

doi: 10.15584/tik.2021.38

Data nadesłania: 25.05.2021
Data recenzji: 9.06.2021, 9.09.2021

Spojrzyć w twarz Meduzie: Jerzy Grotowski wobec romantyzmu i mitu Fausta cz. 1. „Farsa-misterium”: *Faust* według J.W. Goethego, Teatr Polski, Poznań, 1960¹

Agnieszka Kallaus
Uniwersytet Rzeszowski
ORCID: 0000-0002-9354-9179

Facing Medusa: Jerzy Grotowski's Approach to Romanticism and the Myth of Faust. Part 1. “Farce-mystery”: *Faust* by J.W. Goethe in the Polish Theatre in Poznań, 1960

Abstract: The subject of this paper is the first of the two re-interpretations of the myth of Faust by Jerzy Grotowski – the performance of *Faust* by J.W. Goethe in the Polish Theatre in Poznań (1960), in which Grotowski enters into polemics with Goethe's romantic and metaphysical vision. The spectacle shows Grotowski's early aesthetics called as “farce-mystery”, displaying his fascination with ritual as a performative secular alternative to religious experience. The myth of Faust shows his creative confrontation with the archetype, which aims to liberate the spiritual energy beyond religion and myth to renew the community's sense of the sacred. The author sets out to prove that the story of Faust is of crucial significance to Grotowski as an incarnation of myth that helps him to cope with the trauma of death and transgress the limits of human condition, which reveals his romantic sensibility.

Keywords: Jerzy Grotowski, Faust, Romanticism, farce-mystery, J.W. Goethe, myth, archetype

Słowa kluczowe: Jerzy Grotowski, Faust, romantyzm, farsa-misterium, J.W. Goethe, mit, archetyp

¹ Tekst artykułu powstał na podstawie referatu: *Spojrzyć w twarz Meduzie. Jerzy Grotowski wobec romantyzmu i mitu Fausta* wygłoszonego na VIII edycji festiwalu „Źródła pamięci: Szajna – Grotowski – Kantor”, w ramach panelu dyskusyjnego „Szajna, Grotowski, Kantor wobec romantyzmu”, Muzeum Okręgowe, Rzeszów, 28.09.2018, organizator: Teatr Maska, partner: Teatr Przedmieście, Rzeszów.

I śmierć, i piękno zaiste to dwie istoty głębokie, co tyle mają błękitu i tyle czerni w źrenicy, jako dwie siostry straszliwe, płodne i wielkookie, o zagadce tej samej, teże tajemniczy.

Wiktor Hugo, *Ave, Dea...*, 1888

* * *

Wrażliwość romantyczna najczęściej kojarzy piękno ze śmiercią i cierpieniem, które są nieodłącznym składnikiem tajemnicy istnienia. Inspiracją do interpretacji znaczenia romantyzmu i mitu Fausta w drodze twórczej Jerzego Grotowskiego jest koncepcja piękna, wyrastająca z estetyki romantycznej, którego symbolem jest piękno Meduzy „prześląknięte cierpieniem, zepsuciem i śmiercią”². Umberto Eco w rozdziale *Piękno romantyczne* w *Historii piękna* definiuje estetykę romantyczną następująco:

„Romantyzm” oznacza nie tyle okres historyczny lub określony ruch artystyczny, ile pewien zbiór cech, postaw i uczuć, których właściwości mieszczą się w ich szczególnej naturze, a przede wszystkim w ich niezwykłych związkach. Poszczególne aspekty romantycznego piękna są istotnie oryginalne, nawet jeśli nietrudno znaleźć jego prekursorów: piękno Meduzy, groteskowe, zmałone, melancholijne i bezkształtne. Oryginalny jest jednak przede wszystkim związek pomiędzy różnymi formami, podyktowany nie przez sam rozum, ale przez rozum i uczucie, związek, który nie ma na celu wykluczenia sprzeczności ani zniesienia antytez (skończoność/nieskończoność, całość/fragment, życie/śmierć, umysł/serce), ale zaakceptowanie ich współobecności, co stanowi prawdziwą nowość romantyzmu³.

Rozważania na temat postawy Grotowskiego wobec romantyzmu i znaczenia mitu faustycznego w jego drodze twórczej można spojrzeć dążeniem podmiotu do samopoznania poprzez doświadczenie grozy, które jest kluczową cechą świadomości romantycznej. Trupie piękno Meduzy to piękno przerażające i przerażone, jednak przykuwające uwagę, budzące jednocześnie lęk i ekscytację. Właśnie to piękno poruszyło do głębi Percy’ego Shelleya, zainspirowanego Meduzą ujrzaną w galerii Uffizi, który na jej widok napisał: „A jednak to nie groza, lecz wdzięk/ zamienia w kamień umysł patrzącego”⁴. Oczy Gorgony wyrażają moment samopoznania podmiotu – uświadomienia sobie straszliwej prawdy na temat własnej kondycji tego, kim ten podmiot jest naprawdę – głową oderwaną od ciała, odciętą od rzeczywistości, pozbawioną kontekstu. Obraz Meduzy jest obrazem śmierci, która zagląda nam w oczy. Przykuwa uwagę, bo to obraz prawdy – jedynej prawdy, jaka znana jest człowiekowi. Grecki mit o Meduzie ujmuje istotę traumy i pokazuje drogę do jej transformacji. Prawdę, którą symbolizuje

² M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 65.

³ U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2016, s. 299.

⁴ P.B. Shelley, *On the Medusa by Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, cyt. za: M. Praz, dz. cyt., s. 38. Obraz Meduzy, zaginione dzieło Leonarda, które Shelley ujrzał w 1819 r. w galerii Uffizi, przez długi czas mylone było ze słynnym obrazem Caravaggia.

mityczna Meduza, ukryta w nieświadomości, można zobaczyć jedynie przez lustrzane odbicie, które broni nas przed zagładą, podobnie jak tarcza Ateny obroniła Perseusza przed kamiennym wzrokiem Gorgony.

Cechą, która łączy Grotowskiego z estetyką romantyczną, jest inicjacja w tajemnicę natury: zstąpienie w głębię podświadomości – poszukiwanie prawdy o tajemnicy istnienia, którego celem jest konfrontacja z nie-uświadomioną sferą lęków, instynktów i popędów. Opowieść o Fauście, podobnie jak mit o Meduzie, daje wgląd w tajemnicę ludzkiej duszy, pozwala dotrzeć do pytań ostatecznych o sens życia i tajemnicę nieśmiertelności. Stawia człowieka twarzą w twarz z traumą śmierci, którą symbolizuje mityczna Meduza, a jednocześnie niesie nadzieję ocalenia, która zawiera się w lustrzanym odbiciu ukazującym prawdę pośrednio i niewyraźnie. Dla Grotowskiego mit Fausta jest pokusą, która pozwala mu wyjść naprzeciw tajemnicy istnienia, a jednocześnie tarczą, która broni go przed spojrzeniem w twarz traumie śmierci.

Jerzy Grotowski na temat polskiego romantyzmu wypowiedział się najpełniej w eseju *O praktykowaniu romantyzmu* (1980). Stosunek Grotowskiego do romantyzmu można określić słowem „praktykowanie” – doświadczenie jako droga poznania. Na pytanie „Czym jest postawa romantyczna?” twórca Laboratorium odpowiada: „W Polsce to własna odpowiedź życiu i historii [...]. Wyzwanie wobec życia każdej jednostki a poprzez nie – wyzwanie wobec sił społecznych”⁵. I dodaje: „Żywa odpowiedź mogła być udzielana tylko w owym dwojakim porządku: *ordo temporalis* i *ordo aeternis*”⁶. Postawę romantyczną Grotowski charakteryzuje jako sposób postrzegania własnego życia, w którym porządek czasowy (chronologiczny, budowany przez wydarzenia) wkomponowuje się w wieczny porządek mitu (uniwersalny). „W jaki sposób postrzegamy historię? Mamy na to tylko jeden «organ» – własną biografię: swoje życie, swoje bezpośrednie doświadczenia”⁷. Człowiek jest świadkiem historii – jest powołany „do-świadczenia” – jego życie staje się świadectwem. Myślenie mityczne to myślenie obrazami. W ewolucji świadomości ten sposób myślenia poprzedzał myślenie historyczne, dyskursywne. Światopogląd romantyczny charakteryzuje swoista dialektyka, w której myślenie mityczne i historyczne współistnieją jednocześnie, przenikają się nawzajem, przeciwstawiają się i łączą ze sobą. U Grotowskiego myślenie obrazami prowadzi do mitologizacji własnej historii – wydarzenia w umyśle nie przebiegają chronologicznie (jak w historii historyków), ale według porządku, jaki nadaje im pamięć emocjonalna, pewne istotne przeżycia – „ja” subiektywne, istniejące jako moment w czasie (*ordo temporalis*) postrzega siebie jako postać archetypową, istniejącą w porządku uniwersalnym (*ordo aeternis*).

⁵ J. Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, Wrocław–Warszawa 2012, s. 653.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 654.

