

APOLOGIE
SZKICE O TEATRZE I RELIGII



Komitet redakcyjny

KATARZYNA FAZAN (*przewodnicząca*),

MARCIN KOŚCIELNIAK, AGNIESZKA MARSZAŁEK, GRZEGORZ NIZIOŁEK

Seria *Teatr | Konstelacje*

została powołana

przez Katedrę Teatru i Dramatu

Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

W różnych formach (od monografii do prac zbiorowych)

przedstawia ona tematykę teatru w oryginalnych konstelacjach

tematycznych i artystycznych, historycznych i współczesnych.

Konfigurację zagadnień związanych ze sztuką teatru i dramatu tworzą

zarówno krytyczne wydania i opracowania materiałów źródłowych,

jak i publikacje rejestrujące aktualne zjawiska.

Tadeusz Kornaś

APOLOGIE

SZKICE O TEATRZE I RELIGII

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

RECENZENCI

prof. dr hab. Wojciech Dudzik, prof. dr hab. Maria Prussak

PROJEKT SERII

Piotr Lichwierowicz, firmaplus.eu

PROJEKT OKŁADKI

Agnieszka Kucharz-Gulis

Na okładce:

Monastyr Sucevița (Rumunia). Fragment fresku na zewnętrznej stronie katolikonu. Fot. Tadeusz Kornaś

© Copyright by Tadeusz Kornaś & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2017

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy

ISBN 978-83-233-4292-2

ISBN 978-83-233-9656-7 (e-book)



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, 12-663-23-82, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1. Jerzy Grotowski	
Okrucieństwo i apoteoza w <i>Akropolis</i> Grotowskiego	
Teatralna teologia jednego gestu.....	13
Droga	34
Diabelsko-anielska adwokatura.....	40
Rozdział 2. Tadeusz Kantor	
Manekin na krzyżu	
Analiza jednego rekwizytu w <i>Wielopolu, Wielopolu</i>	49
Rozdział 3. Peter Brook	
Ocalić dharmę	
Filmowa <i>Mahabharata</i> Petera Brooka.....	65
Rozdział 4. Węgajty	
Węgajckie „listy z nieba”	
Inspiracje Vincenzowskie.....	87
Aktor liturgiczny	
Praktyka Scholi Węgajty	97
Rozdział 5. Teatr ZAR	
Liturgiczne pokusy teatru	
<i>Evangelie dzieciństwa</i>	113
Piaski świątyni	
<i>Armine, Sister</i>	122
Wołanie	
Rozmowa z Jarosławem Fretem.....	129

Rozdział 6. Inne historie

W Krakowie, po stanie wojennym

O Zespole Synodalnym Apostolstwa Świeckich przy Kościele
oo. Karmelitów na Piasku 139

Eschatologie Piotra Cieplaka albo „dusza z ciała wyleciała” 147

Msza i Ewangelia na scenie 156

Rozdział 7. Monastycyzm

„Patrzą bez wstydlivosti, śmieją się bez miary”

Teatr, taniec, widowiska w apoftegmatkach Ojców Pustyni
(Egipt, IV–VI wiek) 167

Zatańczyć na Athos

Pielgrzymka wyobraźni 180

Bibliografia 191**Indeks osobowy** 199

Wstęp

Do tej książki wybrałem piętnaście tekstów, w których powiązanie teatru i religii należy do najważniejszych tematów. Nie jest to jednak książka o teatrze religijnym (przynajmniej w większości przypadków). Pośród bohaterów kolejnych rozdziałów znajdują się wielcy twórcy XX i XXI wieku – między innymi Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Peter Brook... Pojawiają się znane spektakle, wielokrotnie już analizowane przez innych badaczy. Moim celem nie jest jednak deprecjonowanie wcześniejszych tez, przewartościowanie starych odczytań, ale wskazanie kilku drobiazgów, które od dawna domagały się wyartykułowania.

Najczęściej wychodzę od analizy jednego gestu, motywu, tematu. Wskazanie, wyizolowanie go naznacza później określonymi treściami całe dzieło sceniczne – znaczenia rozlewają się w gwałtowny nurt, którego nie sposób powstrzymać. W przypadku *Akropolis* Grotowskiego punktem wyjścia będzie „mszalny” gest Harfiarza, który przekształca odczytanie finałowej sceny. W *Wielopolu*, *Wielopolu* Kantora tematem analizy jest manekin wiszący na krzyżu... bo przecież nie sposób uchylić się od pytania, jak ma się on do figury ukrzyżowanego Chrystusa. Wobec *Mahabharaty* Brooka musi paść uprawnione pytanie: Co to jest dharma? – ale zadane podobne do pytania Piłata: Co to jest prawda? Patrząc na Scholę Węgajty, próbuję zapytać, co robi kapłan w spektaklu i czy to aktor. Albo w innym zawartym tu tekście – gdzie leży to przesunięcie powodujące, że *Msza* Artura Żmijewskiego nie jest mszą, choć „wszystko” jest takie samo? I jeszcze kolejny przykład: w kontekście *Trzech Młodzianków w piecu ognistym* stawiam całkiem uzasadnione dla tego przedstawienia pytanie: czy może istnieć „bezciesne” aktorstwo?

Wybrałem artystów specyficznych i tematy specyficzne. Problemy, jakie stawiają w swych dziełach opisywani przeze mnie twórcy, albo może lepiej powiedzieć – problemy, które z ich dzieł wyodrębniłem – nie są z porządku spraw codziennych, politycznych, krytycznych. Ich natura jest inna. Czym jest śmierć i czy jest kresem? Jak zmartwychwstaniemy? Czym jest zło? Czym jest pustka? Jak zostać zbawionym? Jak pomóc innym? Co kryje się za podszewką rzeczywistości? Jak daleko może sięgnąć okrucieństwo?

Są to pytania niepraktyczne. Absolutnie jednak przez ten wybór nie próbuję sugerować, że wyłącznie takimi sprawami powinien zajmować się teatr, porzucając zagadnienia polityczne, społeczne, psychologiczne czy rozrywkowe. Zdecydowanie jednak chcę wskazać, że takie tematy, które nurtują wielu widzów, też powinny mieć swoje miejsce w teatrze.

W *Apologiach* pojawiają się myśli, cytaty, nawet fragmenty, które łączą się z moimi wcześniejszymi książkami, o Gardzienicach¹, o widowisku dla aniołów i świata², a zwłaszcza o Scholi Teatru Węgajty³. Przypominam je, nie bacząc na ich oczywistość: szczypta naiwności wydaje mi się niezbędnym elementem koniecznym do mierzenia się z problemami, które wyliczyłem powyżej.

W *Apologiach* spotykają się wybrane teksty napisane w ostatnich sześciu latach, publikowane już wcześniej w książkach zbiorowych i czasopismach. Pochodzą one z różnych porządków – niektóre mają rozbudowany aparat naukowy, inne są recenzjami, inne wreszcie są wypowiedzią wprost, świadectwem mojego myślenia o sztuce i świecie. Wierzę, że zebrane razem, ułożone w takiej właśnie kolejności, stanowią dopełniającą się całość.

Bezpośrednią inspiracją, która sprowokowała mnie do zebrania tych właśnie tekstów w niewielki tom, jest myśl teologiczna Hansa Ursa von Balthasara zawarta w jego fundamentalnej *Teodramatyce*. W *Prolegomenach* Balthasar pyta: „W jaki sposób teatr, jako instytucja publiczna, może zebrać publiczność, która reprezentuje różne światopoglądy? Pod jakim znakiem (który oczywiście nie może być znakiem rozrywki) jednoczy on tych ludzi?”. I próbuje odpowiedzieć: „Teatr ma siłę, by stawiać człowieka w mocnych, nieuniknionych sytuacjach, które go obnażają i wzywają do nieuchronnego pytania: Kim on, istota żyjąca w strasznej skończoności, właściwie jest?”⁴. Balthasar nie zatrzymuje się jednak w tym miejscu – próbuje dalej dopowiedzieć: kim się staliśmy dzisiaj? jak odnaleźć się obecnie w tym wielkim teatrze świata, który traci wszelkie kierunki? W *Teodramatyce* pisze, że żyjemy teraz w czasach postchrześcijańskich, czasach rozerwanego horyzontu. Chrystus ów horyzont przekroczył; chrześcijaństwo, między innymi poprzez liturgię, korzystało z tej przestrzeni otwartego horyzontu. Dzisiaj owe postrzępione wyrwy horyzontu wciąż pozwalają na zagładanie za tę granicę ludzkiej egzystencji, choć niekoniecznie dzieje się to przez ściśle kanoniczne i ortodoksyjne działania. Teatr – zdaniem Balthasara – wciąż ma taką moc spojrzenia za horyzont, daje

¹ T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Homini, Kraków 2004.

² T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko*, Homini, Kraków 2009.

³ T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012.

⁴ H.U. von Balthasar, *Teodramatyka*, tom 1, *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona OP, Wydawnictwo m, Kraków 2005, s. 299.

„wgląd w istotę i sens istnienia, którego nie da się tak po prostu wyciągnąć z jego immanentnego przebiegu”⁵. Dzieje się tak, bo teatr ma możliwość odzwierciedlenia dramatycznej sytuacji stosunku Boga i człowieka. Jak to napisał w swojej najnowszej książce Wojciech Kacmarek: „Można powiedzieć, że Bogu podoba się teatr”⁶. Mikrokosmos wyznaczany na scenie zawsze bowiem odwołuje się do makrokosmosu Wielkiego Teatru Świata.

Balthasar zakładał więc możliwość zbliżenia się poprzez teatr do owego „rozdartego horyzontu” i jego przekroczenia. Tylko taki, przekraczający teatr w *Apologiach* mnie interesuje. Nie uzurpuję sobie jednak prawa do wskazania, że gesty, działania, postawy, które opisuję (analizy tu zawarte nie aspirują bowiem do wyczerpania znaczeń poszczególnych dzieł), są w konkretnych realizacjach najważniejsze. Być może jednak w przekraczaniu „horyzontu” są one pomocne. Najczęściej wyróżnione przeze mnie środki, różne u różnych twórców, pochodzą z kręgu chrześcijaństwa (choć nie tylko).

Pytania Balthasara i jego metafora przerwanej horyzontu były dla mnie impulsem, lecz nie określają strategii całości *Apologii*. Przyglądam się raczej innemu wehikułowi, który przekracza ów przerwany horyzont – liturgii. Dla katolików scenariusz mszy jest bowiem wyjątkowy – jego istota została „dana z nieba”. W swym rdzeniu msza nie jest scenariuszem ludzkim, lecz Bożym – jest uobecnianiem działań Chrystusa. To scenariusz, który choćby ze względu na liczbę „realizacji” musi budzić zazdrość wszystkich twórców teatru – powtarzany jest codziennie od wieków w niezliczenie wielu kościołach. I wciąż trwa, wciąż jest żywy.

Po wielokroć zadaję w tej książce pytanie: co się dzieje, gdy w spektakl zostaną włączone elementy liturgii. Nie ma znaczenia, czy zgodnie czy przeciw swej funkcji. Nie jest ważne nawet, czy z wiarą, obojętnością czy niezgodą na treści w nich się kryjące. Każdy z takich przypadków jest dla mnie interesujący. Przedwstępnie poważę się napisać, że wykorzystanie liturgii jako artefaktu w teatrze wciska się w owe szczeliny rozwartego horyzontu, dodając konkretnemu spektaklowi niepokojącego ładunku, trudnego do zracjonalizowania. Świadomy niebezpieczeństw i pułapek próbuję jednak przedstawić, jak działają (albo jak mogą działać) takie liturgiczne okruchy i w którą stronę mogą skierować odbiór dzieła teatralnego (wcale nie musi to być kierunek związany z religią).

Są w tej książce też teksty, do których ani teodramatyka, ani liturgika nie są podstawowymi metodami badawczymi, a przynajmniej nie są nimi wprost. Z racji zadawanych przez opisywanych w nich artystów pytań, zdecydowałem się jednak umieścić je w tym tomie.

⁵ Ibidem, s. 291.

⁶ W. Kacmarek, *Przeniknąć człowieka. Chrześcijański horyzont teatru i dramatu XX wieku*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2016, s. 53.

Pierwsze trzy rozdziały poświęciłem Grotowskiemu, Kantorowi i Brookowi – artystom, których miejsce w teatralnym panteonie jest już ustalone, artystom, o których napisano już dziesiątki książek. Zabranie głosu na temat ich twórczości, by nie było tylko powtarzaniem ustalonych już faktów i interpretacji, musi wynikać z mocnej potrzeby. Wydaje mi się, że te kilka moich spostrzeżeń, które mogą dopełnić rozumienie wielkich arcydzieł teatralnych, to nie są błahostki. Te szczegóły są ważne, choć służebne wobec całości spektakli. Analizuję więc mszalne gesty w finale *Akropolis* czy drogę krzyżową „przeciw słońcu” w *Wielopolu, Wielopolu*. Wskazuję, jak pozareligijne potraktowanie dharmy w *Mahabharacie* utrudnia odnalezienie właściwego kierunku postępowania bohaterów, wskazując na ambiwalencję dobra i zła... Oczywiście moje analizy nie poprzestają tylko na tych elementach.

Kolejne rozdziały, poświęcone Węgajtom i Teatrowi Zar – dwóm, a właściwie trzem (bo Teatr Węgajty i Schola Węgajty to zespoły całkiem oddzielne) niezwykle interesującym grupom polskiego offu – składają się z tekstów nieco inaczej ukierunkowanych. Pisząc o Teatrze Węgajty, zwracam uwagę na inspirację (i chyba nawet osobistą więź) jego założycieli z dziełem Stanisława Vincenza, która objawiała się szczególnie w momencie powstawania zespołu i w pierwszych latach jego działalności. Vincenz, pisząc swą huculską tetralogię *Na wysokiej połoninie*, wskazał możliwość praktykowania utopii zgodnego i harmonijnego współżycia ludzi. Jego zdaniem, chasydzkie opowieści i ludowo-chrześcijańskie listy z nieba w równej mierze mogą nakłuwać metafizyczną powłokę naszego bytowania na ziemi. Ale Vincenz wskazał też, że może dziać się to w sposób niewymuszony i po części nieświadomy: gdy jest się zanurzonym, jak rolnik, pasterz, drwal czy woźnica, w sprawy zwykłe i na pozór nieistotne. Huculszczyzna była dla Vincenza taką Atlantydą (choć zarazem nie była krainą bezgrzeszną). Dla Teatru Węgajty dzieło Vincenza nie tylko okazało się to drogocenną inspiracją dla pierwszego spektaklu, ale również wskazało, jak żyć by można na Warmii także u schyłku XX wieku.

Inne poszukiwania są udziałem Scholi Węgajty. Dla tego zespołu najważniejsza jest przestrzeń odświętna, liturgiczna, najważniejsze jest wkroczenie człowieka w świat go przerastający. Moja ostatnia książka była poświęcona inscenizacjom średniowiecznych dramatów liturgicznych dokonywanym przez Scholę. Teraz chciałem dodać tylko kilka głos, ale chyba ważnych. Między innymi zadaję w tekście o Scholi pytanie o granicę, za którą podczas liturgii ksiądz staje się aktorem.

Teatr Zar jako element swoich przedstawień wykorzystuje pieśni. Piszę o dwóch spektaklach, w których wybór muzyki jest zaskakujący – są to pieśni liturgiczne. Co więcej, w tych przedstawieniach pojawia się cała struktura liturgicznych celebracji (a nie tylko drobne wyrwane z niej artefakty). Liturgia staje się bowiem elementem wypowiedzi o sprawach, w których zawodzą

inne aspekty języka. Bo jakim innym sposobem mówić serio o zmartwychwstaniu czy zagładzie? – wydają się pytać twórcy przedstawień. Zaskakujący jest jednak fakt, iż pomimo takiego nagromadzenia elementów z porządku liturgii i religii, nie da się mówić o *Ewangeliach dzieciństwa* czy o *Armine, Sister* jako o dziełach religijnych. Pytanie, czemu służą więc pieśni liturgiczne, wydaje się zatem zasadne.

Na kolejny rozdział, zatytułowany „Inne historie”, składają się trzy teksty dotyczące odmiennych spraw. Glosa o krakowskich przedsięwzięciach teatralnych podczas stanu wojennego zostaje umieszczona obok tekstu o eschatologicznych tematach w twórczości Piotra Cieplaka; całości rozdziału dopełnia zaś tekst o wykorzystaniu Ewangelii i mszy jako podstawy scenariusza teatralnego w realizacjach Szymona Kaczmarka i Artura Żmijewskiego. Strategie twórców opisanych w „Innych historiach” są odmienne, niekiedy krańcowo. Ale niejednoznaczne powiązanie teatru i religii jest w każdym z tych tekstów oczywiste. Szczególnie kontrowersyjne wydały mi się spektakle Kaczmarka i Żmijewskiego. Użycie w nich treści chrześcijańskich jest bowiem nieco inne niż u pozostałych, omawianych w tej książce, twórców. Właściwie lepiej nie mówić tu o użyciu, lecz o wykorzystaniu (w znaczeniu takim, jak wykorzystuje się kogoś). Jak sądzę – i jak próbuję to nazwać w szkicu im poświęconym – z owymi najważniejszymi dla chrześcijaństwa artefaktami – mszą i Biblią – nie podejmują oni dyskusji, lecz pozostają one dla nich już wyłącznie martwymi skamielinami z przekraczanej epoki, ani gorącymi, ani zimnymi – obojętnymi raczej.

Ostatni rozdział, „Monastycyzm”, wykracza już pod pewnymi aspektami poza granice teatru. Pierwszy z zawartych w nim tekstów odnosi się do widowisk postrzeganych oczami pustelników egipskich IV–VI wieku. Drugi, stanowiący zakończenie książki, opowiada o ostatecznych konsekwencjach, ku jakim może zmierzać widowisko chrześcijańskie – gdy ciało zostaje przemienione, a horyzont przekroczony w obie strony. Problem z tym ostatnim tekstem jest jednak taki, że opisuje on teatr rodzący się w wyobraźni.

