

Agnieszka Wójtowicz

Uniwersytet Opolski

ORCID: 0000-0001-6700-1153

„Hochsztapler, który przy pomocy wydziwiania czaruje ludzi i władze”

Grotowski w Opolu

Abstract

“A Swindler Who Uses Oddity to Charm the People and the Authorities”: Grotowski in Opole

This article discusses the activity of Jerzy Grotowski in Opole and the history of Teatr 13 Rzędów (Theatre of 13 Rows) in 1959–1964. The author makes use of various types of documents collected during her years-long research into the political context of Grotowski’s creative work: interviews with witnesses, letters, memoirs, personal files, censorship papers, and materials from the archives of the Polish Institute of National Remembrance (including reports prepared by the state security organs based on denunciations) in order to portray Grotowski as a theater manager. The

juxtaposition and analysis of these documents shows the scale of the surveillance of the Theatre of 13 Rows and reveals the authorities' methods of indirectly exerting control over the artists. The article provides new arguments to support the claim that the experience of working in Opole helped Grotowski the manager to develop politically effective methods of communication with the authorities and the media, which enabled him to retain his artistic autonomy.

Keywords

Jerzy Grotowski, Polish theater after 1945, censorship, Opole, theater and politics

Abstrakt

Artykuł dotyczy działalności Jerzego Grotowskiego w okresie opolskim i historii Teatru 13 Rzędów w latach 1959–1964. Autorka wykorzystuje różnego typu dokumenty zgromadzone w trakcie długoletnich badań nad politycznymi uwarunkowaniami artystycznej działalności Grotowskiego: rozmowy ze świadkami, listy, wspomnienia, akta osobowe, dokumenty cenzury i materiały pochodzące z archiwów Instytutu Pamięci Narodowej (w tym raporty organów bezpieczeństwa oparte na donosach), aby naszkicować portret Grotowskiego jako dyrektora teatru. Dzięki zestawieniu i analizie tych dokumentów pokazuje skalę inwigilacji Teatru 13 Rzędów, prezentuje stosowane przez władzę metody niebezpośredniej kontroli artystów i opisuje strategie stosowane przez Grotowskiego w kontaktach z urzędnikami i władzami. W artykule pojawiają się kolejne argumenty na rzecz tezy, że opolskie doświadczenia pomogły Grotowskiemu-dyrektorowi wypracować skuteczne polityczne metody komunikacji z władzami i mediami, które umożliwiły mu zachowanie artystycznej autonomii.

Słowa kluczowe

Jerzy Grotowski, teatr polski po 1945, cenzura, Opole, teatr i polityka

Trudno o przykład idei artystycznej, którą opisywano by tak bardzo poza kontekstem społecznym, jak całą działalność Grotowskiego. Odegrał w tym zapewne jakąś rolę ezoteryczny krąg, w którym ta działalność była prowadzona, oraz własna strategia informacyjna reżysera. Niemniej analizowanie jakiegoś sposobu myślenia o teatrze i świecie duchowym bliskim teatru w całkowitym oderwaniu od wielkiej wagi wydarzeń społecznych wydaje się nieco absurdałne.¹

Ta niezwykle trafna obserwacja Małgorzaty Dziewulskiej stała się inspiracją dla moich poszukiwań. O teatrze Grotowskiego pisano wiele, rzadko jednak można natrafić na rzetelne ujęcia działalności politycznej Jerzego Grotowskiego oraz jej konsekwencji. Historia Teatru 13 Rzędów w Opolu charakteryzowana jest przede wszystkim z perspektywy artystycznej, a nie instytucjonalnej – w dodatku przy opisach przedstawień rzadko pojawiają się odniesienia do wydarzeń politycznych. Tymczasem rozpatrując działalność Grotowskiego w sposób historyczny, dzięki analizie i interpretacji źródeł można wyraźnie zobaczyć, że jego twórczość i sposób prowadzenia teatru były osadzone w polskim tu i teraz, a związek między spektaklami i rzeczywistością Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – bliski. Wydarzenia polityczne z młodości Grotowskiego: doświadczenie totalitaryzmów, duże zaangażowanie w Październik (udział w założeniu Politycznego Ośrodka Lewicy Akademickiej Związku Młodzieży Socjalistycznej, w skrócie POLA ZMS) miały wpływ na myślenie artysty o teatrze, jego politycznej roli i instytucjonalnym funkcjonowaniu.

Wielokrotnie pisałam już o politycznych aspektach działalności artystycznej Grotowskiego i Teatru 13 Rzędów, a także o politycznym zaangażowaniu twórcy *Apocalypsis cum figuris* w czasie Października². Niniejszy artykuł będzie stanowił uzupełnienie moich wcześniejszych rozważań – dzięki wnikliwej lekturze raportów opolskiej SB, które odnalazłam, a także innych dokumentów z zasobów opolskiego Archiwum Państwowego i Instytutu Pamięci Narodowej zamierzam rzucić nowe światło na dzieje Teatru 13 Rzędów.

¹ Małgorzata Dziewulska, „Swinarski i Grotowski: Dwa teatry, dwa bluźnierstwa”, *Dialog*, nr 12 (1990): 87.

² Zob. Agnieszka Wójtowicz, „Grotowski *politicus*”, *Kwartalnik Opolski*, nr 2/3 (2013): 39–63, http://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/03_Wojtowicz.pdf; „Bałagan pojęciowy jak powszechnie wiadomo bynajmniej nie sprzyja Rewolucji”, *Kwartalnik Opolski*, nr 2/3 (2018): 19–30, http://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/ko_2018_2_3_19_30-Wojtowicz-popr.pdf; „Estrady Publicystyczne: Rekonesans”, *Kwartalnik Opolski*, nr 4 (2018): 71–79, http://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/ko_2018_4_71_79-W%C3%B3jtowicz-1-g.pdf; „Jak towarzysz Gomułka uległ konserwie”, *Kwartalnik Opolski*, nr 4 (2018): 81–90, http://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/ko_2018_4_81_90-W%C3%B3jtowicz-2-g.pdf.

Zaangażowanie i wycofanie

Doświadczenie Października było dla Grotowskiego – jak dla wielu polskich intelektualistów – doświadczeniem o charakterze formatującym. Początkowo Grotowski aktywnie współtworzył nurt październikowych przemian: był jednym z założycieli utworzonego w marcu 1957 POLA ZMS³, którego antystalinowska działalność władza początkowo tolerowała. Gdy jednak PZPR zmieniła kurs, POLA ZMS został niedemokratycznie rozwiązany, a Grotowskiego spotykały pretensje i zarzuty ze strony władzy i wymuszano na nim tłumaczenie się z tej działalności⁴. Można zaryzykować twierdzenie, że ten splot doświadczeń – entuzjazmu i rozczarowania – stał się fundamentem myślenia Grotowskiego o polityce. W dyskusji *Grotowski – i co jest do zrobienia*, opublikowanej w „Dialogu” po śmierci reżysera, Małgorzata Dziewulska zauważyła, że Grotowski przyjął postawę

typowego intelektualisty schyłku naszego wieku; intelektualisty, którego najbardziej charakterystyczną cechą było dążenie do deziluzji. To taka postawa, która głosiła: nie damy się oszukać, w nic nie uwierzymy, nikt nas nie nabierze; był to swego rodzaju walczący sceptycyzm.⁵

