euroamerykańskiej)

Tekst ten traktuje o związkach z kulturą japońską Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora, dwóch wybitnych artystów teatru, których inspiracje wydają się mieć istotne znaczenie w Japonii¹. Przede wszystkim jednak Grotowskiego, japońska recepcja sztuki teatralnej Tadeusza Kantora została tutaj opracowana z konieczności jedynie w zarysie.

W programie do gościnnych występów teatru *nō* w Warszawie w 2005 roku znany japonista, Henryk Lipszyc, napisał:

Techniki aktorskiej artyści *nō* uczą się od dziecka i doskonałą ją przez całe życie. Dotyczy to zarówno poetyckiej melodeklamacji (*utai*), jak układów choreograficznych (*shimai*). Prawdziwy artysta, posługując się doprowadzonymi do perfekcji środkami – charakterystycznymi dla *nō*

¹ Por. Z. Osiński, *Japońskie inspiracje i zauroczenia: Jerzy Grotowski, Mieczysław Limanowski*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” kwiecień 2011, nr 102, s. 113–123, wersja poprawiona i poszerzona w: *Japonia w Polsce. W 90. rocznicę nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią*, redakcja naukowa B. Kubiak Ho-Chi, Warszawa 2012, s. 245–274; idem, *Japońsko-polskie kontakty teatralne – dwudziesty wiek*, w katalogu wystawy: *Chopin – Polska – Japonia. Wystawa z okazji nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego*, Komitet Organizacyjny Wystawy, Tokio–Warszawa 1999, s. 222–225, przekład japoński N. Rząddek: *20 seiki – iu okeru Nihon-to Pōrando – no engeki – kōryū*, s. 218–221. Tamże: Ōta Shogō, *Teatralne podróże do Polski*, tłum. H. Lipszyc, s. 228–229; Ueda Misako, *Moje doświadczenia z teatrem polskim w Japonii*, tłum. K. Okazaki, s. 233–235.



Tokio, Asakusa, luty 2011
(fot. S. Kołos)

postawą *kamae* i ślizgowym krokiem *suriashi*, umiejętną «grą maską», która jest jego twarzą i duszą, wreszcie śpiewem – potrafi wyrazić najsztubtelniejsze odcienie ludzkich uczuć, wciągając widza w niecodzienne misterium, być jego przewodnikiem w drodze do «innego wymiaru».

Repertuar teatru *nō* nie zwiększa się, ustalony przed wiekami kanon sztuk jest zamknięty i obejmuje około dwustu czterdziestu pozycji. Forma klasycznego teatru inspirowane na wiele sposobów współczesnych artystów².

Euroamerykańska recepcja *nō* zaczyna się od Williama Butlera Yeatsa (1865–1939)³, poety, prozaika i dramaturga irlandzkiego, twórcy w języku angielskim, laureata Nagrody Nobla w roku 1923; poety i eseisty amerykańskiego Ezra Pounda (1885–1972)⁴, który przez dwa lata pełnił funkcję sekretarza Yeatsa; poety, dramaturga i eseisty francuskiego Paula Claudela (1868–1955), w czasie pełnienia misji ambasadora Francji w Japonii w latach 1921–1925 był wielokrotnie na przedstawieniach *nō* jako jeden z bardzo nielicznych wtedy Europejczyków i ludzi teatru; wreszcie – zaprzyjaźnionego z nim Jacques’a Copeau (1879–1949)⁵. Byli to ludzie urodzeni między rokiem 1865 a 1885.

Tak się złożyło, że w lipcu 2000 roku, dzięki uprzejmości Catherine Dasté⁶, wnuczki Copeau i córki Jeana Dasté⁷, jak przystało na tradycję rodzinną również reżyserki, aktorki i dyrektora zespołów teatralnych, miałem możliwość pracować przez kilka dni w nieistniejącej już bibliotece rodzinnej Copeau i Dasté, wówczas znajdującej się w Pernand-Vergeleses w Burgundii, nieopodal Beaune (a nie na Lazurym Wybrzeżu, jak informują autorzy wstępu do polskiego wyboru pism Copeau⁸), ostatniej siedzibie „Copiaus”⁹. Zgromadzone tam między innymi książki o kulturach i teatrach Dalekiego Wschodu, zwłaszcza Indii, Chin, Japonii, a szczególnie o teatrze *nō*. W moim notatniku zapisałem tytuły:

Alexandre Bénazet, *Le Théâtre au Japon. Esquisse d’une histoire littéraire*, Ernest Leroux, Paris 1901. Thèse pour le Doctorat de l’Université de Paris, présentée à la Faculté des Lettres à la Sorbonne;

Ananda K[entish] Coomaraswamy, *The Dance of Shiva. Fourteen Indian Essays*, The Sunwise Turn, Inc., New York 1918;

„The Drama. A Quarterly Review” (Chicago), November 1916, nr 24: William Butler Yeats, *Certain Noble Plays of Japan*, s. 481–496; Prince Serge Wolkonsky, *The Pantomime*, s. 530–539;

² H. Lipszyc, *Na co warto zwrócić uwagę?*, w programie: *Występ japońskiego teatru nō*. Zespół aktorski ze szkoły w Kemze, piątek 29 lipca 2005, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, bez paginacji.

³ Por. W. Rulewicz, *W stronę rytuału*, w: William Butler Yeats, *Dramaty*, wstęp W. Rulewicz, wybór i oprac. T. W. Brzozowski, przeł. T. W. Brzozowski, L. Engelking i inni, Warszawa 1994, s. 5–15; E. Partyga, *Romans poety z teatrem*, „Teatr” 1996, nr 5, s. 41–43; I. Łabędzka, *Artaud, Yeats, Brecht i teatry Wschodu*, „Dialog” 1997, nr 5, s. 142–149; program do przedstawienia *Upadek Cuchulaina* Williama Butlera Yeatsa, Warszawa, Teatr Polski, Scena Kameralna. Prapremiera 21 kwietnia 1995. Reżyseria i scenografia P. Wodziński. Muzyka M. Błażewicz.

⁴ Por. I. Łabędzka, *Chiny Ezra Pounda*, Poznań 1998.

⁵ Por. Z. Reklewska, K. Puzyna, *Copeau i słowa „trzeba stąd iść”*, w: J. Copeau, *Naga scena*, wybór i noty Z. Reklewska, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1972, s. 27.

⁶ Por. C. Dasté, *Théâtre en chemin*, Archimbaud éditeur, Paris [2004].

⁷ J. Dasté (1904–1994) debiutował w wieku czternastu lat jako statysta w Châtelet, mając osiemnaście lat wstąpił do Vieux-Colombier, po czym wyjechał z Copeau do Burgundii, gdzie uczestniczył w pracach szkoły i zespołu. Po rozproszeniu się Copiaus w roku 1930 spotkał się z Jeanem Vigo, po czym razem z André Barsacq’iem i Maurice’em Jacquemont’em stworzył własny zespół «La Compagnie des Quatre Saisons». W 1945 zainicjował wielki ruch decentralizacji teatrów w Grenoble, a następnie w Saint-Étienne.

⁸ Por. Z. Reklewska, K. Puzyna, op. cit., s. 28: „W 1926 roku przeniesiono się do nowej siedziby w Pernand na Lazurym Wybrzeżu”.

⁹ Por. *Le journal de bord des Copiaus 1924–1929*, éditions commentée par Denis Gontard, Paris 1974, s. 11, przypis 1.

Osman Edwards, *Japanese Plays and Playfellows, with twelve coloured plates by Japanese Artists*, William Heinemann, London 1901. Tutaj fotografie: Sada Yakko, Otojirō Kawakami, Danjuro;

Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline history of East Asiatic Design*, London: Williamlteineman, New York: Frederick A. Stokes Company, 1912–1913, t. 1–2;

Ernest Fenollosa, Ezra Pound, „*NOH*” or accomplishment. *A study of the classical stage of Japan*, Macmillan and CO. Limited, London 1916;

Albert Maybon, *Le théâtre japonais*, Henri Laurents, Paris 1925;

G. Renondeau, *Le bouddisme dans les nō*, Hosokawa Printing CO, LTD, Tokyo 1950. Publication de la Maison Franco-Japonais, Serie B, t. 2. Z dedykacją dla Jeana Dasté;

Michel Revon, *Anthologie de la littérature japonais des origines au XX^e siècle*, Librairie Delagrave, Paris 1919;

Tchiao Tch'eng Tchih (Docteur de l'Université de Paris, ex-directeur du Conservatoire d'Art Théâtral (Pekin)), *Le théâtre chinois d'aujourd'hui*, Librairie E. Droz, Paris 1938. Odręczna dedykacja autora: „A mon maître Gustave Cohen (Professeur à la Sorbonne) témoignage de profonde reconnaissance et d'admiration respectueuse”;

Franz Toussant, *La Princesse de la lune. Quatre nō japonais*, Éditions Jules Tallandier, Paris 1928. Z dedykacją autora dla Jacques'a Copeau;

„Transactions and Proceedings of The Japan Society” (London), t. XI, The Twenty-second Session, 1912–1913.

Autor ostatniej spośród wymienionych książek poświęcił wiele stron Mei Lanfangowi. Fakt, że po tylu latach rozcinałem jej arkusze, wskazywałby na to, że teatr chiński znacznie mniej interesował Copeau niż klasyczny teatr japoński, a szczególnie *nō*¹⁰.

Do roku 1978, w którym przybył do Polski artysta teatru *nō* Hideo Kanze, aktor *shite*, ukazała się u nas pewna liczba publikacji o tym rodzaju teatru. Były to przeważnie artykuły o charakterze popularyzatorskim¹¹.

Z okresu dwudziestolecia międzywojennego na pamięć i refleksję zasługują niepublikowane dotychczas notatki Mieczysława Limanowskiego z lat 1936 i 1937, poświęcone starojapońskiemu widowiskom i teatrowi (*bugaku, gigaku, nō, bunraku, kabuki*), a także ich związkom ze współczesnymi poszukiwaniami teatralnymi (na przykład „Meyerhold i kabuki”) oraz zastanawiającym paralelom („kabuki – Dziady”)¹². Tak jak zdecydowana większość polskich autorów przed rokiem 1939, współtwórca Reduty znał teatr japoński tylko pośrednio, przede wszystkim z książek i artykułów angielskich, francuskich i niemieckich. Tym bardziej chciałbym podkreślić znaczenie artykułu japońskiego autora Shukotsu Togawy *Dramat nō*, zamieszczonego w poświęconym kulturze japońskiej numerze „Wiadomości Literackich” z 7 listopada 1937 roku, zredagowanym przez znanego podróżnika i reportażystę Aleksandra Jantę¹³.

¹⁰ Według moich zapisków: Pernand-Vergelesses. Wtorek, 25 lipca, i czwartek, 27 lipca 2000 roku.

¹¹ Spośród ważniejszych publikacji tego rodzaju wymienię następujące: J. Lubańska, *Japoński teatr dramatyczny „Nō”*, „Bluszcz” 2 i 9 VII 1938, nr. 27 i 28, s. 12–13; R. Fajans, *Melpomena w kraju wiśni. (Od specjalnego wysłannika „Światowida” na Dalekim Wschodzie)*, „Światowid” 26 XI 1938, nr 48, s. 18–19.

¹² Miałem już okazję to zaszykalizować: Z. Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 197 i 650, przypis 19. Por. „Materiały Mieczysława Limanowskiego”, sygn. S77: „Notatniki z roku 1936. Notatnik: «Kabuki»”, sygn. S78: „Notatniki z roku 1937. Notatnik: *Dziady*. Czerwiec 1937”, Muzeum Ziemi PAN w Warszawie.

¹³ Shukotsu Togawa, *Dramat nō*, „Wiadomości Literackie” 7 XI 1937, nr 46, s. 4. Por. też: A. Janta, *Pamiętnik indyjski*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1970, s. 5 i 42. Shukotsu Togawa (1872–1939), znany również pod

Sytuacja zmieniła się dopiero po Październiku 1956 roku, gdy zaczęły się wyjazdy do Japonii w celach studyjnych.

Pośród publikacji z lat 70. wskażę na artykuły Andrzeja Banacha *Bunraku, nō, kabuki i Grotowski*¹⁴ (ukazał się on potem pod innym tytułem i w zmienionej redakcji w książce Eli i Andrzeja Banachów *Cztery tygodnie w Japonii*¹⁵) i reżysera teatralnego Andrzeja Ziębińskiego *Klasyczny teatr japoński*, zamieszczony w „Pamiętniku Teatralnym” z 1974 roku¹⁶. Ziębiński nie posiadał kompetencji japonistycznych, pozostał amatorem-samoukiem w tej dziedzinie, ale to właśnie z jego tekstu pochodzi zdanie, które przytoczyła Krystyna Wilkoszewska, recenzując książkę Jadwigi Rodowicz o traktatach Zeamiego: „*nō* nie ma odpowiednika w sztuce europejskiej”, jednakże „wielu badaczy widzi w nim rysy zbieżne z antyczną tragedią grecką”. Dodała przy tym następujący komentarz:

„Trójjedyna choreja, taniec, muzyka i śpiew, leży u genezy teatru obu odległych kultur, co w teorii oznacza niekiedy konieczność uporania się z tymi samymi problemami”¹⁷.

