

**Marlena Krupa**

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-2330-1821

# Święty Jan od Krzyża, Wojtyła i Grotowski

## Ku sztuce numinotycznej

Tadeusz Sobolewski, w rozmowie z Ludwikiem Flaszenem w 2009 roku, stwierdził: „Juliusz Osterwa, który wchodził z teatrem na teren *sacrum*, miał dwóch wielkich przeciwstawnych uczniów: Karola Wojtyłę i Jerzego Grotowskiego”<sup>1</sup>. Podążając tym tropem i szukając zbieżności i rozbieżności w myśleniu Wojtyły i Grotowskiego o sztuce, odwołam się do wizji sztuki św. Jana od Krzyża, ponieważ można uznać ją za jeden z ważniejszych elementów łączących obu twórców, a zarazem zakorzeniających ich refleksję w tradycji. Analiza porównawcza wybranych aspektów pism kapłana, performerera i mistyka ma odsłonić podobieństwa i różnice w ich

---

<sup>1</sup> Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company: Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014), 324.

rozumieniu zarówno sztuki oraz jej celów, jak i formy artystycznej, w której dostrzegali możliwość realizacji swej misji.

## Spotkania na rozdrożu

Jan Paweł II i Jerzy Grotowski nigdy nie spotkali się osobiście, mieli natomiast wspólnych mistrzów. Jednym z nich był Juliusz Osterwa<sup>2</sup>. Karol Wojtyła – jako bardzo młody człowiek, student polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim – współpracował z Osterwą w latach 1939–1940, Jerzy Grotowski – otwarcie nawiązywał do jego spuścizny. Dla obu niebagatelne znaczenie miał również Mieczysław Kotlarczyk, odwołujący się do praktyki teatralnej Osterwy<sup>3</sup>. Wojtyła znał Kotlarczyka od czasów gimnazjalnych i współpracował z nim jako aktor w Teatrze Rapsodycznym. O wadze refleksji Kotlarczyka dla Grotowskiego świadczy usiany uwagami Grotowskiego egzemplarz książki *Sztuka żywego słowa*, o którym wspominał Ludwik Flaszen<sup>4</sup>.

Obaj mistrzowie Wojtyły i Grotowskiego sięgali po dzieła Jana od Krzyża. Osterwa czytał pisma hiszpańskiego mistyka prawdopodobnie około 1940 roku<sup>5</sup>. Współpracował wtedy z Karolem Wojtyłą, którego w tym samym czasie Jan Tyranowski wprowadzał w mistykę Janową. Osterwa wspomina hiszpańskich mistyków karmelitańskich w tekstach z lat 1940–1944, a w jego opisach „Słowopełni” – czyli teatru o misteryjnych horyzontach – pojawia się terminologia, którą można powiązać z Janowym poematem mistycznym *Pieśń duchowa*<sup>6</sup>. Z kolei Kotlarczyk przywoływał teksty Jana od Krzyża w manifestie „Teatr Nasz” w 1942 (roku czterechsetnego jubileuszu urodzin Jana od Krzyża)<sup>7</sup>.

Lektura pism Jana od Krzyża miała również niemałe znaczenie w procesie formowania się poglądów na sztukę Wojtyły i Grotowskiego. O historii ich spotkań z dziełem Janowym oraz o tekstach, jakie powstały w wyniku tych lektur, piszę szczegółowo w książce *W poszukiwaniu numinosum. Jan od Krzyża w polskiej*

<sup>2</sup> Dla precyzji wyводу należy zaznaczyć, że mimo bliskiej współpracy z Osterwą we wspomnianym okresie w październiku 1940 Wojtyła krytycznie odnosił się do jego ekspresji: „Osterwianizm został chwilowo przerwany. Dyrektor wyjechał. Zresztą nie imponuje mi znów tak nade wszystkim. Ja zasadniczo jestem przywiązany do ludzi o tajemniczym wnętrzu, o wielkim wnętrzu. Nie znaczy to, ażeby Dyrektor go nie posiadał. Ale, wiercie mi, trochę mam wrodzonej niechęci do tych murowanych już słów. Może dlatego, że jakoś nie możemy mimo wszystko mówić na jednym poziomie”, Karol Wojtyła, List do Mieczysława Kotlarczyka z 7 października 1940, w: Mieczysław Kotlarczyk i Karol Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym: 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wstęp i oprac. Jacek Popiel, wybór Tadeusz Malak i Jacek Popiel (Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 2001), 323.

<sup>3</sup> Jacek Popiel, wstęp do: Kotlarczyk i Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, xxvii–xxviii.

<sup>4</sup> Flaszen, *Grotowski & Company*, 176.

<sup>5</sup> Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 531.

<sup>6</sup> Marlena Krupa, *W poszukiwaniu numinosum: Jan od Krzyża w polskiej kulturze xx wieku* (Kraków: Universitas, 2020), 209–216.

<sup>7</sup> Mieczysław Kotlarczyk, „Teatr Nasz”, w: Kotlarczyk i Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, 6.

*kulturze xx wieku*<sup>8</sup>. W tym tekście skupiam się na tropieniu możliwych rezultatów tych spotkań.

## Performatywność

Wizje sztuki Jana od Krzyża, Karola Wojtyły i Jerzego Grotowskiego łączy przede wszystkim postrzeganie jej jako aktu performatywnego<sup>9</sup>. Sięgając po termin Diany Taylor, można określić poematy Jana od Krzyża jako „ucieleśnione wspomnienie”<sup>10</sup>, w którym starał się on powrócić do mistycznego zjednoczenia z Bogiem za pomocą słowa jako artystycznego medium. Dlatego też w prologu do *Pieśni duchowej* nazwał jej strofy „wyrazami miłości w poznaniu mistycznym”<sup>11</sup>. Skoro poezja mistyczna niczego nie odtwarza, lecz jest próbą dotarcia po śladach do doświadczenia pozazmysłowego, to mieści się w definicji performatywności Erika Fischer-Lichte, według której pojęcie to „odnosi się [...] do określonych działań symbolicznych, które nie wyrażają i nie reprezentują niczego, co istniałoby uprzednio, lecz wytwarzają rzeczywistość, do której się odnoszą. Powstaje ona w wyniku tych działań”<sup>12</sup>.