Dziewulska i inni badacze analizowali postawę artystyczną Jerzego Grotowskiego za pomocą takich kategorii jak „deziluzja”, „prawda” czy „mit”⁶, rzadko jednak próbowano stosować je do jego działalności jako dyrektora teatru. Przyglądając się materiałom organów bezpieczeństwa, a także śledząc losy instytucji kierowanych przez Grotowskiego, można odnieść wrażenie, że przejawem „walczącego sceptycyzmu” były różne formy strategicznej komunikacji z partyjnymi dygnitarzami. Ten aspekt działalności Grotowskiego budził kontrowersje zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, gdy chętnie dokonywano łatwych rozliczeń intelektualistów, którzy funkcjonowali w systemie PRL. Grzegorz Niziołek, relacjonując spotkanie z Grotowskim, które odbyło się 3 marca 1997 w Teatrze Polskim we Wrocławiu, plastycznie opisuje napięcie towarzyszące rozmowie o politycznym zaangażowaniu twórcy:

³ Na temat działalności politycznej Grotowskiego w trakcie Października zob. Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium* (Warszawa: PIW, 1980), 26–34.

⁴ Zob. np. wypowiedź Mariana Stępnia w: Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, 39.

⁵ Janusz Degler et al., „Grotowski – i co jest do zrobienia”, *Dialog*, nr 6 (1999): 100.

⁶ Zob. np. Małgorzata Dziewulska, „Ogniokrad”, w: *Artyści i pielgrzymi* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995), 130–153; Grzegorz Niziołek, „Efekt kiczu: Dziedzictwo Grotowskiego i Swinarskiego w polskim teatrze”, w: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 129–150.

Na pytanie, dlaczego on sam i cały zespół Teatru Laboratorium zapisali się do partii, odpowiedział znanym już argumentem, że teatr można było rozwiązać, a PÓP nie. W końcu o całej tej sferze życia Grotowski wypowiedział się dość dosadnie – wszystko to gnój. Ten wątek wzbudził chyba największe emocje (dziewczyna, która zaatakowała Grotowskiego, ostentacyjnie opuściła widownię) i najwięcej nieporozumień. Manicheizm wzięty został za cynizm i obłudę. [...] W tej dziedzinie życia nie ma miejsca na heroizm, liczy się dobrze obmyślana i konsekwentnie przeprowadzona strategia, której nie należy mylić z konformizmem, jak to prostodusznie czynili „młodzi, gniewni” wypominając Grotowskiemu partyjną przeszłość.⁷

Paradoksalnie zatem można uznać działalność Grotowskiego za apolityczną i polityczną jednocześnie – z jednej strony musiał on, jak niemal każdy artysta z jego pokolenia, używać „dobrze obmyślanych i konsekwentnie przeprowadzonych” strategii wobec władzy (co wymagało sprytu i umiejętności *stricte* politycznych), z drugiej zaś jego twórczość artystyczna wyrastała z rozczarowania polityką oraz pomysłu wycofania się „do wewnątrz”, by stworzyć teatralne laboratorium.

W opolskim teatrze, pomimo trudnych warunków materialnych i niełatwych relacji z władzami, Grotowski stworzył dziesięć wybitnych przedstawień, które stały się magnesem dla ludzi zainteresowanych teatrem. Edward Pochroń, opolski dziennikarz, a zarazem kierownik Domu Związków Twórczych, któremu podlegał Teatr 13 Rzędów, mówił, że te spektakle były „rewelacją i rewolucją” dla ludzi otwartych nowe doświadczenia teatralne, chociaż dla większości widzów pozostawały niezrozumiałe⁸. Opole jednak nie pojawiło się w biografii Grotowskiego przypadkowo.

Grotowski pracował w Teatrze 13 Rzędów już za dyrekcji Eugeniusza i Stanisławy Ławskich – wyreżyserował *Pechowców* według Jerzego Krzysztonia (8 listopada 1958). Wkrótce po tej premierze teatr stał się przedmiotem zainteresowania wydziału finansowego Miejskiej Rady Narodowej, uznano go za placówkę prywatną i nałożono wysokie podatki. Teatr przestał działać. Po czteromiesięcznej stagnacji w opolskiej prasie napisano, że kierownictwo Teatru 13 Rzędów przejmuje młody reżyser Jerzy Grotowski⁹. Jak do tego doszło? Sprawili to krakowscy przyjaciele, którzy uruchomili różne kontakty, między innymi właśnie z Edwardem Pochroniem.

⁷ Grzegorz Niziołek, „Źródło czyste – źródło zatrute”, w: *Sny, komedie, medytacje* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2000), 124.

⁸ Niepublikowana rozmowa autorki z Edwardem Pochroniem.

⁹ Zob. Czesława Mykita-Glensk, *Życie teatralne Opola: Od czasów najdawniejszych do współczesności* (Opole: Instytut Śląski, 1976), 199–200.

Kiedy wiosną '59 roku kierownik administracyjny Krakowskiego Teatru Lalki „Groteska” – Józef Hałas – podczas pobytu w Opolu przedstawił mi propozycję, by namówić Grotowskiego do przeprowadzki do Opola i założenia własnego teatru, bez wahania przystałem na nią. Grotowskiego osobiście nie znałem, natomiast z Ludwikiem Flaszenem studiowaliśmy polonistykę w Krakowie i działaliśmy w Kole Polonistów. A że Flaszen znał wszystkich, po rozmowie z Hałasem poprosiłem go o skontaktowanie z Jurkiem Grotowskim.¹⁰

Praca historyka teatru przypomina pracę detektywa, więc w tym miejscu spróbuję zrekonstruować tę historię: ktoś ze środowiska krakowskiego, wtajemniczony w zawirowania związane z opolskim teatrem, poprosił Hałasa o sprawdzenie, czy jest szansa na reaktywację Teatru 13 Rzędów i zapewnienie tam miejsca Jerzemu Grotowskiemu. Trudno się mierzyć z mitem założycielskim forsowanym przez Ludwika Flaszena, lecz trzeba zwrócić uwagę, że w jego wspomnieniach Edward Pochroń jawi się jako „jakiś działacz z Opola”. Tymczasem Pochroń jest ważnym bohaterem wydarzeń, które doprowadziły do tego, że Grotowski znalazł się w Opolu, a istotnym powodem tej decyzji była działalność polityczna Grotowskiego w okresie Października '56. Na ich obraz składają się dokumenty o różnym charakterze. Są wśród nich świadectwa historii mówionej potwierdzające polityczne tło przenosin: fragmenty moich rozmów z opolskim aktorem Adamem Kurczyną i innymi rewolucyjnie nastawionymi znajomymi Grotowskiego z tamtych lat czy słowa Stefana Bratkowskiego: „Grotowski dał drapaka do Opola z powodu śledztwa sb”¹¹. Są także dokumenty osobiste: w odnalezionych listach Grotowskiego do Tymoteusza Karpowicza¹² czytamy:

Drogi Panie Tymoteuszu otrzymałem ostatni wariant Pana sztuki i serdecznie zań dziękuję. Obecnie otwierają się pewne widoki dla jej realizacji. Zdecydowałem się przyjmując zaproponowane mi kierownictwo artystyczne Teatru 13 Rzędów w Opolu reorganizowanego obecnie na zawodową scenę eksperymentu.¹³

¹⁰ Z Edwardem Pochroniem rozmawiałam wielokrotnie, ostatni raz telefonicznie dwa miesiące przed jego śmiercią, 21 lipca 2018. Jego słowa przytaczam również w swojej monografii, zob. Agnieszka Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”: Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004), 182–183.