W maju 1982 roku krakowski „Dziennik Polski” zamieścił artykuł Krzysztofa Miklaszewskiego *Nō – awangarda i głębsze znaczenie*¹⁸. Jego autor przebywał w Japonii z zespołem Teatru Cricot 2 jako jeden z aktorów sławnego bodajże na całym świecie „seansu dramatycznego” Tadeusza Kantora *Umarła klasa*, pokazanego najpierw podczas I Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Toga-mura odbywającego się pod kierunkiem wybitnego reżysera Tadashiego Suzukiego¹⁹, a następnie w Tokio. Artykuł zawiera refleksje na temat recepcji *Umarłej klasy* w Japonii i przedstawienia *nō* prezentowanego w Toga-mura oraz relacje ze spotkań autora z Hisao Kanze i Tadashim Suzukim:

Dwie z kilkuset zapisanych sztuk Zeamiego [były to *Hyakuman i Aoi-no ue (Pani Aoi)*²⁰] dane mi było oglądać w Toga-mura w scenerii niecodziennej i okolicznościach zgoła niezwykłych. Scenerię wyznaczał zbudowany według wszelkich zasad *nō*, a przyczepiony do pagórka zielonej kotliny, budynek drewniany. Okoliczności zaś narzuciła pogoda, w strugach deszczu i poszumach wiatru dopuszczająca myśl, że przebiegający chyżo przez Honsiu tajfun może swoim epicentrum zahaczyć o domostwa teatralnego skansenu. [...]

imieniem Myōzo. Eseista, publicysta, tłumacz, znawca literatury angielskiej. W 1891 ukończył uczelnię Meiji Gakuin i podjął pracę jako nauczyciel. Wspólnie z wybitnym pisarzem Tōsonem Shimazakim i innymi przyjaciółmi po piórze zakłada i wydaje pismo literackie „Bungakukai” (Świat Literacki). Studiuje anglistykę na Tokijskim Uniwersytecie Cesarskim (dzisiejszy Uniwersytet Tokijski), od 1899 wykładowca języka i literatury angielskiej w liceum Yamaguchi. Odbywa studia zagraniczne w Europie i Stanach Zjednoczonych. Po powrocie do kraju zostaje profesorem na Uniwersytecie Kaiō Gijuku Daigaku. Poświęca się działalności tłumaczeniowej, przełożył na japoński m.in. pisma Ralfa Waldo Emersona, *Dekameron* Boccaccia i *Nędzników* Victora Hugo.

¹⁴ A. Banach, *Bunraku, nō, kabuki i Grotowski*, „Literatura” 1 III 1973, nr 9, s. 3.

¹⁵ E. i A. Banach, *Cztery tygodnie w Japonii*, Kraków 1973, s. 195–211: *Teatr bunraku, kabuki i nō*.

¹⁶ A. Ziębiński, *Klasyczny teatr japoński*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 1, s. 17–70 i nadb.

¹⁷ K. Wilkoszewska, *Metafizyka teatru nō w traktatach Zeamiego*, „Dialog” 2001, nr 11, s. 123.

¹⁸ K. Miklaszewski, *Nō – awangarda i głębsze znaczenie*, „Dziennik Polski” 3–5 IX 1982, nr 148. Por. też: *Relacja Krzysztofa Miklaszewskiego tuż po powrocie z Toga-mury i Tokio. Jeszcze jedno zwycięstwo „Umarłej klasy”*, „Gazeta Krakowska” 20–22 VIII 1982, nr 138, s. 1, 6; *Japońskie rozmówki. Między siłą tradycji a pokusą awangardy*, z Tadashi Suzukim rozmawia Krzysztof Miklaszewski, „Scena” 1984, nr 9, s. 9–11; K. Miklaszewski, *Kabuki – bliźnowanie i tradycja*, „Dziennik Polski” 10–12 IX 1982, nr 153; idem, *Kyōgen – parodia i codzienność*, „Dziennik Polski” 17–19 IX 1982, nr 158.

¹⁹ Niedawno ukazał się polski przekład wyboru jego esejów: Tadashi Suzuki, *Czym jest teatr?*, przekład z języka japońskiego A. Sambierska, wstęp i redakcja naukowa H. Lipszyc, Wrocław 2012. Na stronach 132–133 *Bibliografia*, zestawiał Henryk Lipszyc: „Zawiera najważniejsze publikacje w języku polskim poświęcone teatrowi japońskiemu”.

²⁰ Polski przekład tej sztuki w: *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, przeł. i oprac. J. M. Rodowicz, Warszawa 1993, s. 69–88.

Siła teatru *nō* nie tkwi [...] w fabule, przywołującej i adaptującej tematy i motywy znanych epickich opowieści i lirycznych pieśni. [...] Podmiotem teatru *nō* jest aktor przygotowywany do zawodu w rodzinnym cechu od wczesnego dzieciństwa, przedmiotem zaś wagi szczególnej – technika sceniczna i sposób jej osiągania.

Technika, której elementy to ruch, gest, oddech, śpiewanie i recytacja, jest szczególnie wyrafinowana, ale jej założenia – zwłaszcza w tzw. postawie wyjściowej do każdego ruchu czy w sposobie uruchomienia rezonatorów – legły u podstaw poszukiwań wszystkich reformatörów teatru, od Artauda i Craiga poczynając, poprzez metodę Stanisławskiego, na Grotowskim kończąc²¹.

Pierwsze spektakle *nō* w Europie Zachodniej odbyły się latem 1954 roku w Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio w Wenecji, gdzie w ramach XIII Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego zespół Teatru Narodowego w Tokio przedstawił między innymi sztukę *Pani Aoi*, z Yoshiyuki Kanze jako *shite*²². W 1957 roku, na zaproszenie Jean-Louis Barraulta, ten sam zespół wziął udział w inauguracyjnym sezonie Teatru Narodów w Paryżu, dając kilka spektakli w Théâtre Odéon²³.

W Polsce pierwsze oficjalne przedstawienia *nō* odbyły się w roku 1980, dwadzieścia sześć lat po Wenecji, dwadzieścia trzy lata po występach w Paryżu i trzynaście lat po pierwszych prasowych zapowiedziach wizyty teatru *nō*²⁴.

Wcześniejsze spotkania z *nō* odbywały się w niemal intymnej, na wpół ukrytej atmosferze. Na przykład od 22 marca do 8 kwietnia 1962 roku Teatr Laboratorium 13 Rzędów z Opolą gościł w Krakowie z trzema przedstawieniami pokazywanymi w Krzysztoforach i Teatrze 38: *Dziadami* według Mickiewicza, *Kordianem* według Słowackiego i *Idiotą* według Dostojewskiego – dwa pierwsze reżyserował Grotowski, trzecie Waldemar Krygier. Na jeden ze spektakli *Dziadów* przybyli dwaj Szwajcarzy ze znanego wtedy w całej Europie dziennika „Journal de Genève”: redaktor naczelny Olivier Reverdin oraz pisarz, dramaturg i tłumacz Walter Weideli. W numerze „Journal de Genève” z 26 kwietnia 1962 roku Weideli opublikował artykuł *Essayer le pour, essayer le contre*, którego obszernie fragmenty ukazały się w polskim przekładzie zatytułowanym *Próbować pro, próbować kontra* na łamach „Materiałów – Dyskusji” w kwietniu następnego roku. Grotowski zawsze uważał ten tekst za jeden z najważniejszych na temat wczesnej działalności Teatru Laboratorium.

Po krakowskim spotkaniu zachowało się kilka listów. Autorem pierwszego z nich jest Walter Weideli, który 19 kwietnia 1962 roku tak zaczął swój list do Grotowskiego:

Szanowny Panie. Zgodnie z obietnicą, z wielką przyjemnością obaj z panem Reverdin przesyłamy książkę Zeamięgo, twórcy i teoretyka teatru *nō*, o którym Panu mówiliśmy. Książka dotrze

²¹ K. Miklaszewski, *Nō – awangarda i głębsze znaczenie*.

²² Mostra del Trentennio del Festival (1934–1964). Catalogo ufficiale, a cura di Giovanni Poli, La Biennale di Venezia. XXIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa – 1964, s. 21; Giaponne: combiamenti e interferenze nella vita dello spettacolo dal 1863 al 1970. Le anse del fiume Sumida, a cura di Nicola Savarese, „Sipario” 1980, nr 406 (L'Oriente per l'Occidente).

²³ Por. J.–L. Barrault, *Wspomnienia dla jutra*, przeł. E. Krasnowolska, Warszawa 1977, s. 383–395: *Japonia*; V. Reclies, *W Teatrze Narodów*, „Teatr i Film” 1–15 IX 1957, nr 7(17), s. 24–25 (*Korespondencja własna*).

²⁴ Pierwsze znane mi informacje o planowanych w stolicy dwóch przedstawieniach teatru *nō*, w ramach europejskiego tournée japońskiego zespołu, ukazały się w marcu 1967 roku. Por. (woy), *Teatr Nō wystąpi w Warszawie*, „Express Wieczorny” 21 II 1967, nr 45. Notatka: *Od mikrostrady – do wielkich teatrów. Japońską rewię zobaczmy w Polsce. Rozmowa z kierownictwem artystycznym PAGART-u [dyrektorem Jackiem Dobierskim]*, rozmawiała M. Chudzyńska, „Kurier Szczeciński” 3–4 III 1967, nr 53.

do Pana tą samą drogą jako przesyłka polecona. Żywimy przekonanie, że może być ona użyteczna w pańskich usiłowaniach odnowy teatru²⁵.

Była to wydana w roku 1960 u Gallimarda „*La tradition secrète du nō*” *suivi de „Une journée de nō”*, w przekładzie i z komentarzami światowej sławy japonisty francuskiego René Siefferta²⁶. W liście z 18 maja 1962 Grotowski podziękował Weidelemu za otrzymane egzemplarz i za jego tekst o Teatrze 13 Rzędów: „Je vous remercie cordialement pour le livre sur le théâtre Nō et pour votre chaleureuse description de notre théâtre”²⁷. 6 lipca zaś poinformował tego samego adresata o czekających go wyjazdach do Finlandii i Chin, skąd planował wrócić do Polski z końcem września: „A la fin de juillet j’irai en Finlande et en suite en Chine d’où je rentrerai à la fin de septembre”²⁸.

W Polsce trudno jest przecenić zasługi Jadwigi Rodowicz dla wiedzy o tym teatrze, nie zawsze przy tym wiedząc, że ta „z wykształcenia japonistka, z zamiłowania – aktorka Ośrodka Praktyk Teatralnych «Gardzienice» i uczennica mistrza *nō* Kanze Tetsunojo, z wyboru – dyplomatką”²⁹, była przez kilka lat członkiem zespołu artystycznego Teatru Laboratorium i że osobisty kontakt z Grotowskim u początków jej doświadczeń teatralnych miał dla niej decydujące znaczenie³⁰. W ostatniej ze swoich trzech książek Rodowicz stwierdza:

[...] teatr *nō* ma z twórczością Grotowskiego niejeden wspólny punkt.

Gdybym na pierwszym roku studiów japonistycznych (jesienią 1972 roku) nie zetknęła się w czytelni Uniwersytetu Warszawskiego z tekstami Grotowskiego *Jak żyć by można, Takim, jakim się jest, cały i Święto*³¹, nie szukałabym w teatrze czegoś bardzo ważnego, co się znajduje poza jego granicami i nie podejrzewałabym istnienia wymiaru duchowego tak ściśle umiejscowionego w cielesnym wymiarze gry aktora. W przedziwny sposób dzięki Grotowskiemu znalazłam Zeamię. To było ponad trzydzieści lat temu³².

²⁵ Przekład Anny Wasilewskiej, której składam w tym miejscu serdeczne podziękowanie. W oryginale: „Cher Monsieur. Comme nous vous l’avions promis, nous faisons un plaisir, M. Reverdin et moi-même, de vous adresser ce livre de Zeami, le créateur et le théoricien du théâtre Nō dont nous vous avons parlé. Ce livre vous est adressé par même courrier et recommandé. Nous sommes persuadés qu’il vous sera utile dans vos efforts en vue d’un renouvellement du théâtre”. List napisany na maszynie, na białym firmowym papierze formatu A4, z nadrukiem u góry po lewej stronie: „Journal de Genève”, 5-7 rue Général-Dufour. Rédaction”, podpis odręczny, jedna strona. Archiwum Instytutu im Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

²⁶ Zeami, „*La traduction secrète du nō*” *suivi de „Une journée de nō”*, traduction et commentaires de René Sieffert, Paris 1960.