W życiu wybitnego reformatora teatru istotne znaczenie ma wspomnienie wczesnej młodości i mit Nienadówki, gdzie spędził dzieciństwo w czasie wojny. O zdarzeniach z lat dziecięcych Grotowskiego, które budziły w nim pewien sposób „podwójnego patrzenia” na swoje życie jako moment w historii, pisał obszernie Zbigniew Osiński w artykule *Szlakiem Grotowskiego: od Teatru Źródeł ku Nienadówce*⁸. W chłopięcych doświadczeniach twórcy Laboratorium wylania się typowy los dziecka naznaczony traumą wojennych przeżyć – strachu, powszechnego widoku śmierci. Opisana przez Grotowskiego historia inicjacji, gdy jako ośmioletni chłopiec czytał na stryżku w Nienadówce Ewangelię podarowaną przez wikarego w tajemnicy przed katechetą, wpisana została w uniwersalny „mit Golgoty”⁹. Nienadówka we wspomnieniach z młodości przedstawiona zostaje jako mityczna kraina dzieciństwa, w której mały Jurek staje twarzą w twarz z tajemnicą życia i śmierci. Kluczem do tajemnicy życia jest bliski kontakt z naturą, która młodemu chłopcu wydaje się brutalna, biologiczna. Grotowski opisuje swoją reakcję na widok zarzylanego cielaka biegnącego po obejściu z odciętą głową, broczącego krwią. Przywołuje również wspomnienie byka, któremu przyprowadzano krowy do pokrycia na oczach dzieci z całej wsi: „Widziałem naturę jako matkę, która daje życie i śmierć. Wiedziałem jednak, że światło natury przenosi gdzie indziej”¹⁰. „Znamienna jest – zauważa Osiński – ta występująca tutaj antynomia: «widziałem» – «wiedziałem». Nastawienie ku antytetyczności, ku sprzecznościom oddającym stosunek względem człowieka, świata, natury – pojawiło się u Grotowskiego bardzo wcześnie, bo już w dzieciństwie, aż w czasem przekształciło się w zasadniczą, konstytutywną cechę jego myślenia”¹¹.

Ten sposób „podwójnego postrzegania” – poszukiwanie Jedni przez pokonanie przeciwieństw ma zasadniczy wpływ na dążenie Grotowskiego

⁸ Z. Osiński, *Szlakiem Grotowskiego: od Teatru Źródeł ku Nienadówce*, w: *Źródła pamięci: Grotowski – Kantor – Szajna*, red. A. Jamrozek-Sowa, A. Adamska, Rzeszów 2013, s. 9–64.

⁹ Por. J. Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 664. Historia ta dowodzi, że Grotowski w swoich wypowiedziach i tekstach mitologizuje własne dzieciństwo. Anna Jamrozek-Sowa dekonstruuje ten mit, wykazując na podstawie trzech różnych źródeł archiwalnych (dziennika szkolnego, kroniki parafii, schematyzmu diecezji przemyskiej), że w czasie wojny w Nienadówce nie było wikarego, a jedynie proboszcz, Michał Bednarski. Por. A. Jamrozek-Sowa, *Reżyser i jego matka – lata rzeszowskie (przyczynek do biografii Emilii Grotowskiej z d. Kozłowskiej i Jerzego Grotowskiego)*, w: *Źródła pamięci: Grotowski – Kantor – Szajna*, s. 91.

¹⁰ J. Grotowski, *Teatr Źródeł*, cyt. za: Z. Osiński, *Szlakiem Grotowskiego...*, s. 25. Cytowany fragment pochodzi ze starszego wydania eseju Grotowskiego *Teatr Źródeł. Teksty z roku 1981* w oprac. Leszka Kolankiewicza, „Zeszyty Literackie” (Paryż), lato 1987, nr 19, s. 103–104. Opozycja „widziałem – wiedziałem” zostaje zatarta w nowszej wersji, opublikowanej w *Tekstach zebranych* J. Grotowskiego, będącej przekładem z języka angielskiego tekstu w *The Grotowski Sourcebook*. Por. J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 752; *The Grotowski Sourcebook*, red. R. Schechner, L. Wolford, London–New York 1997, s. 256.

¹¹ Tamże.

do pełni osobowości twórczej, gdzie rozwój osobowy splata się z rozwojem artystycznym i duchowym. Istotne dla zrozumienia drogi artystycznej twórcy Laboratorium jest świadectwo jego brata Kazimierza, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, fizyka jądrowego, który podkreślał w Jerzym dwie, pozornie wykluczające się postawy, empiryka i humanisty, mające wpływ na wybór teatru jako przestrzeni empirycznego eksperymentu do badań o charakterze duchowym:

Teatr stanowił dla niego narzędzie do niemal przyrodniczych badań w dziedzinie, która jest mało poznana. [...] On jest w rzeczywistości wielkim racjonalistą, może nawet większym niż ja. Jerzy kieruje się w swym działaniu rozumem. Oczywiście fakt, że ktoś jest racjonalistą, nie wyklucza kierowania się w określonych warunkach intuicją, kojarzenia pewnych rzeczy, które ma się w swej podświadomości. Obydwaj po matce odziedziczyliśmy wiele intuicji, ale Jurek jest wielkim racjonalistą¹².

W postawie Grotowskiego – typowej dla wrażliwości romantycznej, myśl spaja się z działaniem, stanowiąc dwa dopełniające się bieguny procesu twórczego. Wyznacznikiem tej drogi artysty jest zainteresowanie teatrem jako narzędziem samopoznania i aktorstwem jako procesem duchowego rozwoju. Grotowski buduje swoją koncepcję „aktora całkowitego”, a następnie „Performera” (tego, który czyni) na Mickiewiczowskiej idei pełni człowieczeństwa „bycia człowiekiem zupełnym”, który „oddawałby się całkowicie temu, co czyni”¹³.

Mit Fausta ma dla Grotowskiego znaczenie szczególne jako opowieść inicjacyjna – wyjście na spotkanie własnym źródłem. Osią działalności wybitnego reżysera jest twórcza konfrontacja z mitem wywodząca się z tradycji romantyczno-ezoterycznej, gdzie zaznacza się wpływ gnozy – indywidualnej drogi poznania przez doświadczenie, które prowadzi do twórczej transformacji i określa jego rozumienie teatru jako narzędzia duchowej przemiany. Grotowski widział w teatrze alternatywę religii, która mogłaby dać człowiekowi bezpośredni wgląd w tajemnicę bytu, co wielokrotnie podkreślał: „Wszystkie oficjalne religie są dziś martwe. Autentyczną religią współczesnego człowieka może być życie duchowe”¹⁴. Twórca Laboratorium dostrzegał w indywidualnych poszukiwaniach duchowych szansę na zbawienie człowieka od grozy śmierci – teatr miał się stać swoistym substytutem religii pozwalającym dotrzeć do pierwotnej jedności człowieka z wszechświatem. Dariusz Kosiński dowodzi, że „pokusą główną” Grotowskiego było pragnienie samozbawienia, które – jak wierzył Grotowski – ma się dokonać nie po śmierci, ale „tu na ziemi”. Zdaniem Kosińskiego, „Jeśli zbawienie definiować jako ocalenie od śmierci, od nicości, to celem działań Grotowskiego, jego «pokusą główną» było ni mniej, ni więcej, tylko zba-

¹² T. Błajet-Wilniewicz, *On poprzez teatr bada świat. Rozmowa z Kazimierzem Grotowskim*, cyt. za: Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013, s. 35.

¹³ J. Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 654.

¹⁴ Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim*, s. 20.

wienie przez doświadczenie. Oznacza to w sposób oczywisty wkroczenie na teren będący dotychczas domeną religii¹⁵. Jeśli przyjąć za badaczem, że Grotowski poprzez teatr realizował projekt, jakim było „doświadczenie zbawcze”¹⁶, to postać Fausta staje się katalizatorem dążeń artysty do wewnętrznej przemiany przez konfrontację z archetypem maga, który zaprzedał duszę diabłu za cenę pełni życia i poznania, pozwalając mu zgłębić tajemnice ludzkiej duszy i stawić czoła pytaniom ostatecznym.

C.G. Jung pisał, że niektóre teksty – w tym druga część *Fausta* Goethego – określane są jako twórczość wizjonerska, sięgająca praprzzeżyć. Zdaniem Junga treść tych wizjonerskich dzieł „wyłania się z otchłani przedludzkich epok lub ze światła i ciemni ponadludzkich światów, grożąc zatrąceniem słabej i nierozumiejącej naturze ludzkiej”¹⁷. Praprzzeżycie wykracza poza granice świadomości, zanurzając się w krainę tabu i lęków, sferę nocy i tajemnicy, budząc w czytelniku lub widzu zdziwienie, zdumienie, oszołomienie, a nawet wstręt. Teksty Marlowe’a i Goethego zainspirowane mitem Fausta przemawiają głosem tysięcy i dziesiątków tysięcy, zapowiadając przemiany w świadomości epoki. W obu wersjach dramatycznych mitu Fausta (elżbietańskiej i romantycznej) istotny jest moment dziejowy, w którym następuje transformacja świadomości. *Doktor Faustus*¹⁸ Marlowe’a (1604) zapowiada przebudzenie humanizmu; bunt religijny, schizmę – odwrócenie się od instytucji Kościoła jako autorytetu, broniącego drogi do prawdziwej wiedzy, którą symbolizuje zakazana księga¹⁹. W świadomości renesansowej Mefistofeles jest bytem, który istnieje obiektywnie, przychodzi z zaświatów. Romantyczny *Faust* Goethego (1833) ukazuje świat po rewolucji francuskiej, w którym następuje rozwój indywidualnej świadomości, synteza sprzeczności, interioryzacja zła. Przemiana Fausta – przed i po pakcie z diabłem – to symboliczne przejście ze świadomości renesansowej do romantycznej, „wplecenie indywidualnych losów w misterium odrodzenia świata przez przełamanie praw natury, jakie zostało dokonane w misterium Wielkanocnym”²⁰. Kuszenie Fausta można interpretować jako moment samopoznania podmiotu – uzyskania świadomości zła nie jako grzechu, za który dusza

¹⁵ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 411.