¹¹ Niepublikowana rozmowa autorki ze Stefanem Bratkowskim.

¹² Oryginały listów zostały przekazane przez Jana Stolarczyka do Działu Rękopisów Ossolineum. Za ich udostępnienie dziękuję dr. Zbigniewowi Jędrychowskiemu.

¹³ Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: BZNO), Dział Rękopisów, sygn. 18846, t. 2, k. 82 („Jerzy Grotowski: Teksty z lat 50”), list Jerzego Grotowskiego do Tymoteusza Karpowicza, Kraków, 3 lipca 1959.

Obraz dopełnia odręczna notatka Jerzego Grotowskiego: „Koniec czerwca ’59 propozycja przedstawiciela Opola przejścia przeze mnie dyrekcji Teatru 13 Rzędów”, którą znalazłam w archiwaliach przekazanych przez Kazimierza Grotowskiego do Ossolineum¹⁴.

Opole było jednak miejscem bardzo specyficznym, zamkniętym na awangardę, a teatr proponowany przez Grotowskiego prowokował konflikty nie tylko estetyczne, lecz także ideologiczne. Grotowski, choć rozwijał się artystycznie i wzbudzał coraz większe zainteresowanie, musiał się mierzyć z problemami natury instytucjonalnej – zmniejszaniem dotacjami, „fatalnymi warunkami pracy” i egzystencji aktorów¹⁵. Taka polityka władz – niejako w białych rękawiczkach – doprowadziła w końcu do tego, że Grotowski i jego zespół opuścili Opole.

Inwigilacja i cenzura

Teatr w PRL-u działał pod szczególnym nadzorem sprawowanym przez wiele instytucji. Jak zauważyła Marta Fik w artykule *Cenzor jako współautor*:

Na straży tego, co słuszne, bezpieczne, „socjalistyczne”, ewentualnie „konstruktywnie krytyczne”, stały zarówno rozliczne rady, komisje kwalifikacyjne i weryfikacyjne, jak i wielka ilość osób, zajmująca kierownicze stanowiska w ministerstwach, wydawnictwach, redakcjach, zespołach filmowych, teatralnych etc., etc.¹⁶

Cenzura i komitety partyjne różnego szczebla tworzyły sieć sprawnie działających narzędzi kontroli służących PZPR. Instytucje kulturalne musiały wykonywać nałożone przez partię zadania oraz dobrze, czyli zgodnie z doktryną, rozwijać socjalizm. Aby obraz funkcjonowania zespołu 13 Rzędów był pełny, muszę przypomnieć fakty zrekonstruowane na podstawie akt cenzury. Teatr ten, ze względu na eksperymentalny charakter, był starannie kontrolowany przez Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Każdą nową sztukę

¹⁴ BZNO, sygn. 18846, t. 2, k. 82.

¹⁵ Zob. Listy protestacyjne aktorów Teatru 13 Rzędów w sprawie „fatalnych warunków pracy oraz warunków mieszkaniowych” do KW PZPR w Opolu, przedrukowane w: Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*, 173–181.

¹⁶ Marta Fik, „Cenzor jako współautor”, w: *Literatura i władza*, red. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 1996), 131.

cenzurowano na etapie zgłaszania planów repertuarowych, a później na scenie podczas próby generalnej¹⁷.

Służba Bezpieczeństwa w Opolu dokładnie prześwietliła działalność Grotowskiego przed objęciem dyrekcji w Teatrze 13 Rzędów:

Dyrektorem i Kierownikiem artystycznym tego teatru jest Jerzy GROTOWSKI, lat 30. [...] W latach 1955–1956 studiował reżyserię w Moskwie. [...] jeździł do Francji, Włoch, na Daleki Wschód (ZRA¹⁸ i Liban). Jego matka mieszka w Krakowie. Ojciec, znany rzeźbiarz, wyemigrował przed wojną do Paragwaju i od tego czasu, według relacji GROTOWSKIEGO, nie zajmował się rodziną. Grotowski posiada jeszcze brata Kazimierza, który pracuje w Krakowskim Instytucie Jądrowym, jako pracownik naukowy PAN. [...] Jest członkiem partii i z luźnych kontaktów należałoby sądzić, że nie z chęci zrobienia kariery. W roku 1956 jako aktywny działacz młodzieżowy szermował różnymi demagogicznymi sloganami o zagrożeniu „linii październikowej” oraz zarzucał organizacji ZMS rzekomo lojalistyczny stosunek wobec PZPR. W tym czasie powiązany był z szeregiem lewackich elementów wywodzących się z b. RZM, ZMR i POLA.¹⁹

Z materiałów, do których dotarłam, wynika, że opinie Flaszena czy Osieńskiego o nieustannym zagrożeniu teatru i o prześladowaniu Grotowskiego nie były przesadzone. Inwigilacja i naciski ze strony władzy były niemal wszechobecne, jednak zarówno Grotowski, jak i jego zespół umieli sobie z tym radzić. Jedną ze strategii było, jak to po latach określił Ludwik Flaszen, „wychowanie” widzów, recenzentów i notabli, a także „obfita produkcja słów”:

Zakulisowo – przed przedstawieniem, po przedstawieniu – rozmawialiśmy poufnie z recenzentami, aby im objaśnić, co widzieli. Od nieprzychylniej recenzji w gazecie zależeć mogła nasza przyszłość. Przynajmniej w Opolu. Obfita produkcja słów towarzyszyła naszej działalności od zarania. Różnoraki był jej adresat: tzw. zwykły widz, recenzent, koła opiniotwórcze, no i pośrednio – tzw. czynniki: władze miejscowe, Centralny Zarząd Teatrów przy Ministerstwie Kultury, Wydział Kultury KC PZPR, i rzecz jasna – środowiska fachowe...

¹⁷ Pisałam o tym wcześniej na łamach „Pamiętnika Teatralnego”, zob. Agnieszka Wójtowicz, „«Teatr 13 Rzędów jak zwykle eksperymentuje. Flaszen i Grotowski nie dają za wygraną»: Teatr 13 Rzędów w oczach cenzury”, *Pamiętnik Teatralny* 49, z. 1/4 (2000): 255–271.

¹⁸ Zjednoczona Republika Arabska – państwo powstałe 1 lutego 1958 z połączenia Egiptu i Syrii.

¹⁹ Archiwum Państwowe w Opolu (dalej: APO), KW PZPR, sygn. 2521, k. 216. We wszystkich cytatach z dokumentów archiwalnych zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.