²⁷ List na maszynie, na białym papierze formatu A4, na dole po prawej stronie pieczętka „Kierownik Artystyczny i Dyrektor Teatru 13 Rzędów Jerzy Grotowski”, podpis odręczny, jedna strona. Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

²⁸ List na maszynie, na białym papierze formatu A4, u góry po lewej stronie pieczętka „Teatr Laboratorium «13 Rzędów», Opole, Rynek 4”, na dole po prawej stronie pieczętka „Kierownik Artystyczny i Dyrektor Teatru 13 Rzędów Jerzy Grotowski”, podpis odręczny. Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław. Por. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 105; idem, *Mei Lanfang, legenda opery pekińskiej*, w: idem, *Polska recepcja i konteksty*, w: idem, *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, pod redakcją E. Guderian-Czaplińskiej i Grzegorza Ziółkowskiego, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 125–135.

²⁹ Por. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 230.

³⁰ Por. Z. Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku. Część druga: Studia*, s. 117–118. Ibidem: *Po występach teatru japońskiego. Rola na całe życie*.

³¹ Pierwodruki tych tekstów opublikowała wrocławska „Odra” między kwietniem a czerwcem 1972 roku: *Jak żyć by można*, nr 4, s. 33–38; *Takim, jakim się jest, cały*, nr 5, s. 51–56; *Święto*, nr 6, s. 47–51

³² J. M. Rodowicz, *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego – The Grotowski Institut, Wrocław 2009, s. 227; *Podziękowania*. Por. również: eadem, [Podziękowania], w: eadem, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamię o sztuce nō*, Gdańsk 2000, s. 6.

Powołam się również na własne świadectwo. Podczas dwóch moich pobytów w siedzibie Workcenter of Jerzy Grotowski w Vallicelle we Włoszech, w latach 1988 i 1996, twórca Teatru Laboratorium powiedział mi, że celem jego ówczesnej pracy było sprawdzenie, czy w kontekście kultury zachodniej możliwe jest stworzenie odpowiednika teatru *nō*? Podejmując się takiego zadania dobrze wiedział, że teatr *nō* potrzebował kilkuset lat, aby się mógł wykształcić i rozwinąć. Pomimo to uważał, że należy sprawdzić taką możliwość, nawet wówczas, jeśli szansa jest bliska zera.

W dniach 4–9 marca 1980 roku, dwa lata po wizycie Hideo Kanze, Ośrodek Teatralny Akademia Ruchu i Teatro Arcoiris z Rzymu, z którym przybył także znany włoski teatrolog Nicola Savarese, bliski współpracownik Eugenia Barby i współautor *Sekretnej sztuki aktora*, zorganizowały przegląd sześćdziesięciu pięciu filmów dokumentalnych o kulturach teatralnych Azji – „Słońce świeci o północy”. Odbył się on w sali widowiskowej Centralnego Klubu Politechniki Warszawskiej Riviera Remont przy ulicy Waryńskiego. Wśród filmów znajdowały się dokumenty o klasycznych teatrach japońskich: *nō*, *bunraku* i *kabuki*. Zamieszczone w wydrukowanym na powielaczu programie informacje o filmach zostały przetłumaczone z katalogu wydanego rok wcześniej w Rzymie w związku z przeglądem filmów o teatrach orientalnych.

W ramach II Międzynarodowych Spotkań Teatralnych przyjechali do Warszawy aktorzy Teatru imienia Zeamięgo z Tokio (podczas występów poza Japonią teatr Tessenkai przybierał nazwę Zeamiza): dyrektor Hideo Kanze, jego młodszy brat Shizuo Kanze i syn tego ostatniego – Akeo Kanze. Pomimo zredukowanego składu, bez pełnej orkiestry i chóru, artyści zagrali na scenie Teatru Studio sztukę *Hagoromo* (*Szata z piór*), której autorstwo przypisywane jest Zeamiemu³³. Jadwiga Rodowicz napisała o niej:

„Ktokolwiek jest autorem tego tekstu, bardzo dobrze udało mu się połączyć wątek starej japońskiej legendy z wysoką symboliką sztuki jako działania, przenoszącego człowieka w obszar doskonałości”³⁴.

Hagoromo to jedna z najczęściej granych sztuk *nō*. Opowiada ona o istocie sztuki aktora i jej roli w życiu człowieka. W warszawskim przedstawieniu jako *shite* wystąpił Shizuo Kanze (obecnie jako głowa rodu nosi imię Tetsunojō). Oprócz spektaklu członkowie zespołu prezentowali podstawowe kata – techniki aktorskie i układy choreograficzne pochodzące ze sztuk *nō*: *Ama*, *Yokih* i *Kagekiyō*. Wyświetlono również przezrocza z dwudziestoma maskami *nō*, które skomentował Hideo Kanze. Przed każdym spektaklem krótkie wprowadzenie w arkana sztuki *nō* wygłaszał Henryk Lipszyc, który i tym razem towarzyszył gościom jako tłumacz i opiekun.

Ponadto Hideo Kanze poprowadził w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej imienia Aleksandra Zelwerowicza zajęcia warsztatowe dla studentów uczelni i członków Akademii Ruchu. Była to nauka roli myśliwego w pogoni za lisem z klasycznej sztuki *nō* – *Sesshōseki*. Według relacji Andrzeja Ziębińskiego:

Te zajęcia, przypominające naszą próbę choreograficzną (tyle że w tym przypadku «choreografia» ustalona jest sześćsetletnią tradycją), pozwoliły uczestnikom zetknąć się praktycznie z warsztatem aktorskim i metodą pracy aktora *nō* (postawa tułowia, chód, od-

³³ Zeami to imię artystyczne, przybrane w 1402 r. przez Motokiyo Kanze (1363–1443), aktor, dramatopisarz, dyrektor teatru, kierownik szkoły aktorskiej, teoretyk i prawodawca *nō*. Por. J. M. Rodowicz, *Aktor doskonały*, s. 9–20: *Zeami – życie i dzieło*.

³⁴ Eadem, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, s. 70.

dech, gest, operowanie wachlarzem, kierunki spojrzenia itd. oraz ich treść wewnętrzna). «Warsztat» został powtórzony dla innej grupy uczestników w Starej Prochowni³⁵.

W Teatrze Studio 28 i 29 kwietnia odbył się trzykrotnie pokaz *nō*:

W części pierwszej aktorzy demonstrowali sekwencje gestów abstrakcyjnych (*shūchūhiraki*, «skupianie» i «rozrzedzanie» przestrzeni; *sa-yu*, «przesuwanie» przestrzeni w lewo lub prawo oraz kulminacyjny fragment tańca ducha aktorki, bohaterki sztuki *Yōki-hi*), naśladowczych (*kiru* – cios mieczem, *naku* – płacz) oraz ekspresyjnych (*yuken* – wzruszenie). Następnie pokazano fragment głównej roli ze sztuki *Kagekiyō* (taneczno-śpiewana opowieść o udziale w bitwie) oraz taniec (*mai*) ze sztuki *Tenko* (Niebiański bębenek), przedstawiający radość młodego genialnego muzyka z bębena otrzymanego od bogów.

Część drugą stanowiła komentowana projekcja zdjęć masek *nō*.

W trzeciej części odbyło się przedstawienie sztuki Zeami *Hagoromo* (Szata z piór): rybak Hakuryō natyka się na wiszącą na drzewie szatę z piór i postanawia zabrać ją do domu. Przychodzi właścicielka szaty, która bez sukni nie jest w stanie wrócić do nieba. Niebianka prosi rybaka o zwrot swojej własności. Rybak ulega prośbom, Niebianka odwodzi się tańcem i na zakończenie sztuki ulatuje w niebo. Oto fabuła tego pięćdziesięciminutowego przedstawienia. Pokazano je w uproszczonej formie, ponieważ funkcje ośmioosobowego chóru i czteroosobowej orkiestry pełnił sam Hideo Kanze. W roli *shite* (Niebianki) wystąpił Shizuo Kanze, w roli *waki* (Hakuryō) wystąpił Akeo Kanze. Nie było również tradycyjnej konstrukcji sceny nakrytej dachem i zamkniętej w głębi ścianą z namalowaną starą sosną. Jedynie lśniąca drewniana płyta i metrowe słupki w jej rogach przypominały o prawdziwej scenie *nō*³⁶.

Na zakończenie tego pierwszego w Polsce spotkania ze sztuką *nō* 30 kwietnia w Starej Prochowni odbyło się kilkugodzinne seminarium z udziałem Hideo Kanze, zorganizowane przez Ośrodek Teatralny Akademia Ruchu i redakcję „Dialogu”. Głos zabierali między innymi: Andrzej Borkowski, Wojciech Krukowski, Henryk Lipszyc (również tłumaczący dyskusję), Elżbieta Matynia, Zbigniew Olkiewicz, Konstanty Puzyna, Jadwiga Rodowicz, Hanna Tomaszewska. Dyskusję zatytułowaną *Aktor w teatrze nō* opublikował listopadowy „Dialog”³⁷. W tym samym numerze zamieszczono artykuł Jadwigi Rodowicz *Nō: uwagi o technice ciała i głosu* oraz tekst Hisao Kanze *Żyjąc w nō*³⁸, składający się z fragmentów opublikowanej rok po śmierci autora książki *Kokoro kara kokoro ni tsutauru hana* (Kwiat przekazywany z serca w serce, Tokyo 1979). Hisao Kanze był wielkim aktorem *nō*, bratem Hideo Kanze.

Rzeczową relację z seminarium na Uniwersytecie Warszawskim zdał również Andrzej Ziębiński. Oto zakończenie jego artykułu:

Czytelnik wyczuł być może, że nie czuję się na siłach i nie widzę potrzeby, by dokonywać analizy i oceny estetycznej warszawskiego przedstawienia *nō*. Elementarnych informacji o *nō* dostarczył widzom skromny program, bardzo dobrze opracowany przez Jadwigę Rodowicz, a zawierający również polski przekład sztuki *Hagoromo*³⁹. [...] Na tym miejscu chciałbym podkreślić, że pierwsza wizyta aktorów *nō* w Warszawie jest faktem znaczącym w historii międzynarodowych kontaktów polskiego środowiska teatralnego; organizatorom tego wydarzenia należy się naj-

³⁵ A. Ziębiński, *Nō w Warszawie*, „Teatr” 22 VI 1980, nr 13, s. 4–5.

³⁶ Ibidem.

³⁷ „Dialog” 1980, nr 11, s. 115–123. Por. J. Rodowicz, *Teatr nō*, „Radar” 1980, nr 3, s. 8–10.

³⁸ Ibidem, s. 124–131, 132–137.

³⁹ Trzydzieści lat później *Hagoromo* (Szata z piór) w przekładzie J. Rodowicz ukaże się w publikacji książkowej. Por. *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, s. 69–80.

wyższe uznanie. A także i to, że jakby nie nudziło senne i monotonne dla profana widowisko *nō*, estetyka i filozofia tej sztuki są warte przemyślenia i przyswojenia polskiej myśli teatralnej⁴⁰.

Hideo Kanze odwiedził także Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice w jego siedzibie: „Razem z członkami tej grupy jeździł po wsiach, słuchał opowieści i pieśni ich mieszkańców, a w sali prób zespołu demonstrował niektóre techniki treningu aktorskiego stosowane od pokoleń w *nō*”⁴¹.

8 października 1988 roku w Centrum Sztuki Studio imienia Stanisława Ignacego Witkiewicza odbył się dwukrotnie wykład o teatrze *nō* i ponowna (po ośmiu latach) prezentacja zespołu Tessenkai, który pod kierunkiem Hideo Kanze przedstawił techniki aktorskie (*kata*) i fragmenty trzech sztuk z repertuaru teatru *nō*: *Izutsu* (Studnia) i *Tōru* Zeamięgo oraz *Dōjōji* (Świątynia Dōjōji) prawdopodobnie Nobumitsu Kanze. Prowadzącym to przedsięwzięcie, zorganizowane w ramach Dni Kultury Japońskiej w Warszawie przez Ambasadę Japonii w Polsce i Centrum Sztuki Studio, był Yasunari Takahashi (profesor Literatury Angielskiej i Teatrolgii na Uniwersytecie w Tokio), a kierownikiem zespołu – Tatsuko Ogiwara. Wzięło w nim udział trzech aktorów i czterech muzyków tworzących *hayashikata*, czyli zespół muzyczny grający podczas każdego pełnego spektaklu *nō*. Po latach Henryk Lipszyc tak ocenił ten pobyt:

W 1988 roku skład zespołu Tessenkai bliższy już był pełnego – przyjechali muzycy i przedstawienie, sponsorowane zresztą przez ambasadę japońską, miało oprawę znacznie okazalszą niż poprzednio. Znany już w Warszawie zespół ściągnął tym razem takie tłumy entuzjastów, że przy wejściu na salę zrobił się nieopisany tumult i wiele osób musiało odejść rozczarowanych⁴².

