Даріуш КОСІНСЬКИЙ

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8502-8827
Доктор габілітований, професор факультету полоністики, Інституту полоністичної глоттодидактики Ягеллонського університету
вул. Інгардена, 3, Краків, 30-060, Польща
e-mail: dariusz.kosinski@uj.edu.pl

УДК 792.2.03.071.2.08.05(438)"19"
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/prc.75.35-44

ТЕАТР КОНТРПАМ'ЯТИ ЄЖИ ҐРОТОВСЬКОГО

Анотація. У статті досліджено театральну спадщину видатного польського режисера Єжи Ґротовського крізь призму концепції "контрпам'яти" (contre-mémoire) Мішеля Фуко. Автор пропонує змістити фокус із традиційного вивчення "тіла-пам'яти" та особистого відпам'ятування актора на аналіз генеалогічного виміру його експериментальних вистав 1960-х років. У центрі уваги – спроба довести, що театр Ґротовського діяв як простір деконструкції культурних і релігійних мітів. На прикладі знакових постав ("Дзяди", "Кордіан", "Акрополіс", "Стійкий принц") та останньої режисерської роботи "Apocalypsis cum figuris" проаналізовано конфлікт між художньою стратегією руйнування міту та прагненням глядача цей міт зберегти. Дослідження розкриває гостроту, тривожність та нонконформізм театру Ґротовського, позиціонуючи його як простір втіленої контрісторії.

Ключові слова: Єжи Ґротовський, театр контрпам'яти, Мішель Фуко, генеалогічний аналіз, деконструкція міту, тіло-пам'ять, "Apocalypsis cum figuris", експериментальний театр.

Постановка наукової проблеми. Зв'язки театру та перформативних мистецтв Єжи Ґротовського (1933–1999) з проблематикою пам'яти віддавна добре відомі. Вони ставали предметом рефлексії самого Ґротовського, яку він послідовно розвивав у виступах, які сам визначав особливо важливими, а також об'єктом численних наукових аналізів. Як у першому, так і в другому випадках йшлося передусім про особисту вписану в тіло пам'ять та процес чинного відпам'ятування.

У надзвичайно важливому тексті "Вправи" Ґротовський прямо говорив про своє фундаментальне відкриття тіла-пам'яти:

Актуальність. "Тіло-пам'ять. Вважають, що пам'ять – це щось незалежне від усього іншого. Насправді усе інакше, принаймні для акторів. Це не означає, що *тіло* має пам'ять. *Воно є пам'яттю*. Те, що треба робити – це розблокувати тіло-пам'ять. Якщо наказувати собі самому: "Зараз мушу сповільнити ритм, змінити порядок деталей і т.п.", то так тіла-пам'яти ми не розблокуємо. Тому що наказуємо собі. Тому що суб'єктом дії є думка. Але якщо, зберігаючи точність деталей, дозволити тілу диктувати різні ритми, увесь час змінювати ритм, змінювати порядок деталей, брати ніби з повітря щоразу іншу деталь, то хто ж тоді керує? Не думка, але і не випадок. Це має зв'язок із життям. Невідомо як, але це є тіло-пам'ять. А може, *тіло-життя*? Бо це щось понад пам'ять. Тіло-життя чи тіло-пам'ять наказувало, як діяти, враховуючи життєвий досвід або періоди життєвого досвіду" [1].

Аналіз останніх досліджень. З певної перспективи велику працю Ґротовського з акторами можна розглядати як працю над втіленою пам'яттю та її розблокуванням – саме цьому Домініка Ластер[1] присвятила значну частину своєї монографії [див.: 11, с. 21–56; 12, с. 11–48]. Творчий процес, здійснюваний у зв'язку з тілом-пам'яттю, веде врешті до глибокої трансформації особи, яка чинить дію; цю трансформацію переживають також свідки, театральним прикладом чого стала легендарна роль Ришарда Чесляка у "Стійкому принці" за Педро Кальдероном де ла Баркою та Юліушем Словацьким ("Театр-Лабораторія" у Вроцлаві, 25 квітня 1965 року) [див.: 5]. Подальше поглиблення й розвиток цієї роботи вело до створення цілісної концепції та практики "Мистецтва як провідника", яку Ґротовський розвивав з 1985 року разом зі своїми співпрацівниками, насамперед Томасом Річардсом, у Workcenter у тосканській Понтедері.

Мета статті. Ці питання, без сумніву, надзвичайно важливі – передусім для всіх зацікавлених у практичному знанні про акторський процес, що зокрема в книжці

[1] *Домініка Ластер – дослідниця перформативних студій, доцентка катедри театральних та перформативних студій в Університеті Нью-Мексико. – Прим. редактора.*

© Косінський Даріуш, 2026

Доміники Ластер набуває чіткого й переконливого висвітлення, заснованого як на академічних дослідженнях, так і на практичному досвіді.