¹⁶ Tamże, s. 412.

¹⁷ C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1993, s. 405–406.

¹⁸ Istnieją różne przekłady tragedii Marlowe’a, której pełny tytuł angielski brzmi *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Jan Kasprowicz, Bohdan Korzeniewski i Wiktor Jarosław Darasz tłumaczą tytuł tragedii jako *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, Juliusz Kydryński jako *Tragiczna historia doktora Fausta*, a J.S. Sito jako *Doktor Faustus*.

¹⁹ Inspirujące uwagi na temat legendy Fausta zawiera opracowanie Włodzimierza Szturca, *Życie i myśli doktora Georgiusa Fausta*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, t. 1, Białystok 1999, s. 9–29. Jak uzasadnia badacz, w czasach poprzedzających reformację istniał powszechny lęk przed zakazaną księgą, wynikający m.in. z wpływu hellenizmu na kulturę chrześcijańską (literatura starożytna i pisma esseńskie, mające znaczenie eksplikujące postawę chrześcijanina). Tamże, s. 15–18.

²⁰ Tamże, s. 26.

zostanie potępiona po śmierci, ale jako cząstki ludzkiej natury. Zestawienie *Fausta* elżbietańskiego Marlowe'a z *Faustem* romantycznym Goethego jako tworzywa, z którego artysta czerpie inspirację do swej twórczości, to zderzenie dwóch odmiennych sposobów postrzegania świata – przejście od renesansowego obrazu świata jako księgi, Logosu, w którym jednak istnieje stabilny ład i porządek, do romantycznego świata wyobraźni, którego symbolem jest zwierciadło – gry pozorów, odbić, wyobrażeń, gdzie „ja” subiektywne wyznacza ramy rzeczywistości. To także moment przemiany świadomości, w której poznanie racjonalne zostaje wzbogacone o intuicyjny wgląd w naturę rzeczy.

Choć w polskiej recepcji literackiej i teatralnej *Faust* kojarzony jest powszechnie z konwencją romantyczną, głównie za sprawą opery Charles'a Gounoda (1859) i trzeciej części *Dziadów* Mickiewicza (1832), mit Fausta jest stałym motywem ludowym zakorzenionym w kulturze europejskiej od XVI w. i wywodzi się z kultury niskiej, jarmarcznej²¹. Pierwsza broszura o Fauście – magu i czarowniku, autorstwa Jana Spiessa (znana jako *Volksbuch*) ukazała się w 1587 r. i stanowiła kanwę dla słynnej tragedii *Tragiczne dzieje doktora Fausta* Marlowe'a (1604)²². Do literatury niemieckiej postać Fausta wprowadził Gotthold Ephraim Lessing (*Literaturbrief*, 1759), który w swojej interpretacji powołał się na kukielkową tradycję niemiecką i tradycję Szekspira. „Faust przeobraża się nagle u niego z plebejskiego maga w poszukiwacza prawdy, w tragiczną postać wcielającą w siebie wszystkie ideały walczącego o emancypację mieszczaństwa”²³. W ten sposób Lessing uutorował drogę dla współczesnego mu młodego dramaturga Johanna Wolfganga von Goethego i jego dramatycznej wersji *Fausta*²⁴, która stała się odzwierciedleniem przemian epoki i wpływów ciemnego nurtu oświecenia, połączeniem zmiennych dążeń kultury wysokiej i niskiej. Jak dowodzi Adam Pomorski, autor polskiego przekładu *Fausta* Goethego, dramat Goethego należałoby więc odczytać przez pryzmat parodii i groteski jako „filozoficzną tragedię wierszem dla teatru kukielkowego”, gdzie wywodzący się ze starożytnej Grecji topos nadczłowieka postrzegany jest „od dołu, z żabiej

²¹ Na ciekawe tropy interpretacyjne zwraca uwagę Adam Pomorski, tłumacz *Fausta* Goethego, w archiwalnej audycji radiowej *Zapiski ze współczesności 1/4*, Niniateka, <https://niniateka.pl/vod/rozmowy/adam-pomorski-zapiski-ze-wspolczesnosci-1-4/> (dostęp 15.09.2021).

²² Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 13–14.

²³ *Tragedia czy groteska? O „Fauście” z Adamem Pomorskim rozmawia Iwona Smolka*, autoryzowane opracowanie rozmowy przeprowadzonej na antenie programu II Polskiego Radia. Audycja z udziałem słuchaczy nadana została w 1999 r., <https://www.podkowianski-magazyn.pl/archiwum/faust.htm> (dostęp 1.03.2021).

²⁴ J.W. Goethe (1749–1832) rozpoczął pracę nad *Faustem* w latach 1773–1774, pierwsze wydanie powstało w 1808 r., a ostateczna wersja ukazała się po jego śmierci w 1833 r. Mimo że dramaturg pracował nad *Faustem* przez większą część swego życia (1773–1832), to zamiysł napisania dramatu i znaczna jego część powstały w młodości i zostały ukształtowane przez tradycję późnego oświecenia. A. Pomorski, *Zapiski ze współczesności 1/4*.

perspektywy”²⁵. W tym świetle jeszcze ciekawsze wydają się próby interpretacji mitu faustycznego przez Jerzego Grotowskiego.

Grotowski trzy razy w życiu mierzył się z mitem Fausta – za każdym razem wzięcie na warsztat *Fausta* zaowocowało radykalną zmianą estetyki i zwiastowało twórczą przemianę. Ludwik Flaszen nieprzypadkowo przywołał postać Fausta, wspominając okoliczności śmierci Grotowskiego: „Motyw Fausta, uczonego i maga, z jego metafizycznym zuchwalstwem i nienasyceniem poszukiwacza Absolutu, przewijał się przez cały teatralny okres Grotowskiego. A kto wie, może i później, do końca, wraz z ryzykiem, jakie faustyczne porywy człowieka za sobą pociągają?”²⁶ Pierwszą próbą podjęcia wątku faustycznego była inscenizacja *Fausta* Goethego zrealizowana w 1960 r. w Teatrze Polskim w Poznaniu. Po raz drugi reżyser wystawił *Tragiczne dzieje doktora Fausta* według Marlowe’a w Teatrze 13 Rzędów w Opolu w 1963 r. Ponadto, jak podaje Flaszen, mniej lub bardziej jawne odwołania do motywów faustowskich zawarte są również w ostatnim spektaklu Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris*, który zamykał oficjalną działalność Teatru Laboratorium we Wrocławiu. Tytuł przedstawienia, jak wspomina krytyk, pochodzący od cyklu drzeworytów Albrechta Dürera, został zaczerpnięty z powieści *Doktor Faustus* Thomasa Manna. Bohater powieści Manna Adrian Leverkühn, genialny kompozytor, który zaprzedał duszę diabłu w zamian za geniusz twórczy, był postacią, w której Grotowski często żartobliwie rozpoznawał siebie w rozmowach z Flaszenem. Zbigniew Osiński wspominał, że podczas jednego z ich pierwszych spotkań w Opolu wiosną 1963 r. Grotowski chwalił mu się, że powieść Manna w przekładzie Marii Kureckiej i Witolda Wirpшы przeczytał trzynastą razę w całości²⁷.

Obie realizacje *Fausta* – w Poznaniu i Opolu – sytuują się na przełomie dwóch etapów działalności Grotowskiego w ramach „teatru przedstawień” i są charakterystyczne dla dwóch różnych estetyk – fascynacji sztuką inscenizacji (okres 1958–1960) i pogłębionej pracy z aktorem (okres 1961–1968)²⁸. Wzięcie na warsztat tematu faustowskiego w obu inscenizacjach zaowocowało przemianą osobowości twórczej, zmianą dotychczasowego myślenia o teatrze i wykrystalizowaniem się nowego sposobu postrzegania teatru jako narzędzia transformacji. Oba przedstawienia sytuują się na skrajnych, choć dopełniających się biegunach myślenia Grotowskiego o teatrze, które jednak łączy zainteresowanie rytuałem jako formą zbiorowego zaangażowania. Obie wersje *Fausta* wyznaczają dwa odrębne etapy w postrzeganiu funkcji teatru i aktora jako narzędzia w procesie twórczym. Są to jednocze-

²⁵ Tamże.

²⁶ L. Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Wrocław 2014, s. 254.

²⁷ Por. Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim*, s. 21.

²⁸ Zbigniew Osiński wprowadza podział na trzy okresy działalności teatralnej Grotowskiego: pierwszy przypada na lata 1958–1960, drugi – lata 1961–1968 i trzeci – po 1968 r. Poznańska inscenizacja *Fausta* sytuuje się dokładnie na przełomie dwóch etapów „teatru przedstawień”. Por. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 7.

śnie momenty graniczne wyznaczające dwa bieguny estetyki późniejszego twórcy Laboratorium – od „farsy-misterium” do „*mysterium tremendum et fascinans*”²⁹. Niniejszy artykuł skupia się na pierwszej z dwóch reinterpretacji³⁰ wątku faustycznego przez Grotowskiego – inscenizacji *Fausta* według tekstu J.W. Goethego w Teatrze Polskim w Poznaniu w 1960 r., która obrazuje drogę twórczą wybitnego reformatora teatru na wczesnym etapie poszukiwań (1958–1960), gdzie dominuje fascynacja sztuką inscenizacji i rytuałem jako formą zbiorowego przeżycia o charakterze misteryjnym. Mit Fausta jest w nim próbą konfrontacji reżysera z archetypem, będącą laickim sposobem realizacji „doświadczenia zbawczego”³¹, którego celem jest dotarcie do ukrytych pokładów pierwotnej energii poza religią i mitem, w nadziei na odrodzenie człowieka, wybawienie go od zagłady i zbawczą przemianę świata.