Performatywny charakter miały także – „dramatyczne” w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego słowa – okoliczności powstania najważniejszego poematu Janowego. *Pieśń duchowa* została bowiem skomponowana mnemotechnicznie w ciasnej celi toledańskiego więzienia. Była swoistym rapsodem wyśpiewywanym najpierw przez Jana, a później – po ucieczce z więzienia i powrocie do prac nad reformą zakonu karmelitańskiego – przez jego duchowe córki, karmelitanki bose. Była myślowym obrazem doświadczonej świętości, a jak sam Jan objaśnia: „gdy [...] dusza przypomni sobie taki obraz, napełnia się w mniejszej czy większej mierze takim samym uczuciem, jak wtedy, gdy go oglądała”<sup>13</sup>. Ten performatywny walor sztuki w życiu duchowym człowieka Jan od Krzyża podkreślał w swoich

<sup>8</sup> Krupa, *W poszukiwaniu numinosum*, 159–252.

<sup>9</sup> O performatywnych okolicznościach powstania *Pieśni duchowej* Jana od Krzyża zob. Marlena Krupa, „Święty Jan od Krzyża: mystyk, poeta, performer”, w: *Tradycje monastyczne w Europie: Między liturgiką a performatyką II*, red. Erwin Mateja i Zbigniew W. Solski (Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2016), 41–50.

<sup>10</sup> Cyt. za: Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 28.

<sup>11</sup> Święty Jan od Krzyża, „Prolog”, w: *Pieśń duchowa*, tłum. Marcin Kurek i Carlos Marrodán Casas, red. Marlena Krupa (Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2017), 1. Wszystkie fragmenty *Pieśni duchowej* będą cytowane za tą edycją, ze wskazaniem strofy, a w przypadku prologu – akapitu.

<sup>12</sup> Erika Fischer-Lichte, *Performatywność: Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018), 58.

<sup>13</sup> Święty Jan od Krzyża, „Droga na Górę Karmel”, w: *Dzieła*, tłum. Bernard Smyrak (Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 1998), II, 36, 4. Wszystkie fragmenty dzieł Jana od Krzyża – oprócz *Pieśni duchowej* – będą cytowane za tą edycją, z oznaczeniem księgi, rozdziału i akapitu.

tekstach parokrotnie. Zapisał w nich, między innymi, że: „Obrazy, używane należycie, są wielce pożyteczne, ponieważ przypominają nam Boga i świętych, oraz pobudzają wolę ku pobożności”<sup>14</sup>. Szukał też słów, które miałyby sprawczą moc. W traktacie *Droga na Górę Karmel* nazwał je słowami „substancjalnymi”, które sprawiają „w samej istocie duszy ten istotny skutek i cnotę, jaką oznaczają”<sup>15</sup>. Dzisiaj określilibyśmy je mianem słów „performatywnych”. Znamienne, że nie używał w odniesieniu do swojej liryki terminu poezja, lecz poszczególne strofy poematów nazywał pieśniami, wpisując je w tradycję rapsodyczną<sup>16</sup>.

Z podobnie rozumianą sprawczością słowa powiązane są rapsodyczne cechy wierszy Karola Wojtyły. Dwa poematy skomponowane w latach czterdziestych Wojtyła nazwał „pieśniami” – *Pieśń o Bogu ukrytym* i *Pieśń o blasku wody* – w których słowo, zgodnie z tradycją Teatru Rapsodycznego, staje się „głównym zaczynem dramatu”<sup>17</sup>. W 1957 roku wskazywał wyraźnie źródło inspiracji: „Oto dzięki Mieczysławowi Kotlarczykowi i jego grupie artystycznej przekonaliśmy się, jak wiele pierwiastka dramatycznego tkwi w utworach pozasceniczych, poetyckich czy też powieściowych”<sup>18</sup>. Refleksje o „żywym słowie”, które staje się nośnikiem myśli rozumianej jako „ruch”, „załączek działania” i „pozwała nam docierać [...] do samych spoiwek ludzkiego ruchu”<sup>19</sup>, prowadzą do idei słowa jako zdarzenia. W tej koncepcji „żywe słowo” działa realnie zamiast służyć wywoływaniu złudzenia czy kreowaniu iluzji w teatrze. Myślenie Wojtyły było niewątpliwie zakorzenione w idei Teatru Rapsodycznego, którego twórca tak opisywał sprawczość słowa:

Żywe słowo może jednak budzić nie tylko reakcję zmysłową. Zwykle i zwyczajnie może działać jeszcze nastrojowo, uczuciowo, emocjonalnie, czyli wzruszać. Może też działać na wyobraźnię, wywoływać obrazy, czyli działać imaginacyjnie. Może jeszcze działać rozumowo, umysłowo, intelektualnie, czyli znaczyć, pobudzać do refleksji, przekonywać umysł słuchacza, uczyć go, kształcić i rozwijać. Może wreszcie działać woluntarnie, motorycznie, aktywizować naszą wolę, mobilizować ją do działania<sup>20</sup>.

Ta wielopoziomowa charakterystyka jest w pełni spójna z antropologią człowieka Wojtyły i wpisującą się w nią koncepcją czynu, w której Anna Kawalec dostrzega zbieżność z ujęciem Marvina Carlsona i tak ją definiuje: „Działanie rozumiane

<sup>14</sup> Jan od Krzyża, III, 37, 1.

<sup>15</sup> Jan od Krzyża, „Droga na Górę Karmel”, II, 28, 2.

<sup>16</sup> Marlena Krupa, wstęp do: Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, 24–25.

<sup>17</sup> Karol Wojtyła, „Dramat słowa i gestu”, w: *Poezje, dramaty, szkice: Tryptyk rzymski*, wstęp Marek Skwarnicki (Kraków: Znak, 2004), 491.

<sup>18</sup> Wojtyła, „Dramat słowa i gestu”, w: *Poezje, dramaty, szkice*, 493.

<sup>19</sup> Wojtyła, 492.

<sup>20</sup> Mieczysław Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa: Dykcja – ekspresja – magia* (Rzym: Fundacja Teatru Religijnego, 1975), 270.

jest szeroko, jako każda racjonalna czynność człowieka (myślenie i przeżycia wewnętrzne to też działanie, choć bez koniecznego wyrazu zewnętrznego)”<sup>21</sup>.