Підкреслюючи значення такого розуміння взаємовідносин театру та пам'яти в творчости Єжи Ґротовського й водночас відсилаючи всіх зацікавлених читачів до вже наявних фахових досліджень, я хотів би звернутися до іншого їхнього аспекту – мабуть, менш усвідомленого й слабше дослідженого. Те, що я пропоную нижче, має характер попередньої розвідки, своєрідного розпізнавання боєм, і водночас є спробою заохотити до подальшого розвитку та поглиблення окресленого тут напряму досліджень. Моя вихідна пропозиція ґрунтується на спробі прочитати театр Ґротовського (наголошу: саме театр, а не перформативні мистецтва, якими він займався після відходу з поля театру у 1970 році) в контексті концепції контрпам'яти (фр. contre-mémoire).

Це поняття бере початок від думки Мішеля Фуко, передусім з його есею "Ніцше, генеалогія, історія" (1971)[2]. Аналізуючи запропоноване німецьким філософом розуміння цих термінів, що стосуються метафізичного джерела, та протиставляючи "антикварну історію" запропонованій ним самим генеалогії, Фуко в заключній частині тексту вказував на три способи використання історичного чуття для перетворення історії на генеалогічний аналіз. Першим із таких способів використання історичного чуття є

"пародійне і деструктивне щодо дійсности, яке протиставляється уявленню про історію як про ремінісценцію або розпізнавання; другий розбиває та руйнує ідентичність, протиставляючись історії як тяглості або традиції; третій, жертовний і спрямований проти правди, протистоїть історії-пізнанню" [3, с. 131].

У першому випадку "генеалогія – це історія, яка нагадує ретельно сплановий карнавал" [3, с. 132]. У другому "генеалогія [...] ставить питання про ґрунт, який нас породив, про мову, якою ми говоримо, або про закони, які нами керують [...], аби виявити гетерогенні системи, які, ховаючись під нашим "я", не дозволяють нам прийняти будь-яку ідентичність" [3, с. 133]. Нарешті, третій випадок, у якому "йдеться вже не про те, щоб судити наше минуле в ім'я правди, якою нібито володіє лише наше теперішнє, а про те, щоб ризикнути знищенням суб'єкта пізнання у всюдисущий волі до знання". У такий спосіб "культ пам'яток стає пародією, пошана до вікових тяглостей – систематичним розкладом, а критика несправедливостей минулого з позиції теперішньої людської правди обертається руйнуванням суб'єкта пізнання через несправедливість, закладену у волі до знання" [3, с. 135]. Отже, "у кожному випадку йдеться про таке використання історії, яке назавжди визволить її з-під влади метафізичної та антропологічної моделі й звільнить від пам'яти. Йдеться про те, щоб перетворити історію на своєрідну антипам'ять і тим самим надати їй цілком іншої часової форми" [3, с. 131].

У синтетичному огляді концепції Фуко польські дослідниці Катажина Боярська та Марія Солярська вказували на політичні та історіософські наслідки, які з неї виникають:

"Контрпам'ять радше робить наголос на практиках репрезентації і в цьому сенсі становить різновид акту насильства: звернення до правил, створених іншими за інших умов, їх запозичення і використання проти них самих. Генеалогія, а разом із нею й контрпам'ять, відмовляються від опису поважних і важливих моментів історії та спрямовують погляд нижче, під поверхню, щоб описати інтенсивність і різноманітність історичних процесів, відмовляючись при цьому від ілюзії неупередженості на користь того, щоб зробити видимими особистість та історію самого дослідника / автора. Тому ці підходи за своєю природою тілесні, нетактовні й недискретні. Контрпам'ять допускає безлад, нехронологічність і нелінійність; висуває на передній план взаємозв'язки тіла, влади та знання (які послідовно досліджував Фуко). Завдяки різкому, диференціюючому погляду вона розділяє, розпорошує та допускає всілякі відхилення від норми й маргінальні явища, призупиняє та проблематизує єдність і цілісність людської істоти, спільноти та історії. Отже, передусім ідеться про визволення досвіду минулого з метафізичної та антропоморфної моделі. Контрпам'ять може мати пародійне й деконструктивне застосування щодо минулої дійсности; вона протистоїть формам ремінісценції та комеморації, розбиває й руйнує ідентичність, пориваючи з тяглістю й традицією, і, зрештою, оспорює історію в розумінні пізнання. У цій моделі ідентичності не мають міцного коріння, є гетерогенними та розпорошеними – так само, як і суб'єкт пізнання" [2].