Uważnego czytelnika tej książki czekać mogą dosyć ciekawe, jak sądzę, koincydencje, nie wynikające tylko z moich analiz, ale z samych dzieł i deklaracji artystów. Drabina Jakubowa, trzej młodziankowie w piecu ognistym, hezychazm, sztuka jako wehikuł, przemienienie, śmierć i zmartwychwstanie, ołtarz, grób... To tylko niektóre figury, które w wypowiedziach różnych twórców tu przedstawianych pojawiają się raz po raz. Grotowski mówił o inspiracji hezychazmem, który praktykowali Ojcowie Pustyni; śpiew młodzianków w piecu ognistym będzie dla Jarosława Freta kolumną dźwięku, na Athos zaś środkiem do przemienionego ciała; ołtarz (*altare – alta ara – podniesiony stos*) w jednym z tekstów będzie stołem ofiarnym, w innym – miejscem najświętszym... Takich zaskakujących zestawień jest jeszcze wiele. Składają się, jak wierzę, na *Apologie* nieprofanacyjnego teatru.

Rozdział 1. Jerzy Grotowski

Okrucieństwo i apoteoza w Akropolis Grotowskiego

Teatralna teologia jednego gestu

Czy i w jaki sposób można znaleźć zastępczą formę do reprezentacji okrucieństwa na scenie, by oddziaływało ono jako prawdziwy akt*? By oddziaływało realnie, wręcz fizycznie? Odwołam się do jednego z najważniejszych spektakli XX wieku – *Akropolis* w reżyserii Jerzego Grotowskiego – w którym, w powszechnej opinii krytyków i badaczy, znaleziono odpowiedni do tego klucz.

Grotowski – i Józef Szajna, współrealizator przedstawienia, co ważne, były więźni Auschwitz – zrealizowali dramat Wyspiańskiego w sposób szczególny: akcję z nocy rezurekcyjnej na Wawelu przenieśli do obozu zagłady. To tutaj więźniowie – muzułmani, według terminologii obozowej – będą odgrywać wybrane sceny z greckich mitów i judeochrześcijańskie opowieści. Noc Zmartwychwstania (wtedy rozgrywa się akcja dramatu Wyspiańskiego) zakończy się w spektaklu wejściem aktorów do pieca krematoryjnego – tak odczytywano zazwyczaj ostatnią scenę spektaklu. Grotowskiemu udało się odnaleźć adekwatne środki aktorskie do ukazania tego typu odpersonifikowanej społeczności, budującej dla siebie obóz i idącej na zagładę. Udało mu się też znaleźć dla widza takie miejsce, by musiał patrzeć na tych „umarłych” jak bezsilny świadek. Aktorzy zdawali się zupełnie pozbawieni płci, charakteru, dążeń. Na ich twarzach zastygły niezmiennie od początku do końca „maski”. Z zużytych materiałów, rur, drutów aktorzy przez całe przedstawienie budowali pokraczną konstrukcję przypominającą obóz zagłady. Historie greckie i starotestamen-

* Tekst *Okrucieństwo i apoteoza w Akropolis Grotowskiego* powstał na podstawie fragmentów wystąpień podczas konferencji:

– *Źródła Pamięci. Szajna – Grotowski – Kantor*, Rzeszów, Muzeum Okręgowe; referat *Grotowski. Rzymski katolik z Nienadówki*; 25 września 2015;

– *Okrucieństwo w literaturze i kulturze europejskiej*, II seminarium w ramach konsorcjum UJ i UAM, Wydział Polonistyki UJ, 24 października 2015; referat *Okrucieństwo i apoteoza. „Akropolis” Grotowskiego*.

towe, religijne zaśpiewy, mechaniczne gesty, obojętność twarzy – wszystko to odtwarzało zdegradowane, zużyte już mity, których nieuchronnym końcem była wspólna śmierć ich kreatorów w krematoryjnym piecu. Widzowie siedzieli na wyciągnięcie ręki od tego świata, ale nie mieli do niego dostępu. Nieobecne twarze aktorów spozierały przez nich jak powietrze.

Akropolis działało na widzów niesłychanie mocno. Zbigniew Raszewski, nieskory przecież do egzaltacji, napisał po obejrzeniu przedstawienia: „Trudno uwierzyć, by którykolwiek gość tego teatru przeżył jednocześnie oburzenie (z powodu «zdemaskowania mitu») i patos *Akropolis*. Kiedy wieko skrzyni zamyka się nad korowodem więźniów, doznajemy tylko jednego wrażenia: grozy”¹. W podobnym tonie pisali też inni świadkowie tego dzieła. Wyglądało to trochę tak, jakby z założonego przez Grotowskiego szyderstwa i apoteozy owa apoteoza była zupełnie nieskuteczna. Czy w ogóle możliwa jest taka mieszanina uwznioślenia mitów w ostatecznej sytuacji obozu? Raszewski dał po przedstawieniu jasną odpowiedź: „To chyba nieprawda”², nie udało się uwydatnić wszystkiego, co jest w nich najgłębsze. Tymczasem w latach grania *Akropolis* (1962–1969) Grotowski uparcie, raz po raz mówił także o apoteozie wbudowanej w swoje wszystkie spektakle (także i ten).

Akropolis Teatru Laboratorium jest przedstawieniem wciąż reinterpreto-
wanym. W ostatnich latach ukazały się bardzo obszerne, kilkudziesięcio-
stronicowe, niezwykle ciekawe analizy Grzegorza Niziołka³ i Dariusza Kosińskiego⁴. Wydaje się, że spektakl ten wciąż nie daje spokoju teatrologom o pokolenie czy dwa młodszym niż jego widzowie. Nie daje go także mnie, który, podobnie jak Niziołek i Kosiński, nie mogłem go widzieć na żywo.

Dariusz Kosiński pisze, że w kontekście wcześniejszych spektakli Grotowskiego „«Akropolis nasze» zdaje się całkowitą klęską prób usensownienia ofiary czy choćby nadania jej znamion wzniosłości. Na plemion cmentarzystu nie ma już miejsca na żadną apoteozę. Zostaje jedynie brutalne i bolesne ośmieszenie”⁵. Kończąc swą książkę, Kosiński dodaje: „*Akropolis* ze swoją duszącą atmosferą przygotowanego szoku może być postrzegane zupełnie inaczej, niż chce Niziołek – nie jako reinterpretacja doświadczenia traumy obozowej, ale jako preinscenizacja traumy spotkania z człowieczeństwem pozbawionym «złudzeń»”⁶. Obaj wymienieni badacze dali niezwykle pesymistyczną, wręcz

¹ Z. Raszewski, *Teatr 13 Rzędów* [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 233.

² Ibidem.

³ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013, s. 281–308.

⁴ D. Kosiński, *Grotowski. Profanacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015, s. 185–245.

⁵ Ibidem, s. 205.

⁶ Ibidem, s. 262.

krańcowo pesymistyczną wykładnię tego spektaklu. Bez nadziei, bez apoteozy, bez ocalenia. Plemion cmentarzysko to budowa obozu śmierci dla siebie...

Widz tego świetnego przedstawienia zostaje skonfrontowany ze światem ostatecznym – i działa to do dzisiaj bardzo mocno, także poprzez rejestrujący spektakl film i dokumenty oraz inne świadectwa. Celem spektaklu ma być, jak napisał Grotowski: „nie zapomnieć, nie zapomnieć za żadną cenę”⁷ Czy więc pozostaje nam dzisiaj tylko zgroza, okrucieństwo, bezsens ofiary, gruzy cywilizacji? Czy takie rozpoznanie chciał dać Grotowski? Czy dla nas nie ma obrony przed tego rodzaju ostatecznym okrucieństwem? Czy Grotowski go nie wskazał?

Jestem przekonany, że jednak dyskretnie wskazał. Ale w swoim stylu – apoteozę poddając próbie krańcowego szyderstwa. Jednak ona jest, bardzo wyraźna. Spróbuję więc przedstawić te apologetyczne elementy i wskazać ich możliwe odczytania. Jednym z apologetycznych tropów może być wielokrotnie powtarzana przez Grotowskiego opowieść o samospaleniu buddyjskiego mnicha, na którego śmierć patrzą jego współbracia. Grotowski widział tę scenę zarejestrowaną na filmie i chciał, by widzowie jego spektakli w podobny sposób patrzyli na spektakle Teatru Laboratorium. Przed momentem podpalenia mnicha i w trakcie tego aktu obserwujący mnisi się nie poruszyli – jakby nic się zewnątrznie nie zmieniło. Jakość ich „obecności” w momencie samospalenia była jednak przecież inna niż w czasie przygotowywania do niego. Byli świadkami zdarzenia o ostatecznych konsekwencjach, a więc potem mieli o nim już zawsze świadczyć. Samospalenie nie mogło być daremne. Bycie świadkiem nie może więc też być aktem obojętnym.

Czy spektakl może być takim „aktem samospalenia”?

Ludwik Flaszen, najbliższy współpracownik Jerzego Grotowskiego, w marcu 1962 roku (wtedy toczyły się próby pierwszej wersji spektaklu *Akropolis* w Teatrze Trzynastu Rzędów) pisał:

Ceremoniał teatralny jest rodzajem prowokacji. Prowokacji mającej na celu uderzenie w podświadomość zbiorową. Stąd operowanie przeciwieństwami: wykładanie rzeczy wzniosłych trybem błazeńskim, zaś rzeczy trywialnych górnym: owa „dialektyka szyderstwa i apoteozy”. Stąd ton sakralny, oscylujący na pograniczu powagi i parodii: ulubionym chwytem Grotowskiego

⁷ J. Grotowski, *Teatr a rytuał* [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego–Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego–Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa–Wrocław 2012, s. 360.

jest wprowadzenie aluzji liturgicznej w sposobie mówienia i w geście. I ton bluźnierstwa⁸.

To rzeczy dobrze znane. Ale właściwie trochę zaskakujące, że przez tyle lat nikt poważnie się owymi aluzjami liturgicznymi w *Akropolis* (i innych przedstawieniach) nie zajął. Owszem, zauważano je (w *Akropolis* dźwięk dzwonka kościelnego naśladowany przez gwoździe; chorałowa modulacja głosu aktorów, pieśni kościelne, ołtarz, katedra, etc.), ale nie próbowano ich odczytać jako całej sensownej partytury. Albo też uważano, że są one przynależne tylko do świata zdegradowanych mitów. Potraktowano je jak artefakty, cytaty pozbawione już znaczenia, a nie – jak wskazał Flaszen – aluzje. Aluzje do czego? – to podstawowe pytanie, które spróbowałem sobie zadać.

Podążę więc w tym świecie okrucieństwa *Akropolis* ścieżką apoteozy (oczywiście nierozłącznie związanej z bluźnierstwem), wskazaną kilkoma gestami przez samego Grotowskiego. Podążę nią nie na zasadzie, „że mnie się wydaje”, ale wędrując za obiektywnym tropem podsuniętym przez samego reżysera w rejestracji filmowej z 1968 roku⁹ (z całą pewnością wiemy, że Grotowski miał wpływ na wybór kadrów). Poważę się postawić na początek zdecydowaną tezę: Grotowski w głębokich pokładach spektaklu, zwłaszcza finałowej sceny, umieścił strukturę liturgiczną uroczystej mszy żałobnej. Do takiego odczytania zachęciły mnie cytowane już słowa Flaszena o ulubionym chwycie Grotowskiego z tego czasu – aluzji liturgicznej. Ale też inne słowa: Ludwik Flaszen w tekście „*Akropolis*”. *Komentarz do przedstawienia* napisał, że „Każdy gest, intonacja mowy, sytuacja, ruch – mają tę ambicję, by stać się syntezą i uogólnieniem szerszego doświadczenia, znakiem wyrazowym «archetypów»; by zyskać stężenie treściowe przenośni”¹⁰.

Skoro tak – nie ma tu pustych gestów. A skoro nie są puste, ich cała sekwencja pozwala odnaleźć ukryte – liturgiczne – treści.

Grotowski – rzymski katolik z Nienadówki

Grotowski urodził się w Rzeszowie, wczesne dzieciństwo spędził w Przemyślu. Jego ojciec walczył w kampanii wrześniowej, a potem znalazł się w Anglii. Po wybuchu wojny matka – Emilia – mieszkała z synami krótko u rodziny w Rzeszowie. Jednak to nie Rzeszów, lecz Nienadówka – miejsce, gdzie

⁸ L. Flaszen, *Teatr 13 Rzędów* [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, op. cit., s. 47. Wszystkie rozstrzelenia tekstu moje – TK.

⁹ Realizacja telewizyjna. Zapis poprzedzony wywiadem z Peterem Brookiem, reż. TV: J. McTaggart, Studio Telewizyjne PBL (Nowy Jork, USA), 1968.

¹⁰ L. Flaszen, „*Akropolis*”. *Komentarz do przedstawienia* [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, op. cit., s. 51–52.

w czasie wojny (w latach 1940–1944) matka Grotowskiego dostała posadę nauczycielki, stało się pod każdym względem miejscem magicznym dla Jerzego. Z tamtych czasów pochodzą też liczne jego i jego brata – Kazimierza – wspomnienia dotyczące religii i religijności. Warto je przytoczyć, bo rzucają one światło na późniejsze prace teatralne i poteatralne Grotowskiego. Sam Jerzy zresztą o tym wyraźnie mówi. Na siłę oddziaływania tego miejsca wskazuje także film *With Jerzy Grotowski. Nienadówka 1980*, nakręcony przez Mercedes Gregory. Dokumentuje on krótki pobyt Grotowskiego w miejscu jego dzieciństwa, pokazuje osoby kiedyś mu bliskie, pejzaże, domy, zwierzęta...¹¹

Grotowski, mieszkając w Nienadówce, miał 8–12 lat. Nie muszę wspominać, że ten okres dla każdego jest czasem kształtowania się osobowości – wszyscy chyba nosimy głębokie, powracające wspomnienia z tamtych lat. Dla Grotowskiego był to też czas inicjacji w chrześcijaństwo.

Emilia Grotowska wychowywała synów w kręgu wyznania rzymskokatolickiego. Jak wspomina Kazimierz, brat Jerzego: „Codziennie wieczorem Matka klękała z nami i modliliśmy się”¹². Kazimierz Grotowski pisze o Emilii:

W niektórych artykułach gazetowych poświęconych Jurkowi i naszej rodzinie znalazłem wypowiedzi sugerujące, że Matka była w swym sercu buddyjką. Jest to oczywiście nieprawdą. Do końca swych dni Matka była praktykującą katoliczką. Owszem, interesowała się różnymi filozofiami i religiami i uważała, że należy szanować przekonania i wierzenia innych ludzi¹³.

Ów buddyzm tak naprawdę „nałożył na nią” Jerzy, pisząc w jednym ze swoich tekstów: „Powtarzała mi, że intelektualnie (to znaczy: ze względu na swe przekonania) czuje się buddystką”¹⁴. Trudno mi oczywiście rozstrzygać o poglądach osób, których nie znam, ale wydaje się, że rację ma Kazimierz, bo, delikatnie mówiąc, nic nie wskazuje na wojenne kontakty matki Grotowskich ze środowiskami buddyjskimi, a na podstawie książki *Ścieżkami jogów* Paula Bruntona, która znalazła się w księgozbiore Grotowskich, raczej trudno zostać buddystą – najwyżej można buddyzmem się zainteresować. Jedna rzecz wydaje się jednak oczywista; wiara Emilii Grotowskiej, czy to bardzo żarliwa, czy mniej, była dosyć nieortodoksyjna. Świadczyć może o tym choćby fakt, że dawała do czytania synom *Żywoć Jezusa* Ernesta Renana, książkę, która wówczas była na indeksie kościelnym.

Jerzy przystąpił w tamtym czasie do pierwszej komunii i do bierzmowania. Sprawy religii zajmowały go mocno, bo po latach przytacza przynajmniej kilka relacji dotyczących jego przeżyć z Nienadówki. O swoim micie

¹¹ Por. D. Jarząbek, *Powrót do Nienadówki*, „Didaskalia” 2006, nr 41, s. 37–38.

¹² K. Grotowski, *Portret rodzinny*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, nr 1–4, s. 20.

¹³ Ibidem, s. 29.

¹⁴ J. Grotowski, *Teatr Źródeł* [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 749.

osobistym związanym z Chrystusem Grotowski będzie mówił wielokrotnie, pojawiać będzie się on w najważniejszych tekstach, dotyczących Parateatru (*Święto*), Teatru Źródel i jego echo pobrzmiwać będzie w *Performerze* i innych późniejszych wypowiedziach.

Przywołam na tym miejscu tylko jedną z jego relacji, ale bardzo istotną. Otóż jeszcze w pierwszej połowie XX wieku Kościół rzymskokatolicki bardzo dbał o czystość doktryny – i dzieci mogły czytać Biblię tylko pod opieką katechetów. Jerzy Grotowski w latach siedemdziesiątych tak wspomina o swej dziecięcej inicjacji:

Ponieważ prosiłem, bym mógł Ewangelie czytać sam, wszedłem w zatarg ze starym katechetą z wiejskiej szkoły. Odmówił oczywiście. Ale młody wikary, w tajemnicy, dał mi Ewangelie, prosząc, by jego zwierzchnik o niczym się nie dowiedział i żebym czytał je w konspiracji. Niosłem więc w kieszeni tę książeczkę oprawioną w miękką brązową skórę, aż doszedłem do gospodarstwa, gdzie mieszkalem. Przystawiłem drabinę i wszedłem na stryszek nad małym drewnianym chlewem dla świń. Zamknąłem się tam i czytałem. Cały czas słyszałem pod sobą chrząkanie świń. Światło wpadało przez szpary w cienkiej drewnianej ścianie. To, co docierało do mnie, kiedy czytałem, to wcale nie były dzieje Boskiego Bohatera. To była raczej opowieść o przyjacielu. Dla mnie był on przyjacielem jednookiego konia z sąsiedztwa, nad którym znęcał się właściciel. Był on także moim przyjacielem i przyjacielem każdego we wsi, kto znalazł się w potrzebie. Przez owe szpary widziałem pagórek porośnięty kilkoma drzewami – dla mnie było to wzgórze ukrzyżowania. Cały krajobraz wsi stał się dla mnie krajobrazem ewangelicznej opowieści¹⁵.

Później – już w dojrzałym życiu – Grotowski wielokrotnie mówił o swoim katolicyzmie. Zawsze nieortodoksyjnie, zawsze w zestawieniu z innymi tradycjami, często o zabarwieniu mistycznym. Właściwie cała późna działalność Grotowskiego wiązała się z wadzeniem się z tradycją, czy raczej wieloma tradycjami. Jego postawa była jednak dosyć specyficzna – mówił, że człowiek jest zawsze dziedzicem wielkich tradycji – jest czymś synem (jak zatytułował jeden ze swoich tekstów).