Szukając kolejnych zbieżności terminologicznych, warto zwrócić uwagę, że Wojtyła, opisując istotę teatru Kotlarczyka, wspominał o „organicznym procesie” budzenia się teatru ze słowa. Podobnie rozumiana organiczność stała się jednym z kluczowych określeń w refleksji Grotowskiego:

Poszukiwaliśmy zatem sytuacji, która nie zakładałaby ani imitacji życia, ani też usiłowań, by stworzyć rzeczywistość fantastyki, wyobraźni, ale gdzie bylibyśmy w stanie osiągnąć reakcję ludzką, która mogłaby być – dosłownie – jednoczesna z przedstawieniem i być w jego ramach czymś całkowicie rzeczywistym lub, jeśli chcecie, całkowicie organicznym, całkowicie naturalistycznym<sup>22</sup>.

U Jerzego Grotowskiego twórca jest poetą „słowa wcielonego”, w procesie twórczym ciało odgrywa kluczową rolę. Pracujący swoim ciałem aktor jest „zdolny do ujawniania odruchów psychicznych, będących jeszcze jakby *in statu nascendi*, na poły zresztą zrodzonych”<sup>23</sup>, a zatem organicznie ujawniających realny, czysty strumień życia. W definicji performerera sformułowanej przez Grotowskiego obok kategorii czynu pojawia się kategoria rytuału: „Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest kapłanem, wojownikiem, jest tym, który działa; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to performance, akcja spełniona, akt”<sup>24</sup>. Rytuały zaś – jak podkreśla Richard Schechner – „nie tyle [...] wyrażają idee, ile je ucieleśniają. Są myślą-w-działaniu lub myślą-jako-działaniem”<sup>25</sup>.

Rytualne cechy przypisywano też przedstawieniom Mieczysława Kotlarczyka. Karol Wojtyła pisał o ich „odświętnym”<sup>26</sup> charakterze, a Tadeusz Kudliński tak wspominał ich realizację w okresie okupacyjnym:

Te warunki i okoliczności przyczyniły się do misteryjnego nastroju wieczorów Kotlarczyka; brak rampy scenicznej, bezpośrednie obcowanie słuchaczy z aktorami, repertuar wizyjny celebrowany odświętnie – wszystko to przyczyniło się do swoistej, wręcz obrzędowej aktywizacji uczestników<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Anna Kawalec, „Człowiek i czyn: W sercu performatyki i liturgiki”, w: *Między liturgiką a performatyką: Rekonesans I*, red. Erwin Mateja i Zbigniew W. Solski (Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2012), 159.

<sup>22</sup> Jerzy Grotowski, „Teatr a rytuał”, w: *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al. (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012), 367.

<sup>23</sup> Jerzy Grotowski, „Aktor ogołocoony”, w: *Teksty zebrane*, 256.

<sup>24</sup> Jerzy Grotowski, „Performer”, w: *Teksty zebrane*, 812.

<sup>25</sup> Schechner, *Performatyka*, 75.

<sup>26</sup> Wojtyła, „Dramat słowa i gestu”, 492.

<sup>27</sup> Cyt. za: Popiel, wstęp do: *O Teatrze Rapsodycznym*, x11.

Na obrzędowe skojarzenia pozwalała więc przede wszystkim relacja między wykonawcami a słuchaczami przekształcająca ich w uczestników. Wojtyła wykorzystał te doświadczenia jako Biskup Rzymu, co dostrzegł, między innymi, Ludwik Flaszen i zapisał we wspomnieniach z rozmowy z Jennifer Kumiegą:

zadałem jej – i sobie – takie pytanie: Kto zabił w Polsce teatr? Odpowiedź brzmiała: Papież, podczas swojej wizyty w kraju. Kiedy spotykał się z ludźmi, z setkami tysięcy ludzi – były to spotkania rzeczywiste! Wielkie obrzędy społeczno-religijne. I papież był wspaniałym protagonistą dramatu, a tłum greckim chórem. Jeśli po czymś takim idziesz do teatru, widzisz, że to jest zupełnie nic – fikcja, wyblakły cień. Teatr historii jest mocniejszy...<sup>28</sup>.

W podobnym duchu myślał o spotkaniu z odbiorcami Grotowski. W aktorach widział „koryfeuszy zbiorowości, bezpośrednio kontaktujących się z nią i poprzez swoje działania narzucających jej sytuację w dramacie”<sup>29</sup>. Byli oni dla niego jak pieśniarze-soliści pośród chóru, który nie tylko obserwował, ale stawał się (współ)uczestnikiem artystycznego zdarzenia.

## Ascetyczność

Formę teatru Kotlarczyka cechowały: antynaturalizm, „bezgestyczność”<sup>30</sup> oraz ascetyczność kompozycji muzycznej i plastycznej. Kotlarczyk pisał: „Wizualnie rzecz biorąc, jest to teatr statyczny. [...] Natomiast biorąc rzecz emocjonalnie, a nie tylko wizualnie, jest to teatr dynamiczny”<sup>31</sup>. Ograniczeniu, czy też całkowitemu przekształceniu, poddano w nim również pracę aktora. Aktor przestał grać i stał się „wypowiadaczem tekstu – Słowa”<sup>32</sup>. Kotlarczyk wyjaśniał:

Słowo, zwłaszcza żywe Słowo, jest elementem sztuki nie materialnym, ale idealnym, bardziej uduchowionym, zdolnym przez to samo głębiej i pełniej niż gesty i kostium czy maska, a więc linie, kształt i barwa, wyrazić ludzkie życie. [...] Słowo – najwyższa emanacja duszy, zdolne wyrazić najwyższe szczyty duszy<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Flaszen, *Grotowski & Company*, 324.

<sup>29</sup> Jerzy Grotowski, „Ku teatrowi ubogiemu”, w: *Teksty zebrane*, 249.

<sup>30</sup> Mieczysław Kotlarczyk, „Co to jest Teatr Rapsodyczny?”, w: Kotlarczyk i Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, 11.

<sup>31</sup> Kotlarczyk, 11.

<sup>32</sup> Mieczysław Kotlarczyk, „Słowo w teatrze”, w: Kotlarczyk i Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, 14.

<sup>33</sup> Kotlarczyk, 14.