* * *

Formuła misterium laickiego czy też „farsy-misterium” została zapisana w materiałach teoretyczno-warsztatowych Grotowskiego w grudniu 1960 r. i opatrzona znakiem zapytania, gdyż artysta nie był pewien, czy jest trafna. Wychodząc od pytania o istotę teatru, Grotowski twierdził, że teatr miałby być świeckim substytutem rytuału religijnego – miał „po laicku – zaspokajając pewne nadwyżki wyobraźni i niepokoju eksploatowane w obrzędach religijnych”³². Teatr miał być czymś na kształt „gry «rytualnej»”, gdzie forma widowiska zostałaby zastąpiona przez współuczestnictwo, spotkanie aktorów i widzów we wspólnym zbiorowym przeżyciu, które w starożytnej Grecji kojarzone było z misteriami (od słowa „misterium” – „tajemnica”). Misterium takie – inaczej niż misteria religijne – nie odsyłałoby uczestników do tajemnic poza człowiekiem – „tajemnica” nowoczesnego misterium byłaby „czymś nierozdzielny od samych uczestników”³³. Realizowałaby się w żywiole gry teatralnej, umowności, gdzie wyobraźnia pracuje „na niby, na zasadzie zabawy, gry zbiorowej”³⁴, zaś forma wyłania się z pulsowania między powagą a groteską, stapiając się z farsą. W poznańskim *Fauście* najbardziej odbija się dążenie Grotowskiego do „absolutu teatralności” – teatr

²⁹ Por. G. Ziółkowski, *Wstęp*, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler i G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 12.

³⁰ Bardziej znana realizacja *Tragicznych dziejów doktora Fausta* według tekstu dramatu Christophera Marlowe’a w Teatrze 13 Rzędów w Opolu w 1963 r. będzie tematem drugiej części artykułu. Poniższa analiza odnosi się do wybranych wątków spektaklu. Obszerną rekonstrukcję spektaklu przedstawia Bogna Paprocka-Podlasiak w monografii *Faust J.W. Goethego na scenach polskich. Grotowski – Szajna – Jarocki*, Toruń 2012, s. 21–74, na której w znacznej części bazuje niniejsza analiza.

³¹ Por. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, s. 412.

³² J. Grotowski, *Farsa-misterium*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 191.

³³ Tamże, s. 192.

³⁴ Tamże, s. 194.

jawi się jako sytuacja nierzeczywista: „gra w umowność doprowadzona do ekscesu, do swoich konsekwencji krańcowych, w których staje się właściwie parodią losu ludzkiego, prawdą losu jako umowności i losu jako gry”³⁵.

W notatkach zatytułowanych *Możliwość teatru* (1962) Grotowski formułuje założenia inscenizacji, w której punktem wyjścia poszukiwań teatralności jest „żywy, doraźny kontakt widza i aktora”³⁶, natomiast zadaniem reżysera jest zaaranżowanie sytuacji pozwalające na pozornie spontaniczne oddziaływanie na siebie aktorów i widzów, gdzie spektakl byłby „iskrą przeskakującą między dwoma ensemblami”³⁷. Głównym celem spektaklu było uderzenie w archetyp, czyli „symbol, mit, motyw, obraz zakorzeniony w tradycji danego kręgu narodowego, kulturowego itp., który zachował wartość jako pewien rodzaj metafory, modelu doli ludzkiej, sytuacji człowieczej”³⁸. Służyć temu miała „dialektyka ośmieszenia i apoteozy”³⁹, która obnażała prawdę ukrytą pod płaszczkiem konwencji, zakazów i norm społecznych. Wtedy – jak dowodził reżyser – „wyprowadzimy archetyp z «podświadomości zbiorowej» w «świadomość zbiorową», zlaicyzujemy go, spożytkujemy jako model-metaforę sytuacji człowieczej. Nadamy mu funkcję poznawczą, czy nawet – być może – wolnomyślicielską”⁴⁰. Istotne jest rozróżnienie pomiędzy profanacją a bluźnierstwem, gdyż „misterium świeckie” – jako przejaw profanacji⁴¹, z założenia przyjmuje brak związku z treściami religijnymi, podczas gdy bluźnierstwo jawnie się do nich przyznaje. Grotowski znacznie później, w 1993 r., wprowadził następujące rozróżnienie: „Nie ma bluźnierstwa, jeśli nie ma żywego związku ze świętością. [...] Natomiast profanacja to coś zupełnie innego, to brak poczucia świętości”⁴². Poznańską inscenizację *Fausta* należałoby więc rozpatrywać w duchu profanacji – jako grę i zabawę formą, bez świadomości pogwałcenia *sacrum*, w odróżnieniu od późniejszych przedstawień Grotowskiego

³⁵ J. Grotowski, *Poszukiwania opolskie. Rozmowa z Jerzym Grotowskim – kierownikiem artystycznym Teatru 13 Rzędów [rozmawiała Rena Nalepa]*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 198.

³⁶ J. Grotowski, *Możliwość teatru*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 210.

³⁷ Tamże, s. 211.

³⁸ Tamże. Tekst powstał dwa lata po poznańskiej realizacji *Fausta* i był próbą podsumowania dotychczasowych rozwiązań w zakresie teatru, zaś pojęcie „archetypu” zostało przyjęte przez Grotowskiego z psychologii głębi, ale – jak podkreśla reżyser – „bez Jungowskiego zaplecza filozoficznego” i zaadaptowane na własny użytek do opisu zjawisk znacznie wcześniejszych.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 213.

⁴¹ Dariusz Kosiński zwraca uwagę na zbieżność rozumienia profanacji przez Grotowskiego z koncepcją Giorgio Agambena, według którego profanować – to przywracać powszechnemu użyciu wszystko, co zostało oddzielone i przeniesione w sferę *sacrum*, zaś zabawa jest formą upowszechnienia tegoż *sacrum*. Por. D. Kosiński, *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015, s. 109–111.

⁴² Por. zapis ścieżki dźwiękowej filmu „*Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski*”, reż. M. Ahrne, 1993, cyt. za: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998, s. 299.

(w tym opolskiej realizacji *Tragicznych dziejów doktora Fausta*), mających zdecydowanie bluźnierczą wymowę.

Poznańska premiera *Fausta* według Goethego w przekładzie Józefa Paszowskiego odbyła się w Teatrze Polskim 13 kwietnia 1960 r.⁴³ Premiera *Fausta* zbiegła się z dość niefortunnym okresem dla Teatru Polskiego, w którym po rezygnacji Tadeusza Byrskiego z dyrekcji i kierownictwa artystycznego Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu, wymuszonej przez ówczesne władze Wydziału Kultury, teatr znalazł się w finansowej, repertuarowej i frekwencyjnej zapaści. Na jego miejsce powołany został Jan Perz – reżyser i dyrektor teatrów, popierany przez władze PRL, który został przeniesiony do Poznania ze stanowiska dyrektora naczelnego i artystycznego rzeszowskiej Estrady. Jerzy Grotowski jako jeden z nielicznych reżyserów przyjął zaproszenie Perza, gdy inni twórcy odmówili współpracy, a zespół aktorski został poważnie uszczuplony po odejściu aktorów związanych z Tadeuszem i Ireną Byrskimi. Tym bardziej interesujący może wydawać się fakt, że od tego momentu rozpoczęła się wieloletnia przyjaźń artystyczna Grotowskiego z małżeństwem Byrskich, której początek dał list napisany przez Byrskich do Grotowskiego w kwietniu 1960 r., a więc dokładnie w czasie premiery *Fausta*, zachęcający młodego reżysera do walki z przeciwnościami: „nie bójcie się, nie rezygnujcie, będą się z Was śmiali – jak człowiek robi coś naprawdę, to inni pękają ze śmiechu”⁴⁴. List ten napisany został w dość trudnych okolicznościach dla zespołu w Opolu, gdy większość przedstawień grana była dla prawie pustej widowni. Być może Grotowski widział w podjęciu współpracy z poznańskim teatrem szansę na wypłynięcie na szersze wody.

Poznański *Faust* na tle innych przedstawień twórcy Laboratorium należy do spektakli dotychczas słabiej opracowanych przez badaczy⁴⁵ i może dlatego

⁴³ Warto zauważyć, że premiera miała miejsce w Wielką Środę, bezpośrednio przed Świętami Wielkanocnymi, które w 1960 r. przypadały na dni 17–18 kwietnia. Poznańska premiera *Fausta* odbyła się między *Kainem* według Byrona (30 stycznia 1960) a *Misterium buffo* według Majakowskiego (31 lipca 1960). Zgodnie z klasyfikacją Dariusza Kosińskiego wpisuje się ona chronologicznie w najwcześniejszą fazę działalności teatralnej Grotowskiego „farsy-misteria” (1959–1960), do której należą przedstawienia opolskiego Teatru 13 Rzędów: *Orfeusz*, *Kain*, *Misterium buffo* i *Siakuntala*. Por. D. Kosiński, *Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)*, Wrocław 2018, s. 7–9.