Ті самі дослідниці також підкреслювали роль мистецтва у творенні контрпам'яти після катастроф XX століття:

"Мистецтво й література другої половини XX століття, позначені усвідомленням катастрофи, яка

[2] *Звісно, випадковістю є те, що цей важливий есей Мішеля Фуко з'явився майже в той самий час, коли Ґротовський почав публічно заявляти (починаючи з візиту до Нью-Йорка у грудні 1970 року), що більше не створюватиме театральних вистав і що "спектакль, вистава, театр, глядач тощо" – це для нього слова, які "померли" [див.: 8]. Проте цей збіг видається мені промовистим і є одним із багатьох сигналів того, що між театральними та позатеатральними пошуками Ґротовського, які знайшли особливий відгук у Франції, і французькою постструктуралістською думкою (Фуко, Жаком Дерріда, Жилем Дельозом та ін.) існують численні зв'язки – зовсім не очевидні, але саме тому варті осмислення.*

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



Сцена з вистави "Акрополіс" за С. Виспянським. Режисер – Єжи Ґротовський. "Театр-Лабораторія 13 Рядів" в Ополє, 1962 р. Світлина з архіву Інституту ім.Єжи Ґротовського (Вроцлав).

назавжди спотворила спосіб сприйняття певних образів, користування певними речами та словами, стали проявом боротьби зі світом, який сам себе звільняє від провини, позбавляє себе відповідальности та тягаря живої пам'яти. Саме митці, а не політики взяли на себе відповідальність за викриття репресивних механізмів влади, за демаскування насильства, незмінно присутнього в системах організації суспільств" [2].

У подальшій частині тексту авторки зосереджуються передусім на літературі як медіумі контрпам'яти, досить типово для більшости польських гуманітаристок цілковито оминаючи театр. Тимчасом саме театр вже багато років є особливим медіумом контрпам'яти, оскільки звертається до індивідуального й колективного досвіду, відмінного від наративів та інтерпретацій, які домінують (або насаджуються владою), інсценізує його та надає йому тілесного втілення [див.: 15]. У театрі можна також віднайти всі окреслені вище риси контрпам'яти: від прагнення перейняти правила, створені іншими, через тілесність та пародійність репрезентацій, що постають унаслідок цього, аж до прагнення припинити знімати з себе відповідальність за найбільші катастрофи XX століття та осмислити їхні наслідки. Отже, у другій половині XX століття театр став особливим медіумом контрпам'яти. Найвиразніше це проявилося в Польщі: вона належала до країн, що сильно постраждали від історичної несправедливости і на які водночас поширювалася заборона говорити про цей досвід (постялтинський устрій допровадив до того, що Польща, формально належачи до табору переможців, віддана під контроль росії, фактично опинилася серед переможених). З іншого боку, польська культура замовчувала такі досвіди й події, у яких вона сама відігравала щонайменше неоднозначну роль (Шоа і позиція сторонніх спостерігачів (анг. *bystanders*), у якій опинилася більшість польських свідків цих подій) [13, с. 41–78]. Обидва аспекти досвіду воєнного апокаліпсису, тут лише побіжно окреслені, звісно, знаходили прояв у літературі. Проте саме в театрі вони упродовж тривалого часу з'являлися поза словами – як невиразні, часом майже непомітні



Сцена з вистави "Акрополіс" за С. Виспянським. Режисер – Єжи Гротовський. "Театр-Лабораторія 13 Рядів" в Ополє, 1962 р. Світлина з архіву Інституту ім. Єжи Ґротовського (Вроцлав).

постобрази й привиди, що тривожили сучасників. Їхня поява передусім пов'язана з "Театром Смерти" Тадеуша Кантора, однак саме в театрі Єжи Ґротовського їхня значно давніша присутність була настільки сталою та інтенсивною, що видається можливим висунути тезу про те, що Ґротовський творив театр контрпам'яти – саме в тих трьох вимірах, які Фуко окреслив 1971 року: пародії, розщеплення ідентичности та жертви.

Саме перший вимір виник у творчости Ґротовського раніше за інші, а його найповнішими втіленнями стали дві ранні вистави, поставлені Ґротовським одна за одною в "Театрі 13 Рядів" в Ополє: "Каїн" за Джорджем Ґордоном Байроном (прем'єра 30 січня 1960 року) та "Містерія-буф" за Володимиром Маяковським (прем'єра 13 липня 1960 року) [див.: 9]. У першій – театр радикально пародіював засадничий історичний міт юдеохристиянської культури – оповідь про перше вбивство та про початок людства, яке Адам і Єва, показані як сексуальні стахановці, породжують у шаленому, гротесковому темпі. У другій – карнавально-пародійному перевертанню піддано політичну історію експлуатації та послідовних невдалих спроб її скасувати (включно з більшовицькою революцією, яку тут також однозначно показано як невдалу, оскільки вона привела до сталінізму). Обидві вистави творять диптих антимораліте, пов'язаний із контрпам'яттю, сенс яких Ґротовський окреслював у концепції "фарсу-містерії". В однойменному маніфесті молодий режисер протиставляв той театр, який був предметом його пошуків, не лише традиціям міщанської сцени, а й релігійним ритуалам. Адже і в перших, і в других він вбачав медіуми офіційної пам'яти, якій він прагнув протиставити фарс як форму альтернативного пізнання:

"Глядач (а радше учасник) отримує певні умовні орієнтири. Користуючись їхньою допомогою, він у власній уяві вибудовує місце дії, її перебіг, асоціяції, власну співучасть тощо. Уява «принципово» працює тут не всерйоз і не з вірою, як у зіткненні з релігійними мітами, але в режимі «а якби», на засадах гри, колективної забави. Оживають інфантильні асоціяції та уявлення, а реквізит і костюми фактично стають іграшками, знаряддями гри (на противагу міщанському театру, де вони є буквальним або алюзійним наслідуванням життєвих реалій). Через свідомий інфантилізм уяву ніби проколюють, збуджують відчуття

умовности (як щось чисте, самодостатнє – подібно до почуття гумору).

Ми бавимося, а отже шукаємо різноманітности, несподіваного, перевернутого, того, що є «бешкетом». Форма пульсує, розщеплюється, відбувається розлам усталених конвенцій, виникають неочікувані зближення й подібності. Гротеск = серйозність, пародія = трагізм, інтелектуальна конструкція = стихійність (buffo), церемоніял = акробатика. Діялектика форми – а водночас діялектика психічного процесу, переконань, способів сприйняття" [4].

"Діялектика" – надзвичайно важливий термін для ранньої думки й практики Ґротовського; він слугує своєрідним криптонімом для всіх прийомів, спрямованих проти колективно прийнятої спільности переконань, зокрема проти мітів, пряму й ритуальну інсценізацію та втілення яких Ґротовському інколи закидають. У той час як його пошуки в першій половині 1960-х років були зосереджені не на пошуку міту чи театрального ритуалу, а на чомусь прямо протилежному – на профанації того, що спільнота плекала через різноманітні практики й медіуми пам'яти як сукупність особливо важливих для неї цінностей, оповідей і символів.

Цій офіційній і сакральній пам'яти, а також пам'яти героїчній, яку плекали поза офіційними наративами як різновид колективної пам'яти, опозиційної до того, про що влада наказувала забути, Ґротовський протиставив наступний диптих вистав, створених на основі двох найбільш класичних і канонізованих драматичних творів репертуару польського романтизму: "Дзяди" Адама Міцкевича ("Театр 13 Рядів" в Ополє, прем'єра 18 червня 1961 року) та "Кордіян" Юліуша Словацького ("Театр 13 Рядів" в Ополє, прем'єра 14 лютого 1962 року) [10, с. 13–176]. Працюючи над ними, він створив і опублікував черговий програмний виступ, окресливши основні цілі своїх пошуків – цього разу через концепцію відверто контрпам'яттєвої атаки на "архетип". Використовуючи це поняття, запозичене з мови психоаналізу, в доволі неортодоксальний спосіб (що він сам усвідомлював), Ґротовський розумів під ним "символ, міт, мотив, образ, укорінений у традиції певного національного, культурного тощо кола, який зберіг свою цінність як своєрідна метафора, модель людської долі, людського становища" [6]. Основою своєї тодішньої театральної процедури він здійснював свідомий акт профанації архетипу, сприйнятого саме в такий спосіб. У програмній публікації "Можливість театру" (1962) він писав:

"Архетип буде виявлений, схоплений у своїй суті, якщо ми "вдаримо" по ньому, запустимо його в рух, у тремтіння, якщо ми «спрофануємо» його, оголюючи в суперечливих аспектах, через контрастні асоціяції та зіткнення конвенцій. Тоді ми виведемо архетип із «колективного підсвідомого» до «колективної свідомости», секуляризуємо його, використаємо як модель-метафору людської ситуації. Надамо йому пізнавальної функції чи навіть – можливо – вільнодумно-ліберальної" [6].

У книзі "Grotowski. Profanacje" я інтерпретував цей фрагмент як ключовий для розуміння винесеної в заголовок процедури профанації. Однак його можна читати і в контексті фукіянської концепції контрпам'яти. Адже "архетип" – це формула розуміння минулого, видобута з колективної пам'яти й прийнята спільнотою, що має характер плеканої нею мітичної інтерпретації цього минулого (у випадку Польщі такою є месіяністичний міт жертви). Його театральне проявлення, а відтак профанація та руйнування є не чим іншим, як контрпам'яттєвою стратегією розриву з тяглістю, деконструкції єдности й цілісности індивіда, спільноти та їхньої історії. Метою та результатом цієї стратегії має стати профанація, тобто – буквально – "визволення досвіду минулого з метафізичної моделі".