Grotowski też nie był znikąd. Przeżył konkretną kulturą, zaś przeżycia z Nienadówki pozostały dla niego fundamentalnym doznaniem dzieciństwa. Zresztą sam to mówił. Mocnym świadectwem jest też fragment VIII wykładu w Collège de France, niedługo przed jego śmiercią, gdy był już bardzo chory. Na początek wykładu pokazał film *Pamiętka z Kalwarii* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego, dokumentujący Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej w 1958 roku. W swojej burzliwej młodości Grotowski uważał ten film za dokument ukazujący polski fundamentalizm religijny, ale to się zmieniło. Jak stwierdził podczas tego wykładu, film ten

¹⁵ Ibidem, s. 749–750.

„aktywował tkwiący w nim [Grotowskim] «polski rdzeń»”. Wspominał dalej, że „mit plemienny”, którego figurą była Kalwaria, skrzyżował się z jego „mitem osobistym”, „osnutym na relacji z Chrystusem”¹⁶. Grotowski wypowiedział wtedy znamienne słowa:

Ta aktywacja, to uaktywnienie sprawia właśnie, że zaczynamy dostrzegać i rozumieć, jak głęboko w nasze życie sięgają niektóre korzenie obrazów, skojarzeń – nie są to idee, to coś o wiele więcej... To nie są doktryny. To coś, co wtargnęło w nasze życie i stało się dla nas swoistym językiem¹⁷.

W 1997 roku Zbigniew Osiński zapisuje też słowa Grotowskiego dotyczące Jezusa Chrystusa:

To był niewątpliwie fizycznie istniejący człowiek. Przykładem na to jest scena, kiedy on rysuje koło na piasku, aby miał czas się zastanowić. To przecież jest o człowieku, w dodatku psychologicznie jest to bardzo prawdziwe. Był to jednak człowiek niezwykły. [...] W zmartwychwstanie absolutnie nie wierzę. Ten człowiek, którego uczniowie spotykają na drodze do Emaus, to jest ktoś inny. Nie ma przy tym pewności, czy to było fizyczne istnienie. „Dotknij boku mego” – to nie jest niemożliwe. Jeśli, powiedzmy, jestem hinduistą, to takie rzeczy są możliwe¹⁸.

Można więc stwierdzić, że osobista tradycja Grotowskiego związana z Chrystusem mogłaby być, przynajmniej w pewnych aspektach, akceptowana przez nauczanie Kościoła rzymskokatolickiego. Tak jednak się nie stało; Grotowski, jak się wydaje, stanowił dla Kościoła pewnego rodzaju zagrożenie. Sprawy te – w całym ich pokomplikowaniu – opisał Zbigniew Osiński i teraz nie będą ich rozszerzał. Powiem tylko, że Grotowski stał się w latach siedemdziesiątych symbolem zajadłego wroga religii. Prymas Tysiąclecia, kardynał Stefan Wyszyński, na krakowskiej Skałce w następujący sposób wypowiedział się o Grotowskim:

Jakże często Polska zagrożona była w swojej wolności! A Bóg uporczywie nam tę wolność przywraca. Tak było w roku osiemnastym, dziewiętnastym, dwudziestym, tak było po roku trzydziestym dziewiątym. Bóg przywrócił wolność, a co

¹⁶ G. Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 337.

¹⁷ Cyt. za: ibidem, s. 339.

¹⁸ Wypowiedzi Jerzego Grotowskiego zanotowane 4 stycznia 1997 roku we Wrocławiu. Cyt. za: Z. Osiński, *O Jerzym Grotowskim w związku z książką Eugenia Barby „Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce”*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, nr 1–4, s. 185. Jeśli Osiński dobrze wszystko zapamiętał, to ta wypowiedź Grotowskiego jest dosyć zaskakująca, bo w żadnej Ewangelii kanonicznej, ani w żadnym zachowanym apokryfie z pierwszego tysiąclecia nie ma informacji, by Chrystus rysował na piasku koło. Zaskakujące jest też to, że Grotowski uważa, iż w hinduizmie zmartwychwstanie jest do wyobrażenia, a w chrześcijaństwie już nie. A przecież zmartwychwstanie jest centralną, konieczną wręcz figurą chrześcijaństwa.

my z niej czynimy? Na co ją wykorzystujemy? Czy to ma być tylko wolność picia i upijania się, alkoholizmu i rozwiązłości, wolność wystawiania obrzydliwych sztuk teatralnych? Jak gdyby naszych artystów nie było już stać na nic lepszego, tylko na jakieś tam *Białe małżeństwo* czy *Apocalypsis cum figuris*. Obrzydliwości, które się drukuje, wystawia się potem w teatrach, a Polacy, chociaż mówią o tych przedstawieniach – to prawdziwe świństwo – ale idą na nie, płacą pieniądze, siedzą i spluwają. Czy na to odzyskaliśmy wolność?¹⁹

Przypominam, że *Apocalypsis cum figuris* było spektaklem – jak je streścił Konstanty Puzyna – o powtórnym przyjściu Zbawiciela i o jego odrzuceniu. Właściwie więc Kościół mógłby szukać w nim sprzymierzeńca, jednak Grotowski dosyć radykalnie odciął się od Kościoła hierarchicznego, a Kościół od niego.

Grotowski wielokrotnie w ostatnim okresie swojej pracy mówił, że sztuka jako wehikuł jest sztuką czynienia. Pozostaje więc pytanie – jaka (i czy w ogóle) była ekspresja wiary Grotowskiego? Owo „czynienie” wiary? Dosadniej mówiąc – jak (czy żarliwie, etc.) Grotowski w młodości uczestniczył w liturgii kościoła katolickiego? Czy była dla niego ważna? Czy stała się bezpośrednim wzorem do późniejszych poszukiwań? Z jego opowieści możemy wywnioskować, a z opowieści brata uzyskać pewność, że w Nienadówce chodzili z mamą regularnie do kościoła. Jest tam neogotycki kościół św. Bartłomieja zbudowany 1897 roku. Jerzy nie był ministrantem, ale jak wiele dzieci miał potrzebę celebrowania – chciał być kapłanem – i uważał się za kapłana jabłonki (jak wspomina w tekście *Teatr Źródeł*). Ale to zaskakujące, że „dorosły” Grotowski wielokrotnie będzie mówił o Chrystusie, nigdy zaś szerzej o liturgii Kościoła, o mszy. W jego tekstach „mit osobisty” – łączony z Chrystusem – był raz po raz podejmowany, natomiast o „miecie plemiennym”, wspólnocie ekspresji wiary katolickiej, czyli liturgii, właściwie się nie wypowiadał. Ale za to używał jej – liturgii, czynienia wiary – na wielu poziomach w swoich spektaklach. Oczywiście z szyderstwem, ale też jednak z apoteozą, z całą powagą i świadomością znaczeń w niej zawartych. Świadczy o tym bardzo precyzyjne wykorzystanie jej elementów.

Warto dodać, że Grotowski w swoich wypowiedziach i tekstach mocno umiyczniał dzieciństwo i młodość. Czy było to celowe działanie, czy też w pamięci nałożyły mu się wspomnienia z różnych lat, nie ma to teraz znaczenia. Jego mit założycielski, związany z lekturą Ewangelii nad chlewikiem, jest z kilku powodów niewiarygodny. Po pierwsze, w Nienadówce w czasie wojny nie było wikarego, a jedynie jeden ksiądz – ówczesny proboszcz Michał Bednarski. Poświadczają to trzy źródła – zachowany dziennik szkolny, kronika parafii i schematyzm die-

¹⁹ Cyt. za: Z. Osiński, *O Jerzym Grotowskim w związku z książką Eugenia Barby „Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce”*, op. cit., s. 174.

cezi²⁰. Wikary nie mógł więc Grotowskiemu dać Ewangelii do czytania. Zdecydowanie też ta lektura w Nienadówce nie skłóciła Jerzego z katolicyzmem. Fakty zdają się przeczyć jego opowieści o tym, snutej dwadzieścia lat później, już po istotnych przemianach w jego życiu. Grotowski w roku 1945 zaczyna bowiem naukę w rzeszowskim gimnazjum i na pewno jeszcze przynajmniej trzy lata po wojnie religia była dla niego kluczowym, niesłuchanie ważnym doświadczeniem. Jego debiutancki wiersz, wygłoszony podczas oplatka w rzeszowskim liceum, nosi tytuł *Msza* i jest zdecydowanie apologetyczny, opisujący jego głębokie liturgiczne przeżycia. W Muzeum Okręgowym w Rzeszowie znajdują się też inne jego wiersze, sporo z nich jest religijnych – z najczęściej cytowanym na czele – *Zmartwychwstaniem* oraz *Śmiercią Pana Jezusa*. I znów nie do końca daje się uwierzyć Grotowskiemu w jego wczesne, rodem z Nienadówki, zaniegowanie wiary w zmartwychwstanie. Grotowski pisze na przykład: „I uwierzył ów żołnierz w Jezusa / I pochylił znów przed nim swe czoło. Oświecona była jego dusza”²¹. Do końca 1947 roku Grotowski też z całą pewnością uczestniczył w życiu Kościoła, w jego obrzędach i, jak wynika z jego młodzieńczej twórczości, nie było to uczestnictwo wyłącznie formalne.

W kontekście spektaklu, o którym będę mówił, ważny, kluczowy wręcz, wydaje mi się jeszcze jeden fakt. Jerzy Grotowski z całą pewnością wysłuchał bowiem uroczystej mszy *Requiem* w kościele parafialnym pw. św. Wojciecha i Stanisława w Rzeszowie, która odbywała się za parafian i uczniów poległych i zabitych w obozach koncentracyjnych. Msza celebrowana była 11 października 1946 roku²². Jerzy miał wtedy 14 lat.

Zapewne jej nie zapomniał.

Gdy powstaje *Akropolis*, Grotowski bardzo już mocno odżegnuje się od Kościoła hierarchicznego. Pomimo to jednak w tym i wcześniejszych jego spektaklach aż roi się od ewangelicznych, religijnych, liturgicznych elementów. Można być pewnym, że w jakiś sposób wciąż „śledził” żywą liturgię, głęboko poznawał jej znaczenia. Raczej nie zdobył tej wiedzy w dzieciństwie, bo był wtedy chyba zbyt młody, by uświadomić sobie niektóre niuanse. Albo może dopełniły się doświadczenia z dzieciństwa, pełne emocji, z późniejszymi studiami nad liturgią. Bo z dużą pewnością można powiedzieć, że cytaty muzyczne we wszystkich jego spektaklach są trawestacjami tak zwanego chorału ludowego, nie zaś monastycznego. A więc chorału znanego Grotowskiemu

²⁰ 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*, red. A. Jamrozek-Sowa, A. Adamska, Mitel, Rzeszów 2013, s. 91. Pierwszy wikary przybył do Nienadówki 23 listopada 1944 roku, a Grotowscy wówczas przeprowadzili się już do Załęża, gdzie od 1 września 1944 roku Emilia zaczęła uczyć w szkole.

²¹ Wiersz *Zmartwychwstanie* przeczytałem w Rzeszowskim Muzeum Okręgowym.

²² Por. P. Wisz, *Jerzy Grotowski uczniem I Państwowego Gimnazjum i Liceum im. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie* [w:] *Źródła pamięci*, op. cit., s. 126.

z kościelnego praktykowania mszy w Nienadówce, nie zaś powiedzmy, benedyktyńskich klasztorach. Towarzyszy temu dosyć głęboka wiedza liturgiczna, której, powtórzę, w dzieciństwie pewnie nie zdobył. Podam w miejscu chociaż jeden przykład z *Apocalypsis cum figuris*. Zgodnie z prawdą zanotowano w opisach przedstawienia, że Ciemny (Ryszard Cieślak) śpiewa na koniec tekst starotestamentowych Lamentacji Jeremiasza. Grotowski nie podał jednak w żadnych materiałach, że układ Lamentacji wskazuje jednoznacznie na konkretne liturgiczne wykorzystanie – dotyczące obrzędu Tenabræ (skrót i refren z Jeremiasza nie pozostawiają żadnych wątpliwości). Obrzęd ten dokonywał się przez trzy noce (między Wielkim Czwartkiem a czasem przed Zmartwychwstaniem). Na środku kościoła umieszczany był świecznik z piętnastoma świecami. Po śpiewaniu kolejnych Psalmów Pokutnych i Lamentacji gaszone były kolejne świece. Na koniec, trzeciej nocy, zostawała jedna. I ją zanoszono za ołtarz, by światło nadziei całkiem nie zagasło – ołtarze były już w Wielki Czwartek ogołoczone z obrusów, a tabernakulum otwarte i puste. (Ludowym reliktem tego obrzędu są tak zwane ciemne jutrznie). W spektaklu Grotowskiego, gdy Ciemny śpiewa Lamentacje, Szymon Piotr (Antoni Jahołkowski) gasi kolejne świece. Gdy Ciemny śpiewa końcowe słowa: „Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum” – „Jeruzalem, Jeruzalem, nawróć się do Boga swego”, żadne światło już nie zostanie – Szymon nie pozostawił nawet tej „świecy nadziei”. Padną już w całkowitej ciemności słowa Szymona: „Idź i nie przychodź więcej”²³. Gdy światło się zapali, aktorów już nie będzie.

W *Apocalypsis* wykorzystane zostanie też odniesienie do *Visitatio Sepulchri*. Tu można mówić niewątpliwie o wpływie książki Juliana Lewańskiego²⁴, która w tamtym czasie bardzo mocno była obecna w świadomości ludzi teatru. Ale ciemne jutrznie Grotowski mógł pamiętać z dzieciństwa.

Studium jednego gestu

Do napisania tego tekstu zainspirował mnie jeden gest aktora. Uświadomienie sobie jego znaczenia spowodowało duże zamieszanie w moim rozumieniu *Akropolis* Teatru Laboratorium. Grotowski nigdy o tym geście nie mówił otwarcie, nie pamiętam, by ktokolwiek o nim pisał. Ale był on dla niego ważny – bo w rejestracji *Akropolis* w 1968 roku długie (kilkusekundowe) zbliżenia na rękę (ręce) Harfiarza pojawiają się dwukrotnie. Wcześniej jeszcze – również na zbliżeniu kadru – zostanie ten gest przekazany Harfiarzowi (a właściwie Jakubowi) przez Anioła.

²³ To zaskakujące, że w powszechnym odczuciu to słowa Szymona Piotra stanowiły o wymowie spektaklu. Nie zaś ostatnie wypowiedzi Ciemnego, choć to z nim utożsamiała się spora część „wiernej” publiczności spektakli Grotowskiego.

²⁴ *Dramaty staropolskie*, t. 1, opracował J. Lewański, PIW, Warszawa 1959.



Kadr z rejestracji telewizyjnej *Akropolis*

Teatr Laboratorium we Wrocławiu, Akropolis, reż. Jerzy Grotowski, reż. TV: James McTaggart, Studio Telewizyjne PBL (Nowy Jork, USA), 1968



Gest kapłana podczas mszy świętej

<https://gloria.tv/video/3BvdCis4DBTZ4dhn4ckqn8HbD> (dostęp: 11 maja 2017)

Grotowski zapewne chciał, by każdy widz w finałowych scenach *Akropolis*, patrząc na Harfiarza (Zygmunt Molik), miał powidok celebracji mszalne. Inne rozwiązanie nie widzę. Harfiarz nieustannie trzyma rękę, łącząc kciuk i palec wskazujący. Ot drobiazg? Nie, to rzecz fundamentalna. Nie może być tu pomyłki, zwłaszcza że w filmie jest to szczególnie eksponowane.

Gdy Grotowski był dzieckiem i młodzieńcem chodzącym do kościoła, ale także gdy powstawało *Akropolis*, były to czasy przed reformą liturgii dokonaną po Soborze Watykańskim II. Msza była wtedy o wiele bogatsza w znaczenia i gesty. Ten gest jest jednym z ważniejszych w czasie jej odprawiania. Katolicy wierzą, że w podczas konsekracji chleba i wina zmieniają się one w ciało i krew Chrystusa. Kapłan trzyma więc w ręce w momencie transsubstancjacji ciało Boga. Później hostia zostaje przez kapłana odłożona na korporał na ołtarzu. Ale być może okruszyna przylepiła się do palca? Z czci od czasów średniowiecza (mniej więcej od X wieku, a po soborze laterańskim – obligatoryjnie) kapłan po konsekracji do czasu obmycia kielicha po komunii trzyma złączone palce, w których podnosił hostię – dokładnie tak, jak robi to Harfiarz w spektaklu Grotowskiego. Przed-soborowy wykład mszy świętej uczył, że jest to „reguła podyktowana przez wiarę”²⁵.

Widzowie tego spektaklu, którzy choć raz uważnie obserwowali kapłana w czasie mszy, też nie mogli mieć żadnych wątpliwości – msza w taki sposób była odprawiana do mniej więcej początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Gest kapłański był oczywisty i musiał być tak odczytany.

Można oczywiście poprzestać na tym, że prowadzący pochód jest kapłanem, Harfiarzem, i taki kapłański gest go określa. Jednak ten gest nie jest osamotniony – odsyła do kolejnych tropów, równie jasnych, jeśli sobie je uświadomimy i prześledzimy w całej sekwencji. Raz jeszcze zaznaczę – nie chcę podważać wielu doskonałych opisów *Akropolis*, nie mam ambicji stworzenia nowej, przekreślającej poprzednie analizy teorii. Jednak uważam, że to dopełnienie jest ważne, nawet bardzo ważne w odczytaniu spektaklu.

Zbigniew Osiński w świetnym tekście o *Akropolis* napisał o polifonicznej fakturze tego przedstawienia. Uznał, że to ona sprawia największą trudność w analizie tego spektaklu: „Wymaga ona bowiem umiejętności jednoczesnego opisu strukturalnego każdego subkodu teatralnego z osobna i wszystkich jednocześnie: w ich dynamicznym współdziałaniu”²⁶.

Bo równocześnie, zdaniem Osińskiego, zdarzenia możemy „dekodować” na różne sposoby i nie muszą się one wykluczać. Nazwał to „myśleniem oksymoronicznym [Grotowskiego]”²⁷. To samo zdarzenie przywołuje więc krań-

²⁵ J.-D. Chalufour OSB, *Przewodnik po mszy świętej*, przeł. P. Milcarek, Wydawnictwo Dębogóra, Dębogóra 2012, s. 149.