Wreszcie, z czasem, były to jakby przesłania adresowane *urbi et orbi*, w językach obcych. Tu przyszedł nam z wielką pomocą poliglota Eugenio Barba, wysoce utalentowany stażysta z Norwegii, znakomity twórca teatralny *in spe*.²⁰

Konsekwencja Flaszena i Grotowskiego w niełatwym procesie wychowywania widzów i kształtowania opinii publicznej – mimo braku przychylności polskich władz – okazała się bardzo skuteczna. Po pierwsze dobre recenzje stawały się argumentem w dyskusjach z władzami na temat funkcjonowania teatru, po drugie zaś budowały wizerunek zespołu Teatru 13 Rzędów i samego Grotowskiego jako charyzmatycznych i eksperymentujących artystów. A to wzbudzało zainteresowanie, także poza Polską. Do prowincjonalnego Opola przyjechało kilkunastu stażystów z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, między innymi „znakomity twórca teatralny *in spe*” Eugenio Barba. To robiło wrażenie, ale przede wszystkim angażowało Służbę Bezpieczeństwa, ponieważ każdy gość z Zachodu był podejrzany o szpiegostwo i musiał pozostawać pod szczególnym nadzorem.

W lutym 1962 roku na staż naukowy do Teatru „13 Rzędów” przybył Włoch ob. Eugenio BARBA, co spowodowało nasze systematyczne zainteresowanie wyżej wymienionym, jak i innymi osobami zatrudnionymi w powyższej placówce. Od czasu przyjazdu BARBY do Opola stwierdziliśmy duże zainteresowanie teatrem ze strony cudzoziemców z państw kapitalistycznych, którzy bezpośrednio lub za pośrednictwem BARBY zamieścili w prasie zagranicznej szereg nader pozytywnych recenzji. Po pewnym okresie przyjechała prywatnie na praktykę do teatru – studentka norweska Tone BULL a następnie student szwajcarski Eric DUCRET. Praktykę w tym teatrze umożliwił im prawdopodobnie Eugenio BARBA. Wspomniani cudzoziemcy znani byli E. BARBIE z okresu jego pobytu za granicą. W latach 1962–1963 r. poza E. BARBĄ, Tone BULL i Ericem DUCRET odwiedziło Teatr „13 Rzędów” szereg cudzoziemców z różnych państw kapitalistycznych. Są to następujące osoby:

Pier Francesco Poli, stażysta włoski,
 Alan Ross, stażysta amerykański,
 Henriete Coppers, stażystka holenderska,
 Adriana Salvagni, stażystka włoska,
 Roland Grünberg, stażysta francuski,

²⁰ Ludwik Flaszen, „Komentarz do Komentarzy”, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia: Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski, wstęp Grzegorz Ziółkowski (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006), 27.

Krystin Olson, stażystka fińska,
 Mike Elster, stażysta angielski,
 Michael Kustow, stażysta angielski,
 Czerwiński, stażysta amerykański pochodzenia polskiego,
 Viereckowie, małżeństwo amerykańskie (profesorowie),
 Temkinowie [Raymonde i Valentin], małżeństwo francuskie (profesorowie),
 Eric Weux, stażysta francuski.

Na podstawie zebranych informacji o niektórych cudzoziemcach przyjeżdżających do Teatru „13 Rzędów” – znajdujących jakoby do pewnego stopnia punkt oparcia – zachodzi podejrzenie, że niektórzy z nich mogą być wykorzystywani do działalności szpiegowskiej przeciwko PRL. Z tych też względów niektórzy z cudzoziemców pozostają w zainteresowaniu Służby Bezpieczeństwa.²¹

Ten wpis w aktach SB świadczy nie tylko o poziomie inwigilacji Teatru 13 Rzędów, lecz także o jego rosnącej popularności za granicą. Inwigilacja teatru, a zwłaszcza jego zagranicznych gości będzie kontynuowana także wtedy, gdy zespół przeniesie się do Wrocławia²².

Do nadzoru nad Teatrem 13 Rzędów w Opolu w pierwszym okresie jego działalności oddelegowano specjalistkę w dziedzinie widowisk Różę Krystynę Czajkę, świeżo upieczoną absolwentkę Wieczorowego Uniwersytetu Marksizmu i Leninizmu:

Jest doświadczonym cenzorem. Bardzo skrupulatnym w pracy, co jednak nie idzie w parze z szybkością i samodzielnością. Brak wyższego wykształcenia utrudnia jej możliwość awansu zawodowego.²³

Czajka była cenzorką nadgorliwą. Zdarzało się, że w obronie teatru musiał interweniować KW PZPR²⁴. Sytuacja zmieniła się w roku 1961: „Przez przyjsie do pracy

²¹ APO, KW PZPR, sygn. 2521, k. 218.

²² Zob. Agnieszka Wójtowicz, „Droga o wielkich horyzontach: Stażyści z Europy Zachodniej w teatrze Jerzego Grotowskiego”, *Kwartalnik Opolski*, nr 4 (2017): 55–64, http://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/gko_2017_4_55_64_wojtowicz.pdf.

²³ Cyt. za: Mariusz Patelski, „Czujni strażnicy demokracji” ludowej: *Urząd cenzury w województwie opolskim 1950–1990* (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2019), 202–203. Na tych samych stronach Patelski pisze: „Od kandydatów do pracy w cenzurze w latach 50–60. początkowo nie wymagano wyższego wykształcenia, wystarczała zdana matura; w tym czasie jedynie naczelnicy w UKPPIV legitymowali się dyplomem wyższej uczelni”.

²⁴ „Zgłosiliśmy również poważne zastrzeżenia do następnej sztuki przedłożonej przez ten teatr, a mianowicie *Misterium Buffo* Majakowskiego. Rzecz tutaj polegała na tym, że do tekstu *Misterium* wstawiono część *Łaźni*, co naszym zdaniem zasadniczo zmieniało wymowę całości. Niemniej jednak na prośbę kierownictwa teatru popartą interwencją k w [sic! – A.W.] zgodziliśmy się na przygotowanie tej rzeczy, uprzedzając o możliwości wprowadzenia zmian po obejrzeniu próby generalnej”. Okazuje się, że kryteria oceny ze strony k w były bardziej liberalne niż

tow. Stankiewicza (pod koniec roku 1960) został przełamany długotrwały impas i nareszcie skończyły się nasze tradycyjne kłopoty kadrowe”²⁵. Od tego czasu na próbach w Opolu siedział cenzor. Mieczysław Stankiewicz doceniał i rozumiał pracę Grotowskiego, chronił go, stał się wielbicielem i przyjacielem teatru²⁶: „Wydzwięk polityczny wszystkich inscenizacji Grotowskiego jest zawsze pozytywny, w gąszczu uduziwnień i trudnych do odczytania alegorii można tam zawsze znaleźć idee ateistyczne, antywojenne czy humanitarne”²⁷. Dzięki ustaleniom Zbigniewa Bereszyńskiego wiadomo, że Mieczysław Stankiewicz był też jednym z najdłużej działających tajnych współpracowników SB, o pseudonimie „Andrzej”. Bereszyński, powołując się na materiały SB, tak opisuje działalność „Andrzeja”:

W okresie swojej współpracy z Wydziałem II KW MO w Opolu [...] TW ps. „Andrzej” miał być „wykorzystywany w szeregu różnych spraw operacyjnego sprawdzenia”. Miał on realizować również zadania dotyczące osób objętych zainteresowaniem tego wydziału [...], a także „specjalne zadania powierzone mu przez Departament II MSW”. W lipcu 1962 r. kpt. Rojewski pisał o swoim podopiecznym, że nie ogranicza się [podkr. A.W.] on do przekazywania informacji o wskazanych mu osobach, ale „samorzutnie informuje SB o wszelkich zjawiskach i osobach, które zasługują na [...] uwagę” tej służby. W listopadzie 1963 r. zastępca naczelnika Wydziału II KW MO w Opolu, kpt. Józef Ciupek [...] wystawił „Andrzejowi” następującą opinię: „Można mu powierzyć wszelkiego rodzaju zadania – sprawdzony i prawdomówny”²⁸

Urszula Czajkowska-Januszek (potem Bielska) 2 stycznia 1962 objęła w Teatrze 13 Rzędów stanowisko kierownika administracyjnego z dodatkowymi obowiązkami sekretarki²⁹. Trzy miesiące wcześniej zakończyła pracę jako funkcjonariuszka Służby Bezpieczeństwa³⁰. Przyjmujący ją do oficer kadrowiec zanotował:

w UKP: „O złagodzeniu kryteriów oceny Komitetu Wojewódzkiego może świadczyć choćby wspomniana wyżej sprawa bardziej liberalnego niż nasze spojrzenia na sztukę *Misterium Buffo*”. Zob. Wójtowicz, „Teatr 13 Rzędów jak zwykle eksperymentuje”, 259.

²⁵ Wójtowicz, „Grotowski *politicus*”, 48.

²⁶ Z Mieczysławem Stankiewiczem przyjaźnił się Zbigniew Cynkutis. Gdy Cynkutis po odejściu z teatru przyjeżdżał z Łodzi do Opolu na spektakle *Tragicznych dziejów doktora Fausta*, zatrzymywał się właśnie u niego.

²⁷ Por. Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*, 155–156. W tamtej książce przypisałam te słowa Róży Krystynie Czajce – zweryfikowałam to w trakcie pracy nad projektem badawczym „Grotowski polityczny”.

²⁸ Zbigniew Bereszyński, „Służba Bezpieczeństwa i media informacyjne w województwie opolskim”, w: *Komunistyczny aparat represji i życie społeczne Opolszczyzny w latach 1945–1989: Studia i materiały*, red. Ksawery Jasiak (Wrocław: Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, 2012), 217.

²⁹ Zob. Archiwum Instytutu Jerzego Grotowskiego, akta osobowe Urszuli Bielskiej, brak sygnatur.

³⁰ 1 grudnia 1959–30 września 1961; por. <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/122986>.

Z rozmowy wnioskuję, że jest osobą inteligentną i spostrzegawczą. Wygląd zewnętrzny dobry. Posiada ubarwienie włosów czarne, obecnie nosi ufarbowane na kolor jasny blond. Na pytania odpowiada rzeczowo i wyczerpująco. Stwierdza, że jest niepraktykująca i niewierząca. O pracy w MO wypowiada się dobrze. Trudności pracy operacyjnej, jakie jej przedstawiłem, oświadczyła, że jest w stanie pokonać. Wydaje się być opanowaną i stanowczą. Do pracy w MO b. chętna.³¹

Bielska początkowo pracowała jako wywiadowca, w ciągu roku awansowała na oficera operacyjnego.

Oficer operacyjny Czajkowska-Januszek jest młodym pracownikiem. W SB pracuje od grudnia 1959 po zagadnieniu zakonów żeńskich [sic! – A.W.]. W tym okresie zapoznawała się z zasadami pracy operacyjnej i obowiązującymi instrukcjami i zarządzeniami. Zlecano jej do wykonywania różne zadania. Osobiście prowadziła rozmowy operacyjne z zakonnicami, przeprowadzała wywiady na interesujące nas osoby. Zadania te wykonywała dobrze.³²

Bielska została zmuszona do odejścia ze służby z powodów obyczajowych. Oficerem SB był także jej pierwszy mąż, Jerzy Januszek. Tak lubiane potem i często odwiedzane przez zespół Teatru 13 Rzędów ich mieszkanie przy ulicy Wojciecha należało do SB – w tej kamienicy mieszkali wyżsi rangą funkcjonariusze bezpieki. Zatrudniając Bielską, Grotowski niewątpliwie chciał przechytrzyć system, licząc na jej kontakty i znajomość mechanizmów kontroli. Teatr był jednak pod stałą obserwacją, telefon na podsłuchu, a bezpieka skrupulatnie zbierała informacje na temat Grotowskiego i jego współpracowników.

Donosy

Warto zacytować dłuższe fragmenty donosów na temat Jerzego Grotowskiego i całego zespołu Teatru 13 Rzędów, głównie z roku 1963:

1. Jeden z obywateli w informacji z dnia 5. 02. 1963 r. podaje: „GROTOWSKI bezwzględnie jest człowiekiem bardzo zdolnym i posiada duże osiągnięcia na odcinku rozwoju nowoczesnej sztuki teatralnej. Jednakże z biegiem czasu

³¹ Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej (dalej: AIPN), Wr 0126/1310, akta osobowe Urszuli Czajkowskiej-Januszek, k. 16.

³² AIPN, Akta osobowe Urszuli Czajkowskiej-Januszek, k. 26.

nieco wypaczył sposób interpretacji wystawianych przez siebie sztuk i staje się niezrozumiały – nawet dla ludzi znających się na teatrze nowoczesnym. GROTOWSKI jakoś specyficzniej interpretuje przygotowanie, reżyserię i próby aktorów. W czasie tych prób jakoś sadystycznie wyżywa się w ten sposób, że męczy i maltretuje fizycznie i psychicznie aktorów. Wprowadza jakiś mistycyzm do swych prób. Np.: przed próbami każe aktorom robić przygotowania fizyczne, taką swego rodzaju rozgrzewkę. Jest to prawie że akrobatyczna gimnastyka, aktorzy muszą wywracać koziolki, wykręcać sobie ręce i nogi, stawać na rękach, na głowie i wyczyniać podobne cuda. Należy wnioskować, że GROTOWSKI wyżywa się w tym, że aktorzy się męczą. Wprowadził bardzo surową dyscyplinę, graniczącą wprost z tyranią. Posiada jednakże na ludzi taki duży wpływ, że poddają się oni całkowicie jego woli”.