Dzięki prymatowi słowa zarówno aktor, jak i widz-słuchacz – jak pisał Wojtyła – uwalniali się od aktywizmu, który raczej przytłacza wewnętrzną duchową istotę człowieka<sup>34</sup>.

Grotowski również – podobnie jak Kotlarczyk – dojrzał w ascetyczności formy źródło misteryjności sztuki. I taką właśnie metodę pracy z aktorem określił terminem *via negativa* zapożyczonym od Pseudo-Dionizego Areopagity, a samego aktora – idąc śladami Jana od Krzyża – nazwał „ogółconym”<sup>35</sup>. „Ogółcony aktor w ubogim teatrze – oto formuła, którą należy przyjąć” – twierdził<sup>36</sup>. Ubóstwo jego teatru polegało na stopniowej eliminacji zbędnego arsenału środków, rezygnacji między innymi z gry świateł, charakteryzacji oraz muzyki mechanicznej, by odsłonić to, co dla teatru niezbywalne i fundamentalne, czyli relację aktor-widz. Jak wiemy, ten proces „ogółcania” objął również samego aktora, co Grotowski tłumaczył następująco:

Metoda kształcenia aktora w tym teatrze zmierza nie do uczenia go czegoś, ale do eliminowania przeszkód, jakie w procesie duchowym może stawiać mu jego organizm. Organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu, i to tak, aby nie było właściwie żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym odreagowaniem, aby impuls sam w sobie był jednoczesnym odreagowaniem; słowem – aby ciało jak gdyby ulegało unicestwieniu, spaleni i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych. W tym sensie jest to *via negativa*: nie sumowanie sprawności, ale eliminowanie przeszkód<sup>37</sup>.

Z biegiem lat ta swoista redukcja postępowała. Relacja aktor-widz przekształciła się później w interakcję człowiek-człowiek obserwowaną w działaniach o charakterze dramatycznym. Ostatecznie proces ten zaowocował skupieniem na samym człowieku-performerze działającym poprzez sztukę na linii wertykalnej swojego istnienia<sup>38</sup>.

Rezultat finalny pracy Grotowskiego był zatem bliski temu, czego doświadczył Jan od Krzyża w celi toledańskiego więzienia, kiedy performatywną pieśnią otwierał przestrzeń doświadczenia mistycznego. On również, jako duchowy i życiowy asceta, wybrał w swojej poezji prostotę i taką formę wzniosłości, której najbliższej

<sup>34</sup> Wojtyła, „Dramat słowa i gestu”, 492.

<sup>35</sup> Ludwik Flaszen, „Rozmowa z Jerzym Jarockim w ramach dziesiątego spotkania z cyklu «Goście Starego Teatru», 13 lutego 1994”, *Teatr*, nr 10 (1994): 8. Warto podkreślić, że Grotowski zawłaszczył pojęcia z terminologii religijno-mistycznej dla opisu własnego projektu artystycznego a następnie modelował je na swój użytek.

<sup>36</sup> Grotowski, „Aktor ogółcony”, 261.

<sup>37</sup> Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, 246.

<sup>38</sup> Krupa, *W poszukiwaniu numinosum*, 223.

do ekspresji *numinosum*, czyli świętości<sup>39</sup>. Tę formę wzniosłości definiował później Kant: „Wzniosłość powinna charakteryzować się prostotą, piękno może być strojne i przyozdobione”<sup>40</sup>. Sam Jan od Krzyża zauważał, że nie jest rzadkością, że „Bóg udziela łask i czyni cuda zwykle za pośrednictwem obrazów ani zbyt pięknych, ani artystycznie wykonanych”<sup>41</sup>. Zasada ascetycznej prostoty dotyczyła też okoliczności: Jan od Krzyża podkreślał, że przestrzenią najodpowiedniejszą na modlitwę są „miejsca odosobnione, które by wiele nie zajmowały zmysłów, lecz raczej podnosiły duszę do Boga”<sup>42</sup>.

W Janowej refleksji o roli sztuki w życiu duchowym możemy dostrzec proces redukcji przypominający ten, którego dokonał Grotowski. Jan od Krzyża pisze:

Wiadomo bowiem, że właściwy duszy porządek poznawania polega na formach i obrazach rzeczy stworzonych, a sposób jej poznawania i nabywania wiedzy odbywa się przez zmysły. Bóg więc, by duszę podnieść do najwyższego poznania, musi w delikatny sposób zacząć od sięgnięcia najniżej, od krańca zmysłów duszy, aby odpowiednio do jej właściwości zaprowadzić ją do drugiego krańca – swojej mądrości duchowej, nie podpadającej pod zmysły<sup>43</sup>.

Nieco dalej dodaje:

Dusza nie może dojść do tego inaczej, jak tylko stopniowo i w sposób sobie właściwy, a więc za pomocą zmysłów, z którymi ciągle jest złączona. W miarę jednak, jak podnosi się duchowo przez obcowanie z Bogiem, ogołaca się i wyzybywa dróg zmysłowych, tj. rozmyślań i rozważań obrazowych<sup>44</sup>.

Sztuka bazująca na zmysłach jest zatem drogą dla początkujących, „aktem przygotowawczym”, który doprowadzić ma wykonawcę-performera-człowieka duchowego do „jednego, ogólnego i czystego aktu”<sup>45</sup>. Akt ten musi jednak poprzedzić „spoczynek i ukojenie chaty duchowej”<sup>46</sup>. U Grotowskiego proces ogołocenia również prowadził do stanu ciszy, który „Nauczyciel Performera” nazywał metaforycznie „pokorą” – „dyspozycją psychiczną, w której wyraża się nie dążność

<sup>39</sup> Marlena Krupa, *Duch i litera: Liryczna ekspresja mistycznej drogi św. Jana od Krzyża w polskich przekładach* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 228–238.

<sup>40</sup> Immanuel Kant, „Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości”, tłum. Dariusz Pakalski i Mirosław Żelazny, w: *Pisma przedkrytyczne*, red. Mirosław Żelazny (Toruń: Wydawnictwo Rolewski, 1999), 7.

<sup>41</sup> Jan od Krzyża, „Droga na Górę Karmel”, III, 36, 2.

<sup>42</sup> Jan od Krzyża, III, 39, 2.

<sup>43</sup> Jan od Krzyża, II, 17, 3.

<sup>44</sup> Jan od Krzyża, II, 17, 5.