Найвиразнішим прикладом практичного втілення цієї стратегії був "Кордіян", у якому героїчна біографія романтичного героя, інтерпретована громадою (всупереч доволі очевидному критичному виміру самої драми Юліуша Словацького) як рекомендований взірець дозрівання до жертви в ім'я спільноти, зазнавала радикальної десакралізації через перенесення дії до психіятричної лікарні та зіставлення "високих" патріотичних взірців із витісненими, аб'єктними[3] досвідами медичних операцій і фізіології. Зразково вродливий і молодий герой (Збіґнєв Цинкутіс), який декламував добре знані глядачам фрагменти типової героїчної біографії, проходив через процес розпаду власної особистости у процесі операцій на тілі. Кульмінацією цієї конфронтації ставав монолог Кордіяна на Монблані – текст, який належить до найвпізнаваніших у каноні месіяністичної літератури. Цинкутіс буквально викидав його з себе під час медичної процедури кровопускання. Символічна жертва, принесена на вівтар батьківщини, набувала тут конкретности в спосіб, що протиставляв монументальній пам'яти реальність стражденного, зболеного й зараженого тіла.

Стратегію контрпам'яттєвої пародії та деконструкції через проникнення під поверхню офіційних історій, щоб зруйнувати їх радикальним пригадуванням витісненого, Ґротовський, мабуть, найповніше реалізував у виставі "Акрополіс" за Станіславом Виспянським ("Театр-Лабораторія 13 Рядів" в Ополє,

[3] *Аб'єктний – відразний; такий, що зневажає кордони, позиції, правила та порушує ідентичність, систему, порядок. – Прим. редакції.*



Сцена з вистави "Акрополіс" за С. Виспянським. Режисер – Єжи Гротовський. "Театр-Лабораторія 13 Рядів" в Ополє, 1962 р. Світлина з архіву Інституту ім. Єжи Ґротовського (Вроцлав).

прем'єра 10 жовтня 1962 року), яка згодом здобула світову славу й досі належить до його найважливіших творів. Водночас це була вистава, що ставала перед обличчям воєнного апокаліпсису й відкидала будь-які компромісні стратегії самоусунення від відповідальности за нього. Як відомо, у ній було використано текст Виспянського, який розташував своє поетичне бачення європейської цивілізації, що виростає із середземноморських та юдеохристиянських джерел, у Вавельському соборі в Кракові. Втім, Ґротовський побачив сучасний "Акрополіс" – підсумок цієї цивілізації та її остаточний результат – в Аушвіці, у таборі смерти. Ба більше, він цілковито стер із театрального образу тих, хто у загальноприйнятій – і досі обов'язковій – пам'яти є відповідальними за його створення: німецьких нацистів. В'язні будували табір самі. Через понад десятиліття після прем'єри Ґротовський говорив про це в спосіб, який показово апелював до панівних версій пам'яти:

"Досить легко було би створити щось на кшталт зворушливої історії про Освенцим, побудованої на контрастах. Звісно, кати були демонічними, жертви ж бували святими, а бували й дегуманізованими. Загалом в'язні Освенцима були людьми, які перебували в жахливому становищі. Серед них були герої й святі, але коли ми – у 1962 році – працювали над «Акрополісом», література й кіно вже показали це раніше, а нерідко й прикрасили, віддаливши від реалій дегуманізації. Ми натомість прагнули проявити автоматизм історичної ситуації. Ми хотіли показати, як в'язні будують крематорії – для самих себе" [7].

Хоча це не було прочитано в такий спосіб, образ Аушвіца, який будують самі в'язні, становив радикальний акт протиставлення офіційній пам'яти про Шоа і воєнну катастрофу. За неї (що в Польщі донині наполегливо повторюють) відповідальними вважалися виключно й цілковито демонізовані вороги. Тим часом Театр-Лабораторія робив із жертв виконавців. Ба більше, через серію тілесних дій він нагадував про відсутні в офіційній пам'яті, фактично заборонені елементи табірного досвіду, пов'язані з жорстокістю в'язнів одне до одного, а також з еротизмом, зокрема еротизмом ненормативним (славнозвісна любовна сцена Паріса й Гелени, яка з'явилася у другій версії вистави, вперше показаній у листопаді 1962 року). Офіційній пам'яти про табір і Шоа Ґротовський та його група протиставляли репрезентації "засадничо тілесні, нетактовні, відверті", які, відповідно до вже цитованих визначень Боярської та Солярської, виводили "на передній план зв'язки тіла, влади й знання".

Саме ці зв'язки стають особливим предметом зацікавлення Ґротовського в період, який настає безпосередньо після "Акрополісу". Починаючи від роботи над "Трагічною історією доктора Фавста" за Марлов (прем'єра 23 квітня 1963 року), він зосереджується на акторському процесі, який почасти є процесом розблокування тіла-пам'яти. Кульмінацією цих пошуків став "Стійкий принц" та здійснений Ришардом Чесляком у цій виставі "цілковитий акт" – переломне відкриття Ґротовського, яке відкрило шлях до його подальших, уже післятеатральних пошуків. Хоча сам творець поміщав його в антропологічний і метафізичний контекст, тобто в контекст, який прийнято розглядати як опозиційний щодо контрпам'яти, акторський чин Чесляка у "Стійкому принці" несподівано виявляє свій неочевидний сенс, якщо зіставити його з тим, що Фуко пише в есеї "Ніцше, генеалогія, історія" саме про тіло та джерело.