2. Drugi z obywateli w informacji z dnia 9.03.63 r. stwierdza: „Jerzy GROTOWSKI obecny Dyrektor i Kierownik artystyczny tego teatru, jako student Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie i Warszawie, miał okazję wyjechać na stypendium zagraniczne i zwiedził trochę świata. Był we Francji, a nawet Indiach. Przez urobienie sobie opinii w Ministerstwie Kultury, za przyczyną swego dziwaczego stylu prowadzenia teatru, który prowadzi na zasadzie zaklinania ludzi w „Capa” i rzecz zrozumiała nikt nie jest w stanie ocenić jego sztuk, gdyż są one zrozumiałe może tylko dla niego samego. Za pośrednictwem literata FLASZENA, który jest współtwórcą tego teatru, a który był swego czasu literatem miasta Krakowa i ma znajomości wśród krytyków teatralnych i ci robią szum wokół tego teatru i popularność rośnie. Sam GROTOWSKI także zgrywa wielkiego twórcę. Do tego stopnia, że staje na środku ulicy i na kolanie pisze coś w zeszyte. Robi to po to, by ludzie komentowali jego ekstazy twórcze. Natomiast z mojego punktu widzenia jest to hochsztapler, który przy pomocy wydziwiania czaruje ludzi i władze. Ma on przez to uznanie i znajomości. Korzysta z tych znajomości i często wyjeżdża za granicę. [...] Człowiek ten ma swój ukryty cel i za wszelką cenę do tego zmierza. Jest to stworzenie takiej atmosfery wokół Teatru „13 Rzędów”, by reprezentował Polskę za granicą. Dlatego stara się wyróżnić od innych. Jeśli chodzi o jego postawę polityczną i moralną, to jest ona bardzo chwiejna. Zespół, który kompletuje, składa się przeważnie z ludzi zdeprawowanych i alkoholików. Charakteryzując to towarzystwo na podstawie dwuletniej obserwacji, stwierdzam, że jest to element zdegenerowany moralnie i psychicznie. [...] Otrzymują dotacje, gaże mają dość wysokie, spektakle odbywają się od czasu do czasu, a uczęszczają na te przedstawienia snobi z miasta Opola i inteligencja, która w koncepcjach inscenizatorskich Jerzego GROTOWSKIEGO stara się doszukać aluzji do dzisiejszych błędów ustrojowych. Natomiast GROTOWSKI stara

się wykazać władzom, że on za pomocą swoich koncepcji nowatorskich na kanwie dawnych arcydzieł romantycznych ośmiesza dawne idee i morały [podkr. A.W.]. Prawdę mówiąc jest to grono, które przy pomocy pieniędzy społecznych zabawia się w teatr i urządza pijackie orgie, bądź to w mieszkaniach w «Domu Aktora» na ulicy Sienkiewicza, bądź w lokalach, a nawet w samej siedzibie. Każdy z nich nie ma postawy społecznej i dalekie są im sprawy politycznych przemian. Zachowują oni bierność, a myślą o karierze dla siebie i wierzą, że przez oryginalność tej sceny łatwiej im będzie to osiągnąć”.

3. Z informacji uzyskanej od jednego z pracowników tegoż teatru wynika, że: „co do twórczości GROTOWSKIEGO są podzielone zdania. Niektórzy uważają, że jest to talent, który wiecznie eksperymentuje, inni natomiast twierdzą, że jest to taki reżyser, który nie wie, czego chce a w dodatku cham. Faktycznie jego spektakle czy przedstawienia to wulgaryzowanie. Każdego będzie poprawiał. Tak było z Szekspirem, Wyspiańskim czy innymi. Szczególnie wulgaryzuje sceny miłosne i doprowadza do zbroczeń seksualnych. Na tym też tle m.in. niektórzy uważają, że jest on pederastą”³³.
4. Z innego źródła z dnia 15.II.1963 r. posiadamy dane: „Niektórym podoba się eksperymentowanie GROTOWSKIEGO – czego faktycznie tak nawet nazwać nie można, bo jest tam wybrany jakiś kierunek. W pewnym sensie abstrakcja, zniekształcenie czegoś istniejącego, w dodatku bardzo dokładnie. Tam, gdzie występuje miłość, GROTOWSKI ją zniekształca, doprowadza do wypaczeń w sensie homoseksualizmu, jeżeli tak to można by nazwać. To m.in. dało powody po pewnym czasie do snucia domysłów, że sam GROTOWSKI jest zbrodźcą. Człowiek bądź co bądź zdolny, despota, nie uznaje nikogo i niczego poza własnym ja”.
5. Przed przedstawieniem godzina poświęcona jest na rozmyślanie, nieodzywanie się do nikogo, światła pogaszone, w pokojach ciemno. Po tym jakaś swoista gimnastyka, fikanie koziołków, chodzenie na rękach itp.
6. Teatr zatrudnia 7 aktorów i jednego architekta na pół etacie. Są to ludzie młodzi, w wieku od 25–30 lat. [...] Dyrektorem i Kierownikiem artystycznym tego teatru jest Jerzy GROTOWSKI, lat 30. Do Opola przybył przed kilkoma laty z Krakowa z opinią wybijającego się reżysera młodego pokolenia. Wśród świata aktorskiego często się mówi o szalonym talencie Jerzego GROTOWSKIEGO, a zarazem jakiejś niepospolitości w sposobie bycia i tworzenia. Jedni twierdzą, że jest to talent, który wiecznie eksperymentuje, inni natomiast twierdzą, że jest to taki

³³ Było to bardzo poważne oskarżenie – PRL był państwem autorytarnym i bardzo pruderyjnym w sprawach obyczajowych.

reżyser, który nie wie, czego chce. Z żadnymi kobietami się nie wiąże i na tej też podstawie ludzie twierdzą, że jest homoseksualistą. [...] Przed wyjazdem do Finlandii z GROTOWSKIM przeprowadzona była w Służbie Bezpieczeństwa rozmowa. Wprawdzie rozmowę z nami potraktował poważnie, niemniej jednak w czasie jej trwania zastrzegł się, że o jakiejś regularnej współpracy nie może być mowy, mimo nieproponowania mu takowej. Po pewnym czasie w rozmowie ze swym znajomym w obecności ob. włoskiego Eugenio BARBY – skarżył się, że prelustrowana jest jego korespondencja oraz że jego rozmowy telefoniczne są podsłuchiwane.³⁴

To, co w powyższych materiałach może zwracać szczególną uwagę, to nieprzychylny stosunek do metod pracy Grotowskiego – „obywatele” opisują, jak dręczy i maltretuje zespół, jak kreuje swój „mistrzowski” wizerunek. Donosy sugerują też homoseksualizm Grotowskiego, ujawniający się nie tylko w braku intymnych związków z kobietami, lecz także w pokazywaniu relacji homoerotycznych na scenie. Co interesujące, te kwestie podnosi się także współcześnie – wspomnienia Teresy Nawrot czy Urszuli Bielskiej³⁵ (które trudno jednak uznać za wiarygodne i obiektywne źródła historyczne) również mówią o nadużyciach Grotowskiego wobec aktorów; wykonana została też praca badawcza analizująca homoseksualne motywy w twórczości Grotowskiego, nieuwzględniająca jednak specyfiki PRL-u i stosunku władz do homoseksualizmu³⁶.

Ze względu na etycznie nieakceptowalny charakter procesu wytwarzania dokumentów organów bezpieczeństwa trudno uważać zacytowane powyżej donosy za w pełni rzetelne źródło informacji na temat Teatru 13 Rzędów. W jakimś stopniu pokazują one jednak atmosferę, która towarzyszyła działalności Jerzego Grotowskiego od samego początku jego twórczej drogi. Jednocześnie można – paradoksalnie – uznać za prawdę pochodzące z donosu słowa, że Grotowski „czarował ludzi i władze”. Spróbuję więc pokazać, że relacje Grotowskiego z opolskimi decydentami i jego sposób prowadzenia teatru były próbą walki o artystyczną autonomię: artysta musiał uciekać się do strategii manipulacji czy szyfrowania pewnych treści, aby tę autonomię zachować³⁷.