⁴⁴ Nie zachowała się kopia listu, nie jest więc znana dokładna data jego wysłania. List jest prawdopodobnie datowany na okres między 10 a 12 kwietnia 1960 r. Por. Z. Osiński, *Nazywał nas bratnim teatrem. Artystyczna przyjaźń Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, Gdańsk 2005, s. 191. Zob. również: *Poznań, miasto zamknięte? Irena i Tadeusz Byrscy o poznańskiej dyrekcji 1958/1959*, tamże, s. 262–278.

⁴⁵ Opracowaniem, które stosunkowo najobszerniej opisuje poznańską realizację *Fausta* Grotowskiego, jest książka Bogny Paprockiej-Podlasiak *Faust J.W. Goethego na scenach polskich. Grotowski – Szajna – Jarocki*, s. 21–74. Jest to jedyna jak dotąd próba rekonstrukcji przedstawienia z wykorzystaniem materiałów archiwalnych i recenzji. Wybrane recenzje zostały opublikowane w antologii *Misterium zgrozy i urzeczenia*, s. 121–126. Na temat realizacji *Fausta* w Teatrze Polskim w Poznaniu zob. również: Z. Osiński, *Grotow-*

funkcjonuje na marginesie twórczych dokonań Grotowskiego, inaczej niż opolska realizacja *Tragicznych dziejów doktora Fausta* według Marlowe'a, która przyniosła Grotowskiemu międzynarodowy rozgłos. W świetle dostępnych publikacji można odnieść wrażenie, że poznański eksperyment Grotowskiego nie zyskał uznania krytyków – większość zarzucała reżyserowi zbyt swobodny i nieprzemyślany montaż scenariusza teatralnego, w którym trudno odczytać arcydzieło Goethego – najczęstsze zarzuty to „*Faust w pigułce*” i „*Faust bez Fausta Goethego*”⁴⁶. Sam reżyser w komentarzach i wypowiedziach bardzo rzadko odwoływał się do poznańskiej realizacji⁴⁷. Być może przyczyną marginalizacji poznańskiego eksperymentu Grotowskiego był fakt, że spektakl ten realizowany był poza Teatrem 13 Rzędów, z zespołem obcych aktorów. Warto jednak podkreślić jego znaczenie dla drogi artystycznej twórcy Laboratorium, aby ukazać stałą obecność mitu Fausta w świadomości artysty, jako tekstu, który sięga głęboko w sferę archetypów, poprzedzając radykalny zwrot w estetyce oraz zwiastując przemianę wewnętrzną. Postać Fausta funkcjonuje jako archetyp – „mit człowieka-szatana, który sprzedaje duszę mocom demonicznym za cenę pełni poznania i pełni życia, ten, który wie, który zna zaklęcie, który włada materią”⁴⁸. Zadaniem reżysera było uderzenie w archetyp Fausta przez zastosowanie „dialektyki ośmieszenia i apoteozy”, która polegała na „zderzeniu archetypu z jego dzisiejszym mitologicznym wcieleniem: z mitem uczonego-szamana, który zna zaklęcie ($E = mc^2$)”⁴⁹ – współczesny Faust jawił się jako uczonego, fizyka – Einstein.

Znamienne jest, że Grotowski bierze na warsztat arcydzieło literatury romantycznej Goethego, aby uzasadnić swoje racjonalistyczne i sceptyczne stanowisko wobec pytań egzystencjalnych – o obecność/nieobecność Boga w świecie, a także o kondycję człowieka, sens życia i śmierci. Reżyser poszukuje praktycznej odpowiedzi na pytanie, jak ocalić człowieczeństwo w świecie pozbawionym jakiegokolwiek nadprzyrodzonej sankcji istnienia, czemu daje wyraz w pracy magisterskiej zatytułowanej *Między teatrem a postawą wobec rzeczywistości* (1959). Określa w niej sytuację wyjściową współczesnego człowieka postawionego wobec prawdy o „śmierci bogów”. Jak pisze, „Śmierć bogów stawia człowieka na pustyni. Nic już nie jest

ski i jego Laboratorium, Warszawa 1980, s. 73–74. Wykaz recenzji poznańskiego *Fausta* Grotowskiego zawiera artykuł V. Sajkiewicz, *Scenografia wyczarowana kolorem. Plastyka teatralna Piotra Potworowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, nr 3/4, s. 347.

⁴⁶ Por. J. Mańkowski, *Gdy Faust umiera – Mefisto płacze*, w: *Misterium zgrozy i urzeczienia*, s. 124; E. Elbanowska, „*Faust*” bez Goethego, „Tygodnik Zachodni” z 11.06.1960, nr 24 (185); cyt. za: B. Paprocka-Podlasiak, dz. cyt., s. 30–31.

⁴⁷ Por. J. Grotowski, *Między groteską a powagą...*, *Rozmowa z reżyserem Teatru 13 Rzędów [rozmawiała Wanda Chila]*, *W sprawie Fausta i „Faust” według Goethego (Teatr Polski w Poznaniu, 1960 – współpraca plastyczna prof. Piotr Potworowski)*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 166–168, 189–190, 218–219.

⁴⁸ J. Grotowski, *Możliwość teatru*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 218.

⁴⁹ Tamże.

– w obliczu bogów – niedozwolone, ale w takim razie nic już nie jest – w obliczu bogów – obowiązujące. I nic już nie ochrania nas przez grozą śmierci⁵⁰. Człowiek współczesny, uwolniony od zewnętrznych zakazów i norm, jakie zapewniały wszelkie systemy zewnętrzne, religie i mity, staje „niejako twarzą w twarz z bezmiernością wszechrzeczy, z otchłanią nieba i otchłanią wnętrza atomu”⁵¹. W tej sytuacji drogą ocalenia jest otwarcie się świadomości na nieskończoność kosmosu, który „właśnie w umyśle ludzkim osiąga samowiedzę, świadomość siebie. Jest w tym również szansa psychologiczna: eliminacja tragizmu śmierci, zdobycie perspektywy widzenia, z której Kosmos nie jest już od nas oddzielny”⁵². Postawa ta, będąca przeniesieniem romantycznej filozofii ducha w sferę materii, przynosiłaby człowiekowi nadzieję i przywracała sens życia, ocalając go od rozpaczliwej związanej z nieuchronnością śmierci i przemijania.

W poznańskiej realizacji *Fausta* Grotowski wchodzi w dialektyczną polemikę z tekstem Goethego. Poprzez wskrzeszanie tekstów klasyków w teatrze i przeszczepianie ich na grunt doświadczenia współczesnego artysty pragnie wyjść na spotkanie własnym źródłem, o czym pisze w 1968 r., przywołując *Fausta*: „poszukiwaliśmy czegoś, co nie było już dziełem dramatycznym, ale jakby kryształkiem wyzwania, czymś elementarnym, jak doświadczenie naszych przodków, jak doświadczenie innych, jak głos z otchłani, który mówi, my zaś możemy odnaleźć własną odpowiedź”⁵³. Tekst staje się dla twórcy „kryształkiem wyzwania”, głosem z przeszłości, który pragnie usłyszeć, aby dać własną odpowiedź – możemy się z nim nie zgadzać, „a jednak przenika nas dreszcz”⁵⁴. W programie spektaklu, autorstwa Jerzego Korczaka, czytamy: „W zamierzeniu reżyserskim dzieło Goethego potraktowane zostało jako inspiracja i tworzywo dla współczesnej kompozycji scenicznej. Mamy tu więc do czynienia z wolną parafrazą na temat *Fausta*, a nie z oryginalnym, klasycznym utworem”⁵⁵. Inscenizacja dramatu była zaprojektowana w duchu dialogu z widzem, gdzie najistotniejszą cechą, zdaniem twórcy Laboratorium, było „bezpośrednie «zderzenie i dialogowanie ze sobą» «treści» teatru z «treściami» widowni”, zaś jedną z form dialogu mogło być „zderzanie «treści» teatru z «treściami» autora tekstu dramaturgicznego”⁵⁶. Jak wyjaśniał Grotowski, demontaż tekstu dramatu (z którego wykorzystano w spektaklu zaledwie 5–8%) miał na celu wyeliminowanie z romantycznego dzieła elementów prowadzących do

⁵⁰ J. Grotowski, *Teatr a człowiek kosmiczny*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 122.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 123.

⁵³ J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 365.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ J. Korczak, *Program teatralny do „Fausta” według J. W. Goethego w reżyserii J. Grotowskiego*, Teatr Polski w Poznaniu, sezon 1959/60, premiera – 13 kwietnia 1960 r., s. 3, https://cyryl.poznan.pl/katalog.php?baza=obiekty&id_obiektu=13960 (dostęp 25.09.2020).

⁵⁶ J. Grotowski, *Dialog z widzem. (Między „zabawą” a postawą wobec rzeczywistości)*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 174.

wzruszenia widza i zmuszenie go do myślenia. Poetyka spektaklu jest świadomą polemiką z romantyczną i metafizyczną wizją Goethego. Całkowity demontaż klasycznego tekstu dramatu, który następnie został scalony na nowo według zamysłu reżysera, był – jak czytamy w programie – „próbą przybliżenia problematyki Fausta do dzisiejszego myślącego widza oraz rozwiązaniem jej w duchu naszego czasu, w duchu laickim”⁵⁷. Konsekwencją tak określonej strategii była „próba zracjonalizowania – za pomocą dyskursu naukowego – planu nadprzyrodzonego sztuki, co w praktyce oznaczało zastąpienie w spektaklu metafizyki – fizyką”⁵⁸.