²⁶ Z. Osiński, *Akropolis w Teatrze Laboratorium* [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, op. cit., s. 320.

²⁷ Ibidem, s. 306.

cowo odmienne, ale równie uprawnione skojarzenia. Osiński bardzo precyzyjnie opisuje wybrane elementy. Zatrzymam się teraz na jednym z nich. Osiński pisze:

Na samym środku sali została umieszczona wielka skrzynia (mansjon centralny). Znak teatralny został tu przełożony z metafory poetyckiej Wyspiańskiego („ołtarz-trumna”) na element teatralnego subkodu plastyki. Znaczenia w spektaklu jak gdyby „obudowują się” wokół tej skrzyni, która jednocześnie oznacza: podstawę gobelinu trojańskiego i biblijnego, ołtarz w katedrze na Wawelu, piec-krematorium, w którym na oczach publiczności – dokonuje się ofiara całopalna i rozgrywa współczesne misterium Golgoty-Oświęcimia, symboliczne samoofiarowanie i całopalenie przedstawicieli całej ludzkości; nawiązuje też do greckiego ołtarza ofiarnego – *thymele*. Wreszcie, funkcjonuje jako „miejsce święte”, ołtarz istniejący w „czasie mitycznym”, który integruje przeszłość, terażniejszość i przyszłość, jak mityczny „symbol środka”; wszak nieprzypadkowo została ona umieszczona właśnie w centrum sali²⁸.

Podobnie można patrzeć na kolejne elementy – Osiński przywołuje jeszcze kilka przykładów. Śledząc kolejno sceny, możemy wysnuć różne opowieści, często sprzeczne, ale jednak w paradoksalny sposób dopełniające się. Nie na zasadzie „albo-albo”, lecz „i-i”.

Do tej polifonicznej struktury dekodowania *Akropolis* dodam więc jeszcze jedną – jak sądzę uprawnioną – ścieżkę. Ścieżkę skojarzeń liturgicznych. Uwypuklony tak usilnie gest Harfiarza jednoznacznie dopuszcza taką drogę, a nawet ją sugeruje. Gest ten przenosi nas w centralną część mszy... Przed Soborem Watykańskim II na lekcjach katechezy każde dziecko było uczone, że msza to ofiara. Podczas niej uobecnia się śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa. Dzisiaj w Kościele rzymskokatolickim raczej mówi się o mszy jako o uczcie eucharystycznej, zaciemniając jej pełny obraz (bo jednak nie zmieniając go). Jednak w ten „stary” sposób uczony był też Grotowski. Msza w Nienadówce nie była dla niego tylko celebrowaniem wspólnotowości, ale równocześnie uobecnieniem męki (i zmartwychwstania).

W praktyce mszy przedsoborowej kolejność zdarzeń wygląda następująco. Konsekracja dokonywana jest w czasie tak zwanego Kanonu Rzymskiego. Wówczas, od momentu przeistoczenia, jak wspomniałem, kapłan już nie rozłącza palców (kciuka i wskazującego), aż do obmycia ich po komunii. W czasie tej części kanonu modli się o to, by ofiara ta została zaniesiona przed niebieski Boży ołtarz, by Bóg pamiętał o zmarłych, którzy odeszli ze znamię wiary, i by nas dopuścił do wspólnoty z apostołami i męczennikami.

Jak wygląda to w spektaklu, jeśli oczywiście przyjmiemy te aluzje za dobrą monetę? Za Harfiarzem tworzy się procesja. Raszewski cały spektakl opisał w kilku niezwykle trafnych zdaniach:

²⁸ Ibidem, s. 315.

W inscenizacji opolskiej każde słowo nadziei jest wyrokiem na samego siebie. Każde uderzenie młotka przybliżyła moment egzekucji. Kiedy obóz jest gotów, więźniowie formują pochód, a wtedy wiersze Wyspiańskiego zmieniają się w krzyk (zresztą śpiewany na melodię „jak miła ta nowina!”). Dzięki zdumiewającej technice gestu korowód zdaje się płynąć w powietrzu, aż wreszcie zostaje wessany do śmietnika²⁹.

Nie tylko zdaniem Raszewskiego „płynący w powietrzu” pochód jest znaczeniową kulminacją spektaklu. Budowany obóz-katedra jest już wtedy ukończony. W nim odbywa się to ostateczne misterium. Gesty nie są w tym „obrzędzie” przypadkowe. Na filmie rejestrującym *Akropolis* pojawia się kolejny jednoznaczny liturgiczny obraz, którego znów nie powinno się przeoczyć. Kapłan-Harfiarz unosi obie ręce ze złączonymi palcami. W liturgii mszy przy takim dokładnie geście kapłan mówi: „Mememto etiam, Domine, famulorum famularumque tuarum, qui nos præcesserunt cum signo fidei, et dormiunt in somno pacis”, czyli: „Pomnij też, Panie, na sługi i służebnice twoje, którzy nas poprzedzili ze znamię wiary i śpią snem pokoju”. Rubryki, czyli objaśnienia mszału, podają: „kapłan modli się za zmarłych i za naszych bliskich, i za wszystkich innych, aby ofiara Chrystusa wyjednała im udział w wiekuistej światłości”. Gdy gest Harfiarza zestawimy z gestem kapłana we mszy, wygląda on dokładnie tak samo (choć, oczywiście, ekspresja jest inna)³⁰.

Gdy posuwamy się tym tropem liturgicznej narracji, natrafiamy na następne zadziwiające skojarzenia. Po rozpoczętej pieśni Harfiarza nagle pokracczny obrzęd się zatrzymuje – wszyscy aktorzy, jeden do drugiego, mówią: „Bądźcie zdrowi”. Po chwili znów rusza ekstatyczna machina ostatnich scen spektaklu. Podczas mszy też można zaobserwować takie zatrzymanie. W nowej liturgii kapłan mówi: „Przekażcie sobie znak pokoju”, wówczas ludzie podają sobie ręce czy kiwają do siebie głowami. W liturgii z czasów Nienadówki, Rzeszowa i Opola – z czasów powstawania *Akropolis* – gest miał podobne znaczenie, choć nie podawano rąk. Kapłan mówi wtedy: „Pax Domini sit semper vobiscum”. „Pokój Pański niech będzie z wami”. Tutaj – jeśli w ten sposób odczytuję ten spektakl – owo zmieszanie szyderstwa i apoteozy osiąga niezwykle wysoki diapazon. „Bądźcie zdrowi” – w obozie? „Bądźcie zdrowi” – to błogosławieństwo Boże przed śmiercią w „śmietniku” brzmi jak szyderstwo. Ale w starej liturgii mszalnej temu przekazaniu pokoju towarzyszyło i inne działanie kapłana, które w mistycznej wykładni mszy oznaczało zmartwychwstanie Chrystusa. Kapłan wtedy wrzuca ułamek konsekrowanej hostii do konsekrowanego wina. Oznaczało to odrodzenie Chrystusa w chwalebnym ciełe. Oznaczało też nadzieję, że po śmierci także i nasze ciała zostaną przemienione.

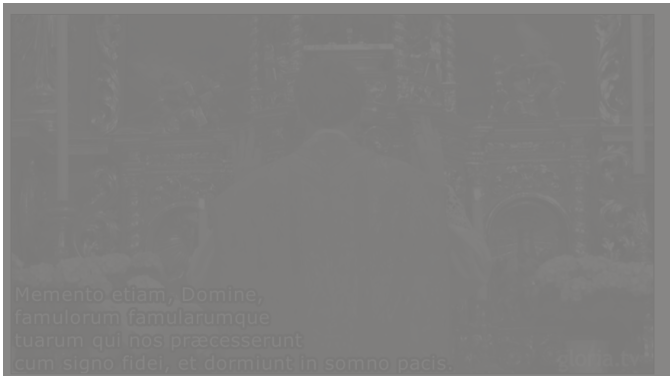
²⁹ Z. Raszewski, *Teatr 13 Rzędów [w:] Misterium zgrozy i urzeczenia*, op. cit., s. 232.

³⁰ W czasie mszy w taki sam sposób kapłan unosi też ręce podczas modlitwy *Ojciec nasz*.



Kadr z rejestracji telewizyjnej *Akropolis*

Teatr Laboratorium we Wrocławiu, Akropolis, reż. Jerzy Grotowski, reż. TV: James McTaggart, Studio Telewizyjne PBL (Nowy Jork, USA), 1968



Gest kapłana w trakcie kanonu mszy

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=z7oCYzk5yHQ> (dostęp: 11.05.2017)

Gdy Harfiarz podejmuje żalną kukłę Salvatora (Zbawiciela) i wznosi ją wysoko nad głowę to gest podniesienia podczas mszy – wątpliwości znów być nie może. Do lat siedemdziesiątych msza celebrowana była powszechnie *versus Domini* – ku Bogu, nie ku wiernym. W momencie podniesienia ministrowie chwyтали szatę kapłana, za nimi stali kolejni ministranci, dalej wierni. Wszyscy – niesieni Boską ofiarą – wznosili się ku Bogu w świętych obcowaniu. Msza bowiem, według Ojców Kościoła, odbywa się w obecności żywych i umarłych.

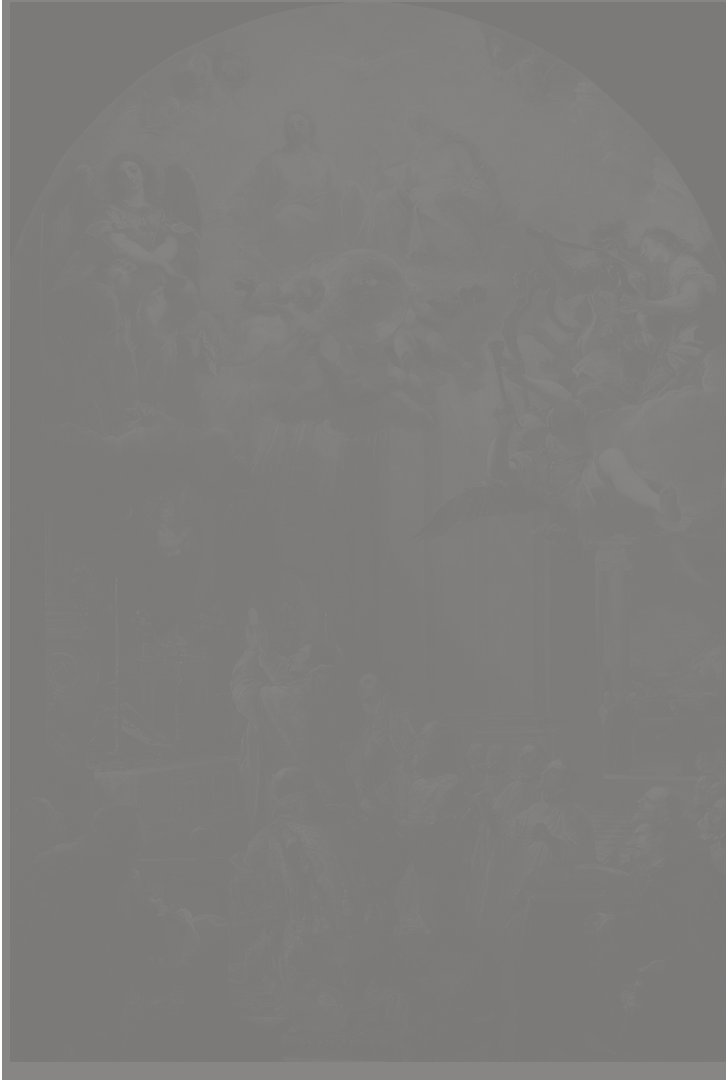
Znów poważę się napisać, że w ikonograficznej strukturze spektaklu *Akropolis* powtarza, kopiuje, ale i szyderczo przekształca figury liturgicznej celebracji. Wystarczy spojrzeć na umieszczone poniżej zdjęcie ze spektaklu i zestawiony z nim obraz Juana Carreño de Mirandy (z 1666 roku), który w uproszczonej formie był reprodukowany jako obrazek dewocyjny, ukazujący symbolikę mszy. Gdy porównamy gesty postaci ze spektaklu i reprodukcji, podobieństwo wydaje się oczywiste³¹. Nie chcę sugerować, że ten właśnie obrazek był wzorem dla Grotowskiego – podobnych jemu w symbolice było – i jest – wiele. Celebracja i zachowanie wiernych w Nienadówce było podobne – całe ciało było zaangażowane. Grotowski wielokrotnie, także podczas wykładów w Collège de France, będzie pokazywał film Hoffmana *Pamiątka z Kalwarii*, który unaocznia charakter dewocyjnych praktyk jeszcze końcu schyłku lat pięćdziesiątych.



Kadr z rejestracji telewizyjnej *Akropolis*

Teatr Laboratorium we Wrocławiu, Akropolis, reż. Jerzy Grotowski, reż. TV: James McTaggart, Studio Telewizyjne PBL (Nowy Jork, USA), 1968

³¹ Na obrazie de Mirandy jest jeszcze jeden ciekawy szczegół. Wierni, naśladując kapłana, od przeistoczenia trzymają też złączone w charakterystyczny sposób palce. Była to praktyka dosyć częsta.



Juan Carreño de Miranda, *Msza św. Jana z Maty*, Muzeum Luwru

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Carreno-de-miranda_Orden_de_los_Trinitarios.jpg (dostęp: 11.05.2017)

Wreszcie cała procesja w *Akropolis* Grotowskiego podąży wraz z łachem Salvatora ku podestowi w centrum sali. Pochłania ją ów podest-śmietnik-ołtarz-piec krematoryjny, którego symbolikę objaśniał cytowany powyżej Osiński.

Wyciągając z liturgicznych sekwencji kolejne wnioski, można niezbyt odkrywczo napisać, że msza odprawia się zazwyczaj w kościele. Przenosząc to na spektakl: więźniowie przez cały spektakl budują pokraczny kościół, w którym ma się dokonać ofiara. O tej budowie obozu, ale zarazem katedry, pisało wielu – na przykład Zbigniew Osiński (oczywiście nakładając to na inne, równie uprawnione działania). Centralnym miejscem kościoła jest ołtarz.

Dzisiaj mszę celebryje się na stole eucharystycznym, czyniąc ucztę eucharystyczną – czyli Wielki Czwartek – sednem liturgii. Dawniej sednem była, powtórzę, ofiara Chrystusa, a ołtarz był zarazem grobem – według przepisów liturgicznych musiał nim być. W Nienadówce, w Rzeszowie, jak również w każdym kościele, w ołtarzu były ukryte relikwie męczenników i wyznawców. Ołtarz – *altare*, bierze swą nazwę od słów *alta ara*, co dosłownie może znaczyć podniesiony stos³². W przedsoborowej nauce *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego* biskupa Nowowiejskiego podaje: „po wszystkie czasy relikwie świętych uważane były za nieodłączną część ołtarza”³³. Właściwie ta oksymoroniczna funkcja ołtarza była oczywista dla każdego wiernego. Ołtarz przedsoborowy nie tylko kojarzył się z grobem, ale był grobem. Nowowiejski pisze: „Grób ołtarza [...] to dusza ołtarza”³⁴.

Jeszcze bardziej przejmujące – i związane z możliwym rozumieniem *Akropolis* – jest jedno z tłumaczeń, dlaczego w ołtarzu powinny znajdować się relikwie męczenników. Podczas ceremonii poświęcenia ołtarza celebrans umieszczał relikwie w zagłębieniu ołtarza zwanym *sepulchrum* (czyli, dosłownie: grobem). „Wśród owych relikwii jedna należy do męczennika: umieszczenie go w kamieniu ołtarza jest tak samo chwalebne, jak hańbiące było w oczach ludzi ich pierwsze pochowanie w ziemi”³⁵. Pohańbienie w ziemskim rozumieniu jest koniecznym elementem męczeństwa.

Owa komunia w piecu krematoryjnym w takim kontekście zyskuje dodatkową konotację. Męczeństwo za wiarę, jak wierzyli chrześcijanie, gładzi wszystkie grzechy, jest krokiem ku odkupieniu i zbawieniu. Oczywiście o męczennikach na przykład z Auschwitz trudno mówić jako o męczennikach za wiarę. Ale czym jest „puste” męczeństwo? W tym momencie owo napięcie szyderstwa i apoteozy osiąga punkt kulminacyjny. Skąd zło? Jaki sens ma ta

³² Abp. A.J. Nowowiejski, *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, t. 1, cz. I, Warszawa 1893, reprint wydany przez Instytut Summorum Pontificum, Ząbki 2010, s. 265.

³³ Ibidem, s. 307.

³⁴ Ibidem, s. 316.

³⁵ Ibidem.



Zakończenie spektaklu. Kadr z rejestracji telewizyjnej *Akropolis*
Teatr Laboratorium we Wrocławiu, Akropolis, reż. Jerzy Grotowski, reż. TV: James McTaggart, Studio Telewizyjne PBL (Nowy Jork, USA), 1968



Msza *Requiem* za polskich prymasów, kościół św. Jakuba w Skierniewicach
<http://lowicz.gosc.pl/doc/2223957.Przy-sercu-prymasa> (dostęp: 11.05.2017). Fot. Marcin Kowalik

ofiara? Gdzie jest Bóg? Czym staje się ołtarz, w którym złożone są ciała takich męczenników?

Przedsiębiorowa liturgia miała jeszcze jedną specyficzną celebrację – mszę *Requiem*, czyli mszę żałobną za zmarłych. Jak wspomniałem, Grotowski uczestniczył w 1947 roku w takiej mszy odprawianej za pomordowanych w obozach zagłady. W mszy *Requiem* na środku chóru kościoła umieszcza się pusty katafalk. Kapłan odziany jest w czarne szaty. Modli się w niej nie za świętych, ale za grzeszników. Sekwencję *Requiem* znają wszyscy choćby z kompozycji Mozarta. Ale by przytoczyć nastrój tego liturgicznego zdarzenia, przytoczę tylko krótki traktus śpiewany przez kapłana, zaczynający się od słów „Absolve, Domine...”: „Uwolnij, Panie, dusze wszystkich wiernych zmarłych od wszelkich więzów grzechowych. V. A przy pomocy Twojej łaski niechaj unikną strasznego wyroku zatracenia. V. I niechaj zażywają szczęścia wiecznej światłości”³⁶.