Do kolejnej prezentacji *nō* doszło 23 i 24 czerwca 1991 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Tym razem wystąpił zespół Teatru Nō Szkoły Hōshō z Tokio, przedstawiając farsę *kyōgen* – *Kaki yamabushi* (*Pustelnik i persymony*) i dramat *nō* – *Hagoromo* (*Szata z piór*)⁴³.

W poniedziałek, 24 czerwca, w sali imienia Józefa Brudzińskiego w Pałacu Kazimierzowskim na Uniwersytecie Warszawskim odbył się wykład doradcy naukowego zespołu, wybitnego znawcy kultury japońskiej, amerykańskiego profesora Edwarda George’a Sidenstickera.

Szkoła Hōshō jest jedną z pięciu szkół *shite-kata*. Od XVII do drugiej połowy XIX wieku działała w Kioto, obecnie jej siedzibą jest wzniesiony w latach 60. XX wieku teatr Suidō. Do Polski zespół przyjechał w składzie dziewiętnastoosobowym. Na jego czele stał Fusataka Homma, aktor *shite* pochodzący z rodziny związanej ze sztuką *nō* od osiemnastu pokoleń.

Po raz pierwszy dramat *nō* odegrany został u nas w pełnym składzie aktorów, chórzystów i muzyków. Przedstawiono sztukę *nō* niemalże tak, jak czyni się to współcześnie w Japonii. Nowością w Warszawie była także farsa *kyōgen*.

⁴⁰ A. Ziębiński, *Nō w Warszawie*.

⁴¹ H. Lipszyc, *Obecność teatru japońskiego w powojennej Polsce*, w: *Moi bitelsi: wybór dramatów japońskich*, Warszawa 1998, s. 203. Por. J. M. Rodowicz, *Nō czyli umiejętność*, s. 42–45.

⁴² H. Lipszyc, *Obecność teatru japońskiego w powojennej Polsce*, s. 203.

⁴³ Por. P. Chynowski, *Japończycy – Rzeczypospolitej. Żywe skarby kultury*, „Życie Warszawy” 30 VI 1991, nr 147, s. 7; T. Kubikowski, *Teatr łagodnego smutku*, „Gazeta Wyborcza” 2 VII 1991, nr 152, s. 17; J. R. Kowalczyk, *Celebracja teatru*, „Rzeczpospolita” 3 VII 1991, nr 153; Kat, *Dusza ciała*, „Tygodnik Gdański «Solidarność»” 23 VIII 1991, nr 34.

Dla mnie przedstawienie to stało się rewelacją. Miałem wtedy możliwość zobaczyć dwukrotnie, dzień po dniu, ten sam spektakl. Struktura pozostała niezmienną, różni byli tylko aktorzy *shite*: pierwszego dnia wystąpił Fusataka Homma, a drugiego Akira Kanai. Nigdy wcześniej nie widziałem tego samego przedstawienia, w którym wszystko zmieniłoby się aż tak bardzo. Wtedy właśnie zrozumiałem, że rzeczywista wolność aktora polega na ograniczeniu i rygorze. Dokładnie tak, jak mówił o tym Grotowski. Tutaj stało się to niemalże namacalne.

10 i 11 lipca 1994 roku Japoński Teatr Narodowy (Kokuritsu Gekijō) z Tokio przedstawił na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie trzy tradycyjne japońskie konwencje: *kabuki*, *nō* i *bunraku* w jednym spektaklu *Shunkan*. Głównym reżyserem całości był wielki aktor *nō* Hideo Kanze. W finale przedstawienia na scenie pojawili się jednocześnie bohaterowie wszystkich trzech konwencji: obok siebie stanęli główny aktor *shite* noszący maskę, *tachiyaku* – aktor *kabuki* występujący w roli męskiej i znamiennej dla tego teatru charakterystyki oraz *ningyō* – lalka *bunraku* i jej animatorzy. Trudno jest przecenić znaczenie tego przedstawienia, na co też zwracają uwagę autorzy artykułów i recenzji⁴⁴. Przy tej okazji dziennikarz „Gazety Wyborczej” przeprowadził interesującą rozmowę z Hideo Kanze. Istotny fragment tej rozmowy dotyczy relacji Hideo Kanze z Jerzym Grotowskim:

– We Włoszech poznał Pan Jerzego Grotowskiego. Jaką rolę odegrało to spotkanie w Pańskiej karierze?

– Ważną. Grotowski mówił mi, że zamierza iść ze swoim teatrem w kierunku Wschodu. Chciał pokazywać na scenie nie tylko ludzi, lecz także przyrodę, stosunek między przyrodą a człowiekiem, chciał objąć swym teatrem cały świat. Tak to rozumiałem. Później uczestniczyłem w Warszawie w zorganizowanym przez Grotowskiego seminarium, a w Gdańsku razem pracowaliśmy z dziesięcioma młodymi aktorami nad technikami głosu i tańca.

– Jak Pan wspomina Grotowskiego?

– Polubiłem go, bo wyglądał na człowieka uczciwego, troskliwego i subtelnego. Ale duchem był bardzo silny. To mi się bardzo podobało⁴⁵.

Japońska recepcja twórczości Tadeusza Kantora i jego Teatru Cricot 2

Inaczej niż Teatr Laboratorium pod kierunkiem Jerzego Grotowskiego, który nigdy nie gościł w Japonii z przedstawieniem, krakowski Cricot 2 był tam dwukrotnie. Pierwsza wi-

⁴⁴ Por. J. Rodowicz, *Nō, kabuki, bunraku*, „Życie Warszawy” 8 VII 1994, s. IV (*Kultura*); D. Wyżyńska, *Kabuki, nō i bunraku*, „Gazeta Stołeczna” 9–10 VII 1994, nr 158, s. 6, dod. „Gazety Wyborczej”; R. Pawłowski, *Do trzech razy sztuka. Japoński Teatr Narodowy w Warszawie*, „Gazeta Wyborcza” 12 VII 1994, nr 160, s. 10; *Po występach teatru japońskiego. Rola na całej życie. [Rozmowa z Hideo Kanze]*, wywiad przeprowadził R. Pawłowski, „Gazeta Stołeczna” 13 VII 1994, nr 161, s. 6, dod. „Gazety Wyborczej”; J. R. Kowalczyk, *Japończycy w Warszawie. Teatr pełen dostojeństwa*, „Rzeczpospolita” 13 VII 1994, s. 4; H. Baltyń, *Magia konwencji. Występ japońskiego teatru ściągnął tłumy*, „Życie Warszawy” 15 VII 1994, s. IV; J. Sieradzki, *Czego możemy pozazdrościć Japończykom? Trzy w jednym*, „Polityka” 23 VII 1994, nr 30, s. 15; B. Winnicka, *Japońska lekcja*, „Wiadomości Kulturalne” 24 VII 1994, nr 9, s. 15.

⁴⁵ *Po występach teatru japońskiego. Rola na całej życie*.

zyta w Toga-mura i Tokio⁴⁶, z „seansem dramatycznym” Tadeusza Kantora *Umarła klasa*, przypadła na okres od 29 lipca do 12 sierpnia 1982 roku. Drugą wizytę – od 12 marca do 14 kwietnia 1990 roku – wypełniły występy w Tokio z dwoma przedstawieniami: *Niech szczerą artyści i Nigdy tu już nie powrócę*⁴⁷.

Już same tytuły recenzji mogą świadczyć o entuzjastycznym przyjęciu Cricot 2 w Japonii. Dla przykładu podaję niektóre z nich: *Osiem lat po „Umarłej klasie” Kantor, który wędruje po świecie zmarłych, znów wstrząsa* (Ōtori Hidenaga, „Brutus” 1 II 1990); *Teatr, który wywarł wpływ na Terayamę, Ninigawę; jedyny w swoim rodzaju zespół Cricot 2 znów będzie w Japonii* (Ōno Hiroko, „Dime” 1 III 1990); *Polski geniusz Kantor znowu w Japonii z dwoma spektaklami* („Ryūko-tsūshin” marzec 1990); *Tadeusz Kantor – artysta sceny, poeta teatru, awangardowy twórca, który przez sztukę i teatr dodał odwagi swemu krajowi Polsce* (Kudo Yukio, marzec 1990); *Geniusz teatru współczesnego rodem z Polski i jego ciągle prowokująca sztuka awangardowa* (Satō Kyōko, „Marie Claire” 4 IV 1990); *Największy geniusz naszego stulecia Kantor przedstawia swoje dwa najnowsze dzieła* („Studio Voice” 1990, nr 4); *Tadeusz Kantor i Cricot 2. Polski poeta teatru, który wstrząsnął światową sztuką sceniczną, wreszcie w Japonii!* (Taguchi Toshi, „Vingtaine” kwiecień 1990); *Świadectwo uniwersalności sztuki scenicznej należy pokazywać wszędzie i wszystkim – mówi Kantor* („Asahi Shinbun” 1990)⁴⁸.

Tacy europejscy krytycy jak Georges Banu⁴⁹, ale także niektórzy Japończycy⁵⁰, wskazują na związki i paralele zachodzące między teatrem *nō* i przedstawieniami Kantora. Pisał o tym między innymi Krzysztof Miklaszewski po pobycie z Japonii w 1982 roku:

„Okazuje się [...], że tajemnica recepcji *Umarłej klasy* jest dość prosta: podobny sposób rozumienia teatru tkwi w japońskiej tradycji. Stanowi ją rodzący się już w VIII wieku, a skodyfikowany na przełomie XIII i XIV, do dzisiaj uprawiany teatr *nō*”⁵¹.

Jednakże opinia wybitnych badaczy sztuki *nō*, a także samego Tadeusza Kantora, była odmienna od takich dziennikarskich sądów. W grudniu 1988 roku, podczas otwartego spotkania w siedzibie Oddziału Krakowskiego Polskiego Towarzystwa Higieny Psychiczej (w skłocie: PTHP) przy ulicy Chelmońskiego artysta tak wyłożył swoje stanowisko:

Głos z sali: Mówił Pan o «ruchu do wnętrza». Jest nurt filozofii Wschodu bardzo jakby ukierunkowany do wnętrza. Czy nie myślał Pan Profesor o wykorzystaniu tego?

⁴⁶ Por. *Wędrownka*. (Tadeusz Kantor. Rys biograficzny), oprac. J. Chrobak, w: *Tadeusz Kantor. Wędrownka*, pod red. J. Chrobaka, L. Stangreta, M. Świcy, Cricoteka, Kraków 2000, s. 124–125.

⁴⁷ Według J. Chrobaka wizyta ta odbyła się w dniach 20 III–1 IV 1990, ibidem, s. 148. Por. K. Miklaszewski, *Relacja Krzysztofa Miklaszewskiego tuż po powrocie z Toga-mury i Tokio; Powrót do swego miejsca. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, wywiad przeprowadził L. Horwath, „Antena” 17 X 1982, nr 22, s. 1, 15.

⁴⁸ Por. *Teatr Cricot 2. Informator 1989–1990*, wybór i oprac. A. Halczak, Cricoteka, Kraków [2000], s. 89 (*Bibliografia*).

⁴⁹ Georges Banu, francuski krytyk teatralny pochodzenia rumuńskiego, profesor na Sorbonie III, współpracownik Petera Brooka, autor i redaktor książek o nim. Opublikował również książkę i artykuły o teatrach orientalnych, głównie japońskim (klasycznym i współczesnym). Por. G. Banu, *L'acteur qui ne revient pas. Journées du théâtre au Japon. Nouvelle édition revue et augmentée*, postface de Jean-Jacques Tschudin, Gallimard, Paris 1993. Wyd. I: Éditions Aubier, Paris 1986; idem, *Narrator i waki*, przeł. O. Hedemann, „Teatr” 1990, nr 7, s. 18–19; idem, *Człowiek stojący na uboczu i jego fantomy*, przeł. O. Hedemann, w: *Hommage à Tadeusz Kantor*, pod red. K. Pleśniarowicza, Cricoteka, Uniwersytet Jagielloński, Académie Expérimentale des Théâtres, Kraków 1999, s. 197–204.

⁵⁰ *Teatr Cricot 2. Informator 1989–1990*, s. 81–85: K. Satō, *Polski koryfeusz czy awangardzista*, przeł. Y. Matsuzaki, „Marie Claire” kwiecień 1990 [wywiad z Tadeuszem Kantorem]; s. 86–89: S. Ōta, *Przestrzeń sceniczną posiadająca w sobie wiele założeń* i wywiad Hidenaga Ōtori z Tadeuszem Kantorem, przeł. Y. Matsuzaki, „Asahi Graph” 6 IV 1990; s. 89: *Bibliografia*.