Grotowski odrzucił tradycyjną operową konwencję wystawienia *Fausta* – chciał, aby to była „historia współczesna, wypowiedziana słowami Goethego”, zbudował ją, wykorzystując „oscylację między groteską a powagą”⁵⁹. Romantyczny *Faust* został więc odczytany przez pryzmat freudyzmu i egzystencjalizmu, gdzie duchową głębię arcydzieła romantyzmu poddano świadomej redukcji do wymiaru intelektualnego i biologicznego. *Faust* Goethego w interpretacji Grotowskiego ukazuje kondycję człowieka po II wojnie światowej, którą charakteryzuje poczucie pustki egzystencjalnej. Tytułowy bohater to obraz człowieka osamotnionego we wszechświecie pozbawionym wyższej sankcji, co znajduje wyraz w scenografii spektaklu przedstawiającej świat zamknięty w modelu atomu – małe pracownia Fausta umieszczona jest wewnątrz gigantycznej metalowej konstrukcji, ukazując znikomość ludzkiego istnienia w nieskończonym wszechświecie.

Konstruktywistyczną scenografię do spektaklu przygotował wybitny malarz związany z Poznaniem, Piotr Potworowski. W przedstawieniu główny nacisk położono na brawurowe pomysły inscenizacyjne, które przytłoczyły tekst poetycki. Violetta Sajakiewicz zwraca uwagę na namalowany na kurtynie owal gigantycznego oka o źrenicy nieregularnego sześcioboku z rozchodzącymi się promieniami, wokół których znajdowały się alchemiczne i astrologiczne znaki: „ucięta głowa, wpisany w okrąg sierp księżycy, owale i trójkąty, które odwoływały się do odwiecznych praw kosmosu, magii i snu”⁶⁰. W interpretacji badaczki „namalowane na kurtynie oko symbolizowało przenikające wszystko tajemnicze siły, zaś wszechświat wyobrażało rusztowanie z metalowych rur ustawione na tle jasnego horyzontu”⁶¹. Obraz źrenicy obserwującej świat ściśnięty do rozmiarów atomu może przywołać współczesne skojarzenia z ulubioną ilustracją Goethego do *Fausta*, na której widnieje olbrzymia twarz Ducha Ziemi, obserwującego małego Fausta przedstawionego jako kukielka miotająca się na scenie teatrzyku marionetek⁶². Uproszczona, minimalistyczna scenografia

⁵⁷ J. Korczak, dz. cyt., s. 3.

⁵⁸ B. Paprocka-Podlasiak, dz. cyt., s. 32.

⁵⁹ J. Grotowski, *Między groteską a powagą...*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 167.

⁶⁰ V. Sajakiewicz, dz. cyt., s. 347.

⁶¹ Tamże, s. 348.

⁶² Por. A. Pomorski, *Zapiski ze współczesności 1/4*.

w pewnym stopniu nawiązywała do tradycji *Fausta* jako jarmarcznego teatrzyku kukielkowego, gdzie bohaterowie ukazani są jako marionetki, którymi ktoś porusza, pociągając za niewidoczne sznurki. Maria Kofta tak opisuje sytuację wyjściową spektaklu:

W Poznaniu wewnątrz stalowej konstrukcji wyobrażającej bryłę świata widzimy drugą iluzoryczną bryłę o kształcie jajka, w której na ruchomej platformie siedzi stary Faust i bawi się cybernetycznym żółwiem. Bohater zwierza się klasycznym wierszem Goethego ze swoich rozczarowań u kresu życia. Po opanowaniu wszystkich dziedzin wiedzy czuje się głępszy niż na początku. Mefisto, który jest w istocie jego drugim „ja”, obiecuje mu odsłonięcie nowych horyzontów przez emocjonalną vitalność powróconej młodości. Umowa dochodzi do skutku po kupiecku, bez akcesoriów średniowiecznych. W zawrotnym tempie zostaje uwiedziona Małgorzata, rudowłosy kocia w bombiastej, spętanej spódnicy⁶³.

Stalowa konstrukcja o nieregularnej formie zbliżonej do kuli budziła wśród widzów różne skojarzenia. Inspiracją dla tej konstrukcji mógł być – jak wskazuje Sajkiewicz – gigantyczny pomnik przedstawiający model kryształu metalu – „Atomium”, symbol wystawy „Expo 58”⁶⁴. Konstrukcja ta ulegała nieznacznym przeobrażeniom w trakcie inscenizacji – uwagę przyciągały elementy współczesne: koło ze szprychami imitujące kołowrotek Małgorzaty, znaki drogowe symbolizujące system zakazów i ograniczeń, mechaniczny żółw – zabawka Fausta, czy wycięty z tektury helikopter z trzema otworami na głowy, którym Faust wraz z Mefistofelem i Homunkulesem przylatywali na noc Walpurgi⁶⁵.

W scenografii wprowadzone zostały rozwiązania przestrzenne wykorzystujące system drążków, pomostów, schodów i ruchomych plansz, wskazujące na inspirację „maszynami do gry” Meyerholda. Nacisk na sprawność fizyczną aktorów również naznaczono wpływem biomechaniki Meyerholda. Scenografia przypominająca wnętrze atomu przywołuje skojarzenia z futurystyczną wizją świata po II wojnie, z którego wyeliminowany został element duchowy, zaś metalowa konstrukcja obrazuje technokratyczne dążenia współczesnego świata.

Faust (Władysław Głąbik) zostaje przedstawiony w programie spektaklu jako przykład „jednostki wyobcowanej, udręczonej poczuciem bezpłodności własnych życiowych wysiłków, obsesjami «obcości» i przemijania”⁶⁶. Ruchoma platforma, na której siedzi Faust, przypomina huśtawkę symbolizującą przygodność, względność i przypadkowość ludzkiego istnienia, a także nieuchronność przemijania. Tytułowy bohater jest zaprzeczeniem duchowego tytana z dramatu Goethego, żadnego wszechwiedzy i ogarniętego pasją poznawczą. Jest człowiekiem wyobcowanym we wszechświecie pozbawionym wszelkiej nadprzyrodzonej racji istnienia. To karykatura

⁶³ M. Kofta, „*Faust*” odhistoryczniony, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia*, s. 121–122. Por. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, s. 73–74.

⁶⁴ Por. V. Sajkiewicz, dz. cyt., s. 349.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ J. Korczak, dz. cyt., s. 3.

Nietzschkańskiego nadczołowieka, starzec o sparaliżowanej woli, ogarnięty bezsilnością i niemocą. Groteskowy charakter sytuacji Fausta potęguje charakterystyka aktora – młody odtwórca roli Fausta został oszpecony i postarzony przez gipsową perukę ze sztuczną łysiną i doczepioną białą brodę. Faust w interpretacji Głębika jest fizykiem, całkowicie oddanym nauce – to współczesne wcielenie archetypu uczonego, przywodzące na myśl Einsteina. Jego świat stanowi wnętrze atomu, a magiczna formuła, za pomocą której przywołuje Mefistofelesa, to $E = mc^2$.

Mefistofeles (Stanisław Sparażyński), inaczej niż literacki pierwowzór, został pozbawiony zupełnie cech nadprzyrodzonych. W programie spektaklu jest opisany następująco: „Alter ego Fausta, negacja rezygnacyjna, bierność. Nie ma w nim «negacji» typu faustowskiego, negacji niespokojnej, w istocie rzeczy sprzyjającej celowemu działaniu człowieka. Jest negacją starczą, unicestwiająca wszelki sens celowego działania”⁶⁷. Wymiar duchowy tej najbardziej charyzmatycznej postaci z dramatu Goethego został poddany redukcji do funkcji biologicznych – fizycznego pragnienia erotycznych przeżyć i lęku przed śmiercią. Mefisto w spektaklu staje się psychologiczną projekcją ukrytych pragnień i obsesji doktora, co podkreślali recenzenci przedstawienia.

Postać Mefista, tak ciekawa i wielowarstwowa u Goethego jako potężna inteligencja zła, która służy w ostatecznym wyniku dobru, sprowadzona do fantomu drugiego Ja w psychice Fausta, rozplywa się w niewyraźnych konturach i zostaje zdegradowana do mechanicznego elementu akcji⁶⁸.

To freudowska projekcja libido, ucieleśnienie pożądań i instynktów doktora. Uosabiając ukryte lęki i pragnienia Fausta, Mefisto jednocześnie zwraca uwagę na własne braki emocjonalne, domagające się dopełnienia. To lustrzane odbicie bohatera, na co wskazywało bliźniacze podobieństwo do Fausta widoczne na zdjęciach archiwalnych spektaklu⁶⁹. Obaj aktorzy są tak ucharakteryzowani, że praktycznie trudno ich rozróżnić – mają identyczne kostiumy i przyczepione sztuczne białe brody. Kofta zwraca uwagę na mechaniczny sposób wypowiedzania tekstu, dający prymat eksperymentom formalnym nad fabułą dramatu i grą aktorską: „Zgodnie z przyjętą zasadą fantomizacji, teksty są w sposób sztuczny recytowane, a nie grane, co w końcu zaczyna nużyć widza. Technika teatralna dominuje nad fabułą dramatu i sztuką aktorską”⁷⁰.

Bohaterowie są w podobny sposób wyobcowani i samotni, co potęguje ogólne wrażenie bezsilności i niemocy ludzkiego istnienia zawieszzonego w egzystencjalnej pustce.

⁶⁷ Tamże, s. 4.

⁶⁸ M. Kofta, dz. cyt., s. 122.