Przestrzeń gry przypomina trochę ukształtowanie przestrzeni kościoła podczas mszy *Requiem* – choć, co oczywiste – nie jestem pewny takiej właśnie intencji twórców. O wiele mocniej przemawia skojarzenie owej skrzyni z ołtarzem – i nie jest to przecież moim pomysłem.

Jeśli konsekwentnie podążymy owym mszalnym tropem, dojdziemy wreszcie do części mszy zwanej rozesełaniem: na zakończenie mszy kapłan śpiewa: „Ite, missa est” – „Idźcie, ofiara spełniona”.

„Poszli, i tylko dymu snują się obręcze” – kończy spektakl Grotowski. Słowa te padają w kompletnej ciszy i bezruchu, gdy ta skrzynia-grób-krematorium pochłonęła już wszystkich.

Jest w *Akropolis* jeszcze wiele innych tropów liturgicznych, ale poprzestam tylko na sekwencjach mszalnych. Niezwykle ciekawa z dramaturgicznego (i z liturgicznego) punktu widzenia jest też sekwencja melodii liturgicznych i pieśni kościelnych użytych w tym spektaklu. Gdyby prześledzić ich przeznaczenie, wyglądałoby, iż Wielki Piątek, męka Chrystusa, poprzedza Boże Narodzenie. Melodia pasyjna „Jezu Chryste, Panie miły” pojawia się bowiem w połowie spektaklu. Gdy Harfiarz rozpoczyna ostatnią jego część, śpiewa chorałowe melizmaty w tak zwanej manierze zaśpiewu allelujatyckiego. Inaczej mówiąc, śpiewa: „Chwalmy Pana”, samogłoski wydłużając na dziesiątki nutek. Na koniec spektaklu zabrzmiała pieśń „Jak miła ta nowina” i kolęda-kołysanka *Lulajże Jezuniu*, zderzona z kołysanką „Z cukru był król, księżniczka z marcepana” – i obie zderzone jeszcze z pochodem ku śmierci. Ku zaśnięciu?

Po tym pobieżnym przeglądzie liturgicznych sygnałów wypada podać jeszcze kilka uwag. O mszalnej konotacji *Akropolis* nie mówił, o ile wiem, nawet Grotowski. Nie pisał o niej Flaszen, a przecież jego teksty o spekta-

³⁶ *Mszal rzymski*, przekład polski i objaśnienia opracowali o.o. Benedyktyni z opactwa tynieckiego, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 1176.

klach opolskich były ściśle konsultowane z Grotowskim i stanowiły rodzaj przewodnika dla widzów. Można jednoznacznie założyć, że jeśli właściwe i trafne są moje skojarzenia, nie miały one mieścić się w głównym toku odczytywania spektaklu. Może nawet powinny pozostać ukryte. Nie wolno jednak zapomnieć o słowach Flaszena dokładnie z okresu pracy nad *Akropolis*: „ulubionym chwytem Grotowskiego jest wprowadzenie aluzji liturgicznej”.

Po wszystkim tym, co powyżej napisałem, i ja chciałbym ponownie ukryć ten liturgiczny kontekst. Nie sądzę bowiem, by Grotowski pragnął strawestować liturgię jako ramę spektaklu, a już na pewno byłbym przeciwny stwierdzeniu, że oto planował zbudować paramszą za zmarłych w Oświęcimiu. Jednak przy takim odczytaniu, jakie powyżej przedstawiłem, owa „liturgia” stanowi wyraźny szkielet możliwej apoteozy, odkupienia, zmartwychwstania. Spektakl w każdym punkcie wstrząsa okrucieństwem, pozostawia poczucie „zgrozy”. Grotowskiego atakowano nawet za to. Odpowiadając na zarzut, że ten spektakl ma tylko zszokować widza, Grotowski replikował Margaret Croyden:

W *Akropolis* publiczność reprezentuje żywych, którzy oglądają „umarłych” niewolników w ich koszmarnych snach. W końcu publiczność musi udzielić swojej własnej odpowiedzi. Czy ludzkość odzyska dawne marzenia? Czy może ocaleć z największego okrucieństwa tego stulecia? Czy jest nadzieja? Odpowiedzi pozostawiamy publiczności³⁷.

Gest Harfiarza odsyła do podświadomości spektaklu, do mszy, może do liturgii za zmarłych. Może był to w zamyśle pomysł szyderczy, ale – jak to zawsze w myśli Grotowskiego – niosący element apoteozy. Zwieńczeniem mszy jest bowiem zmartwychwstanie – temat wszystkich kolejnych spektakli Grotowskiego, skomentowany przez badaczy jego twórczości na tysiące sposobów. Krańcowe ogołocenie, opuszczenie, zapomnienie było doznaniem Chrystusa („Boże mój, czemuś mnie opuścił” – na krzyżu), męczenników i jest uobecniane we mszy. Było też doświadczeniem więźniów obozu zagłady.

Poddanie strategiom szyderstwa i apoteozy domaga się odpowiedzi od widzów. Co dalej zrobić z *Akropolis*? Wszelkie próby oswojenia Zagłady wydają się nieadekwatne. Zawsze jednak można odmówić kadsiz lub odprawić mszę *Requiem*. Te gesty wydają się jedynymi, które nie dewaluują się w obliczu tak wielkiego ogromu okrucieństwa.

³⁷ J. Grotowski, *Powiedziałem przeszłości tak* [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 378.

Droga

J. Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego–Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego–Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa–Wrocław 2012.

Droga to tytuł ostatniego tekstu w ogromnym tomie mieszczącym teksty zebrane Jerzego Grotowskiego*. Wybrałem go także na tytuł mojej krótkiej recenzji, bo czuję się nieco onieśmielony pisaniem o tej książce. Ponad tysiąc stron – całe twórcze życie Grotowskiego... Życie tak różnorodne, jak teksty tu zawarte. Droga twórcza Grotowskiego już po wielokroć była przedstawiana w licznych książkach i tekstach o nim, dlatego moje podsumowanie niewiele by wniosło. Mógłbym pewnie na podstawie tych tekstów stworzyć dyskurs lekko polemiczny wobec prac o nim i wskazywać niekonsekwencje oraz sprzeczności w sformułowaniach samego Grotowskiego. Mógłbym wyliczać zapożyczenia w jego myślach, ganić ton pouczającego guru, chwalić za dzieła, ukazywać przełomy w twórczości...

Zacznę jednak najprościej – od pochwał wobec książki. Po pierwsze: cieszę się, że wreszcie się ukazała. Po drugie: cieszę się, że ukazała się taka „goła” – bez prób interpretacji, bez nadmiaru komentarzy (nawet edytorskich), właściwie bez jakichkolwiek ingerencji. Przez całe życie Grotowski dbał o recepcję swojego dzieła, pilnując nawet przysłowiowych przecinków.

Większość z pomieszczonych w książce tekstów to autoryzowane zapisy jego spotkań lub wywiady. Grotowski nie chciał, by jego wystąpienia były nagrywane, a nawet notowane – wierzył przede wszystkim w żywe słowo, w spotkanie. Ale ostatecznie tych autoryzowanych zapisów ukazało się sporo, na co wskazuje choćby grubość książki. Dodać należy, że niektóre stare teksty wciąż żyły – czasem Grotowski je zmieniał przy okazji kolejnych ich wznowień. Zapewne uważał, że niektóre kwestie ujął może nietrafnie albo z perspektywy kolejnych prac chciał podkreślić nieuwypuklone wcześniej elementy. Może przyczyny były jeszcze inne. W książce przyjęto zasadę, że publikowana jest ostatnia wersja (w aneksie przytoczono – w uzasadnionych przypadkach – również wersje wcześniejsze). Twórczość Grotowskiego była przedmiotem licznych opisów – z polskich wymieniłem tu tylko opracowania Zbigniewa Osińskiego i Leszka Kolankiewicza, choć listę można bardzo wydłużyć. Kolejne książki tych autorów czytaliśmy z wypiekami na twarzach. Ich wiedza rzutowała także na sposób czytania tekstów samego Grotowskiego, stanowiła do nich klucz – dotyczy to zwłaszcza tekstów „poteatralnych”. Bo, na przykład,

* *Droga*, „Didaskalia” 2013 nr 117, s. 144–147. Przedruk w języku włoskim: *La Via*, przeł. Marina Fabbri, „Teatro e Storia. Nuova Serie”, Anno XXIX no. 36, Bulzoni Editore, Roma 2015 s. 155–162.

co można by odczytać z tekstu *Performer*, nie słysząc nigdy o Grotowskim i jego poszukiwaniach w dziedzinie „sztuki jako wehikułu”? Jak zinterpretować ten tekst? O organizacji pracy w Workcenter, przynajmniej w tym zewnętrznym aspekcie, nie dowiemy się z niego praktycznie nic. To wszystko, co dookolne, opisane przez badaczy twórczości Grotowskiego, miało więc kolosalne znaczenie. W takim kontekście przykładowy tekst *Performer* odsyłał do jądra konkretnej pracy Grotowskiego, której zarysy i kształty dopowiadały teksty innych.

Po śmierci Grotowskiego ta sytuacja bardzo się zmieniła. Najróżniejsze opowieści – i te pozytywne, i negatywne – się zmieszały; każdy chciał opowiedzieć o swoim Grotowskim albo o własnym wyobrażeniu na jego temat. Przy odrobinie sprawności pióra w jego dzieło można włożyć wszystko, budować legendy czarne i białe, stwarzać mistrza lub hochsztaplera, geniusza lub szarlatana. Ta „nagość” wypowiedzi Grotowskiego w *Tekstach zebranych* wydała mi się więc niezmiernie czysta i klarowna. Odrzucająca możliwość manipulacji, kierunkowania sposobu czytania, nadmiernego wiązania go z konkretem czasu.

Może właśnie dlatego lektura prowadzi czytelnika w zaskakującą stronę. Kilkanaście dni studiowania tej publikacji oddalało mnie coraz bardziej od myślenia o teatrze. I to wcale nie dlatego, że teksty z okresu teatralnego pojawiają się (z natury rzeczy) przede wszystkim w pierwszej połowie tomu. Być może powodem był mój sposób czytania książki – jak powieści. A może nastawienie, że nie chcę podczas lektury rekonstruować drogi twórczej Grotowskiego, bo nieco ją znam, więc zwracałem uwagę na co innego.

Dosyć szybko przestałem odnosić teksty do konkretnych spektakli Grotowskiego (znanych mi z zapisów filmowych), do moich skromnych doświadczeń parateatralnych, do *Akcji*, którą dwakroć oglądałem we Wrocławiu... Paradoks takiej właśnie lektury polegał na tym, że książka opowiadała mi o tym, co Grotowski chce mówić o ludziach, o świecie i o sobie. Co mówi o tym, „jak żyć by można”.

Postawa Grotowskiego wobec fundamentalnych pytań nie jest łatwa do opisanego. Jest migotliwa i zmienna – zwłaszcza że mamy do czynienia z przemianami w czasie (teksty obejmują niemal pół wieku). Na dodatek wypowiedzi Grotowskiego są często paradoksalne i niejednoznaczne. Sam zdawał sobie z tego sprawę:

jeśli uważacie, że w tym, co mówię, jest wiele sprzeczności, macie rację. Mam świadomość, że mówię rzeczy sprzeczne, ale proszę pamiętać, że w podstawowym sensie jestem praktykiem. A praktyka jest sprzeczna. Taka jest jej substancja (s. 665).

Z tego wielkiego magazynu wypowiedzianych myśli spróbuję wybrać zaledwie kilka wątków, które mnie szczególnie zainteresowały. I nie należy tego mylić z jakąś próbą reinterpretowania światopoglądu Grotowskiego.

Zacznę od tonu przebijającego z całej książki. Grotowski mówił wszystko serio, czasem krańcowo serio. Trudno znaleźć u niego lekkość tonu czy choćby rozbijającą ironię. Raczej ciągle bezkompromisowe domaganie się traktowania spraw poważnie. Jest jednak zawsze świadomy – nawet w czasach swojego zaszczepienia socjalizmem w latach pięćdziesiątych – że taka postawa jest trudna do zaakceptowania przez innych. Że doraźne profity, zarówno w twórczości teatralnej, jak i w codziennym życiu, przynosi raczej postawa odwrotna: ironii, wygłupu, szargania ważnych dla innych wartości z czysto merkantylnych i nieistotnych przyczyn. W 1959 roku pisał:

Gesty afirmacji (czegokolwiek) proponujące odpowiedzi (na cokolwiek) i „nie do śmiechu” (z czegokolwiek) są zdrożne i kompromitujące; gesty „buntu” (przeciw czemukolwiek), zwątpienia (jakiegokolwiek) i wygłupu (z czegokolwiek) są szczytne i inteligentne (s. 141).

Nie przez przypadek słowo „bunt” w tym zdaniu ujął w cudzysłów. Bo przecież wielokrotnie sam buntował się przeciw światu i dominującym trendom w sztuce. W tym przypadku jednak chodziło mu o bunt wobec cudzych wartości, za którym nie stoi własne świadectwo życia i jakiegokolwiek ryzyko. W latach teatru ubogiego będzie wielokrotnie mówił o dialektyce szyderstwa i apoteozy pojawiającej się w jego spektaklach. Później wspomina o dwóch postawach – profanacji i bluźnierstwa. Pierwsza jest szyderczym gestem, który ma zranić innych i wyśmiać ich wartości, druga jest mocowaniem się z własnym życiem i problemami. Profanować można wszystko bez zapłaty swoim życiem, bluźnierstwo natomiast związane jest z napięciem i wartościami, które pozostają ważne. Nie da się bluźnić bezkarnie – zdawał się mówić. Oczywiście było, zwłaszcza w dojrzałej fazie jego twórczości, że tylko ta druga kategoria go interesuje. Pierwsza nie niesie nic życiodajnego.

Twórczość Grotowskiego – właściwie w każdym okresie pracy – odnosiła się do spraw trudno wyrażalnych w słowach i co najmniej niebagatelnych. Będzie, na przykład, w latach pięćdziesiątych pisał o „wyzwalaniu od samotności i śmierci” (s. 98), później wielokrotnie będzie używał określenia „świętość laicka”, będzie mówił o ofiarowaniu aktora, o „bracie”, o „światlistości”, by wreszcie skupić się na „budowaniu drabiny Jakubowej”. Grotowski wielokrotnie podkreślał, że jego domeną jest praca praktyczna, a te kalekie określenia w pewien sposób są konieczne, by zostać zrozumianym. Swoje wypowiedzi traktował pod tym względem bardzo pragmatycznie, choć z całkowitą powagą.

Po przeczytaniu ponad tysiąca stron nie sposób jednak nie zadać pytania: skoro deklarowaną przez Grotowskiego zasadniczą dziedziną było „czynienie”, to jakie jest w tym jego miejsce? O ile w czasach teatralnych określi siebie jako „zawodowego widza” (będzie więc tym, który stymuluje aktora i doko-

nuje „montażu” spektaklu), o tyle w okresie pracy w dziedzinie „sztuki jako wehikułu” pewne aspekty jego pracy pozostają tajemnicze. Określa wtedy siebie jako nauczyciela Performera. Przypominam, że mówił w tamtym czasie, iż działający powinien w czasie *Akcji* sięgnąć poziomów świetlistych i na czas swojego działania sprowadzić je na ten nasz gruby poziom, zachować je w działaniu.

To właśnie „drabina Jakubowa”, po której schodzą i wchodzą aniołowie. Ale skąd ta wiedza Grotowskiego? Wielokrotnie podkreślał, że tego procesu nie da się wymyśleć, że można go dotknąć tylko w czynieniu. Czyżby sam działał? Czy sam sięgnął do „poziomów świetlistych”?

Zdaję sobie sprawę z tego, że moje dywagacje też rozbijają się o słowa. Ulegam magii tych, jak je nazwałem, „gołych” tekstów, próbując je racjonalnie rozbrajać. Grotowski, chcąc objaśnić swoje dzieło, ale też swój sposób myślenia, odwoływał się do wielu tradycji i kultur. Wielokrotnie, by zobrazować swój świat myśli i działań, będzie mówił o tradycjach i mistyce Wschodu, głównie Indii (tam przecież każe rozsypać swe prochy po śmierci), będzie odwoływał się do kultur afro-karaibskich, do gnozy, do zikru. Ale też do kręgów związanych z chrześcijaństwem – kilkakrotnie wspomina o Ojcach Pustyni, o *Filokalii*, odwołuje się do Eckharta, świętego Jana od Krzyża. Warto do grona „autorytetów” dołączyć jeszcze Martina Bubera, który chyba był patronem parateatru, Grotowski też wielokrotnie przywołuje Dostojewskiego... Listę można wydłużać. I na koniec łatwo postawić zarzut mistycznego eklektyzmu, „multi-kulti”. Ale sprawa nie jest tak prosta i jednoznaczna. Sam Grotowski wielokrotnie w swoich tekstach przestrzegał, że nie o syntezę kultów mu chodzi. Wręcz przeciwnie – szydził, że joga w dziesięciu lekcjach nigdy się nie sprawdza. Że zanurzenie w tradycję jest ogromnie istotne dla wyboru odpowiednich elementów pracy. Szukał, owszem, tego, co poprzedza zróżnicowanie kulturowe – i jest dla człowieka życiodajne, jednak punktem wyjścia, co podkreśla w swoich tekstach odnoszących się do Teatru Źródeł czy „sztuki jako wehikułu”, jest własna kultura.

Pieśni wibracyjne – jego podstawowe narzędzie w ostatnim okresie pracy – są pieśniami tradycji. Śpiewał je kiedyś prapradziadek, także jego prapradziadek. Kto wie, jak daleko w przeszłość mogą sięgać niektóre struktury muzyczne w pieśniach zawarte. Śpiewając je, dotykamy czegoś, co jest bardzo stare, co było kiedyś – i co jest teraz, w trakcie ich śpiewania. Czy praprapra... doznawał tego samego, co śpiewający dzisiaj tę samą pieśń? Trochę naiwne to moje objaśnianie Grotowskiego – wiem. Ale jeszcze raz podkreślam: czytając tę książkę, odłożyłem na bok przyswojoną wiedzę, lecz czytałem „po prostu”.