Аналізуючи вживане Ніцше слово *"Herkunft"*, яке означає рід, походження, Фуко стверджує, що

"походження належить тілу. [...] Тіло – і все, що з ним пов'язане: дієта, клімат, ґрунт, – є місцем *«Herkunft»* [...]. Тіло – це поверхня запису подій (тоді як мова їх позначає, а ідеї розмежовують), місце розпорошення «я» (якому намагаються надати ілюзію

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



Сцена з вистави "Стійкий принц" за П. Кальдероном – Ю. Словацьким. Режисер – Єжи Ґротовський. "Театр-Лабораторія 13 Рядів" в Ополє, 1965 р. Світлина з архіву Інституту ім. Єжи Ґротовського (Вроцлав).

субстанційної єдности), маса, яка перебуває у вічному розпаді. Тож генеалогія як аналіз походження звертається до місця, де перетинаються тіло й історія. Вона повинна показувати тіло, дощенту позначене історією, і історію, що руйнує тіло" [3, с. 120].

Саме це й відбувалося у "Стійкому принці", щоправда – як переконливо показав у своєму аналізі Гжеґож Нізьолек [див.: 13, с. 343–344] – було майже цілковито приховане завдяки майстерній організації поля видимости. Саме завдяки ній глядачі здебільшого (хоч траплялися й інші прочитання) зосереджували погляд на Ришарді Чесляку, який переживав відтворювану пам'яттю тіла насолоду, і майже не помічали історичности катів, які поралися довкола нього у високих військових чоботах. І лише демонтаж цього заздалегідь спроєктованого способу бачення дозволив побачити у сценічних діях "садистський і обсценний образ знущання над людиною, загнаною до якоїсь темної нори, підвалу чи загороди" [13, с. 343]. Однак це не змінює того факту, що створений образ – майже взірцевий прояв контрпам'яти – був виставлений напоказ і афективно впливав на глядачів.

Нізьолек стверджує, що в такий спосіб Ґротовський творив новий міт. Я ж запропонував би іншу тезу: як творець експериментального театру, Ґротовський створював вистави, які проявляли напрями свого впливу лише в реальних суспільних реакціях. І в "Дзядах", і в "Кордіяні", і в "Акрополісі", і в "Стійкому принці" осередки напруження, покликані пробуджувати контрпам'ять, оминав, відкидав або ігнорував не творець, а глядач. Саме глядач найбільше потребував міту.

Ґротовський не противився цьому, однак не змінював структури своїх вистав і не відмовлявся від



Сцена з вистави "Стійкий принц" за П. Кальдероном – Ю. Словацьким. Режисер – Єжи Ґротовський. "Театр-Лабораторія 13 Рядів" в Ополє, 1965 р. Світлина з архіву Інституту ім. Єжи Ґротовського (Вроцлав).