<sup>45</sup> Jan od Krzyża, II, 12, 4 i 6.

<sup>46</sup> Jan od Krzyża, „Noc ciemna”, II, 24, 3.



do spełnienia jakiejś rzeczy, lecz jakby rezygnacja z jej niespełnienia”<sup>47</sup>. Wątek redukcji pojawia się też w refleksji Wojtyły na temat procesu oczyszczenia przez sztukę. W jednej z wypowiedzi dotyczących – nieprzypadkowo – Kotlarczyka stwierdził, że teatr, który odbudowuje właściwe proporcje między myślą a gestem, ukazując wewnętrzne źródła działań, spełnia rolę katartyczną, rolę „pewnego oczyszczenia psychologicznego”<sup>48</sup>.

Oczyszczenie/ogołocenie Janowe miało, oczywiście, swoje skutki w życiu duchowym, dotyczyło bowiem sfery wiary, miało na celu zbliżenie do Boga i polegało na „wyrzeczeniu się wszelkiej, tak wewnętrznej, jak i zewnętrznej, podpory pociech i pojmowań”<sup>49</sup>, gdyż – jak tłumaczył mistyk – „dwa przeciwieństwa [...] nie mogą być w jednym i tym samym podmiocie”<sup>50</sup>. Ogołocenie u Grotowskiego, chociaż dotyczyło sfery sztuki, również miało reperkusje w życiu pozaartystycznym. Ryszard Cieślak mówił: „Praca nad *Księciem* zmieniła moje życie, spojrzenie na świat. Przedtem to, co mówiłem, było spięte, w strachu. Tutaj nagle zrozumiałem, że przecież nie ma się czego bać, że każdy jest jaki jest, że nie ma sensu kompletnie siebie zmieniać, bo jest się dobrym”<sup>51</sup>. Kilka lat później powrócił do tej kwestii, precyzując:

Mówiąc szczerze, zmieniła mnie ona [rola Ferdynanda] jako człowieka. Była to najgłębiej idąca samopenetracja, rodzaj osobistej spowiedzi. Kiedy następuje w tym akcie przekroczenie ostatniej granicy, człowiek się czuje tak, jakby wyszedł z ciemnego tunelu na otwartą przestrzeń<sup>52</sup>.

## Epifaniczność

Nie tylko oczyszczenie/ogołocenie stawało się źródłem przemiany. Samo w sobie nie było celem żadnego z interesujących nas twórców. Katartyczna rola sztuki stanowiła u nich niejako preludium do tego, co określali mianem – wspomnianego przed chwilą – „aktu”. Jan od Krzyża pisał: „Im bardziej bowiem dusza staje się duchowa, tym bardziej ustaje działanie jej władz w poszczególnych aktach, ponieważ oddaje się raczej jednemu ogólnemu i czystemu aktowi”<sup>53</sup> a są nim „akty

<sup>47</sup> Grotowski, „Aktor ogołocony”, 258.

<sup>48</sup> Wojtyła, „Dramat słowa i gestu”, 492.

<sup>49</sup> Jan od Krzyża, „Droga na Górę Karmel”, III, 13, 1.

<sup>50</sup> Jan od Krzyża, „Noc ciemna”, II, 9, 2.

<sup>51</sup> Ryszard Cieślak, „Szaleństwo Benwolia”, *Notatnik Teatralny*, nr 10 (1995): 44.

<sup>52</sup> Tadeusz Burzyński, „Aktor natchniony: Rozmowa z Ryszardem Cieślakiem”, w: *Mój Grotowski*, wybór i oprac. Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski, postowie Janusz Degler (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 34.

<sup>53</sup> Jan od Krzyża, „Droga na Górę Karmel”, II, 12, 6.

dotknąć substancjalnych w boskim zjednoczeniu<sup>54</sup>. U hiszpańskiego mistyka stan czystości i bierności otwierał więc duszę na Boga. U Grotowskiego celem ogołocenia, wymagającego mobilizacji wszystkich sił fizycznych i duchowych aktora, było osiągnięcie stanu „gotowości biernej dla urzeczywistnienia aktywnej partytury”<sup>55</sup>. Tą aktywną partyturą był – trudny do uchwycenia w słowach – „akt całkowity”. Grotowski objaśniał:

Chodzi mianowicie o sedno, o sam rdzeń sztuki aktora: ażeby to, co czyni aktor, było – nazwijmy tak – aktem całkowitym; ażeby to, co czyni, czynił całym sobą, a nie jedynie ograniczonym, więc drewnianym gestem ręki, nogi, grymasem twarzy, logicznym akcentem, myślą wreszcie, która nie jest w stanie pokierować całym organizmem, ale może go jedynie pobudzić. [...] Chodzi wreszcie o nieoddzielność tego, co duchowe, od tego, co fizyczne. „Aktu duszy” aktor winien nie ilustrować organizmem, lecz czynić organizmem<sup>56</sup>.

Jerzy Grotowski chciał dotknąć w akcie całkowitym tego, co określił mianem syna człowieczego:

To, co wydawało się zainteresowaniem dla aktorstwa, okazało się – i *trismus* puścił, kiedy tak to mogłem zrozumieć – szukaniem i znajdowaniem partnerstwa – Kogoś, Innego – którego zresztą w momencie działania, w momencie pracy, w tych latach określałem słowami, których używa się na określenie Boga. To znaczy, ja myślałem wtedy – syn człowieczy<sup>57</sup>.

Chodziło tu o głębokie doświadczenie człowieczeństwa:

Na tej drodze rozbrojenia, porzucenia wszelkich parawanów, wszelkich osłon, wszelkich masek, aktor idzie bardzo daleko. Ale w sensie całkowitym i we wszystkich poszczególnych aspektach. Jest to podstawowe. Czyste. W takim wypadku może on odnaleźć to, co będzie jego własnym procesem szczerości, strumieniem impulsów tak drobnych, że niemal niewidocznych. Strumień ten ujawnia się w chwili, kiedy nawet nie ma już problemu kłamstwa, ponieważ jest się takim, jakim się jest.