Wracając jednak do tematu... Skoro człowiek zanurzony jest w tradycję, to i sam Grotowski jakoś to własne „zanurzenie” musiał formułować. Takich jego wypowiedzi jest kilka. W latach siedemdziesiątych mówił:

Nasz stosunek do tradycji polskiej.

Jestem produktem tej tradycji. Moi towarzysze są produktami tej tradycji. Myślę, że w każdej chwili, kiedy nie kłamiemy sobą, nawiązujemy z tą tradycją kontakt. Nie należy sobie zadawać trudu, aby szukać tego na sposób świadomy. Tradycja działa w sposób rzeczywisty, jeśli jest jak powietrze, którym się oddycha – nie myśląc o tym. Jeżeli ktoś musi się do niej przymuszać, czynić kurczowe wysiłki, by ją odnaleźć, ostentacyjnie ją wynosić – oznacza to, że nie jest w nim żywa. Tego, co nie jest w nas żywe, nie warto czynić, bo nie będzie prawdą (s. 500).

W innym tekście z roku 1980 mówił, że jednym z najskuteczniej formujących doświadczeń polskiej kultury jest nasz romantyzm. Wieszczenie przeciw leżą w katedrze wawelskiej obok królów. Dodawał też, że podstawą jest to, co przeżyte osobiście. „Biografia każdego z nas czy naszych rodziców głęboko jest zanurzona w historii”. Wydaje mi się, że pracując z osobami z różnych kręgów kulturowych, nie uważał się za wykorzenionego. Był skądś, był, używając jednego z tytułów jego wypowiedzi (*Tu es le fils de quelqu'un*), czyimś synem. Nie znikąd.

Z ową przynależnością do tradycji polskiej niejednokrotnie łączy się poczucie tradycji religijnej. Grotowski znów kilkakrotnie opowiada o sobie. Na przykład o dziecięcej inicjacji – o potajemnej lekturze Ewangelii. Pod nim w chlewiku chrząkały świny, a on czytał z wypiekami na twarzy. Natomiast w tekście *O praktykowaniu romantyzmu* znajduje się dłuższy, bezpośredni *passus* odnoszący się do tej sprawy:

[W aśramie w Indiach], kiedy wkrótce miałem ruszyć dalej, Griffith zapytał mnie, czy jestem chrześcijaninem. Odpowiedziałem mu, że moja rodzina jest katolicka, ale ja... na przykład nie mógłbym powiedzieć, że wierzę, iż Jezus to Bóg. Co do mnie – nie mam prawa tak mówić. Na co on odpowiedział: „Ale wiesz, kiedy Jezus pytał Piotra, nie pytał go – Piotrze, czy uważasz mnie za Boga? On go zapytał – Piotrze, czy mnie kochasz?”. Wtedy przyszło mi jakoś powrócić do tamtego dnia w dzieciństwie – zobaczyć znów tę osobę, która chodziła po wsi, przyjaciela mojego i tego na pół ślepego konia... Ot i całe owe psychologiczne powikłanie we mnie – czy zmaganie się z dziedzictwem, jeśli wolicie... (s. 664).

To „zmaganie z dziedzictwem” odłania w przestrzeni życia Grotowskiego różne momenty. Wymyka się przyszpileniu, oscyluje, jest dynamiczne. Książka pozwala dotknąć sposobu myślenia Grotowskiego, ale nie umożliwia opisanie jego życia w spójnych, jednoznacznych granicach. Pulsuje przemianami, nieustannym dążeniem do uchwycenia niemożliwego. I to ciągłe, pragmatyczne i praktyczne (w działaniu) mocowanie się ze sprawami przekraczającymi ludzką kondycję wydaje się cechą szczególną jego osobowości i twórczości.

Grotowski świata doznawał jako całości, wręcz animistycznie, wszystko wokół było dla niego żywe. Szczególnie mocno akcentuje to w okresie parateatralnym i Teatru Źródeł. Wyjątkowy akcent kładzie na swoją miłość do

drzew. W jego zebranych tekstach istnienie-drzewo przywoływane jest wielokrotnie i na różnych poziomach. Było chyba wygodnym i mocnym sposobem określenia własnej postawy. W dzieciństwie będzie Grotowski kapłanem jabłunki, drzewo będzie w *Święcie* przykładem istnienia-brata, drzewo będzie metaforą opisującą, w jaki sposób od tego, co życiodajne, oddziela nas mur, bo poznajemy poprzez myśli, a nie bezpośrednio (i ten mur chce Grotowski obalić), wreszcie będzie ono ośrodkiem pięknej opowieści o dorosłym mężczyźnie, który pierwszy raz w życiu ujrzał drzewa... Cóż można do tego dodać?

Wróć jeszcze do owej *Drogi*, od której zacząłem tekst. O wędrowaniu, pokonywaniu drogi Grotowski też wspomina wielokrotnie. O tym, że nieraz radził innym, by podróżowali, aż wreszcie sam ruszył w podróż-włóczęgę (wówczas zaczynał się parateatr). Później, już w stanie wojennym, podróżował pociągami nocą i nasłuchiwał, rozmawiał, spotykał się. W okresie parateatru stworzono też specjalny rodzaj spotkania tak właśnie nazwany – *Droga*. Pokonywano przestrzeń, idąc przez kilka dni. W *Przedsięwzięciu Góra*, by dojść na miejsce, też chyba ze trzy dni trzeba było w małej grupie maszerować w milczeniu. Po co? Grotowski mówił:

Dla kogoś, kto obserwowałby z zewnątrz, mogłoby to być jak ekspresja. Ale nie jest to ekspresją. Dzieje się to jako reagowanie na „tu i teraz”. Oczywiście wszystko może stać się źródłem kłamstwa. Jest wiatr i ktoś pragnie wyrazić swoją reakcję na wiatr. Zupełny idiotyzm. W ten sposób odmawia się percypowania wiatru, odmawia się kontaktu. To jest sterylne. Jeśli wiatr przychodzi, to przychodzi. Nie musimy wyrażać żadnej reakcji (s. 1116).

I taki jest już ten Grotowski: między czynieniem a zaniechaniem czynienia. Wszystko ma swój czas. Wszystko jest połączone.

Trochę niezborne są te myśli, ale to też konsekwencja lektury książki. Umieszczono w niej wiele tekstów świetnie znanych, ale też sporo tłumaczonych na język polski po raz pierwszy. Najciekawsze – bo nowe – są teksty opublikowane w drugim aneksie. Pochodzą one w zdecydowanej większości z lat siedemdziesiątych. Przygotował je do druku Leszek Kolankiewicz, Grotowski jednak nie zdecydował się w tamtych latach na ich opublikowanie, możemy je przeczytać dopiero teraz. Dotyczą one, co oczywiste, przede wszystkim czasu parateatru i sugerują wykluczenie się Teatru Źródeł. To była dla mnie pasjonująca lektura. Teksty te zamykały książkę, stąd, być może, ustawiły ton mojej recenzji – w której mało teatru, a sporo dywagacji.

Książka pokazuje bowiem Grotowskiego nierównomiernie. Niektóre okresy – jak teatralny (*Ku teatrowi ubogiemu* i sporo innych wypowiedzi) i parateatralny (tu teksty opracowywane przez Kolankiewicza) – zdominowały obraz. To, co działo się później, jest przez samego Grotowskiego opowiedziane w mniejszej liczbie tekstów, choć niezmiernie ważnych. I czytając tę książkę, trzeba brać to pod uwagę, by nie dać się zwieść: Grotowski się zmieniał. Ale może dlatego tak świetnie się tę książkę czyta.

Diabelsko-anielska adwokatura

L. Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp E. Barba, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.

1.

Dla osób zainteresowanych pracami Teatru Laboratorium i Jerzego Grotowskiego jest to jedna z najbardziej wyczekiwanych książek. Niedawno otrzymaliśmy dzieła wszystkie Grotowskiego, a teraz doczekaliśmy się *opus magnum* Ludwika Flaszena*. Ta potężna objętościowo księga zawiera teksty dawne i nowe; odkrywa wiele nieznanych albo mało znanych obszarów związanych z Pleromą (tak Flaszen nazywa Teatr 13 Rzędów, później Laboratorium) oraz przedstawia Grotowskiego, jakiego nie znaleźliśmy – w sytuacjach codziennych, społecznych i innych. Grotowskiego widzianego oczami przyjaciela.

Przypomnę najpierw kilka faktów dotyczących autora książki. Urodzony w 1930 roku Ludwik Flaszen jest absolwentem krakowskiej polonistyki. I to absolwentem nie byle jakim: bardzo wczesnie zaczęto łączyć go w grupę z Janem Błońskim, Andrzejem Kijowskim i Konstantym Puzyną, mówiąc o narodzinach krakowskiej szkoły krytyki. Wydawało się, że ten krytycznoliteracki kierunek pisarstwa pozostanie dla Flaszena najważniejszy. Już w czasach bezwzględnej dominacji socrealizmu Flaszen stał się znany, krytykując wszechpotężny nurt sztuki socjalistycznej. Jego referat *Walka ze schematyzmem*, wygłoszony w 1951 roku podczas zebrania Sekcji Prozy Oddziału Warszawskiego ZLP, wzbudził spore kontrowersje. „Referat, bijący w schematyzm, wywołał żywy i gorący odzew w dyskusji [...], dyskutanci na ogół zgodnie uznali krytykę kol. Flaszena za zbyt ostrą, przerysowaną”³⁸. Na podstawie tego tekstu powstał jeden z najgłośniejszych w tamtych latach artykułów Flaszena: *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*³⁹. Ten i kolejne teksty Flaszena przyniosły mu etykietę krytyka bardzo ostrego, bezpardonowo spierającego się o kształt literatury. Wkrótce też zaczął pisać recenzje teatralne, równie radykalne i bezkompromisowe. W czasie odwilży postrzegany był jako jeden z ciekawszych

* *Diabelsko-anielska adwokatura*, „Didaskalia” 2015, nr 125, s. 144–147.

³⁸ Opracowany tekst wystąpienia Flaszena publikowany był w „Życiu Literackim” z 6 stycznia 1952 roku. Przytoczony powyżej fragment jego omówienia z „Nowej Kultury” 1952 nr 3 cytuję za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Polonia Book, Londyn 1989, s. 161.

³⁹ „Życie Literackie” 1952, 6 stycznia.

i bardziej oryginalnych krytyków literackich i teatralnych. Przygotował wtedy swą pierwszą książkę. Jednak nie dane było mu wtedy jej wydać: cenzura, po kolejnym zastrzeżeniu kursu przez władze partyjne, zatrzymała edycję. Jego „mityczny” debiut, czyli książka *Głowa i mur*, złożona w 1957 roku, została więc po wydrukowaniu wycofana – a cały nakład zmielono.

Przypominam ten epizod, ponieważ zanim Flaszen zaczął współpracować z Grotowskim, to nie praktyka teatralna (choć miał epizod związany z objęciem kierownictwa literackiego Teatru im. Słowackiego w Krakowie), lecz pasja krytyka była najważniejszym polem jego realizacji. Wyjazd z Grotowskim do Opolą, wiążący się przecież ze sporym ryzykiem, był dla Flaszena – jak to rozumiem – decyzją trudną, prawie desperacką. Miał chyba o wiele więcej do stracenia niż Grotowski. Flaszen co prawda przez pewien czas wciąż będzie publikował recenzje w prasie krakowskiej, jednak działalność ta zacznie stopniowo zanikać. Jego krytyczna i literacka pasja łagodnie wygasa. Coraz rzadziej rzuca się on w wir polemik wokół ważnych wydarzeń literackich. Dopiero w roku 1971 wyjdzie jego książka *Cyrograf* (oficjalny książkowy debiut), zawierająca eseje i prozę. Wzbudzi ona spory oddźwięk – pojawi się sporo ważnych jej recenzji – jednak Flaszen nie wyzwoli się już od etykiety „współpracownika Grotowskiego”. Jako literat i krytyk zapłacił wysoką cenę za tę awanturę teatralną przygodę. Czy było warto?

Ludwik Flaszen stał się w Opolu, później we Wrocławiu, najbliższym współpracownikiem Jerzego Grotowskiego, współtwórcą jednego z najciekawszych teatralnych przedsięwzięć XX wieku. Ale wciąż wraca pytanie: jaka była jego rola w tej instytucji? Nie był przecież dramaturgiem we współczesnym rozumieniu, nie dokonywał adaptacji tekstów na potrzeby spektakli... Grotowski mówił o nim *advocatus diaboli*, mówił też, że jest wewnętrznym krytykiem teatru. Ale jak to działało w praktyce? Jaki był ten mechanizm owej „niezbędności” Flaszena? Między innymi te pytania – choć pobieżne odpowiedzi na nie były znane – powodowały, że oczekiwana książka wydawała się tak intrygująca. Odpowiedzi miał przecież udzielić głównie zainteresowany.

I Grotowski, i Flaszen mówili, że była między nimi niepisana umowa: Flaszen uczestniczy w procesie tworzenia spektaklu, w próbach, jako świadek, lecz rozmawia później tylko z Grotowskim, nie komentując wobec aktorów tego, co właśnie widział. Ale za to rozmowy z Grotowskim miały być całkowicie szczerze. Dla Grotowskiego taki sposób pracy był ogromnie istotny i praktykował go przez całe życie: zawsze – o czym pisało już wielu badaczy twórczości Grotowskiego – potrzebował intelektualnego i artystycznego partnera.

W ostatnim okresie pracy, we Włoszech, Grotowski sam zakosztuje roli „wewnętrznego krytyka”. Jeśli wierzyć relacjom, to w Pontederze Thomas Richards pracował z aktorami nad *Akcją*, a Grotowski konsultował się wyłącznie z nim, mówiąc, co należy robić, zmienić, zbudować. Oczywiście, bardzo daleki jestem od zrównywania tych relacji z Opolą, Wrocławia i Pontedery

– Grotowski był przecież praktykiem, nauczycielem, demiurgiem; Flaszen występował w roli adwokata diabła.

Wróćmy jednak do Opola lat sześćdziesiątych. Ludwik Flaszen pisywał wtedy do kolejnych przedstawień Teatru Laboratorium swoiste synopsisy, instrukcje dla widzów, streszczenia spektakli. Z krytycznego Robespierre'a (tak nazywano go w Krakowie z powodu ostrości jego wypowiedzi) przedzierzgnie się w służę (to w moim rozumieniu komplement) kolejnych spektakli Laboratorium. Te teksty Flaszena czyta się w wielu przypadkach (bo nie wszystkie są takie) jak obiektywne, odpersonalizowane relacje, w których autor ukrywa się za treścią opisywanego spektaklu. Gdzież podział się mistrz zjadliwych recenzji? – chciałoby się zapytać. Ale gdy czytamy te teksty Flaszena teraz, po latach, okazują się mistrzowskimi, subtelnymi interpretacjami. Ich „obiektywność” to precyzyjny sposób prowadzenia czytelnika i widza. Widz pozostaje wolny w wielowątkowych skojarzeniach i interpretacjach spektaklu, a równocześnie, jeśli przeczytał te „instrukcje” uważnie, odnajduje w nich słowa pomagające zrozumieć to, co widział. Odnajduje je jako własne. Choć mogą one służyć do opowiedzenia sobie trochę inaczej widzianych scen.

Zaangażowanie Flaszena w pracę Teatru Laboratorium musiało być ogromne. Pole jego osobistej, ludzkiej realizacji zmieniło biegun. Może to niesprawiedliwe, może nazbyt indywidualne, ale nie potrafię już dzisiaj patrzeć na Flaszena jako na literata i krytyka – odruchowo postrzegam go jako współtwórcę Laboratorium, czyli człowieka teatru. Posługując się, bliskimi chyba Flaszenowi, „faustycznymi” skojarzeniami, mógłbym powiedzieć, że podpisanie cyrografu kosztowało go wiele. Ale jednak chyba po zawarciu tego paktu poczuł się dobrze.

2.

Ogromna (zarówno treściowo, jak i objętościowo) książka Ludwika Flaszena skomponowana jest bardzo ciekawie. Stanowi ona mocno poszerzoną wersję angielskiego wydania zatytułowanego *Grotowski & Company*. W polskiej wersji, bez zmiany pierwszego członu, zyskała podtytuł *Źródła i wariacje*. Na pierwszy rzut oka pokazuje chronologicznie drogę Flaszena w i wokół Teatru Laboratorium. Ale są to wspomnienia meandrujące, wracające czasem, niekiedy wybiegające w przyszłość, pełne dygresji, anegdot, opowieści nie całkiem na temat. Zebrane razem stare i nowe teksty ciekawie się oświetlają, stanowią opowieści o samym Flaszenie, to znów o teatrze i Grotowskim. Przesiąknięte są ironią i poczuciem humoru, zmieszanyymi momentami z tonem serio, ukazują obraz wspólnej pracy nieco odmienny od znanego powszechnie.

Flaszen pozostaje przepelniony pewnością co do wartości zrealizowanego przez Grotowskiego dzieła, ale równocześnie jego pisanie jest pozbawione pompatyczności. Grotowski jawi się w tej książce jako osoba pełna humoru, kompan. A jednak z tekstów Flaszena wypływa szczególny charakter tej wzajemnej relacji. Wciąż mamy wrażenie wielkiej bliskości, jeśli nie przyjaźni Flaszena i Grotowskiego, ale równocześnie dystansu, jeśli nie bariery obcości między nimi...

W *Grotowski & Company* teksty Flaszena omawiające kolejne spektakle, o których wspominałem, są usytuowane w początkowej partii tomu. Teksty te były już wcześniej dobrze znane, publikowane zbiorowo w kilku książkach. Tym zabiegiem Flaszen osadza swoich czytelników w konkretnie pracy w Opolu i Wrocławiu, w kontekście jej efektów. Dalsze rozdziały, w których już Flaszen nie będzie analizował spektakli, wisiałyby nieco w próżni, bez tego „poważnego” wprowadzenia w materię dzieła. Po owej „dokumentującej” części tomu sposób opowieści Flaszena się zmienia. Coraz więcej miejsca zajmuje obraz Grotowskiego ukazywanego poza pracą – to Grotowski nam nieznany, niechroniący, jak pod pancierzem, swojej prywatności. Ale też coraz więcej miejsca zajmuje sam Ludwik Flaszen. Jakby powoli odnajdywał sobie trochę inne miejsce – już nie tylko *advocatus diaboli*, już nie tylko wewnętrzny krytyk, ale po prostu partner w pracy. Partner zajmujący się w pewnym momencie czymś innym niż Grotowski. Partner świadomy własnej siły.