⁶⁹ Fotografie do spektaklu, do których odwołuje się niniejsza analiza, pochodzą ze zbioru Biblioteki Raczyńskich (depozyt Teatru Polskiego w Poznaniu). Por. J. Korczak, dz. cyt.; B. Paprocka-Podlasiak, dz. cyt., s. 42.

⁷⁰ M. Kofta, dz. cyt., s. 123.

W ujęciu Grotowskiego Fausta nęka obsesja samotności. Ona to właśnie sprawia, że z tak ogromną żarliwością przyjmuje propozycję Mefista, który także jest samotny i w Fauście szuka dopełnienia siebie. Samotna jest także Małgorzata, Marta. W tej podniesionej do którejś tam potęgi samotności odnajdujemy klucz do rozszyfrowania koncepcji Grotowskiego. Miał to być w jego zamierzeniu wstrząsający dramat o ludzkiej samotności, która, mimo że towarzyszy człowiekowi, to jednak w naszych czasach ma szczególnie dominujące znaczenie⁷¹.

Postać Małgorzaty (Zofia Żelewska), będąca u Goethego wcieleniem archetypu Wielkiej Kobiecości⁷², w spektaklu została poddana freudowskiej redukcji. W programie przedstawienia jest ukazana jako „karykatura «czystej kobiecości» sprowadzonej wyłącznie do funkcji biologicznych, maskowanych konwencjami typu sentymentalno-religijnego”⁷³. Opisywana jest jako typ współczesnej „kobiety-kociaka” o rudych włosach, mocnym makijażu, w modnej w latach sześćdziesiątych XX w. sukience – bombce. Kreacja Małgorzaty, zbudowana na silnych kontrastach, stała się połączeniem erotyzmu i dewocji, co nadawało jej wręcz karykaturalnego wymiaru. Ten rys w interpretacji postaci zostaje wydobyty w opisie sceny następującej po upojnej nocy z Faustem, gdy Małgorzata chowa się wstydliwie za dekorację, na której umieszczony jest świecznik kościelny. Szczegółem, który podkreślał groteskowość postaci, był przyczepiony do jej sukienki uszyty z materiału embrion symbolizujący dziecko, które utopiła⁷⁴. Krytycy akcentowali, że aktorka, budując postać, kreuje wizerunek naiwnej mieszczy, który następnie poddaje trawestacji, wywołując efekt tragikomiczny – zderzenie tragizmu i patosu, obecnego w tekście dramatu, z elementami groteski, komizmu i kiczu⁷⁵. Małgorzata w spektaklu, zupełnie inaczej niż jej dramatyczny pierwowzór, któremu Goethe przypisuje rolę „kobiecej przewodniczki”, nie tylko nie prowadzi Fausta ku zbawieniu, ale sama zostaje skazana na potępienie. Spotkanie z Małgorzatą, podobnie jak konfrontacja z Mefistofeilesem, nie przynosi Faustowi emocjonalnego zaspokojenia, lecz – wręcz przeciwnie – pogłębia alienację.

Korczak w programie spektaklu pisał: „Niezmierne ważną rolę w tym przedstawieniu odgrywa groteska, szyderstwo, autoszyderstwo. Aby zanalizować współcześnie tragiczne sprawy doli ludzkiej, trzeba je pozabawić odświętności nawet za cenę parodystycznego szyderstwa, kpiny”⁷⁶. Gro-

⁷¹ J. Mańkowski, *Gdy Faust umiera – Mefisto płacze...*, w: *Misterium zgrozy i urzeczienia*, s. 126.

⁷² Warto zauważyć, że w spektaklu Grotowskiego postaci Małgorzaty i Heleny Trojańskiej z dramatu Goethego zostały połączone w jedną postać Małgorzaty. Według gnostycznej interpretacji dramatu Małgorzata-Helena uosabia dwa oblicza Sofii, archetypu Wiecznej Kobiecości. W noc Walpurgi Małgorzata objawia się jako zjawia w umyśle Fausta, w trzech postaciach demonicznych – Lilith, Meduzy i własnego widma ze świętą głową. Odbiciem tego obrazu są tajemnicze Matki, do których udaje się Faust, aby wydobyć Helenę z Hadesu. Według alchemików uosabiają motyw Wielkiej Bogini istniejącej w trzech postaciach: Diana-Luna-Hekate. Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 20; *Tragedia czy groteska? O „Fauście...”*

⁷³ J. Korczak, dz. cyt., s. 4.

⁷⁴ Por. V. Sajkiewicz, dz. cyt., s. 350.

⁷⁵ Por. B. Paprocka-Podlasiak, dz. cyt., s. 47.

⁷⁶ J. Korczak, dz. cyt., s. 4.

teska była elementem „dialektyki ośmieszenia i apoteozy” – jak wyjaśniał Grotowski, miała na celu nie tylko „przewyciężyć” archetyp jako mit, ale również wywołać szok poprzez targnięcie się na mitologię, postawienie problemu w nowym świetle, w formie pytania, co znalazło odzwierciedlenie w cytowanym przez reżysera fragmencie recenzji.

W *Fauście* Grotowskiego parodia została potraktowana ironicznie: nad parodią postawiony został znak zapytania. Zważmy, jaki był tego rezultat. Kiedy podaje się klasyczny tekst w sposób ironiczny, mówi się jak gdyby: być może jednak nie należy traktować tego wszystkiego na serio. Kiedy Grotowski w sposób parodystyczny pokazuje dzieje Fausta, ironiczny znak zapytania mówi: ale być może to wszystko nie jest tak niepoważne i groteskowe⁷⁷.

Efektom tego podwójnego zaprzeczenia jest odwrócenie perspektywy – spojrzenie na iluzję życia z perspektywy odciętej głowy Meduzy – umarłej, która spogląda na świat żywych jakby zza grobu, poza czasem, zamieniając w kamień obiekt spojrzenia.

Parodystyczne elementy widoczne w dwóch pierwszych aktach ustępują w akcie trzecim, gdzie na pierwszy plan wysuwa się powaga i padają pytania natury ogólnej, co znajduje wyraz w opisie Kofty.

W trzecim i ostatnim akcie stary już teraz Faust zrywa się do czynu. Osusza błota – przyszlą wolną ziemię dla wolnych ludzi – zgodnie z intencją Goethego. Przeszkadza mu w tym oślepienie i nagle nadchodząca śmierć. Umiera niezaspokojony, znajdując częściowe ukojenie w wizji promiennego Dionizosa wyłaniającego się z fal, symbolu piękna i szczęśliwości przyszłych wolnych pokoleń⁷⁸.

Zwieńczeniem trzeciego aktu jest poetycki obraz ukazujący grupę nieruchomych postaci ludzkich zwisających bezwładnie „jak ptaki przebite strzałą i zastygłe w locie”⁷⁹ – z metalowych rurek zbudowanej na scenie bryły symbolizującej świat. Jak pisze recenzent, „Są one symbolem marzeń i dążeń Fausta, którym zabrakło sił, aby wlecieć w górę”⁸⁰. W zderzeniu z estetyką groteski, dominującą we wcześniejszych scenach, ta poetycka wizja śmierci stanowi wyraz tęsknoty za czymś nieosiągalnym – ukazuje znikomość i iluzoryczność ludzkiego istnienia zamkniętego w modelu atomu.

Ostatnie słowa Fausta zostały zmontowane z kilku fragmentów *Fausta* i z *Legatu* Goethego. Jak można wyczytać w programie spektaklu, tekst o Dionizosie, który w dramacie Goethego był skierowany przeciwko Dionizosowi, tu funkcjonuje na zupełnie odwrotnej zasadzie – jako afirmacja życia i witalności.

Czas przeszedł. „Przeszło”. Głupie słowo. (–)

To zostaje wypełniony plon dojrzałych, nieskażonych,
Słodkich jagód; pianę tocząc miesza się gnieciony sok.

⁷⁷ Cyt. za: J. Grotowski, *Możliwość teatru*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 219.

⁷⁸ M. Kofta, dz. cyt., s. 121–122. Por. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, s. 73.

⁷⁹ J. Mańkowski, dz. cyt., s. 126.

⁸⁰ Tamże.

Dyonizos zrzucił szaty i wypróżnia stare miechy,
By w nich zmięścić nowy moszcz. (–)

Niczego nicość nie pogrąży. (–)

Dyonizos!⁸¹

Końcowe słowa spektaklu – hymn na cześć Dionizosa, są apoteozą życiodajnej siły natury nieustannie odradzającej się w cyklu przemian.

W zamierzeniu – stanowią niejako „esencję” treściową inscenizacji. Faust spojrział na własną śmierć niejako już z perspektywy „Dionizosa”, ogarnął ją jako ogniwo w procesie ogólnym. Faust lepiej czy gorzej, ale w końcu przecież świadomie wziął udział w „dionizyjskiej” ciągłości realnego świata, w powolnej, zawikłanej, nawet częściowo tragicznej, ale nieuchronnej i koniecznej drodze przemian. Z tej perspektywy, zapewne trochę gorzkiej i na swój sposób stoickiej, śmierć przestaje być faktem ogarniającym wszystko, tylko i jedynie polem nicości⁸².