Te impulsy ujawniają najbardziej nieznaną i nawet zdumiewającą strony natury aktora jako jego samego, jako istnienia, jak wolałbym powiedzieć, i jako syna swojego rodzaju, syna rodzaju człowieczego. Nie znajduję innego określenia, aby to nazwać. Nie przez odniesienie do jakiegoś doświadczenia religijnego, chrześcijańskiego,

<sup>54</sup> Jan od Krzyża, „Noc ciemna”, II, 24, 3.

<sup>55</sup> Grotowski, „Aktor ogołocony”, 258.

<sup>56</sup> Jerzy Grotowski, „Nie był cały sobą”, w: *Teksty zebrane*, 296.

<sup>57</sup> Jerzy Grotowski, „Rozmowa z Grotowskim”, rozmawiał Andrzej Bonarski, w: *Teksty zebrane*, 594.

ale dla wyniesienia doświadczenia ludzkiego mówię dokładnie tak: syn rodzaju człowieczego, syn człowieczy<sup>58</sup>.

Doświadczenie to sytuować się miało tak blisko esencji ludzkiej, że horyzont pracy Grotowskiego jawił się jego obserwatorom, towarzyszom i badaczom jako „duchowa alchemia”<sup>59</sup>, „polowanie na duszę”<sup>60</sup> czy też „poszukiwanie pełni istnienia”<sup>61</sup>.

W podobny sposób postrzegał cel sztuki Karol Wojtyła, czemu dał bezpośredni wyraz już jako Jan Paweł II w *Liście do artystów* z 1999 roku: „Tworząc dzieło, artysta wyraża bowiem samego siebie do tego stopnia, że jego twórczość stanowi szczególne odzwierciedlenie jego istoty – tego, kim jest i jaki jest”<sup>62</sup>. Nieco dalej precyzował: „Kaźda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość, stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę”<sup>63</sup>. Mając zapewne w pamięci własne doświadczenia artystyczne, wyraził w tym tekście żywe przekonanie o tym, że sztuka może być na swój sposób prawdziwym „źródłem teologicznym”<sup>64</sup>:

Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas, gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie<sup>65</sup>.

Sztuka zarówno dla Jana od Krzyża, jak Wojtyły i Grotowskiego stawała się zatem przestrzenią epifanii powiązanej bezpośrednio z performatywnością. O tym, że performatywność sztuki zakłada, w pewnym stopniu, jej epifaniczność pisał Roy A. Rappaport w *Ecology, Meaning, and Religion*:

Performans jest drugim *sine qua non* rytuału. [...] Rytuał nie tylko coś komunikuje, lecz także, jak uważają jego wykonawcy, „coś sprawia”. [...] To jednak, co sprawia

<sup>58</sup> Jerzy Grotowski, „Nie nagi aktor, ale syn człowieczy”, w: *Teksty zebrane*, 1010.

<sup>59</sup> Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy: Studia i szkice* (Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok, 1993), 309.

<sup>60</sup> Roland Grimes, cyt. za: Dariusz Kosiński, *Grotowski: Przewodnik* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego), 283.

<sup>61</sup> Flaszen, *Grotowski & Company*, 31.

<sup>62</sup> Jan Paweł II, „List do artystów”, w: *Poezje, dramaty, szkice*, 562.

<sup>63</sup> Jan Paweł II, 565.

<sup>64</sup> Jan Paweł II, 573.

<sup>65</sup> Jan Paweł II, 572.

rytuał, nie wydarza się za sprawą materii czy energii [...] w zgodzie z prawami fizyki, chemii czy biologii. Skuteczność rytuału pochodzi [...] z dziedziny „tego, co tajemne”. To, co tajemne różni się od „tego, co jawne” o tyle, że to, co jawne można w ostatecznym rachunku uchwycić zmysłowo, i że podlega ono regularnościom przyczyn materialnych. Tego, co tajemne, nie da się tak poznać i nie wykazuje ono takich podległości<sup>66</sup>.

Tym, do czego dostęp oferowała w pewnym stopniu sztuka, było w przypadku Jana od Krzyża mistyczne doświadczenie Boga, w przypadku Karola Wojtyły doświadczenie religijne prowadzące ku Bogu, a u Jerzego Grotowskiego dotknięcie esencji syna człowieka. Dlatego też wszyscy trzej dostrzegali w sztuce iskrę świętości. Jan od Krzyża w prologu do *Pieśni duchowej* podkreślił, że najbardziej intymne doświadczenia obecności Boga mogą zostać wyrażone jedynie w słowie poetyckim, jak w Biblii, „gdzie Duch Święty, nie mogąc wyrazić siebie w pełni za pośrednictwem słów powszechnie znanych i używanych, głosi tajemnice za pomocą niezwykłych symboli i analogii”<sup>67</sup>. W podobnym duchu wypowiedział się Jan Paweł II, przywołując fenomen ikony, która „jest poniekąd sakramentem”<sup>68</sup> i jako taka „nie jest czczona dla niej samej, ale odsyła do rzeczywistości, którą przedstawia”<sup>69</sup>. Wskazał przy tym na Chrystusa – podobnie jak Jan od Krzyża na Ducha Świętego – podkreślając, że „Chrystus często posługiwał się obrazami w swoim przepowiadaniu, co było zgodne z logiką Wcielenia, w którym On sam zechciał się stać ikoną niewidzialnego Boga”<sup>70</sup>.

Grotowski natomiast pisał o „świętym aktorze”<sup>71</sup>, a Margaret Croyden nazwała jego techniki parateatralne „teatrem świętym”. Odnosząc się do tego określenia, reżyser wyjaśniał: „Dlaczego tak to nazwała? Dla niej to było dotykane tego, co jest w życiu człowieka jednocześnie faktem i symbolem, nie będąc symbolem, będąc dosłownością, jest konkretnym człowiekiem, jest odwiecznym człowiekiem. Tak to się odbiera”<sup>72</sup>. Grotowski nie przypisywał terminowi „święty” znaczenia religijnego, uznawał go raczej za „metaforę odnoszącą się do człowieka, który – poprzez swą sztukę – wspina się na stos i spełnia akt ofiarowania siebie”<sup>73</sup>. Posługiwał się też oksymoronicznym pojęciem „świeckiego sacrum” czy też „świętości laickiej”, a spotkanie z drugim człowiekiem w prawdzie, w ramach „laickiego rytuału”,

<sup>66</sup> Cyt. za: Schechner, *Performatyka*, 70.