Bo oto Ludwik Flaszen znajdzie także własne poletko w obrębie Laboratorium. Słowo, czyli literackie umocowanie Flaszena, rozkwitnie w zaskakujący sposób w okresie parateatralnym (czyli w latach siedemdziesiątych). Słowo nie musi się zamieniać – zdaniem Flaszena – w napisane książki. Bo przecież także kultura czynna, ta „Laboratoryjna”, tworzona tu i teraz, może wiązać się ze słowem szeroko rozumianym; także słowem, które wykracza poza krajobraz znaczenia i oznaczania, które może się zmienić w milczenie i bezruch, albo gest czy ruch. Brzmi to wszystko w moim opisie może trochę enigmatycznie, ale zyskiwało konkretną formę w prowadzonym przez Flaszena cyklu działań *Medytacje na głos*. Otrzymujemy w książce autorski opis tych działań. Flaszen pisze między innymi następujące słowa:

Doświadczenia, jakie prowadziłem, z czasem odsłaniały horyzonty, jakich sam nie znałem: jakby przez otwierające się nagle szczeliny przesączała się poświata z wymiaru innego, niepotocznego. Albo wiedziałem z przeczucia, czy lektury, że to istnieje. I zadziwiona radość rozpoznawania: aha, więc to jest to! I wątpliwość, czy na pewno to? [...] Nie szedłem Drogą Królewską. Może dlatego wyjście na światło było czasem możliwe? (s. 117).

Nawet w tym króciutkim cytacie odsłania się cały autor. Ton serio splata się z twórczym sceptycyzmem. Wszystko zaprawione lekkim gnostyckim posmakiem. Nawet bezbrzeżna radość zostaje dotknięta ostrym jak brzytwa

intelektem: „Czy to na pewno to?”. Z *Medytacjami na głos* koresponduje też hermetyczny, opublikowany po raz pierwszy w 1973 roku tekst *Księga*. Wędrujący po obrzeżach gatunków literackich. Jakby Flaszen poszukiwał nowej formuły, która nie polega tylko na czytaniu, ale i na współtworzeniu.

Książka Flaszena prowadzi meandrycznym szlakiem. Oto czytamy teksty o aktorach Laboratorium: Renie Mireckiej, Antonim Jahołkowskim, Zygmuncie Moliku. Te meandry – raz jeszcze powtórzę – układają się jednak w chronologiczną konstrukcję, ukazującą kolejne przemiany teatru. Podążamy dalej i dalej z biegiem czasu.

Wszystko zmierza ku centralnemu, najdłuższemu tekstowi książki – *Grotowski ludens*. Napisany został specjalnie na tę okazję, choć fragmenty tego tekstu były znane już wcześniej. Wydaje się on rdzeniem, osią tej książki. Jest – dodać trzeba – bardzo osobistym wyznaniem Flaszena. Raz jeszcze przemierzmy drogę Teatru 13 Rzędów i Laboratorium od początku. Ale tym razem inaczej – ukazaną bez próby obiektywizacji. Ten rozdział jest ogromnie szczerzy, odsłania zwyczajne, prozaiczne, wydawałoby się, elementy towarzyszące tworzeniu wielkiego dzieła.

Już na wstępie Flaszen zaznacza, że obaj z Grotowskim przybierali w pracy i życiu prywatnym specyficzne maski, nadając sobie raz po raz różne, naznaczone literackim balastem, pseudonimy. Zestawienia: Filidor – Anty-Filidor, Chopin – Elsner, Leverkühn – Zeitblom wiążą się z oczywistymi kontekstami i jednoznacznym podziałem ról. Lecz, jak pisze Flaszen: „Do końca niemal naszych kontaktów, przez całe dziesięciolecia, Grotowski był Bańbułą, wójtem z zapadłej wsi polskiej, a ja Deptułą, sekretarzem rady gminnej. Naszą naczelną troską była działalność kółka dramatycznego w naszej gminie” (s. 179). W taki sposób o Teatrze Laboratorium raczej nikt do tej pory nie pisał. My, czytelnicy, znaliśmy Bossa, Grotowskiego... Ale Bańbuła? Albo Brat Żorzyk?...

Ta Flaszenowska opowieść musi być więc choćby z tego powodu inna. Jest pasjonująca. Flaszen niesłychanie serio i z pełną świadomością, że była to jedno z najważniejszych przygód w świecie kultury XX wieku, pisze o tej szaleńczej instytucji, jaką było Laboratorium. Ale jego wszechobecna ironia (także autoironia), często niesłychanie zjadliwa, chroni przed jakakolwiek egzaltacją. Te „gry” Grotowskiego i Flaszena układają się w alternatywną opowieść o historii Laboratorium, znanej ze świetnych książek Osińskiego czy Kolankiewicza. Dziesiątki smakowitych anegdot, odkrywanie kulis, przedstawianie codzienności (niekiedy bardzo prząsnej), nawet śmiesznych nawyków Grotowskiego – wszystko to składa się na dopełniający, nieobecny do tej pory w takiej pełni obraz pracy zespołu Laboratorium. Usytuowany na dodatek w zmieniających się warunkach politycznych, które wymuszały nieustanną grę z Lewiatanem (tak Grotowski i Flaszen nazywali ZSRR i – w konsekwencji – także polskie władze).

3.

Jest w tym fragmencie książki jeden temat, może usytuowany z boku, ale zwracający uwagę czytelnika. Flaszen opowiada o wadzeniu się ze swoją polskością i żydowskością. Przez lata był to temat, na który Flaszen się nie wypowiadał. Zapewne przyczyny były różne, ale prawdopodobnie przede wszystkim nie czuł potrzeby, by o tym mówić. W *Grotowski & Company*, a szczególnie w rozdziale *Grotowski ludens*, to temat bardzo ważny.

Flaszen urodził się w Krakowie. Już jako dziecko poznał, jak przerażające mogą być wielka polityka i wojna. Wyjechał z rodziną do Lwowa, a potem na zesłanie daleko na Wschód – do Kraju Maryjskiego. W książce jednak temat wojny i Holocaustu obecny jest tylko marginesowo. Dla niego pokoleniowym doświadczeniem, niezwykle bolesnym, będzie rok 1968. Rozdział *Apokalipsa '68* opowiada o klimacie tamtych czasów. Flaszen wspomina, że z wytężoną uwagą i strachem analizowali z Grotowskim sytuację polityczną. Z przerażeniem patrzyli na Wschód, na narastający w Związku Radzieckim antysemityzm.

Przed wojną chlubne te idee znajdowały inspirującą analogię w Niemczech hitlerowskich. Obecnie – po słynnej aferze lekarzy-trucicieli w ostatnich latach życia Stalina – znajdowały pomoc, przyjaźń, przykład w Moskwie, stolicy światowego socjalizmu (s. 207).

W 1964 roku w Teatrze Laboratorium powstanie spektakl *Studium o Hamlecie*, który będzie swoistą odpowiedzią na tę coraz bardziej mroczną, narastającą presję. Flaszen pisze o tym spektaklu, że:

stał się rodzajem wizji fenomenu komunistycznego populizmu i jego głębokich – by nie rzec – glebnych, swojskich źródeł. Powstała wizja jakiegoś archaicznego, chłopsko-żołnierskiego kraju, z osamotnionym inteligentem, Hamletem-Żydem, wykluczonym ze wspólnoty krzepkiego ludu (s. 208).

Można by powiedzieć, że obraz ten był wobec roku 1968 w jakiejś mierze proroczy. Flaszen przyznaje jednak, że ich obu (a więc jego i Grotowskiego) zaskoczyła skala tego, co działo się w 1968 roku. Te polowania w prasie, w mediach na Żydów i Polaków pochodzenia żydowskiego, te organizowane „patriotyczne” wiece przeciw syjonistycznym wrogom narodu i socjalizmu... Flaszen pisze:

Choć Grotowski trafnie diagnozował proces rozwoju mentalności politycznej w PRL – ja, bardziej bezpośrednio zainteresowany, byłem oczywiście bardziej optymistyczny – nagłość tego, co się stało w Marcu, była dlań zaskoczeniem. Dla mnie oczywiście także. Oto Apokalipsa stanęła u progu naszego kraju (s. 209).

Flaszen po wydarzeniach marcowych proponuje Grotowskiemu, że poda się do dymisji, by ocalić teatr. Grotowski się nie godzi. Stawia wszystko na jedną kartę. Być może postawił na tę kartę całe istnienie teatru. Flaszen wspomina, że dla Grotowskiego była to sprawa honoru. Zresztą czymże stałby się po takiej kapitulacji teatr, który ma w repertuarze *Księcia Niezłomnego*? Chyba tylko pustą, „formalistyczną” grupą...

Wspominam za Flaszenem o tej słabo znanej historii, bo wydaje się ona ważna (a może kluczowa) dla samego autora książki. Flaszen powtórzył tę opowieść w filmie Małgorzaty Dziewulskiej *Grotowski – Flaszen*. Zresztą w tym niezwykle interesującym filmie padają też inne ważne słowa. Flaszen mówi o swojej polskości i żydowskości. O tym, że nie chce i nie powinien odżegnywać się ani od jednej, ani od drugiej strony swojego dziedzictwa, od kultury, która go ukształtowała. Mało tego – mówi, że nie potrafiłby tego zrobić. Może postrzegam tę kwestię nazbyt patetycznie, może przeceniam wagę tych opowieści (bo „procentowo” w książce i filmie nie zajmują zbyt wiele miejsca), jednak nie mogę powstrzymać się od skonstatowania, że mówienie przez Flaszena o tych sprawach to jakby jego rozliczanie się z własnym losem. Ta książka jest o Grotowskim, ale – powiem to wyraźnie – dla mnie jest przede wszystkim książką o Flaszenie.

4.

Kolejne rozdziały wciągają równie mocno. W tekście *Końcówka* Flaszen opowiada o rozchodzeniu się dróg Grotowskiego i Teatru Laboratorium, o stanie wojennym, o trudnych decyzjach związanych z emigracją Grotowskiego, a później jego – Flaszena – wyjazdem do Francji.

Po wyjeździe Grotowskiego do Stanów Zjednoczonych, później do Włoch, kontakt między Deptułą i Bańbułą się nie urwał, choć istotnie się zmienił i rozluźnił. Ludwik Flaszen stał się dyrektorem Teatru Laboratorium. To Flaszen wraz z czwórką aktorów i zespołem sygnował dokument rozwiązujący ten teatr. Jak ironizuje (a zarazem mówi serio), w pewnym momencie to on rozpoczął tę przygodę konstytuującą Teatr 13 Rzędów, proponując Grotowskiemu kierowanie nieistniejącym jeszcze zespołem, i to on, Ludwik Flaszen, ją zakończył, zamykając dwadzieścia pięć lat później dzieje Teatru Laboratorium.

Rozwiązanie Teatru Laboratorium było dla Flaszena i zespołu początkiem nowego życia. „W przenośni i dosłownie” (s. 251). Różnie potoczyły się losy aktorów i osób, które dołączyły do grupy w okresie parateatralnym. Flaszen nie stara się pisać wyczerpująco o tych dziejach, jakby definitywnie skończył się pewien etap życia. Nie pisze nawet o swoich późniejszych pracach reży-

serskich na Zachodzie i w Polsce, w Starym Teatrze⁴⁰. Nie pisze też o wielu innych sprawach.

5.

Po tekście *Końcówka*, którego puentą jest fakt rozwiązania Laboratorium, następuje *Ostatnie spotkanie* – tekst, w którym pierwsze słowa mówią o telefonie z Pontedery, informującym Flaszena o śmierci Grotowskiego. Flaszen pojedzie do Włoch, by pożegnać się z prochami swojego przyjaciela, zanim zostaną rozsypane nad Arunaczalą. Wspomnienie to jest znów zaskakujące i wstrząsające zarazem...

Jakiś barak. Paskudna pogoda. Urna z prochami Grotowskiego wyniesiona zostaje do brudnego kantorka. Postawiona na pomiętym płótnie, na nie do końca uprzątniętym stole. I potem nerwowy, zawstydzający dialog Flaszena z umarłym, a może z sobą? I jeszcze „prawosławny pokłon” oraz niemal paniczna ucieczka z miejsca „ostatniego pożegnania”.

Ten teatr śmierci okazał się ogromnie męczący. Nawet miejsce, w którym się odbywał, było „podejrzane”. Flaszen odsłonił w tym tekście mroczną, dziwną lukę – Grotowskiego poszukiwania ciała świetlistego nagle kończą się obrzędem, nawet nie świętokradzkim. Obrzędem wstydliwym, pokątnym...

Wcześniej Flaszen pisał, przyglądając się całości dzieła Grotowskiego, że:

Jego wyobraźnia inkarnacyjna krążyła wokół Jezusa z Nazaretu. Kusi mnie, by powiedzieć, iż był – chrystowiercą. Agnostykiem? Chrystowiercą – bezwyznaniowym. W trybie eseistycznej fantazji rzekłbym – zważywszy na ów finalny koncept ciała esencji – iż Grotowski poszukiwał Ciała Chwalebego. W pracy z aktorem. W pracy nad sobą (s. 223).

Jak dziwnie te słowa brzmią przy zestawieniu ich z owym samotnym spotkaniem Flaszena z urną. Flaszen jednak doda jeszcze na innym miejscu swojej książki, że ma nadzieję, iż jednak się spotkają kiedyś z Grotowskim – po śmierci.

Ów fragment o krótkim czuwaniu Flaszena przy urnie bardzo mnie poruszył. I wywołał z całą mocą pytanie o rzemieślnicze budowanie Jakubowej drabiny do nieba. Czy ciężko chory Grotowski, pracując nad *Akcją*, zadawał je sobie w obliczu nadchodzącej śmierci? To, oczywiście, tylko pytanie retoryczne.

⁴⁰ Por. *Jakbym podpisał cyrograf*, z L. Flaszenem rozmawia T. Kornaś, „Dziennik Polski” 1994, nr 233, s. 17.

6.

W ostatnich rozdziałach książka „rozlewa się”, porzuca chronologiczny bieg. Okruchy wspomnień – mówiąc trochę po Kantorowsku – to krótkie literackie popisy, fragmenty. Jakby po kulminacyjnych rozdziałach książki, sięgających momentami – niemal jak u Dostojewskiego – tajemnicy, teraz przyszła pora na łagodne wyjście z kręgu spraw „światłości”, śmierci, posłannictwa. Bawiłem się, czytając, jak to nieopierzeni aktorzy wyjeżdżają rozklekotanym autobusem zdobywać Opole, jak Flaszen i Grotowski – obywatele sierpniowego PRL – zaproszeni zostali na bankiet u lorda mayora, gdzie obowiązkowym strojem były fraki, czy wreszcie jak dekorowano twórców kultury w wielofunkcyjnej sali, gdzie za zasłoną ustawiono trumnę ze zwłokami. Potem jeszcze będą rozmowy i fragmenty starych tekstów Flaszena, w których po raz pierwszy używał terminów czy pojęć, jakie Grotowski włączy do słownika nierozdzielnie kojarzonego z Laboratorium.

Komponując tę książkę, Flaszen użył reżyserskiej techniki, którą Grotowski nazywał montażem. Widz (czytelnik) podąża za mistrzowsko skonstruowaną na jego użytek partyturą – i tak ma być; ale w głębi kryją się zaskakujące tajemnice.

Rozdział 2. Tadeusz Kantor

Manekin na krzyżu

Analiza jednego rekwizytu w *Wielopolu, Wielopolu*

1.

„Krzyż jest świętym znakiem odkupienia: znakiem tym Kościół rozpoczyna wszelkie czynności, błogosławi nim i poświęca*. Dlatego wśród symboli chrześcijańskich przysługuje mu naczelnie miejsce”¹ – tak Kościół katolicki definiuje znak krzyża.

Znaczenie krzyża od pierwszych wieków chrześcijaństwa zdecydowanie wykraczało poza naśladowcze czy symboliczne elementy. „Greccy Ojcowie Kościoła widzieli w krzyżu symbol Chrystusa, który rozpostarty na drzewie męki obejmuje cały wszechświat, jego wysokość i głębokość, szerokość i długość, przenika go swoim Bóstwem i harmonijnie łączy w jedno”². Konsekwencje takiego myślenia rozciągały się o wiele dalej: „W ikonografii krzyż jest najważniejszym znakiem zwycięstwa nad śmiercią, które to zwycięstwo zostaje rozgłoszone na cztery strony świata”³. Myśląc o tych znaczeniach związanych

* Tekst *Analiza jednego rekwizytu – wielki krzyż w Wielopolu, Wielopolu* powstał na podstawie wystąpienia podczas konferencji *Tadeusz Kantor. Marioneta*, Cricoteka, Kraków, 12 lutego 2016. Wykorzystałem w tym tekście także fragment recenzji: *Modlitwy Tadeusza Kantora*, „Teatr” 2016, nr 4, s. 80–81.

¹ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 13.

² Ibidem, s. 15.

³ K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, przeł. Z. Szanter, Arkady, Warszawa 2007, s. 27.

z krzyżem, nie można zapomnieć, że jest on w chrześcijaństwie oczywistą zapowiedzią Zmartwychwstania (co jest ciekawe w kontekście Teatru Śmierci).

Jednak już od pierwszych wieków chrześcijaństwa krzyż miał równocześnie inne, bardziej realne, konkretne znaczenie: był drzewem hańby, na którym wieszano najgorszych przestępców. Mniej więcej więc do VI wieku krzyż pozostawał w chrześcijańskiej ikonografii (choć nie tylko z tego powodu) wyłącznie prostym „geometrycznym” znakiem; we wszelkich przedstawieniach nie zawieszano na nim ciała Chrystusa ani przedstawianego realistycznie, ani nawet w wyidealizowanej formie.

Zmieniło się to w VI wieku, gdy postać Chrystusa na krzyżu była prezentowana w postawie tryumfującej. Chrystus ubrany był zazwyczaj w długą tunikę, krzyż zaś wydawał się tylko tłem dla wystylizowanej i zwycięskiej postaci.

Wschodnie chrześcijaństwo stosunkowo wcześniej wypracowało sztywne kanony sztuki. Chrystus na krzyżu stawał się idealną ikoną. Właściwie w prawosławiu rzeźba sakralna się nie rozwinęła – i raczej trudno mówić o „cielesnej” postaci na krzyżu.