Finałowy akcent – zwrócenie się umierającego Fausta ku życiu w wizji promiennego Dionizosa, nadaje śmierci sens ogólnoludzki jako ogniwa procesu w odwiecznym cyklu przemian. W przywołaniu Nietzscheańskiej wizji Dionizosa przejawia się afirmacja natury wiecznie odradzającej się w obrazie bóstwa symbolizującego twórczą zasadę bytu podlegającego ciągłym transformacjom. Bogna Paprocka-Podlasiak dostrzega, że pomimo laickiej perspektywy zadeklarowanej w programie „reżyser wcielił w postać tytułowego bohatera tęsknotę metafizyczną”⁸³. Finałowa scena afirmacji życia w obliczu śmierci stanowiła optymistyczny kontrapunkt do egzystencjalnych rozterek doktora z początku spektaklu, ukazując bohatera uwolnionego od lęku przed alienacją, obsesji przemijania i trwogi przed śmiercią. „W dionizyjskim źródle wszech-jedni Faustowi udało się zatracić poczucie własnej znikomości. Nadzieja eschatologiczna, jaką dawał motyw epifanii Dionizosa w zakończeniu poznańskiego *Fausta*, prowadziła do przezwyciężenia tragizmu istnienia”⁸⁴. Scena ta zwraca uwagę na estetyczny wymiar wczesnego dzieła Grotowskiego, bez wyraźnych konotacji metafizycznych, jednak przejawia się w niej próba przełamania grozy śmierci na płaszczyźnie sztuki. Misteryjna obrzędowość wpisana w rytuał śmierci i odrodzenia Dionizosa skonfrontowana z absurdem ludzkiej egzystencji pozwala spojrzeć na życie z dystansu śmierci, poza czasem, w odwróconej perspektywie groteski – w lustrzanym odbiciu. Można wysunąć wniosek, że Grotowski – posługując się mitem Fausta – ucieka od spojrzenia w twarz Meduzie, a raczej ogląda je w migotliwych odpryskach zwierciadła, które jak iskry – przebłyski istnienia – rozświetlają mrok ludzkiej egzystencji, zanim zapadnie ciemność.

⁸¹ Cyt. za: J. Korczak, dz. cyt., s. 4.

⁸² Tamże.

⁸³ B. Paprocka-Podlasiak, dz. cyt., s. 51.

⁸⁴ Tamże, s. 53.

Poznańska inscenizacja *Fausta* stanowi pierwszy krok do artystycznej i wewnętrznej przemiany późniejszego twórcy Laboratorium. Pokazuje stan twórczego wyczerpania, rozczarowania ograniczeniami intelektu – moment zawieszenia w pustce, prowadzący do wewnętrznego odrodzenia, które zwiastuje afirmacja Dionizosa w finale spektaklu. Teatr we wczesnej fazie działalności Grotowskiego jawi się jako „pulsowanie formy”, ścieranie się przeciwieństw: powagi i groteski, parodii i tragizmu, intelektualnej konstrukcji i żywiołowości⁸⁵, którego ostatecznym zwieńczeniem są inscenizacje *Misterium buffo* według Majakowskiego i *Siakuntali* według Kalidasy⁸⁶. Poznańskie przedstawienie wskazuje na model teatru, który jest antyrzeczywistością, syntezą wykreowaną „jakby” w wyniku zderzenia dwóch ścierających się rzeczywistości (aktora i postaci, archetypu) w obrębie dwóch żywiołów (farsy i misterium). Teatr staje się próbą „wchłonięcia rzeczywistości jakby z wszystkich jej stron”, przestrzenią gry intelektualnej i „rytualnej” – alternatywną rzeczywistością, gdzie podstawową funkcją jest zabawa formą⁸⁷. Dominuje poetyka groteski, przesadzona sztuczność pozwalająca wyeksponować pozorność wszelkich ludzkich wysiłków w konfrontacji ze śmiercią, która jest nieuchronnym kresem istnienia – zanurzeniem się w pustkę. Tym, co daje nadzieję na ocalenie sensu, jest impuls życia przejawiający się jako dionizyjski taniec, „pulsowanie formy”⁸⁸, odradzający się w coraz to nowych formach istnienia. Życie odnawia się poprzez rytuał, w którym można odnaleźć ziarno pierwotnego doświadczenia mistycznego poza oficjalnymi religiami. W takim teatrze można mówić o profanacji – przeniesieniu treści religijnej w kontekst świecki bez świadomości pogwałcenia czy nawet istnienia sfery *sacrum*. W poznańskim spektaklu zarysowuje się wyraźnie postawa romantyczna Grotowskiego, konsekwentnie realizowana na późniejszych etapach działań twórczych, jaką jest konfrontacja z archetypem – poddanie go próbie żywotności w XX w., obciążonym traumą II wojny i masowej zagłady, której artysta dokonuje, posługując się „dialektyką ośmieszenia i apoteozy”. Tekst romantycznego dramatu staje się dla reżysera „kryształkiem wyzwania”, impulsem do dialogu wewnętrznego, w którym myślenie historyczne i mityczne zderzają się ze sobą, pozwalając jednostce wpisać własną historię w uniwersalny porządek mitu. Poprzez mit Fausta realizują się dążenia Grotowskiego do przełamania traumy śmierci i przekroczenia ograniczeń kondycji ludzkiej, typowe dla świadomości romantycznej. Poznański *Faust* stanowi pierwszy krok do artystycznej i wewnętrznej przemiany reżysera,

⁸⁵ Por. J. Grotowski *Farsa-misterium*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 194.

⁸⁶ Oba spektakle miały premierę w 1960 r.: *Misterium buffo* – premiera 31.07.1960, *Siakuntala* – premiera 13.12.1960. Por. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, s. 365.

⁸⁷ J. Grotowski, *Gra w Sziwę*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 180.

⁸⁸ Tamże.

zwiastując przejście od intelektualnego dyskursu i umowności (teatru jako gry) do doświadczenia wewnętrznego (teatru jako aktu). Nowe spojrzenie na teatr i aktora znalazło wyraz w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* według Marlowe'a, zrealizowanych w Teatrze 13 Rzędów. Trudno ocenić, w jakim stopniu poznański spektakl wpisał się w „doświadczenie zbawcze” wielkiego maga teatru – na ile pozwolił odnaleźć ślady doświadczenia źródłowego i uzyskać odpowiedź na pytania o sens prawd ostatecznych. Z pewnością poznański eksperyment stanowił załączek późniejszych działań, skoro reżyser zdecydował się sięgnąć po wątek faustyczny po raz drugi trzy lata później w Teatrze 13 Rzędów w Opolu, czego efektem był jeden z najlepszych spektakli – dzieło przełomowe w estetyce późniejszego twórcy Laboratorium. Konfrontacja z archetypem nadała kierunek późniejszym poszukiwaniom Grotowskiego w pracy z aktorem, których zwieńczeniem był „akt całkowity”.

Bibliografia

- Eco U., *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2016.
- Flaszen L., *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Wrocław 2014.
- Grotowski J., *Teksty zebrane*, Wrocław–Warszawa 2012.
- Jamrozek-Sowa A., *Reżyser i jego matka – lata rzeszowskie (przyczynek do biografii Emilii Grotowskiej z d. Kozłowskiej i Jerzego Grotowskiego)*, w: *Źródła pamięci: Grotowski – Kantor – Szajna*, red. A. Jamrozek-Sowa, A. Adamska, Rzeszów 2013, s. 65–109.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole*, Warszawa 1993.
- Kořta M., „Faust” odhistoryczniony, w: *Misterium zgrozy i urzeczienia*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 121–122.
- Korczak J., *Program teatralny do „Fausta” według J.W. Goethego w reżyserii J. Grotowskiego*, Teatr Polski w Poznaniu, sezon 1959/60, premiera – 13 kwietnia 1960, https://cyryl.poznan.pl/katalog.php?baza=objekty&id_objektu=13960 (dostęp 25.09.2020).
- Kosiński D., *Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)*, Wrocław 2018.
- Kosiński D., *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015.
- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Mańkowski J., *Gdy Faust umiera – Mefisto płacze...*, w: *Misterium zgrozy i urzeczienia*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 121–122.
- Osiński Z., *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980.
- Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1988.
- Osiński Z., *Nazywał nas bratnim teatrem. Artystyczna przyjaźń Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, Gdańsk 2005.
- Osiński Z., *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013.
- Osiński Z., *Szlakiem Grotowskiego: od Teatru Źródła ku Nienadwóce*, w: *Źródła pamięci: Grotowski – Kantor – Szajna*, red. A. Jamrozek Sowa, A. Adamska, Rzeszów 2013, s. 9–64.
- Paprocka-Podlasiak B., *Faust J.W. Goethego na scenach polskich. Grotowski – Szajna – Jarocki*, Toruń 2012.
- Pomorski A., *Zapiski ze współczesności 1/4*, przygotowała J. Szwedowska, Ninateka, <https://ninateka.pl/vod/rozmowy/adam-pomorski-zapiski-ze-wspolczesnosci-1-4/> (dostęp 15.09.2021).

- Praz M., *Zmysły śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
- Sajkiewicz V., *Scenografia wyczarowana kolorem. Plastyka teatralna Piotra Potworowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, nr 3/4, s. 331–364.
- Szturc W., *Życie i myśli doktora Georgiusa Fausta*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, t. 1, Białystok 1999, s. 9–29.
- The Grotowski Sourcebook*, red. R. Schechner, L. Wolford, London–New York 1997.
- Tragedia czy groteska? O „Fauście” z Adamem Pomorskim rozmawia Iwona Smolka*, autoryzowane opracowanie rozmowy przeprowadzonej na antenie Polskiego Radia w 1999 r., <https://www.podkowiaskimagazyn.pl/archiwum/faust.htm> (dostęp 1.03.2021).
- Ziółkowski G., *Wstęp*, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, Wrocław 2006, s. 9–13.