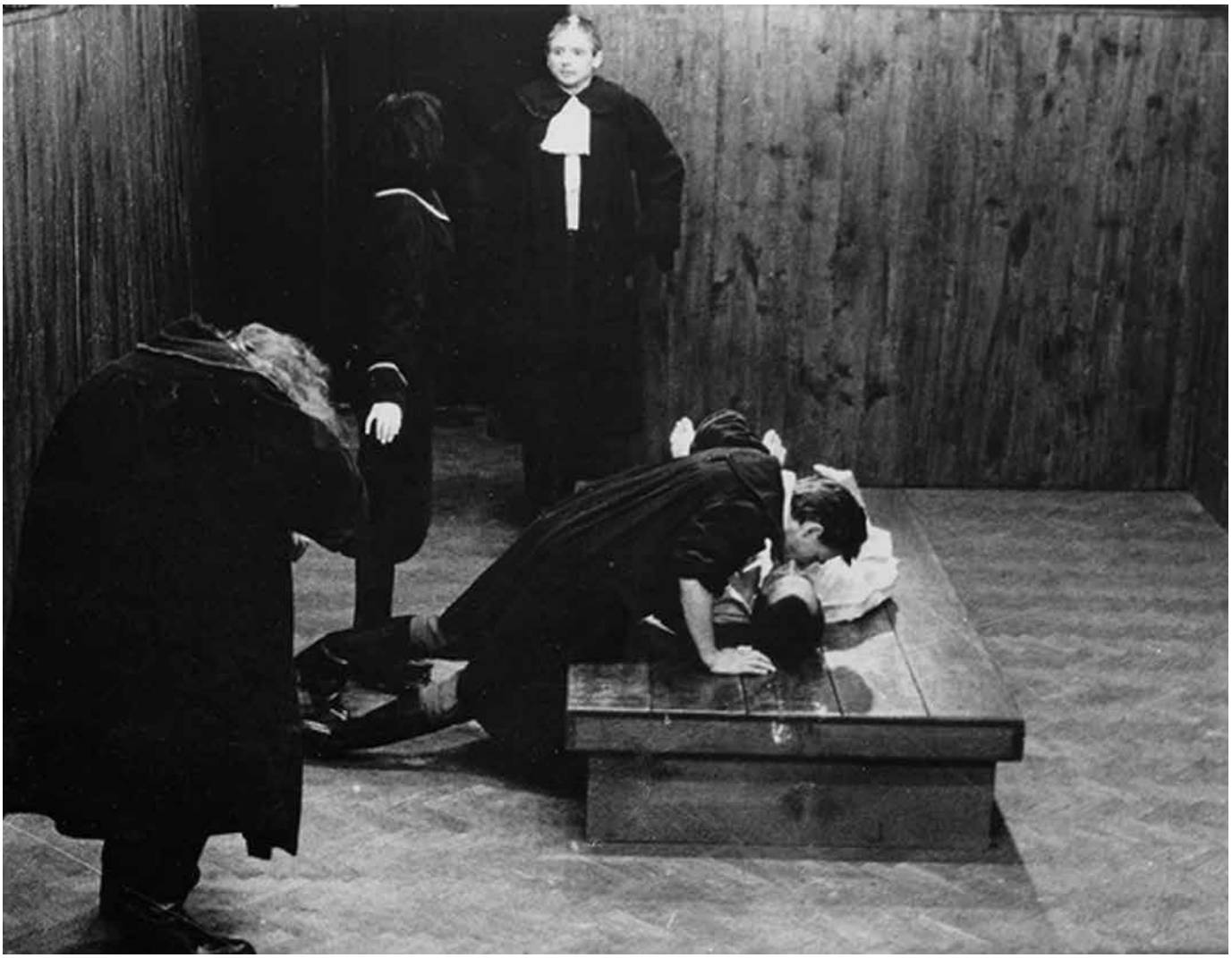
присутности в них елементів, які, навіть залишаючись непоміченими, продовжували тривожити і водночас, не піддаючись узагальнюючій інтерпретації, чекали на "демонтаж бачення".

Можливо, найцікавіше і водночас найдраматичніше цей процес розгортався у випадку останньої театральної вистави, яку Ґротовський створив як режисер – "Apocalypsis cum figuris" (прем'єра 11 лютого 1969 року). Контрпам'яттєвій деконструкції – тілесній, пародійній, радикально далекій від будь-якої піднесености – піддавався тут основоположний християнський міт, але цього разу не міт початків, а міт кінця. Парадоксальним чином деконструювалася пам'ять про обітницю майбутнього, протиставляючись певною мірою світлому християнському мітові, почасти відновленому у "Стійкому принці". Свідок процесу роботи над "Apocalypsis", Тео Спихальський, у своїх блискучих коментарях неодноразово наголошує, що ця вистава мала стати входженням у темряву, гнів, а можливо навіть у відкидання того, що в "Стійкому принці" поставало як ясність. Її рушійну силу становили "елементи гніву, руйнування і конфлікту", які були "двигуном і паливом, потужною енергетичною течією" цієї вистави, творячи її "основну, енерготворчу, підшкірну, розжарену лаву, диявольськи небезпечну" [14, с. 85]. Цього "підставового елементу *iræ* (люті й розпачу)" не передають багато описів, адже "коли ми хочемо описати *«Apocalypsis»*, коли прагнемо охопити й зрозуміти цю виставу, ми потрапляємо в пастку, яка змушує нас бачити те, що є прекрасним і глибоким. А це частково затуляє від нас її корінь" [14, с. 87].

Так сталося з багатьма глядачами "Apocalypsis", особливо американськими, які в добу контркультури прагнули побачити у виставі, привезеній з мітичного Сходу (байдуже, що европейського), омріяну виставу Нової Ери. Як далі стверджує Спихальський, під впливом цього досвіду та захоплення американською контркультурою "Apocalypsis cum figuris" змінився:

"з твору конфронтаційного, такого, замкненого в собі, він перетворився на твір відкриття до нової

ISSN 2078-6263 ПРОСЦЕНІУМ. 2026. № 1 (75)



Сцена з вистави "Стійкий принц" за П. Кальдероном – Ю. Словацьким. Режисер – Єжи Ґротовський. "Театр-Лабораторія 13 Рядів" в Ополє, 1965 р. Світлина з архіву Інституту ім. Єжи Ґротовського (Вроцлав).