⁵¹ K. Miklaszewski, *Nō – awangarda i głębsze znaczenie*.

Tadeusz Kantor: Nie, nie... Ja nie lubię kultury Wschodu. No, niestety, nie lubię. Byłem świadkiem, jak to powstawało w Stanach Zjednoczonych, potem we Francji, potem u nas. To nie ma nic wspólnego [z tym, co ja mówię o ruchu do wnętrza]. Naturalnie może są jakieś wpływy, są różne zdania na ten temat, ale takie jest moje zdanie. Są ludzie, którzy się angażują w tę filozofię, ale mnie się wydaje, że kultura europejska jest tak silna, jeżeli chodzi o charakter, ukierunkowana głównie przez wiek Oświecenia, który był wiekiem o kolosalnej sile.

Jeżeli my ulegamy wpływom Orientu, to jest to szalenie sztuczne i żalodne w skutkach. Znam cały szereg rodzin i to bardzo bogatych, których dzieci przyjeżdżają stamtąd w stanie zupełnego wyczerpania, chorób i w ogóle mentalnego rozkładu. Dlatego, że tamta kultura ma kolosalną tradycję. Tego nie można przejąć. Źródła tam są tak głęboko wrośnięte... Zresztą to była moda, która już przechodzi.

A jeżeli chodzi o ten kierunek «do wnętrza», to ja wcale nie jestem mistykiem. Jestem szalenie realny przy tworzeniu jakiegoś tam dzieła. I to jest kultura europejska właśnie, że dla mnie materia i rzeczywistość jest szalenie ważna. [...] Bo wedle tradycji europejskiej w sztuce nic się nie da zrobić, jeżeli nie ma materii dzieła. Dla mnie taką materią są wszystkie przedmioty, których my używamy w życiu, plus aktor, który jest z tym przedmiotem związany do tego stopnia, że bez tego przedmiotu nie może żyć i przedmiot bez tego aktora nie ma żadnego sensu. Ja to nazywam «bioobiektem».

A ten «kierunek do wnętrza»? Trudno jest mi powiedzieć, gdzie to się dzieje, ale tak mi się wydaje, że jest to kierunek ku wnętrzu mojemu. Witkacy by to nazwał «bebechowością» [...].

Głos z sali: A czy Pan chciałby, żeby to się upowszechniło w teatrze?

T.K.: Nie, absolutnie nie. Nie może się upowszechnić coś, co jest skierowane do mojego osobistego wnętrza⁵².

Dnia 27 października 2005 roku wysłałem email do Anny Halczak (1960–2011), ówczesnego kierownika Archiwum Ośrodka Teatru Cricot 2 (nazwa od roku 1986, w 1989 zostało dodane słowo Cricoteka, a na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiła się obecna nazwa – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka), z następującymi pytaniami:

Szanowna Pani Anno. Poszukuję wszelkich śladów Tadeusza Kantora związanych z Japonią. Czy są nagrane i spisane materiały z odbytych tam konferencji i tym podobne? Znam to, co zamieściła Pani w «Informatorze Cricoteki 1989/1990», a także tekst Krzysztofa Miklaszewskiego. Jest oczywiste, że musiała Pani dokonać wyboru japońskich recenzji, ja jednak chciałbym w miarę możliwości zapoznać się ze wszystkim, co zostało opublikowane w Japonii, a także u nas na ten temat. [...] będę zobowiązany za wszelkie informacje⁵³.

Odpowiedź otrzymałem po tygodniu, 3 listopada 2005 roku:

Szanowny Panie. «Śladów» japońskich Tadeusza Kantora jest sporo. [...] Japończycy wydali dwie książki poświęcone T.K.: jego teksty [*Le Théâtre dela mort*, Parco Picture Backs, Tokyo 2000] i *Kadysz* [*Kaddish*, Publischer Michitani, Tokyo 2000] Jana Kotta⁵⁴. Na potrzeby «Infor-

⁵² Spotkanie z Tadeuszem Kantorem w Towarzystwie Higieny Psychiczej, Cricoteka, sygn. IV. 001910 i 001911. Maszynopis, s. 18–19.

⁵³ Wydruk w moich zbiorach.

⁵⁴ Ponadto w Archiwum Cricoteki znajdują się następujące książki w języku japońskim: *Homō Loquēns witness in arts*, Ryukotsuhin 1983: materiały do przedstawienia *Niech szczepną artyści*, wybór Hidenaga Otori, Sa-

matora» przetłumaczono wywiady: wybrałam je, bo chciałam w tym ostatni tomie «Informato-
ra» oddać głos głównie jemu. Jest bardzo dużo materiałów (jak wynika chociażby z bibliografii
zamieszczonej w «Informato-», ale nie są przetłumaczone⁵⁵. Przesyłam bibliografię za 1982
rok. [...]»⁵⁶.

W kolejnym emailu, z 13 grudnia 2006, Anna Halczak powiadała mi:

Niestety, nie mamy w Archiwum nagrań konferencji z Japonii, a przynajmniej dwie miały tam
miejsce.

W Cricotece dużo się działo w związku z 8 grudnia. W czasie sympozjum «Kantor a Niemcy
i Szwajcaria» padło sporo ciekawych zdań o teatrze T[adeusza] Kantora, gorzej było z analizą
jego malarstwa⁵⁷.

Przygotuję dla Pana pozostałe artykuły japońskie: czy mam je wysłać, czy wybiera się Pan do
Krakowa? [...]

P.S. Z wielką przyjemnością przeczytałam Pana artykuł w «Pamiętniku Teatralnym» [...]

Dnia 24 maja 2006 roku wysłałam email do ambasador RP w Tokio Jadwigi Rodowicz,
ambasador RP w Tokio. Jeszcze tego samego dnia otrzymałam odpowiedź, którą za zgodą
autorki pozwałam sobie przytoczyć:

Ja: Czy Hideo Kanze widział jakieś przedstawienie Tadeusza Kantora?

J. R.: Tego nie wiem, sprawdź⁵⁹.

Ja: Niektórzy Europejczycy [...] zwracali uwagę na paralele między teatrem *nō* a *Umarłą
klasą* i innymi przedstawieniami Kantora, nie precyzując tego jednak. [...] Jaka jest opinia Ja-
pończyków w tej kwestii? Co sama o tym myślisz? [...]

J. R.: Nie widzę takiego podobieństwa, oprócz tego, że jest to spektakl o wywołaniu du-
chów zmarłych osób, przeszłości, życia tą umarłą już przeszłością, jakby się ona działa teraz.
Może też być tak, że to wywołanie dokonane jest przez Kantora i przypomina on wówczas ak-
tora waki, który pojawia się, żeby kogoś wywołać, że bez niego te duchy w ogóle by nie przyszły.
Taki Guślarz. Innego podobieństwa nie widzę. Dopytam specjalistów przy okazji⁶⁰.

Na tych przykładach próbowałam pokazać różne perspektywy i odmienne, ale zarazem
jakoś dopełniające się punkty widzenia. Okazuje się, że sztuka *nō* ma nie tylko swoje „drugie

kuhinsha, Tokyo 1990; T. Kantor, *My Creation, My Journey*, ed. S. Oka, T. Suzuki, sezon Museum of Art, Tokyo 1994,
Itami City, Museum of Art, Hyogo. Według informacji Małgorzaty Paluch-Cybulskiej, której zawdzięczam te
informacje (email z 15 marca 2013), znajduje się tam również dużo artykułów i recenzji z japońskich czasopism.

⁵⁵ Por. *Teatr Cricot 2. Informator 1989–1990*, s. 89: *Bibliografia*.

⁵⁶ Wydruk w moich zbiorach. Kserokopie materiałów, które otrzymałam od Anny Halczak, przekazałam
Henrykowi Lipszycowi. Nadal czekają one na tłumaczenie i opracowanie.

⁵⁷ Por. *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia – dokumenty – eseje –
filmy na DVD*, red. U. Schorlemmer, Cricoteka, Nürnberg 2007.

⁵⁸ Por. Z. Osiński, *Tadeusz Kantor wobec Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki. Czy istnieje „formacja schille-
rowska” w kulturze polskiej?*, „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 1–2, s. 25–71. Wydruk w moich zbiorach.

⁵⁹ Okazuje się, że Hideo Kanze widział przedstawienia Cricot 2 w Japonii. Po latach tak to skomentował:
„Aktorzy są w Japonii środowiskiem bardzo zamkniętym, ich życie ogranicza się do sceny. Ja uważam, że mu-
szą mieć więcej kontaktu ze społeczeństwem, ale to się w dzisiejszych czasach nie udaje. [...] W Japonii wi-
działem występy teatru Tadeusza Kantora Cricot 2. Uważam, że właśnie sztuki Kantora mają duże znaczenie
społeczne. Japońscy aktorzy powinni się uczyć od Kantora, jak wpływać na społeczeństwo”. – *Po występach
teatru japońskiego. Rola na całe życie*. Pisząc do Jadwigi Rodowicz zapomniałem o tym fragmencie jego wywia-
du dla „Gazety Wyborczej”.

⁶⁰ Wydruk w moich zbiorach.

dno”, o czym wiele już napisano, ale czasami prześwituje jeszcze przez nią coś takiego, co można by nazwać „jej trzecim dnem”. W pięknym eseju *Nō, albo o znakach* z 1980 roku Jan Kott tak napisał o inspiracjach tą sztuką:

Różne mogą być inspiracje sztuką *nō*. Dla współczesnego teatru fascynacją *nō*, tego najstarszego z teatrów istniejących, o nieprzerwanej niemal sześciowiekowej tradycji, skamieniałego, a przecież odnawiającego się nieustannie, jest dramatyczny ceremonial i psychomachia, system znaków, jaki rozgrywa się między waki a shite. Grotowski w chwili jasności przyznał, że jedynym rytuałem, jaki teatr może ukazać i wypełnić, który nie jest fałszem i pustym małpowaniem, jest ofiarowanie aktora. Medium, które przekazuje znaki, jest jego ciało; całe ciało, głowa, ręce, nogi, mięśnie brzucha, przepona i krtań, która moduluje i w której może uwięzić głos. Brook kazał wielokrotnie aktorom szukać prawdy w geście odnalezionym, a więc w znaku, który istnieje poza aktorem. [...]

W czasie mego pierwszego pobytu w Japonii *nō* zafascynowało mnie swoją doskonałością w obcości. W czasie mego drugiego pobytu, kiedy powoli i cierpliwie uczyłem się systemu znaków, zacząłem odkrywać podobieństwa do teatru antycznego i średniowiecznego. W czasie trzeciego pobytu teatr *nō* stał mi się jeszcze bardziej bliski. Odnalazłem w nim wspólnotę doświadczeń tej samej historii. [...] W czasie mego ostatniego pobytu w Japonii poznałem nie tylko znaki *nō* tej samej, tożsamej, niezmiennej historii, ale również znaki obecnej w tym dramacie ludzkości⁶¹.

Tyle Jan Kott, który wskazał, w jaki sposób kontakty ze sztuką *nō* zainspirowały kilku spośród najwybitniejszych artystów europejskiego teatru w XX wieku oraz jak zwięzły się one w jego własnym, osobistym doświadczeniu.

Inspiracje to jedna z najtrudniejszych kwestii do wyjaśnienia.

Japończycy o Grotowskim

Latem roku 1971, dzięki wydawnictwu Teatoro Esha w Tokio, książka Grotowskiego ukazała się w Japonii pod tytułem *Jikken-engeki-ron. Motazaru engeki mezashite* (Rozprawa o teatrze eksperymentalnym. Ku teatrowi ubogiemu). Autorem przekładu, dokonanego na podstawie angielskiego pierwodruku, jest Oshima Tsutomu. W japońskim wydaniu – obok wstępu Petera Brooka – znajdują się komentarz reżysera i teatrologa Toshimitsu Tetsuo oraz bibliografia.

Od 17 do 20 kwietnia 1972 roku Grotowski prowadził seminarium w Teatrze Narodów w Paryżu. Ostatniego dnia w Théâtre Récamier odbył publiczną dyskusję z jego uczestnikami⁶², wśród których znalazł się Tadashi Suzuki, który tak potem spisał swoje wrażenia ze spotkania z Grotowskim:

Pierwszy raz widziałem go w teatrze Espace Pierre Cardin w Paryżu. W tym samym czasie przebywał tam pewien zespół amerykański, w nieco «hipisowatym» stylu. Grotowski – rozebra-

⁶¹ J. Kott, *Nō, albo o znakach*, w: idem, *Pisma wybrane*, wybór i układ T. Nyczek, t. 3: *Fotel recenzenta*, Warszawa 1991, s. 317, 319, 321.