<sup>67</sup> Jan od Krzyża, *Pieśń Duchowa*, „Prolog”, 1.

<sup>68</sup> Jan Paweł II, „List do artystów”, 569.

<sup>69</sup> Jan Paweł II, 569.

<sup>70</sup> Jan Paweł II, 574.

<sup>71</sup> Jerzy Grotowski, „Nowy testament teatru”, rozmawiał Eugenio Barba, w: *Teksty zebrane*, 935.

<sup>72</sup> Jerzy Grotowski, „Droga”, w: *Teksty zebrane*, 116.

<sup>73</sup> Grotowski, „Nowy testament teatru”, 942.

nazywał „świętem”<sup>74</sup>. Znaczenie tego oksymoronu chyba najlepiej i najzwięźlel wyjaśnił w rozmowie z Jean-Pierre'em Thibaudat:

Przytacza pan wyrażenie „rytuał laicki”, którego sam często używałem, co pozwoliło mi na poruszenie się między Charybdą a Scyllą, między ateistycznym państwem a polskim Kościołem, który był – i jest nadal – rygorystyczny. [...]

Odpowiadało to także czemuś rzeczywistemu: pracowałem – i wciąż pracuję – z osobami o bardzo różnorodnych horyzontach filozoficznych lub religijnych; to, co robiłem, musiało być zrozumiałe dla wszystkich, a jednocześnie nie mogło być zredukowane do jednej tylko wizji tego, co istnieje. Dlatego też unikam słowa „duchowy”, a mówię o energii: to nie przynależy do żadnego kościoła, żadnej sekty, żadnej ideologii. To jest zjawisko, którego doświadczać może każdy.

„Rytuał laicki” był zatem wyrażeniem zarówno taktycznym, jak prawdziwym. Myślę, że to, co daje się weryfikować w praktyce, poprzedza różnice kulturowe, filozoficzne i religijne. I to coś jest zrozumiałe, nawet jeśli jest się uwarunkowanym przez różne korzenie – a jednocześnie korzenie te okazują się niezwykle pomocne, niosą bowiem doświadczenie wielu pokoleń. Podobnie często odwołuję się do pojęcia bluźnierstwa; jest to bardzo mocno związane z kulturą polską, której dzieła (Mickiewicz, Słowacki itd.) często są bluźniercze, podobnie jak dzieła kultury hiszpańskiej: afirmuje się poprzez bluźnierstwo, to jakby pociąganie tygrysa za ogon<sup>75</sup>.

Dotykając tego, co rzeczywiste, tego, co najgłębiej ludzkie – syna człowieczego, który poprzedza różnice – mogło dokonywać się u Grotowskiego, jak sam zaznacza w cytowanym fragmencie, również poprzez bluźnierstwo. Wyjaśniając swoją „dialektykę szyderstwa i apoteozy”<sup>76</sup> – jak niektórzy krytycy określali jego metodę – wspominał odległe czasy w historii teatru:

Teatr w okresie, kiedy nie przestał być jeszcze częścią życia religijnego, ale był już teatrem, wyzwał energię duchową widza przez wcielenie mitu i jego odświętne profanowanie, przekraczanie; w wyniku takiej operacji widz dostrzegł od nowa swoją prawdę osobistą w prawdzie mitu, przez element grozy dochodził do *katharsis*. Nieprzypadkowo średniowiecze zrodziło pojęcie *parodia sacra*<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> Grotowski, „Nowy testament teatru”, 946, 934; Jerzy Grotowski, „Teatr i rytuał”, w: *Teksty zebrane*, 361.

<sup>75</sup> Grotowski, „To, co po mnie zostanie”, 905.

<sup>76</sup> Grotowski, „Ku teatrowi ubogiemu”, 251.

<sup>77</sup> Grotowski, 252

## Ku *numinosum*

Połączenie świętości z grozą przywodzi na myśl doświadczenie *numinosum* oparte na przeżyciach, jakie Rudolf Otto określił mianem *mysterium tremendum et fascinans*. Znajdujemy je w centrum myślenia o sztuce wszystkich omawianych twórców. Do tej koncepcji nawiązywał wyraźnie Kotlarczyk w *Sztuce żywego słowa*:

Wielki poeta staje się naszym mystagogiem wprowadzającym nas w misterium ducha, a akt ten urasta do rangi wtajemniczenia, inicjacji w *sacrum*, którego wyznacznikami są: to, co tajemne (*mysteriosum*), to, co oczarowuje (*fascinans*), to, co przejmuje dreszczem grozy (*tremendum*) i to, co jest mocą (*energicum*)<sup>78</sup>.

Zainteresowanie Grotowskiego tym zagadnieniem zaświadcza Eugenio Barba, potwierdzając, że problematyka *numinosum* bywała przedmiotem jego rozmów z Grotowskim<sup>79</sup>. Również w poezji Karola Wojtyły i Jana od Krzyża możemy dostrzec ekspresję emocji wpisanych w termin *numinosum*. O numinotyczności sztuki Jan Paweł II wspominał, odnosząc się w „Liście do artystów” do sztuki sakralnej:

Dziedzictwo artystyczne gromadzone w ciągu stuleci obejmuje bardzo rozległy i różnorodny zbiór natchnionych dzieł sztuki sakralnej, które napędzają podziwem także współczesnego człowieka. [...] Siła i prostota stylu romańskiego, którego wyrazem są katedry i zespoły klasztorne, przeradza się stopniowo w strzelistość i wspaniałość gotyku. W tych formach kryje się nie tylko geniusz artysty, ale dusza narodu. Gra światła i cieni, współlistnienie form masywnych i smukłych – za tym wszystkim stoją oczywiście względy natury techniczno-strukturalnej, ale także dramat doświadczenia Boga w *mysterium tremendum et fascinansum*<sup>80</sup>.

Dla Wojtyły i Grotowskiego, podobnie jak dla Jana od Krzyża, sztuka była swoistym skalpelem, który – o czym pisał Grotowski w odniesieniu do tekstów wykorzystywanych w praktykach teatralnych, parateatralnych i performerskich – umożliwił „otwarcie i przekroczenie siebie, znalezienie tego, co w nas ukryte, i dokonanie aktu spotkania z innymi”<sup>81</sup>. Dla wszystkich trzech jedyną formą sztuki, jaka mogła pomóc artyście dotrzeć do głębi własnego człowieczeństwa

<sup>78</sup> Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa*, 391.