площини міжлюдської зустрічі – лише окресленої в проєкті, ще далекої від реалізації, такої, що виходила за межі мистецтва, а подекуди навіть радикально від нього відходила. Відтепер ця вистава мала стати новим людським простором порозуміння, що діяло в іншій частоті, в іншому діяпазоні випромінювання. Світлим – або, принаймні, наскільки це можливо – світлішим. Провісником нового, передпокоєм якоїсь Аркадії" [14, с. 119].

І саме так її грали аж до 1981 року. І саме такою її залишив Ґротовський ще раніше, коли він передав свій останній театральний твір акторському колективу, а сам рушив в іншому напрямку – до Перформера і праці над втіленою пам'яттю.

Висновки. Не заперечуючи цінности цього його шляху і водночас уже багато років працюючи задля повернення театрові Єжи Ґротовського його гостроти, тривожности, хижости й властивої йому незгоди з тим, що "відомо" і що приймають без особистої перевірки, я намагався показати, що його театр може бути осмислений як генеалогічний: театр реально втілюваної й уможливлюваної в досвіді контрісторії. Я переконаний, що його досвід і сьогодні може бути плідно використаний, навіть якщо сам його творець зрікся власних відкриттів і стратегій, аби рушити зовсім в іншому напрямку.

Статтю підготовлено в межах наукового проєкту № 2024/53/B/HS2/00165, що фінансується Національним центром науки Польщі.

Переклад з польської Марії Ясінської за підтримки Польського інституту в Києві.

Джерела і література:

1. Ґротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999.

2. Bojarska K., Solarska M. Przeciw-pamięć // Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci / red. Magdalena

Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca: Joanna Kalicka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014. S. 396–403. URL: https://cbh.pan.pl/pl/przeciw-pami%C4%99%C4%87; accessed: 10-06-2026.

3. Foucault M. Nietzsche, genealogia, historia // Foucault M. Filozofia, historia, polityka. Wybór pism / przeł. Damian Leszczyński, Leon Rasiński. Warszawa – Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. S. 118–137.

4. Grotowski J. Farsa-misterium (tezy) // Grotowski. Teksty zebrane / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. S. 194.

5. Grotowski J. Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka // Grotowski. Teksty zebrane / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. S. 854–861.

6. Grotowski J. Możliwość teatru // Grotowski. Teksty zebrane / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. S. 211–213.

7. Grotowski J. O praktykowaniu romantyzmu // Grotowski. Teksty zebrane / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. S. 655.

8. Grotowski J. Święto // Grotowski. Teksty zebrane / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. S. 950.

9. Kosiński D. Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960) / Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wrocław, 2018.

10. Kosiński D. Grotowski. Profanacje / Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wrocław, 2015.

11. Lasťer D. Grotowski's Bridge Made of Memory. Embodied Memory, Witnessing and Transmission in the Grotowski Work. Calcutta – London – New York: Seagull, 2015.

12. Lasťer D. Most zbudowany z pamięci. Wcielona pamięć, świadectwo i przekaz w pracy Jerzego Grotowskiego / przeł. Katarzyna Woźniak-Shukur, red. nauk. Dariusz Kosiński. Kraków: żywosłowie, 2023.

13. Niziołek G. Polski teatr Zagłady / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Warszawa, 2013.

14. Spychalski Z. T. Teo. Opowieść / Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wrocław – Kraków: żywosłowie, 2024.

15. Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze do dramacie / red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek; Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wrocław, 2012.

References

1. Grotowski J. Teatr. Rytual. Performer. Lviv: Litopys, 1999. [in Ukrainian]

Dariusz KOSIŃSKI

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8502-8827
Habilitated Doctor, Professor at the Faculty of Polish Studies,
Institute of Polish Language and Culture for Foreigners,
Jagiellonian University
3 Ingardena St., Kraków, 30-060, Poland
e-mail: dariusz.kosinski@uj.edu.pl

JERZY GROTOWSKI'S THEATRE OF COUNTER-MEMORY

Abstract. The article explores the theatrical heritage of the prominent Polish director Jerzy Grotowski through the lens of Michel Foucault's concept of "counter-memory" (contre-mémoire). The author proposes to shift the focus from the traditional study of "body-memory" and the actor's personal remembrance to the analysis of the genealogical dimension of his 1960s experimental productions. The study aims to demonstrate that Grotowski's theatre functioned as a space for the deconstruction of cultural and religious myths. Examining iconic stagings ("Dziady", "Kordian", "Acropolis", "The Constant Prince") and his final directorial work "Apocalypsis cum figuris", the author analyzes the conflict between the artistic strategy of myth-dismantling and the audience's desire to preserve it. The research reveals the sharpness, anxiety, and nonconformism of Grotowski's theatre, positioning it as a space of embodied counter-history.

Keywords: Jerzy Grotowski, theatre of counter-memory, Michel Foucault, genealogical analysis, myth deconstruction, body-memory, "Apocalypsis cum figuris", experimental theatre.

Стаття надійшла до редколегії 16.06.2026
Прийнята до друку 8.07.2026