⁶² Por. C. Godard, *Rencontre avec Grotowski*, „Le Monde” 22 IV 1972, nr 8483.

ny do pasa – bawił się z tą młodzieżą. Mnie się to wszystko razem wydawało raczej głupawe, choć jemu najwyraźniej sprawiało przyjemność. Kiedy go teraz [w sierpniu 1973 roku] o to zagadnąłem, zbył sprawę lekko: «Ee, ot po prostu taki żart». Mamy skłonność oceniać dzieło w bezpośrednim odniesieniu do jego twórcy. Wrażenia jednak w tym względzie, jak wiadomo, bywają różne, nierzadko złudne, mające niewiele wspólnego z prawdziwym obrazem człowieka⁶³.

Powyższą anegdotę warto było przytoczyć chociażby ze względu na następstwa tego spotkania, a także z powodu końcowej refleksji.

Między 13 a 15 sierpnia 1973 roku – w ramach podróży dookoła świata, która prowadziła przez Stany Zjednoczone, Nową Zelandię i Australię – twórca Teatru Laboratorium przebywał w Tokio. Podczas tej wizyty Grotowski w towarzystwie Tadashiego Suzukiego zwiedził dzielnicę Shibuya nocą i był na próbie w teatrze *nō*. Miesięcznik teatralny „Shingeki” opublikował w październiku 1973 roku wywiad z Grotowskim oraz relację japońskiego reżysera z ich spotkania, z której przytoczę tutaj najbardziej charakterystyczne fragmenty:

Grotowski przyjeżdża do Japonii ze śpiworem w plecaku, który służy mu za cały bagaż, chodzi sobie nocą po mieście, patrzy, słucha. I to bez uprzedzeń, nie przyjmuje gotowych formułek, słucha z prawdziwą ciekawością. Nie wierzy w nic, czego sam nie stwierdzi. Patrząc na niego myślałem sobie: «Ten facet rzeczywiście umie ruszyć się z miejsca, umie być tam, gdzie coś się dzieje». To było dla mnie najciekawsze wrażenie. Doprawdy czułem więcej bliskości i pokrewieństwa będąc z nim, niż kiedy przebywam w towarzystwie Senda Koreya albo Uno Jūkichi [obaj należą do czołowych postaci nurtu *shingeki* w teatrze japońskim]. Grotowski wielokrotnie mówił o pokonywaniu barier kulturowych. Mogę się domyślać, że na powstanie takich idei mogła mieć wpływ polska specyfika. Wychowywał się w kraju, który geograficznie i historycznie znajdował się na styku różnych kultur i wpływów. W zetknięciu z kulturą innych narodów Europy mógł przypuszczać Grotowski – ludzie uświadamiają sobie wzajemne różnice, między innymi poprzez język, który wspiera kulturę. Odczuwanie rzeczy, sposób widzenia spraw, spojrzenie na świat okazuje się jednakowe i wspólne – zwłaszcza jeśli instrumentem jest ciało. Grotowski studiował w Związku Radzieckim, odbywał podróże do Chin i Indii. Z drugiej strony pracował też w Royal Shakespeare Company, mógł zatem nabrać przeświadczenia o możliwości porozumienia mimo barier językowych lub raczej – że tam, gdzie jest coś do rozumienia, tam zawsze można się zrozumieć. [...]

Nurtuje go mianowicie, czy człowiek nie mógłby się porozumieć z człowiekiem poprzez działanie teatralne. Twierdzi w związku z tym, że porozumienie między człowiekiem a człowiekiem może być dwojakiego rodzaju: pierwsze – to porozumienie wynikające z podobieństwa zewnętrznego, z posiadania wspólnej kultury. Taki typ porozumienia daje na przykład znajomość języka esperanto. Tylko że tego rodzaju jedność to jedność martwa, jedność w śmierci. Tymczasem drugi sposób porozumienia to porozumienie poprzez żywioł ludzki, przez wrażliwość ludzkiego ciała. I to ten drugi sposób porozumienia miał zapewne na myśli, kiedy mówił, że chciałby przeprowadzić swoje doświadczenia w Japonii. [...] Grotowski w Japonii szuka podniet i bodźców dla własnej pracy, i to szuka uparcie i bezkompromisowo. Stąd bierze się chyba, że w swoich wypowiedziach bardzo rzadko liczy się z tym, jak zostaną odebrane jego sądy. [...]

Podczas naszej rozmowy sami też zastanawialiśmy się, dlaczego nam się tak dobrze rozmawia. Grotowski, śmiejąc się, tłumaczył to tym, że mamy podobny stosunek do życia. Być może, choć ja dodałbym jeszcze – stosunek do narodu. Spytałem go: «Czym dla ciebie jest Polska?» Odpowiedział lekko uśmiechając się: «Polska to dla mnie matka. Ale nie ojciec. Szukam ojca». [...]

⁶³ hl [Henryk Lipszyc], *Japończyk o Grotowskim*, „Dialog” 1974, nr 11, s. 167.

Myszę, że Grotowskiego czeka w przyszłości to, że albo zostanie wiecznym tulaczem bez oczynzyny, albo zakopie się gdzieś w Polsce, wpadnie w obłąd i jako obłąkany – w sensie ideowym i emocjonalnym – zostanie odizolowany od otoczenia. Przy jego charakterze, jego konstrukcji psychicznej nie widzę innej alternatywy. Z drugiej strony – w tym samym charakterze widzę gwarancję, że nigdy nie spocznie zadowolony z tego, co osiągnął, sycąc się pochwalnymi peanami we Francji czy gdzie indziej⁶⁴.

Poruszające są zwłaszcza końcowe zdania tego tekstu. Trzeba też przyznać, że niezależnie od trafności postawionej przez Suzukiego diagnozy, jego refleksje są przenikliwie.

W październiku 1975 roku na łamach „Shingeki” ukazał się artykuł znanego krytyka eseisty, sprawozdawcy teatralnego japońskiego dziennika „Asahi Shimbun”, Akihiko Senda, pod tytułem *Gurotofusuki. No na hana to hebi no ichiya* (Grotowski. Noc wśród kwiatów polnych i węży). Jest to reportaż z jego osobistych doświadczeń w stażach podczas Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów, który odbywał się we Wrocławiu w okresie od 14 czerwca do 7 lipca 1975 pod kierunkiem Grotowskiego. Rok później ten sam tekst został zamieszczony w książce Senda, zawierającej reportaże, eseje i recenzje teatralne poświęcone awangardzie japońskiej i obcej⁶⁵.

Symposium „Sztuka debiutanta” 1978: Warszawa i Grzegorzewice

W poniedziałek, 5 czerwca 1978 roku, Grotowski miał ponad trzygodzinne wystąpienie podczas międzynarodowego sympozjum pod nazwą „Sztuka debiutanta” w Starej Pomarańczarni w Łazienkach⁶⁶. I tu, i tam oświadczył, że – z perspektywy widza – teatr orientalny ciągle pozostaje dla niego czymś najbardziej fascynującym. zilustrował przy tym to stwierdzenie przykładem ojca i syna występujących w klasycznej Operze Pekinńskiej dzień po dniu w tym samym przedstawieniu: na pozór u obu wszystko było tak samo, widoczna była ta sama precyzja wykonania, tylko że gdy pojawiał się ojciec, widownia wpadała w entuzjazm, natomiast podczas występu syna jej reakcje były chłodne; różnica – właściwie niemożliwa do zauważenia przez kogoś z zewnątrz tej kultury – polegała na tym, że u tego drugiego można było zobaczyć pot na ciele, stanowiący oznakę zmęczenia, co dla ludzi wychowanych w tej kulturze wyklucza prawdziwe mistrzostwo. Należy w tym miejscu zauważyć, że podobne stanowisko co do rzeczywistego mistrzostwa w sztuce aktorskiej zajmował sam Grotowski – na przykład w takiej oto wypowiedzi z roku 1966: „Spontaniczność niezdyscyplinowana w gruncie rzeczy daje jako efekt rodzaj biologicznego chaosu, reakcje bezkształtne i przypadkowe. [...] To jest «ciężkie», spontaniczność prawdziwa jest «lekka», swobodna”⁶⁷.

⁶⁴ Ibidem, s. 168–171.

⁶⁵ Akihiko Senda, *Hirakareta gekijō* (Teatr otwarty), Shobunsha, Tokio 1976, s. 249–262. Informacje o tej pozycji oraz o japońskim przekładzie *Towards a Poor Theatre* Grotowskiego zawdzięczam Henrykowi Lipszycowi.

⁶⁶ Por. Z. Osiński, *Symposium sur „L'Art du débutant” – Symposium: „The Art of the Begginer”*, „Le Théâtre en Pologne – The Theatre in Poland” 1978, nr 9–10, s. 18–20.

⁶⁷ *Teatr Laboratorium „13 Rzędów”*. Jerzy Grotowski o sztuce aktora, rozmawiał J. Budzyński, „Itd” 10 VII 1966, nr 28. Przedruk w: J. Grotowski, *Teksty 1965–1969*, Wrocław 1999, s. 35.

Należy również dodać, że wśród uczestników sympozjum „Sztuka debiutanta”, a potem stażu pod tą samą nazwą, prowadzonych przez Grotowskiego od 4 do 7 czerwca 1978 roku w Warszawie i w Grzegorzewicach pod Warszawą (skądinąd miejscu urodzenia Feliksa Jasieńskiego-Mangghi, słynnego w okresie Młodej Polski kolekcjonera sztuki, zwłaszcza japońskiej, krytyka, mecenasa artystów), znajdowali się mistrz klasycznego teatru *nō* Hideo Kanze i aktor-tancerz teatru *kathakali* w Indiach – Krishnan Nambudiri. Podczas spotkania w Starej Pomarańczarni Grotowski przytoczył i skomentował ów szczególny fragment z *Podróży na Wschód* Hermanna Hessego, który podaję tutaj w dokonanym wtedy przez niego przekładzie:

Zdałem sobie sprawę, że dołączyłem do podróży na Wschód, podobnie czy na pozór do zdefiniowanej i prostej pielgrzymki czy pielgrzymowania, ale w rzeczywistości, w swoim sensie istotniejszym, ta wyprawa, ta ekspedycja ku Wschodowi była nie tylko moja i nie tylko teraz. Ten pochód był zawsze i nieprzerwanie w ruchu, on szedł zawsze i nieprzerwanie ku Wschodowi, w stronę domu, oświecenia, poprzez wieki i poprzez drogi, poprzez światło i poprzez oczarowanie, a każdy uczestnik, każda grupa, bez względu na to, czy była w całości, czy była tylko częścią wielkiego pielgrzymowania, stanowiła odłamek owego wieczystego strumienia istnień ludzkich, owej wieczystej rzeki ludzkiego ducha, który szuka domu⁶⁸.

Właśnie w nawiązaniu do tytułu utworu Hessego jedno z ważnych przedsięwzięć przygotowywanych wtedy w Teatrze Laboratorium i zapowiedzianych oficjalnie przez Grotowskiego nosiło nazwę – *Podróż na Wschód*:

Z trzonu ekipy, która nie miała doświadczeń teatralnych, ale (od początku) parateatralne, z której wyrosły *Czuwania* i *Przedsięwzięcie Góra*, z bardzo wyspecjalizowanych doświadczeń kulturowych, które ta ekipa prowadziła, narodzi się kolejna realizacja [...] – **całkowicie oparta na czynnym uczestnictwie wszystkich obecnych**. Określamy ją słowami: *Podróż na Wschód* [...]. Przewidziana jest na jesień 1981 roku. Ważkim elementem tej realizacji jest fakt, że zarówno współuczestnicy, jak prowadzący działania będą w drodze (dosłownie). Żywioł zabawy, ruchu i pokonywania przestrzeni stanowi o jej swoistości i perspektywie. [...] Jeśli więc przy okazji *Podróży na Wschód* mówię o akcji w drodze, to nie o odgrywaniu jakichś zdarzeń w symbolicznej przestrzeni i umownym czasie, ale o działaniach dosłownie w drodze, dosłownie w czasie drogi i w całej jednorazowej dosłowności ludzkich działań⁶⁹.

Przedsięwzięcie *Podróż na Wschód* miało być swego rodzaju zwieńczeniem całej dotychczasowej drogi młodszej części zespołu Teatru Laboratorium, z Jackiem Zmysłowskim

⁶⁸ Według zapisu magnetofonowego z tego spotkania. Por. J. Grotowski, *L'art du débutant*, „International Theatre Information”, Paris 1978, s. 2–11.