<sup>79</sup> Eugenio Barba, *Ziemia popiołu i diamentów: Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, tłum. Monika Gurgul (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001), 64.

<sup>80</sup> Jan Paweł II, „List do artystów”, 569–570.

<sup>81</sup> Jerzy Grotowski, „Teatr jest spotkaniem”, rozmawiał Naim Kattan, w: *Teksty zebrane*, 325.

oraz człowieczeństwa innego/Innego, była sztuka performatywna i epifaniczna umożliwiającą pewien rodzaj poznania na linii wertykalnej ludzkiego istnienia.



## Bibliografia

- Barba, Eugenio. *Ziemia popiołu i diamentów: Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*. Tłumaczenie Monika Gurgul. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2001.
- Burzyński, Tadeusz. *Mój Grotowski*. Wybór i opracowanie Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski. Posłowie Janusz Degler. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Cieślak, Ryszard. „Szaleństwo Benwolii”. *Notatnik Teatralny*, nr 10 (1995): 40–47.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performatywność: Wprowadzenie*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2018.
- Flaszen, Ludwik. „Rozmowa z Jerzym Jarockim w ramach dziesiątego spotkania z cyklu «Goście Starego Teatru», 13 lutego 1994”. *Teatr*, nr 10 (1994): 4–10.
- Flaszen, Ludwik. *Grotowski & Company: Źródła i wariacje*. Wstęp Eugenio Barba. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014.
- Grotowski, Jerzy. *Teksty zebrane*. Redakcja Agata Adamiecka-Sitek et al. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012.
- Kotlarczyk, Mieczysław. *Sztuka żywego słowa: Dykcja – ekspresja – magia*. Rzym: Fundacja Teatru Religijnego, 1975.
- Kotlarczyk, Mieczysław, i Karol Wojtyła. *O Teatrze Rapsodycznym: 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*. Wstęp i opracowanie Jacek Popiel. Wybór Tadeusz Malak i Jacek Popiel. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 2001.
- Krupa, Marlena. *Duch i litera: Liryczna ekspresja mistycznej drogi św. Jana od Krzyża w polskich przekładach*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Krupa, Marlena. „Święty Jan od Krzyża: mistyk, poeta, performer”. W: *Tradycje monastyczne w Europie: Między liturgiką a performatyką II*, redakcja Erwin Mateja i Zbigniew W. Solski, 41–50. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2016.
- Krupa, Marlena. *W poszukiwaniu numinosum: Jan od Krzyża w polskiej kulturze xx wieku*. Kraków: Universitas, 2020.
- Mateja, Erwin, i Zbigniew W. Solski, red. *Między liturgiką a performatyką: Rekonesans I*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2012.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski wytycza trasy: Studia i szkice*. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok, 1993.
- Osiński, Zbigniew. *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998.
- Osiński, Zbigniew. *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.

- Schechner, Richard. *Performatyka: Wstęp*. Tłumaczenie Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Święty Jan od Krzyża. *Pieśń duchowa*. Tłumaczenie Marcin Kurek i Carlos Marrodán Casas. Redakcja Marlena Krupa. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2017.
- Święty Jan od Krzyża. *Dzieła*. Tłumaczenie Bernard Smyrak. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 1998.
- Wojtyła, Karol. *Poezje, dramaty, szkice: Tryptyk rzymski*. Kraków: Znak, 2004.

### Abstrakt

#### **Święty Jan od Krzyża, Wojtyła i Grotowski: Ku sztuce numinotycznej**

W artykule postawiona została teza, że w sposobie myślenia o sztuce Karola Wojtyły i Jerzego Grotowskiego znaleźć można punkty wspólne, które łączą ich estetyczno-etyczne koncepcje z dziełem Jana od Krzyża. Autorka dowodzi, że ogniwem pośrednim w obu przypadkach mogły być teksty i poglądy zafascynowanych Janem od Krzyża twórców teatralnych – Juliusza Osterwy i Mieczysława Kotlarczyka. W analizie porównawczej wybranych aspektów pism Wojtyły, Grotowskiego i Jana od Krzyża, odsłaniającej podobieństwa i różnice w ich rozumieniu sztuki, uwypuklone zostały elementy charakterystyczne dla estetyki performatywności. Autorka interpretuje zbieżności terminologiczne w analizowanych tekstach, skupiając się na pojęciach dotyczących celu sztuki oraz metod osiągnięcia tego celu. Stara się pokazać, że wszyscy trzej twórcy wykorzystywali na różne sposoby performatywność i epifaniczność sztuki dla eksploracji ludzkich doświadczeń związanych ze sferą *numinosum*.

### Słowa kluczowe

św. Jan od Krzyża, Karol Wojtyła, Jerzy Grotowski, koncepcja sztuki, performatywność, epifaniczność

### Abstract

#### **Saint John of the Cross, Wojtyła, and Grotowski: Towards a Numinous Art**

This article posits that in Karol Wojtyła's and Jerzy Grotowski's thinking about art, it is possible to identify commonalities by which their aesthetic and ethical concepts can be associated with the work of John of the Cross. The author argues that in both cases, the link might be the writings and views of Polish theater artists fascinated by John of the Cross: Juliusz Osterwa and Mieczysław Kotlarczyk. She offers a comparative analysis of selected aspects of the writings of Wojtyła, Grotowski, and John of the Cross, revealing similarities and differences in their understanding of art, and highlighting elements characteristic of the aesthetics of performativity. Interpreting terminological convergences in the analysed texts, she focuses on concepts concerning the aims of art and the methods of achieving these aims. She tries to demonstrate that all three authors variously employed performativity and the epiphanic character of art in exploring human experiences concerning the sphere of *numinosum*.



**Keywords**

St. John of the Cross, Karol Wojtyła, Jerzy Grotowski, concept of art, performativity, epiphany

**MARLENA KRUPA**

iberystka, literaturoznawczyni, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w hiszpańskiej poezji Złotego Wieku badając, między innymi, jej związki z poezją współczesną. W kręgu jej zainteresowań naukowych znajduje się również literatura ascetyczno-mistyczna, zwłaszcza twórczość mistyków hiszpańskich: Jana od Krzyża i Teresy z Ávila.

---