³⁴ APO, KW PZPR, sygn. 2521, k. 213–217.

³⁵ Zob. Natalia Prüfer, „Markietanka w Laboratorium: Rozmowa z Teresą Nawrot”, *dwutygodnik.com*, nr 248 (2018), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8037-markietanka-w-laboratorium.html>; Urszula Bielska, *Wojtek: Nie samym Grotowskim żyłam – Wspomnienia i refleksje*, oprac. i red. Dariusz Kosiński (Kraków: Wydawnictwo Żywostowie, 2021).

³⁶ Zob. Agata Adamiecka-Sitek i Weronika Szczawińska, „Płeć performer”, *Didaskalia*, nr 100 (2010): 56–62; Agata Adamiecka-Sitek, „Grotowski, kobiety i homoseksualiści”, *Didaskalia*, nr 112 (2012): 94–105.

³⁷ O tym, na ile cała twórczość Grotowskiego może być interpretowana w kategorii szyfru, zob. Dziewulska, „Ogniokrad”.

Opór i nacisk

Pośród nacisków władz i w niesprzyjającej atmosferze Teatr 13 Rzędów mógł funkcjonować dzięki Grotowskiemu, Flaszenowi, a także przyjaciółom z Października 1956 roku, którzy doskonale potrafili przedstawiać zbyt skomplikowane dla partyjnych urzędników projekty jako przedsięwzięcia niezbędne, a przede wszystkim krzewiące polskość na Ziemiach Zachodnich. Ukłonem w stronę władzy miały być propagandowe, przypominające „akademie ku czci” Estrady Publicystyczne³⁸. Bardzo często przywołuje się je jako przykład serwilizmu Grotowskiego. Przeczą temu jednak dokumenty – funkcjonariusze SB trafnie odczytywali, że te spektakle byłyą jawną satyrą.

Ostatnio na akademii z okazji rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej Komitet Wojewódzki PZPR zlecił GROTOWSKIEMU przygotowanie części artystycznej. GROTOWSKI przygotował kilka scen, zupełnie niemających związku z rocznicą Rewolucji. W ramach tych miały miejsce akcenty antypaństwowe, a tłem dekoracji m.in. szubienice. Za tą imprezę GROTOWSKI tłumaczył się w KW PZPR i wyjaśniał, że jego część artystyczna nie została właściwie zrozumiana.³⁹

To dowód szczególnego wycucia reżysera-dyrektora – choć drwina z systemu była wyczuwalna, funkcjonariusze mieli związane ręce, zwłaszcza gdy Grotowski zarzucał im niezrozumienie sztuki. Mimo wątpliwości władzy Estrady Publicystyczne cieszyły się dużym powodzeniem. Teatr był zapraszany przez zakłady pracy, co wiązało się z podróżami po całej Opolszczyźnie, mimo próśb nie otrzymał jednak samochodu.

Przydzielenie mikrobusu do wyłącznej dyspozycji Teatru 13 Rzędów jest niemożliwe i nieuzasadnione z następujących przyczyn: jednostka nie tylko, że nie posiada etatu kierowcy i możliwości finansowania go, ale również nie posiada garażu, środków na jego dzierżawienie, jak i utrzymanie środka transportowego (koszta eksploatacji itp.). Koszty utrzymania środka transportowego w tej sytuacji w Teatrze byłyby niewspółmiernie wysokie do wykorzystania go przy

³⁸ Szerzej o tym w: Wójtowicz, „Estrady Publicystyczne”.

³⁹ APO, KW PZPR, sygn. 2521, k. 217.

organizacji przedstawień. [dopisek odręczny – A.W.] 160 przedstawień rocznie, w tym w objęździe 58, w siedzibie 102 – wg planu na rok 1963.⁴⁰

Drobnych sygnałów świadczących o nieprzychylności władz było więcej, wśród nich kłopoty związane ze zmianą nazwy. W lutym 1962, po premierze *Kordiana*, teatr dodał do szyldu słowo „laboratorium” i jego pełna nazwa miała brzmieć „Teatr Laboratorium 13 Rzędów”. Świadczy to o tym, że styl gry już wtedy się wykrystalizował, a koncepcja „teatru ubogiego” i prace nad metodą aktorską były dalece zaawansowane. Innymi słowy, Grotowski zrealizował w Opolu swoje plany i stworzył laboratorium teatralne. Zmiana pieczętka spowodowała jednak ciągnącą się do końca 1964 roku awanturę z Wojewódzką Radą Narodową, w której podważano legalność używania słowa „laboratorium” i ważność stempla.

Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu zwraca uprzejmie Waszą uwagę, że jakkolwiek Teatr 13 Rzędów w Opolu [...] wprowadził do użytku pieczętkę służbową z nową treścią i układem, to zarówno jej treść jak i układ jest niezgodny z tymiż elementami ustalonymi prawnie w statucie tamt. Stowarzyszenia. [...] W statucie nie ma uznanej prawnie nazwy Teatr – Laboratorium. Dotychczas nie wpłynął z Waszej strony żaden wniosek o zmianę nazwy teatru, przyjętej statutem. W związku z tym prosimy uprzejmie o prawidłowe, zgodne ze statutem ustalenie pieczętka służbowej teatru. Jakkolwiek zmiany wprowadzone do nazwy teatru i jego założeń organizacyjno-artystycznych pociągnęłyby za sobą i konieczność uwzględnienia tych zmian w statucie.⁴¹

Można pomyśleć, że problem powstał z powodu przesadnej skrupulatności jakiegoś urzędnika, ale to tylko jeden z przykładów metod szykanowania zespołu. Sprawa pieczętka miała drugie dno – była pretekstem do storpedowania pomysłu poszerzenia działalności teatru. Grotowski chciał już w Opolu stworzyć ośrodek badawczy i szkołę teatralną, czemu sprzyjały przyjazdy gości – obserwatorów i stażystów – z Zachodu. Wraz z Flaszenem sformułowali program i wysłali w tej sprawie pismo do Wydziału Kultury Prezydium WRN.

Zgodnie z doświadczeniami kilkuletniej pracy Teatru i zaistniałą już praktyką, a także w interesie prężności kultury polskiej na Ziemiach Zachodnich,

⁴⁰ APO, PWRN, sygn. 2503, pismo z 18 lutego 1963, k. 27.

⁴¹ APO, PWRN, sygn. 2377, pismo z 21 stycznia 1963, k. 10.

powstaje w Opolu pierwszy w Polsce Teatralny Ośrodek Badawczy przy Teatrze Laboratorium 13 Rzędów.⁴²

W innym dokumencie szczegółowo przedstawili jego założenia i cele. Znamienny jest dopisek towarzysza Kaźmierczaka z WRN, który w tych latach zarządzał opolską kulturą. Gdy w teatralnym laboratorium powstał plan, by zatrudnić psychologa, Kaźmierczak przekreślił słowo „psycholog” i dopisał „psychiatra”⁴³. W tych właśnie kategoriach teatr Grotowskiego był postrzegany w Opolu – jako zjawisko kuriozalne, groźne wariactwo.