Dla porównania przytoczę ten sam fragment w tłumaczeniu Jerzego Prokopiuka: „Zrozumiałem, że choć niewątpliwie przyłączyłem się, jak wszystko na to wskazywało, do określonej i jednorazowej pielgrzymki na Wschód, jednakże w rzeczywistości, w wyższym i właściwym sensie, nasz pochód na Wschód nie był to wyłącznie ten oto pochód, w którym brałem udział. Ten pochód wiernych i ufnych dążył na Wschód, do Ojczyzny Światła, nieprzerwanie i od wieków, był on w drodze od całych stuleci, zmierzając do świetlistej krainy cudu, a każdy z nas, braci, każda z naszych grup, ba, cały nasz hufiec i jego wielka wyprawa to tylko fala wiecznego strumienia dusz, wiecznego dążenia duchów na Wschód, do Ojczyzny”. – H. Hesse, *Podróż na Wschód*, „Literatura na Świecie” 1978, nr 3, s. 12.

⁶⁹ J. Grotowski, *Teatr Laboratorium po dwudziestu latach. Hipoteza robocza*, w oparciu o stenogram spotkania z okazji obchodów dwudziestolecia Teatru Laboratorium 15 listopada 1979 roku we Wrocławiu, „Polityka” 1980 nr 4, z 26 stycznia, s. 10.

na czele. Okoliczności, jakie nastąpiły w Polsce w wyniku ogłoszenia stanu wojennego oraz w samym zespole (ciężka choroba i na początku 1982 roku śmierć Jacka Zmysłowskiego)⁷⁰, uniemożliwiły jego realizację. W taki sposób *Podróż na Wschód* pozostała ostatecznie zarazem ideą, tęsknotą i zadaniem do wykonania, ale odbywało się to już poza zespołem, poza grupą, w pojedynkę: jako osobiste przede wszystkim doświadczenie i jako indywidualna odpowiedź na wyzwanie sprzed lat, w takim stopniu, w jakim to wyzwanie pozostaje do dzisiaj żywe – w jednostce, w konkretnym człowieku.

Najpełniejszy opis spotkania w Starej Pomarańczarni i tego, co działo się w Grzegorzewicach, zawdzięczamy Annie Czekanowskiej, profesorowi Uniwersytetu Warszawskiego, światowej sławy etnomuzykologowi, autorce ważnych książek: *Kultury muzyczne Azji* (1981) i *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec* (2008). Jej artykuł *Teatr – muzyka – człowiek*, zamieszczony na łamach „Ruchu Muzycznego”, otwierają dwa cytaty: pierwszy autorka zaczerpnęła „z opowieści tańczoney na archipelagu hawajskim”, drugi – „z relacji Jerzego Grotowskiego”. Ten drugi cytat muszę tu przypomnieć, ponieważ Czekanowska odwołuje się do niego w swoich rozważaniach, które z kolei bez przytoczenia słów Grotowskiego ze Starej Pomarańczarni mogą być niejasne. Oto on: „Jest takie miejsce na pustyni Karakorum, w pobliżu historycznego miasta Merw, gdzie rzeka wsiąka w pustynię, w tym miejscu powstała oaza”⁷¹. Dalej następują refleksje autorki artykułu, które przytaczam tutaj z pewnymi skrótami:

Inicjatywa organizatorów sympozjum łączyła się bezpośrednio z podjętymi przed kilku laty poszukiwaniami Jerzego Grotowskiego nad Teatrem Źródeł, a etnoźródeł w szczególności. To nowe przedsięwzięcie zostało nazwane przez samego inicjatora «Podróżą na Wschód», czy też raczej «Do wschodu słońca». Grotowski proponuje odrzucenie konwencji nie tylko warsztatowych, ale nawet cywilizacyjnych. Prowadzi to w konsekwencji do «odhamowania» człowieka i wyzwolenia go z mechanizmów kierowanych przez wielkich strategów cywilizacji współczesnego świata. Na ile to przedsięwzięcie może stać się realne i na ile sympozjum «Sztuka debiutanta» może być w tym względzie pomocą – okaże się w przyszłości. Jak wynika z przedstawionych nam założeń, każdy z uczestników musi szukać odpowiedzi na to pytanie w samym sobie, w pracy nad sobą i w samotności. Rzecz prosta nie każdemu mogą odpowiadać przedstawione propozycje. Nie każdy zgodzi się podzielić los rzeki, która wsiąka w pustynię, choćby nawet na tym miejscu miała powstać oaza. Nie każdy też zgodzi się pozostać samotny na wąskiej ścieżce, którą przejść może tylko jeden człowiek. Nie każdy wreszcie uwierzy, że te wyrzeczenia przyniosą mu nową siłę; nie każdy człowiek współczesnej euroamerykańskiej cywilizacji, bo dla przedstawicieli wielu starych kultur otrzymanie nowej siły życiowej – «mana» to sprawa oczywista. Tyle o założeniach sympozjum.

Jacy byli jego uczestnicy? Zbiór wielonarodowy, wielorasowy, interkontynentalny. Zespół Jerzego Grotowskiego, ludzie teatru, ludzie sztuki, nauki, wielu przygodnych współwyznawców, czy tylko zainteresowanych przyjaciół i przyjaciół przyjaciół, a także opozycjonistów. Trudno operować liczbami i nazwiskami, jak to zazwyczaj czynimy w sprawozdaniach, bowiem jednym z podstawowych założeń imprezy była dyskrecja. Przyjęto zasadę, że nikt nikomu nikogo nie przedstawiał, nie noszono też plakietek z nazwiskami, jakkolwiek na życzenie rozdano listę uczestników. Bardziej stosownym zabiegiem wydaje się zatem dokonanie ogólnej charakterystyki spotkanych tam indywidualności.

⁷⁰ Por. Z. Osiński, *Występy gościnne Teatru Laboratorium 1959–1984. Kronika działalności 1978–1984*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1–4, s. 673.

⁷¹ A. Czekanowska, *Teatr – muzyka – człowiek*, „Ruch Muzyczny” 24 IX 1978, nr 20, s. 15.

Nie ulega wątpliwości, że uczestnicy reprezentowali osobowości bardzo silne, ambitne. Byli tam rektorzy wielkich akademii, dyrektorzy teatrów eksperymentalnych, organizatorzy wielkich festiwali, wybitni uczeni, ludzie ustosunkowani, ludzie sukcesu; a jednocześnie niekiedy indywidualności tak krytyczne w stosunku do własnej twórczości i działania, że od wielu lat nie prezentujący publicznie swoich dzieł. W większości przypadków byli to ludzie szukający nowej drogi. Nielatwo wyobrazić sobie zbiór jednostek bardziej zróżnicowany i trudny do opanowania. Wiele więc tu było zmagania, ambicji, tarć, konfliktów. Czy uczestnicy zostali dostatecznie usatysfakcjonowani? Jeśli nie, to zapewne dlatego, że Grotowski niezupełnie wtajemniczył ich w arkania swej metody, a przede wszystkim nie ujawnił im swej sztuki panowania nad zespołem, i to właśnie takim, jaki sami tworzyli: ludzi awangardy i buntu. Zaproponował uczestnikom – wzorem Konstantego Stanisławskiego – rozpoczęcie od pracy nad samym sobą; mówił o konieczności zlania się ze środowiskiem i otoczeniem, o rzece, która wsiąka w pustynię, i o oazie, która zazieleniła się na tym miejscu.

Jak zaowocuje ten program? W chwili obecnej plon symposium «Sztuka debiutanta» to wiele nie do końca przemyślanych wypowiedzi, wiele nieporozumień, materiał do refleksji i zachęta do rewizji własnych poglądów, własnego, nie zawsze w pełni uświadomionego stosunku do świata i ludzi.

Dlaczego tak wiele uwagi poświęcam etnoźródłom? Odpowiedź jest prosta. Trudno wyobrazić sobie «podróż ku wschodowi słońca» bez nawiązania do myśli i sztuki innych kultur. Czy tylko orientalnych, czyli azjatyckich? Nie tylko: po prostu innych, nie zmiądzonych jeszcze przez walec współczesnej cywilizacji, zasadniczo odmiennych i właśnie dlatego bardziej trwałych. Sztuka i filozofia Wschodu, zwanego już w średniowieczu Morgenlandem, miała dla Europejczyków od dawna inny wymiar, inny czas, odmienną procesowość. Wspecjalizowani w logice temporalnej określają te zjawiska kulturowe formułami matematycznymi. Przedstawiciele kierunków niesformalizowanych używają określeń takich jak cykl, okrąg, spirala, socjologowie mówią o statycznym charakterze struktury. Trudno bowiem inaczej interpretować kulturę podporządkowaną wierze w odwieczne prawa, świętym liczbom, stałym wyobrażeniom o relacjach społecznych. Najlepiej zresztą nawiązać do wypowiedzi i wyobrażeń przedstawicieli tychże kultur. Jak bowiem tłumaczyć inaczej uświęconą kulturową rangę pięciu pojęć i relacji pomiędzy nimi: cesarz, jego dzieła, wykonawcy jego woli i ich wytwory oraz lud. Bez głębokiej wiary trudno również przyjmować potęgę odrodzenia i reinkarnacji, trudno poddać się samounicestwieniu podporządkowując siebie celom wyższemu.

Zaproszony przez Grotowskiego Krisznan [Vadaku Krishnan] – tancerz ze słynnej szkoły w Kerali – przedstawił nam tańczoną opowieść o narodzinach boga. Adrienne [Kaeppler] z Hawajów opowiadała nam tańczoną przypowieść o kwiatach, ptakach, rybach i samotnym człowieku. Opowieść ta była kiedyś dedykowana jednemu z władców tego pięknego archipelagu. W japońskim teatrze *nō* czy w balijskich opowieściach o bohaterze Pandżim wiele jest takich wątków.

Niestety o wiele za późno, bo tuż przed jego wyjazdem rozmawialiśmy z profesorem Louis Marsem z Haiti. Przypadkowo spotkaliśmy się w niewielkiej grupie etnomuzykologów. «To niezwykle ważne – powiedział nam – to bardzo dobrze, że jesteście tutaj. Bez muzyki nie ma dramatu, nie ma religii udramatyzowanej, nie ma łączności pomiędzy ludźmi, nie ma uspokojenia, nie ma życia». Czy dlatego tylko, że muzyka jest jednym z czynników aktów i poczynań ludzkich? Że wchodzi w zasób działalności sonorycznych obok gestów? Chyba nie tylko dlatego. Muzyka w wielu przypadkach, nie zawsze oczywiście, odgrywa rolę nadrzędną. Profesor Mars jest doskonałym znawcą haitańskiego etnodramatu, to znaczy jednej z form widowisk religijnych rozpowszechnionych ongiś w Ameryce Łacińskiej przez szczepy Yoruba, bardzo popularnych między innymi w Bahia w Brazylii i zwanych tam Candomble. Z tego też względu zdaje sobie doskonale sprawę z funkcji muzyki przy przeobrażaniu działalności świadomych w podświadome, po sen i hipnozę włącznie. Przedstawiciele innych kultur odczuwają to daleko silniej, aniżeli sceptyczni Euroamerykanie. Doprawdy trzeba być co najmniej spadkobiercą kultury afrykańskiej, aby rozu-

mieć w pełni rolę rytmów wykonywanych zbiorowo, rolę bębnow podtrzymujących, przyspieszających i wzbogacających rytm. Tylko Afrykańczyk może docenić, jak różnorodnie, jak dramatycznie, jak boleśnie czy radośnie może być odczuwany i pojmowany rytm bębna, jego mowa, jego kształt, zwłaszcza jeśli to bęben «mówiący», a jego kształty są antropo- czy zoomorficzne. Bębny często reprezentują bóstwa, ich głos jest głosem boga, ich rytm jest rytmem boga. Stąd lęk i groza, ale i szczęście poznania i zbliżenia. Tak więc Wschód – «ex Oriente lux» – to nie tylko wschód geograficzny, Azja – to także i inne kontynenty.

Muzyka ułatwia ludziom zbliżenie, poznanie i identyfikację. Dlatego też jej przypada główna rola w śpiewach godowych, przypominających nawoływanie ptaków. Kto słucha na przykład śpiewów godowych Beduinów na pustyni, słyszy tylko następstwa opadających interwałów, niekiedy po mistrzowsku intonowanych zmiennie, o półton, o ćwierć tonu, czasem nawet o mniejszą odległość. Jeśli jednak sam spróbuje czynnego udziału w tych muzycznych rywalizacjach, staje się świadkiem procesu komunikacji pomiędzy ludźmi. W momencie gdy idealnie «zniekształcony» przez partnerów dźwięk podstawowej intonacji wyzwała zjawisko akustyczne, zwane wystąpieniem tonów dyferencyjnych, wykonawcy odczuwają określoną wibrację, która interpretowana jest jako przejaw łączności pomiędzy nimi, jako dowód spójności. Często zresztą poczucie idealnej spójni pomiędzy partnerami łączy się z poczuciem obcowania z uniwersum.

Należy bardzo żałować, że w Grzegorzewicach zabrakło właściwie instrumentów muzycznych. Jednego dnia rankiem słychać było japoński flet *ryūteki* i dzwonek, którym Filipińczyk Ricardo [Trimillos] wabił labędzia. Ostatniego dnia znów z ogrodu rozbrzmiewał flet, doskonale też imitowano grę na bębnach indyjskich, ale podstawowych instrumentów strunowych Indii – viny i tampury – nie było. Szkoda, bowiem bez tych instrumentów trudno zrozumieć zarówno sztukę stale brzmiącego burdonu, jak i sztukę poszukiwania dźwięków, ich identyfikowania i stalego określania do podstawy – uniwersum. Zabrakło nam więc wprowadzenia do podstawowych założeń myśli indyjskiej.

Tak więc muzyka, zgodnie z określeniem profesora Marsa, pozwala krystalizować pewne poglądy, poprzez jej praktyki znajdujemy materiał pozwalający porządkować i konkretyzować pojęcia, muzyka staje się środkiem medytacji i poszukiwań. Tak jest w kulturach wysoko rozwiniętych i o wysokim stopniu refleksji filozoficznej, zaś w kulturach pierwotnych muzyka jest bezpośrednim czynnikiem instrumentalnym praktyk wierzeniowych. Bez muzyki nie ma etnodramatu, tak jak bez etnoźródeł nie sposób zrozumieć podstawowych funkcji muzyki. [...]

Wiele teorii powstania muzyki, dość naiwnie dotąd brzmiących, może nabrać dziś nowego znaczenia. «Źródeł muzyki należy upatrywać w śpiewie ptaków, w ich nawoływaniu godowym»; «na początku było słowo», «rytm», «praca» – oto teorie powstania muzyki Jean-Jaques'a Rousseau, Jules'a Combarieu, Herberta Spencera i Carla Büchera. Myśliciele minionych epok znali etnoźródła w ograniczonym stopniu, wiele natomiast podpowiadała im intuicja, może folklor i środowisko rodzinne, wówczas nie zniszczone jeszcze i nie przeobrażone w tak znacznym stopniu. Nasze dzisiejsze spojrzenie krytyczne pozwala docenić wiele dawnych hipotez i sugestii⁷².

W związku z przekładem *Performer* Grotowskiego na japoński

W 1992 roku, cztery lata po pierwodruku we Włoszech, od razu w trzech językach: angielskim, francuskim i włoskim, programowy tekst Jerzego Grotowskiego z ostatniego okresu

⁷² Ibidem, s. 15–16.

jego życia ukazał się w Japonii, w przekładzie Tokimasy Sekiguchiego. Legenda japońskiej polonistyki, profesor Shozo Yoshigami (27 II 1928–28 I 1996), zamieścił go na łamach redagowanego pod swoim kierunkiem rocznika „Polonica” z 1992 roku. Okoliczności tej publikacji i jej konteksty przedstawia po latach Henryk Lipszyc, ówczesny ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Tokio:

Rocznik «Polonica» ukazywał się od 1990 roku, z inicjatywy i nakładem śp. prof. Yoshigamiego. Dwa numery, z [lat] 1991 i 1992, były niemal w całości poświęcone polskiemu teatrowi. Pierwszy – w dużej części Kantorowi, ale także znajduje się tam sporo innych ciekawych materiałów, w tym wypowiedzi pani Kujo Kyoko (wdowy po Tarayamie) o pobycie zespołu Tenjō sajiki w Polsce, Ōty Shōgo impresje z występów w Polsce, podobnie Suzukiego Tadashi z pobytu i przedstawień Waseda-shōgekijō, impresje i sprawozdanie pani Ogiwary, która towarzyszyła Kanze Hideo podczas występów w Warszawie w 1980 i 1988 roku. Oprócz tego numer przynosi ciekawy materiał historyczny o bliskiej Twemu sercu tematyce (recepcja), mianowicie artykuł Yoshigamiego (zresztą część większego cyklu, bo kontynuowany także w kolejnych numerach) o japońskich aktorach, ludziach sceny w Polsce: ten pierwszy dotyczy Sady Yakko i Kawakamiego Otojirō); poza tym jeszcze jest tu przekład *Kurki Wodnej* w tłumaczeniu Tokimasy Sekiguchiego, *Dziennika* Gombrowicza, przekłady najnowszej poezji polskiej, refleksje Risako Uchidy (prywatnie żony Wydawcy) z jej kontaktów z polską literaturą dla dzieci i młodzieży (była największą propagatorką i tłumaczką teje) itd., itp.

Numer 3 z roku 1992 przynosi na prawie sześćdziesięciu stronach bogaty blok materiałów o Grotowskim, w tym Twój artykuł *Od Dramatu Obiektywnego do Sztuk Rytualnych* w tłumaczeniu Yoshigamiego⁷³, poprzedzony *Performerem* Grotowskiego w przekładzie Sekiguchiego⁷⁴. (Notabene uczestniczyłem w akcji przekonywania Grotę, aby zgodził się na opublikowanie tego tekstu po japońsku i zażądał mojego osobistego poręczenia, że przekład będzie nienaganny, co uczyniłem. Mam chyba gdzieś zachowaną korespondencję w tej sprawie. Pamiętam, że uskarżał się już wówczas na poważne dolegliwości; chyba był po ataku serca?). Poza tym jest Brooka tekst *Art as a Vehicle*, też w przekładzie Sekiguchiego⁷⁵, artykuł Toshimitsu Tetsuo *Ku teatrowi ubogiemu*⁷⁶, Kanze Hideo wzruszające wspominki sentymentalne z jego pobytów w Polsce pt. *Spotkanie z Grotowskim*⁷⁷, a także bogata dokumentacja fotograficzna z działalności Teatru Laboratorium sprzed epoki Teatru Źródeł.

Oprócz tego fragmenty zapisków z inscenizacji *Idioty* [Dostojewskiego] w reżyserii Wajdy (Macieja Karpińskiego), Yomoty Inuhiko *Naśladowanie Kantora*, eseistyka, recenzje z występów polskich zespołów i artystów oraz stałe pozycje, jak przekłady poezji (Różewicz, Herbert, Leśmian), ciąg dalszy *Dziennika* Gombrowicza itd. Każdy numer zamyka dokładne kalendarium polskich wydarzeń kulturalnych w roku poprzednim.

Szkoda, że wraz ze śmiercią nieodżałowanego Yoshigamiego pismo przestało się ukazywać⁷⁸.

⁷³ Z. Osiński, *Gurotofusuki no hiraita michi: obujekutibu dorama kara richuaru ātsu made* (Grotowski wytycza trasy: *Od Dramatu Obiektywnego do Sztuk Rytualnych*), przeł. S. Yoshigami, „Polonica” 1992, nr 3, s. 37–57.

⁷⁴ J. Grotowski, *Performer*, przeł. T. Sekiguchi, „Polonica” 1992, nr 3 s. 12–21.

⁷⁵ P. Brook, *Gurotofusuki, nakadachi toshite no geijutsu* (*Art as a Vehicle*), przeł. T. Sekiguchi, „Polonica” 1992, nr 3 s. 22–26.

⁷⁶ T. Tetsuo, *Motazaru engeki mezashite* (*Ku teatrowi ubogiemu*), „Polonica” 1992, nr 3, s. 28–36.

⁷⁷ H. Kanze, *Gurotofusuki to no deai* (*Spotkanie z Grotowskim*), „Polonica” 1992, nr 3, s. 60–61.

⁷⁸ E-mail Henryka Lipszyca: 13 czerwca 2006. W zbiorach autora. Por. Z. Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku. Część pierwsza: Kronika*, s. 234–235.



Jerzy Grotowski,
Ku teatrowi ubogiemu,
wydanie japońskie
(kartonowe pudełko
na książkę)



Jerzy Grotowski,
Ku teatrowi ubogiemu,
wydanie japońskie

Dzięki Henrykowi Lipszycowi zachowały się dwa ważne dla nas listy: pierwszy – Grotowskiego do Lipszyca jest niedatowany, drugi – odpowiedź Lipszyca, nosi datę „Tokio, 18 października 1992”. Pozwalają one uściślić sprawę przekładu *Performerera* na japoński, a także planowanego przyjazdu Grotowskiego do Japonii, na zaproszenie Tadashiego Suzukiego, do którego w końcu nie doszło. Warto je tutaj przytoczyć, przynajmniej we fragmentach. Najpierw obszerny fragment z listu Grotowskiego:

Drogi Henryku, ucieszył mnie Twój list i wszystkie wieści o Twoich nowych losach. Wybacz mi krótkość tego listu, ale jestem w stanie pozawałowym i nie mogę sobie pozwolić na więcej. Odpowiadam kolejno na Twoje pytania i propozycje:

1. Na druk *Performerera* w języku japońskim mogę się zgodzić tylko pod warunkiem, że tłumaczenie będzie dosłownie słowo po słowie, zwłaszcza w częściach metafizycznych. To czego obawiam się najbardziej, to właśnie tego, że tłumacz sądzi, że tłumaczy ze zrozumieniem. Nie powinien tłumaczyć jak rozumie, tylko dosłownie czyli słowo po słowie. Czyli musielibyście zrobić nowy, kolejny przekład według tych wskazówek. Tylko pod warunkiem, że dasz mi słowo honoru, że tak to będzie zrobione, zgadzam się na druk.

2. Nie mam i przez dłuższy czas nie będę miał siły na odbycie wywiadu-rozmowy z T[adashi] Suzuki. W tej sprawie decydują względy zdrowotne. [...]

3. Z mojej obecnej pracy w Pontederze nie robi się zdjęć, więc takich zdjęć nie ma. Co do zdjęć z okresu Teatru Laboratorium, to można je uzyskać tylko od Osińskiego, bo ja tutaj tych zdjęć nie mam. Oczywiście nie mam nic przeciwko temu, żebyście te zdjęcia zamieścili.

To tyle, jeśli chodzi o Twoje propozycje. [...] Gratuluję Ci ambasadorowania, ale nie zazdrościsz, bo to chyba chwilami musi być koszmar⁷⁹.

I fragmenty odpowiedzi Henryka Lipszyca:

Drogi Jerzy, z wielką radością czytałem Twój list. Obudził wspomnienia, wywołał refleksje, mobilizuje do myślenia. Zasmuciła mnie tylko wiadomość o Twoich kłopotach ze zdrowiem. [...] Dziękuję za wyjaśnienia w sprawie przekładu *Performerera*. Twoje intencje przekazałem wydawcy i tłumaczowi. Osobiście wzięłem na siebie nadzór nad przekładem i mogę teraz z całą odpowiedzialnością zareczyć, że byłbyś z niego zadowolony. Tłumacz [...] (pan Sekiguchi, wykładowca języka i kultury polskiej na tokijskim Uniwersytecie Języków Obcych) nie «wymądrzał się» i przekładał (nie «tłumaczył») z należytą pokorą. [...] Co powiedziawszy, raz jeszcze proszę w imieniu wydawcy rocznika «Polonika» o Twoją zgodę na opublikowanie przekładu japońskiego *Performerera* na łamach tego pisma⁸⁰.

Po latach Tokimasa Sekiguchi, przy okazji swojego omówienia tokijskiej premiery *Iwo-ny*, książeczki *Burgunda* Witolda Gombrowicza z roku 1997, dokonał lapidarnego podsumowania recepcji polskiego teatru w Japonii, konstatując, że „Jerzego Grotowskiego znają starsze pokolenia ludzi teatru, i to raczej jako «teoretyka»”⁸¹.

I chyba nie może być inaczej w sytuacji, gdy Grotowski był w Japonii tylko jeden raz: przez trzy dni. Nie pokazując żadnego ze swoich przedstawień, znany jest tam przede wszystkim dzięki swoim tekstom.

⁷⁹ Wydruk komputerowy, dwie strony.

⁸⁰ Wydruk komputerowy, jedna strona.

⁸¹ T. Sekiguchi, „Iwona” w Tokio, „Pamiętnik Teatralny” 2004, z. 1–4, s. 646.

Na koniec wspomnę tylko o trwałym zainteresowaniu Grotowskiego buddyzmem zen. Przykładem na to mogą być dwie książki, które miał w swojej podręcznej bibliotece już we wczesnych latach opolskich: Allan W. Watts, *Le Bouddhisme zen*, traduit de l'anglais par P. Berlit, Payot, Paris 1960 (egzemplarz ofiarowany przez Eugenia Barbę, z żartobliwą dedykacją: „Per Opole ad Satori. Directori teatralis laboratorii ab E. Barba”) i Deisets Teitaro Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme zen*, traduits sous la direction de Jean Herbert, Éditions Albin Michel, Paris [1958]. Jest to jednak problem wymagający odrębnego omówienia.