Trzeba podkreślić, że chociaż Grotowski prawie zawsze wychodził obronną ręką z konfliktów z aparatem władzy, a także nielicznymi dziennikarzami nieprzychylnymi teatrowi, to wymagało to nieustających interwencji u wszystkich instancji i było okupione ogromnym wysiłkiem. Ostatecznie zakończyło się porażką, czyli wyrzuceniem zespołu z Opolą. Początek końca zaczął się w 1963 roku – wtedy właśnie na ideologicznym plenum KC minister kultury Tadeusz Galiński ostro skrytykował Teatr 13 Rzędów⁴⁴, a gdy „Trybuna Ludu”⁴⁵ wydrukowała jego wystąpienie, władze Opoli drastycznie obniżyły teatrowi dotacje do siedmiuset tysięcy złotych rocznie (była to najniższa dotacja dla teatru w skali kraju). Dodatkowo władze nie robiły nic, by poprawić warunki lokalowe – teatr był wciąż niewyremontowany, w sezonie jesienno-zimowym temperatura w salach wynosiła piętnaście stopni, aktorzy chorowali. Skutkowało to odwoływaniem spektakli, co łatwo było wykorzystać jako argument przeciwko teatrowi. Grotowski i jego zespół nie mieli wyjścia – musieli opuścić Opole.

„Skarbczyk babuni”

Jerzy Grotowski doskonale wiedział, co chce osiągnąć, o co się toczy gra i w jakim państwie żyje. Zdawał sobie także świetnie sprawę, że w kapitalizmie taki teatr nie miałby żadnych szans na przetrwanie; pisał o tym w 1964 roku w liście do Eugenia Barby: „Pobyt we Francji zorientował mnie, że trudności ekonomiczne dla takich imprez [teatru – A.W.] na Zachodzie są wręcz tragiczne”⁴⁶.

⁴² APO, PWRN, sygn. 2377, pismo z 21 stycznia 1963, k. 15.

⁴³ APO, PWRN, sygn. 2504, k. 55.

⁴⁴ Zob. Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*, 161–162.

⁴⁵ Tadeusz Galiński, „Z dyskusji na XIII Plenum”, *Trybuna Ludu*, nr 189 (1963).

⁴⁶ Eugenio Barba, *Ziemia popiołu i diamentów: Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, tłum. Monika Gurgul, red. Zbigniew Osiński (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego

Twórca, który zasłynął z poszukiwania „prawdy” i „ogołacania” teatru do jego esencji, a jednocześnie pielęgnował „typową postawę inteligenczką”, czyli sceptycyzm i samoświadomość, w stosunkach z władzami musiał uciekać się do sprytu i manipulacji, aby utrzymać artystyczną autonomię. Jak pisał Ludwik Flaszen, Grotowski opracował perfekcyjną strategię funkcjonowania na własnych zasadach w systemie totalitarnego państwa:

Miał w swym arsenale narzędzi psychotechnicznych różne fortele, zmyślone sposoby, podejścia, triki pomocne w walkach o cele najwyższe. Powiadał z uśmiechem filuta, że różne tego rodzaju triki czerpie „ze skarbczyka babuni”.⁴⁷

Gdy w okresie wrocławskim stał się najlepszym towarem eksportowym kultury PRL-u, ceną artystycznej autonomii była zgoda na powiązanie kierownictwa administracyjnego teatru ze Służbą Bezpieczeństwa (chodziło głównie o inwigilowanie stażystów). Lecz okres wrocławski to już inna historia. „Skarbczyk babuni”, z którego tak obficie wówczas korzystał, Grotowski przywiózł ze sobą z Opoła. Poddawany nieustannej presji ze strony władz, lokalnej publiczności i dziennikarzy, a także pamiętający własne październikowe zaangażowanie i rozczarowanie, już w Opolu wypracował taki sposobu prowadzenia teatru, dzięki któremu w trudnej i zmiennej rzeczywistości PRL mógł przeprowadzać swoje radykalne artystyczne i ideowe eksperymenty.



Bibliografia

- Barba, Eugenio. *Ziemia popiołu i diamentów: Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*. Tłumaczenie Monika Gurgul. Redakcja Zbigniew Osiński. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001.
- Bereszyński, Zbigniew. „Służba Bezpieczeństwa i media informacyjne w województwie opolskim”. W: *Komunistyczny aparat represji i życie społeczne Opolszczyzny w latach 1945–1989: Studia i materiały*, redakcja Ksawery Jasiak, 167–280. Wrocław: Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, 2012.

Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001), 168.

⁴⁷ Ludwik Flaszen, „Mały Lewiatan”, w: *Grotowski & Company: Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014), 173.

- Degler, Janusz, i Grzegorz Ziółkowski, red. *Misterium zgrozy i urzeczenia: Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006.
- Degler, Janusz, Małgorzata Dziewulska, Aldona Jawłowska, Leszek Kolankiewicz, Wojciech Krukowski, Andrzej Mencwel, Grzegorz Niziołek, Zbigniew Osiński, Włodzimierz Pawluczuk, Małgorzata Szpakowska i Lech Śliwonik. „Grotowski – i co jest do zrobienia”. *Dialog*, nr 6 (1999): 98–114.
- Dziewulska, Małgorzata. „Ogniokrad”. W: *Artyści i pielgrzymi*, 130–153. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995.
- Dziewulska, Małgorzata. „Swinarski i Grotowski: Dwa teatry, dwa bluźnierstwa”. *Dialog*, nr 12 (1990): 87–94.
- Fik, Marta. „Cenzor jako współautor”. W: *Literatura i władza*, redakcja Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, 131–147. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 1996.
- Flaszen, Ludwik. *Grotowski & Company: Źródła i wariacje*. Wstęp Eugenio Barba. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014.
- Mykita-Glensk, Czesława. *Życie teatralne Opola: Od czasów najdawniejszych do współczesności*. Opole: Instytut Śląski, 1976.
- Niziołek, Grzegorz. „Efekt kiczu: Dziedzictwo Grotowskiego i Swinarskiego w polskim teatrze”. W: *Zła pamięć: Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, redakcja Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek, 129–138. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Niziołek, Grzegorz. *Sny, komedie, medytacje*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2000.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: PIW, 1980.
- Osiński, Zbigniew. *Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów”: Opole 1959–1964. Kronika – bibliografia*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 1997.
- Patelski, Mariusz. „Czujni strażnicy demokracji” ludowej: *Urząd cenzury w województwie opolskim 1950–1990*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2019.
- Wójtowicz, Agnieszka. *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”: Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004.

AGNIESZKA WÓJTOWICZ

doktor, absolwentka krakowskiej teatrologii, historyk teatru, adiunkt w Instytucie Językoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię teatru polskiego w XX wieku, działalność teatralną Jerzego Grotowskiego oraz życie teatralne w Wilnie w dwudziestoleciu międzywojennym.