Inaczej było na Zachodzie... W sztuce zachodniego chrześcijaństwa od średniowiecza powszechne stały się figuralne wizerunki Chrystusa na krzyżu. W późnym średniowieczu będą to niejednokrotnie przedstawienia podkreślające ludzki wymiar okrucieństwa męki. Zasadniczo figura Chrystusa w tego typu przedstawieniach stanowiła jedność z krzyżem – była traktowana jako całość przeznaczona do adoracji. Krucyfiks stał się w Kościele katolickim obiektem kultu, także dzisiaj może być traktowany jako całościowe dzieło rzeźbiarskie czy dewocyjne.

Nie miejsce tutaj na szczegółowe przedstawienie przemian i licznych wariantów ikonografii Chrystusa na krzyżu, jednak warto jeszcze wspomnieć o figurze Chrystusa w średniowiecznych dramatach liturgicznych, które w ramach celebracji prezentowane były w kościołach. Wykorzystywano wówczas powszechnie figury Chrystusa przeznaczone do skomplikowanej akcji liturgicznej. Niektóre fragmenty ciała Zbawiciela bywały ruchome (przede wszystkim ręce). Konkretna postać Chrystusa w trakcie uteatralizowanych oficjów mogła być więc przybita do krzyża, zdjęta z krzyża, adorowana na stopniach ołtarza, złożona do grobu (ruchome członki pozwalały na to). Niekiedy tego typu rzeźby miały także ruchome inne części ciała – biodra, nogi, oczy, szczękę... Bywały w tych figurach zagłębienia opracowane w kryształ, w których na czas złożenia do grobu umieszczano konsekrowaną Hostię.

Rzeźby te raczej nie były przedmiotem codziennego kultu poza okresem „występowania” w dramatach liturgicznych. Figura Chrystusa była w tym wypadku niejako autonomiczna wobec krzyża. Mogła na nim zawisnąć, ale mogła występować niezależnie wobec niego. W niektórych dramatach liturgicznych Chrystusa mógł grać aktor (a dokładniej zakonnik), zaś w odpowied-

nim momencie zastępowała go rzeźba (na przykład tak mogło być w *Ludus de Passione* zapisanym w XIII-wiecznym manuskrypcie *Carmina Burana*⁴).

W kontekście liturgii mszy w Kościele rzymskokatolickim krzyż pełni jeszcze jedną, kto wie, czy nie najważniejszą funkcję. Msza w rozumieniu Kościoła katolickiego i Kościołów wschodnich jest uobecnieniem męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Kapłan działa *in persona Christi*. Można powiedzieć dosadniej: to Chrystus poprzez kapłana wypowiada słowa Przemienienia. Kapłan powinien być, idąc odprawiać mszę, gotowy na śmierć. Schody ku ołtarzowi symbolizują również Golgotę. Podczas mszy przedsoborowej – a w kręgu takiej właśnie mszy wychowywał się także i Tadeusz Kantor – kapłan odprawia mszę *versus Domini*, czyli zwrócony ku ołtarzowi, a za nim niejako podążają w tym samym kierunku uczestniczący wierni. Na wprost oczu kapłana powinien się znajdować krzyż – kapłan uczestniczy w ofercie krzyża, powinien stać się z nim jednością.

2.

Raz jeszcze wypada przypomnieć, że wśród symboli chrześcijańskich krzyżowi przysługuje najważniejsze miejsce. Dlatego też krzyż od najstarszych czasów poddawany był – z różnych zresztą powodów – daleko idącym zabiegom profanacyjnym. Prawdopodobnie najstarsze w ogóle ikonograficzne przedstawienie krzyża w chrześcijańskim kontekście ma właśnie charakter profanacji. Przypomnę, jedną z rozrywek rzymskiego *theatrum* było parodiowanie obrzędów chrześcijańskich, niekiedy połączone z męczeństwem prawdziwych chrześcijan. Do tego typu rozrywek odnosi się przedstawienie z II lub początku III wieku znalezione na ścianie jednego z domów na Palatynie. Na krzyżu jest postać w masce osła, a po lewej stronie mężczyzna unoszący rękę w pozdrowieniu. Koślawy napis głosi: „Aleksamenos oddaje cześć swojemu Bogu”⁵.

Przeskakując przez wieki...

Sztuka współczesna poddała krzyż już chyba wszystkim możliwym profanacjom. Były już krzyże z butelek coca-coli, z fallusem, z przywiązaną do krzyża małpą, ze świnią i czym tam jeszcze chcemy. Ostatnio też pokazano

⁴ Por. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, vol. 1, Clarendon Press–Oxford University Press, Oxford 1962, s. 518–533.

⁵ Por. M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 166–167.

mszę jako „krytyczne” przedstawienie teatralne, a krzyż, co oczywiste, był jego centralnym elementem scenograficznym⁶.

Jak i gdzie w tym afirmatywnym bądź profanacyjnym kontekście umieścić wykorzystanie przez Tadeusza Kantora w spektaklu *Wielopole, Wielopole* wielkiego krzyża i przybitego (przywiązanego) do niego manekina księdza? Te dwa bieguny – czci i profanacji – będą ważnym punktem odniesienia w moim artykule, ale nie zmierzam do dokonania na koniec jakiejś ostatecznej prostej kwalifikacji. Znaczenia związane z krzyżem, absorbowane i anektowane przez kulturę, są jednak tak mocne, że nawet Kantor nie mógł wykorzystać tego przedmiotu bezkarnie, musiał wiedzieć, w jak złożony kontekst znaczeń i skomplikowanych układów odniesienia włącza swe decyzje artystyczne.

Czy Tadeusz Kantor był religijny? Można się domyślać, że jego stosunek do religii był zmienny. Gdy zakładał Cricot 2, miał upartą wolę „krzewienia / Prawdziwej Wiary”. A tą wiarą była oczywiście „AWANGARDA”⁷. Wiele lat później, gdy powstanie już *Wielopole, Wielopole*, w jednym z wywiadów powie: „nie jestem ani wierzącym, ani ateistą. Każdy prawdziwy artysta ma obowiązek być na swój sposób wierzącym [...]. Nie ma religii bez świętokradztwa”⁸. Dodawał jeszcze w tym samym wywiadzie, że kiedyś był zagorzałym intelektualistą, a teraz uważa, że konieczne jest połączenie pojęć „intelektu i ducha, spirytualizmu”⁹.

W ostatnich latach kilku badaczy mierzyło się już z problemem religijności Kantora. Jednej z najbardziej jednoznacznych odpowiedzi na ten temat udzieli Krystyna Czerni, która zajmowała się przede wszystkim wątkiem religijnym w kontekście prac plastycznych: „Wydaje się, że problem Kantora nie był natury konfesyjnej czy światopoglądowej, ale ontologicznej, zasadniczej. Wierząc żarliwie w pamięć, w kontakt z umarłymi i jakąś formę życia po śmierci – nie mógł uwierzyć w Zmartwychwstanie ani w Przemienienie”¹⁰. Nieco ostrożniejsza jest Katarzyna Flader-Rzeszowska, która unika tak daleko idących konstatacji. Raczej chce się zajmować, jak to nazywa, krypto-teologiami – pęknięciami w jasnej i klarownej rzeczywistości, ku której wciąż na nowo zmierzał Kantor. Katarzyna Flader-Rzeszowska w kontekście małych teologii pisze o Kantorze tak:

⁶ Por. s. 156 w niniejszej książce.

⁷ T. Kantor, [Wstęp do biuletynu Teatru Cricot 2]; cyt za: K. Flader-Rzeszowska, *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, s. 91.

⁸ Cyt za: ibidem, s. 78.

⁹ Ibidem.

¹⁰ K. Czerni, „Cyrkowo-tragiczny dekolaż” – czyli wątki religijne w twórczości Tadeusza Kantora [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. B. Major, J. Matyja, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2004, s. 185.

W dziełach scenicznych umieszczał uniwersalne prawdy dotyczące dramatycznej relacji człowieka z nieodgadnionym Absolutem. Jego główne pytanie brzmiało: co jest po drugiej stronie życia? czy śmierć jest tylko pustką? czy przyszłość jest nicością? Stawiał jednak te pytania z przyczyn niezwykle osobistych. Pytał, bo wątpliwości i niepewność, jak wynika z różnych wypowiedzi artysty, dotyczyły przede wszystkim jego¹¹.

Rzeczywiście, wymienione pytania Kantora mają posmak teologiczny, ale czy sam artysta stawiał je w takim kontekście? Pytanie zadaję niepewnie.

3.

Tadeusz Kantor wychowywał się na probostwie w Wielopolu Skrzyńskim – co oczywiste, w pełnym zbrataniu z katolicką religijnością. Mieszkał tam wraz z matką do szóstego roku życia. Ksiądz dziekan Józef Radoniewicz, jego wuj, opiekował się rodziną po powołaniu ojca Kantora do wojska. Niezauważalnie to religijne otoczenie przesiąkało codzienność, stawało się naturalną przestrzenią, także przestrzenią zabaw małego Tadeusza. Po latach Kantor powiedział: „Jestem [...] sfamiliaryzowany z tymi wszystkimi czynnościami, przedmiotami. [...] Nawet ten przedmiot – Krzyż – jest dla mnie jakimś takim przedmiotem – bo ja wiem – jak mój stół w nowej pracowni”¹². Dzieciństwo na parafii było dla niego naturalną przestrzenią anektującą przedmioty nacechowane religijnie, otaczające go, istniejące w jego przestrzeni „od zawsze”. Będąc dziećmi, nie znając innych przestrzeni, jesteśmy przekonani, że tak właśnie świat jest zbudowany i tak wygląda, jak go minuta po minucie doświadczamy. To nie przypadek, że wyobrażenia, sny starych ludzi bardzo często wracają ku tamtym pejzażom. Bez większego wysiłku można wyobrazić sobie, jak bardzo krzyż musiał być dla Tadeusza Kantora, wychowywanego na probostwie, naturalnym i zwykłym przedmiotem. Przekonanie, że dla dorosłego artysty krzyż znaczy tyle samo, co „stół w nowej pracowni”, staje się jednak praktycznie niemożliwe. Użycie krzyża w Teatrze Śmierci nie mogło pozostać bez znaczenia. Nawet jeśli Kantor odarłby go z sakralnych konotacji (a – jak sądzę – nie zrobił tego ostatecznie) i tak wprowadzenie go w obszary teatru było w jakiejś mierze gestem teologicznym.

W 1990 roku Kantor zanotował w tekście *Cicha noc*:

¹¹ K. Flader-Rzeszowska, *Teatr przeciwko śmierci*, op. cit., s. 305.

¹² T. Kantor, *Interwencje* [w:] T. Kantor, *Pisma*, tom 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 156.

W dzieciństwie
ten „wyższy” świat niewidzialny
w sposób
bezceremonialny mieszał się
z realną codziennością.

Dopiero nieco później
wpojono mi naukowe,
religijne, moralne
wałory niewidzialnego
świata
i ich wyższość nad
prozą codziennego życia.

Ale przyszedł moment
decydujący dla mojego
losu, życia i mojej
sztuki –
Gdy dokonałem największego
odkrycia.
Właściwie to nie było
odkrycie.
raczej decyzja.
Te wszystkie wielkie,
patetyczne, „święte”,
nietykalne pojęcia, słowa,
postacie, zjawiska
ściągnąłem
„na ziemię”,
i znowu,
jak za czasów dzieciństwa
pomieszały się
z Biedną Rzeczywistością,
codzienną.
Nie były już
napuszone,
obleczone godnościami,
nie dostępne,
sztywne i martwe.
Ożyły,
nikt już nie bił czołem
przed nimi,
wielu płakało...¹³

¹³ Ibidem, s. 187–188.

Wczytując się uważnie w ten fragment, warto zauważyć jeden istotny, ale możliwy do przeoczenia niuans. Ściąganie na ziemię, jak to nazwał Kantor, tych wszystkich nietykalnych „świętych” pojęć, słów, postaci nie stanowi wcale sedna tej wypowiedzi. To tylko (i aż) działanie artystyczne. Odkryciem dla Kantora stał się ich cel, a może raczej skutek wyłaniający się z tego zabiegu: możliwość powrotu do pokoju dzieciństwa, do wrażliwości dzieciństwa, gdzie – tu zacytuję raz jeszcze tę wypowiedź Kantora:

ten „wyższy” świat niewidzialny
w sposób
bezcerebralny mieszał się
z realną codziennością.

Postawię więc pytanie: czyżby Krzyż, wraz z innymi przedmiotami, na nowo odzyskał taką dziecięcą codzienność i naturalność, że był oczywisty jak stół, przy którym je się śniadanie? Czyżby taki powrót był naprawdę możliwy? Kantor na dodatek na koniec tego fragmentu tekstu zmienił liczbę pojedynczą na mnogą. Zmieszanie tych wyższych, świętych pojęć z „biedną rzeczywistością” powodowało, że także i my, widzowie, mieliśmy, według Kantora, szansę dotknąć tej nieodróżnianej przestrzeni, gdy świat „niewidzialny miesza się z realną codziennością”:

nikt już nie bił czołem
przed nimi,
wielu płakało...

Kantor wyraźnie wskazuje, wierzy, że ta machina cudowności może być wehikułem nie tylko dla niego, ale dla wielu.

Jednak tego typu powrót nie dokonuje się bezkarnie. (I czy w ogóle może się dokonać?) Doświadczenia całego życia nie pozwolą przecież na powrót w dzieciństwo na takich samych warunkach; nie pozwalają na nowo stać się dzieckiem. Krzyż może, owszem, oddziaływać emocjonalnie w sposób podobny jak w dzieciństwie, ale intelektualnie już w ten sposób nie działa. Wiedza Kantora o każdym użytym w spektaklu elemencie jest inna, bogatsza, niż w dzieciństwie. Jest więc raczej możliwa jedynie okrężna droga, pełna wiedzy i świadomości mijającego życia – dążąca straceńczo poprzez dzieło teatralne do odzyskania niemożliwej przeszłości. Choć z góry skazana na klęskę.

Jednak taka próba odwołania się do czasów dzieciństwa, jak sądzę, wyklucza strategię twardej profanacji, bo wtedy wykreowany świat spektaklu nie mógłby funkcjonować. Bo choć pojawiają się w *Wielopolu*, *Wielopolu* najbardziej radykalne sceny – gwałt żołnierzy na Helce, rozstrzelania Rabinka, krzyżowania – to jednak ich celem nie jest zniszczenie mitów, wyszydzenie rodziny, krzyża, historii. Raczej odwołanie się do nich i paradoksalne nawet

ich wzmocnienie, wyniesienie, właśnie w tej poniżonej, biednej rzeczywistości spektaklu. Kantor pisał:

W tym myśleniu o moim nowym dziele – postulat spirytualizmu był decyzją o tyle ryzykowną, że równocześnie skojarzył mi się z tematem ewangelii, jako jedynym środkiem wyrazu. Ten wielki mit, jakże podobny do Czystej Sztuki, żywiący przez tysiąclecia naszą kulturę, czyli naszą egzystencję, przetrawiony przez jej epoki, odradzający się nieustannie, w naszym wieku został zepchnięty na peryferie cywilizacji Świętej Techniki, Konsumpcji i Polityki¹⁴.

I dodawał jeszcze:

Eksplozje owego mitu manifestujące się w miejscach najbardziej nieoczekiwanych działają w gruncie rzeczy nie gdzie indziej właśnie, jak na tych peryferiach. Mówiąc językiem sztuki i poezji: na biednym podwórku dzieciństwa, w żałosnym kącie, gdzie kryjemy nasze najszybsze nadzieje, naszą wyobraźnię, naszą zagrożoną „ludzkość”, naszą osobowość i – prawdopodobnie – tylko tam możemy być ocaleni¹⁵.

4.

Krzyż w *Wielopolu, Wielopolu* jest symbolem wszechobecnym: krzyż na piersi, krzyże-mogiły, krzyże noszone przez żołnierzy. Wreszcie duży krzyż, do którego przyczepiony będzie manekin – i tylko tym krzyżem i kontekstami z nim związanymi próbuję się zająć w tym tekście¹⁶.

W sztuce religijnej bardzo rzadko, by nie powiedzieć – wyjątkowo, pojawiają się na krzyżu inne postaci niż Chrystus. (Pomijając łotrów towarzyszących po prawej i lewej stronie ukrzyżowanemu Jezusowi). A przecież męczenników, którym zadano śmierć na krzyżu, uznanych później za świętych,

¹⁴ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 19.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Bardzo interesujący tekst na temat obecności krzyża w *Wielopolu, Wielopolu* napisała Gabriela Wilczyńska. Por. *Krzyż w polskim teatrze autorskim (Szajna – Kantor)* [w:] *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego (1979–1989)*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 31–55. Zdaniem Wilczyńskiej „Ukształtowane na podobieństwo laickiej mszy przedstawienie z Kantorem w roli pierwszego celebrycy, potrzebuje bez wątplenia elementów sakralizujących. I na tej płaszczyźnie krzyż wyraźnie zaznacza swoją obecność, wspomagając obrzędowość przedstawienia w planie rekwizytów, scenografii i ruchu scenicznego” (s. 55). Na koniec swojego tekstu Wilczyńska zadaje ważne pytanie: „Czy jednak odwołanie się do sacrum w kształcie niezwykłych deformacji semantycznych lub osobliwego użycia uświęconego znaku pozwoli religii i sztuce odnaleźć swoje organiczne związki?” (s. 55). Mój tekst jest poniekąd próbą odpowiedzi na to pytanie.

było sporo. Podstawowa przyczyna była prosta – nie stworzył powodu, by wiernym pomylił się jakiś święty z Chrystusem. Święci mogą pomóc, modlić się za nami, ale adresatem modlitw jest zawsze Bóg (a więc Chrystus). Gdy były przedstawiane na obrazach krzyżowania świętych, to bardzo odmiennie (św. Andrzej, św. Piotr, bł. Wilgefortis itp.). Jednak najczęściej męczennicy na ikonograficznych przedstawieniach jedynie trzymają krzyż jako świadectwo swojego męczeństwa.

W spektaklu Kantora nie ma sygnałów, że oto na krzyżu jest zawieszony Bóg-człowiek, krzyż nie jest tu przedmiotem czci i adoracji. Jest przeznaczony dla zwykłych ludzi (nawet nie łotrów) i dla... manekinów. Przymierzać będzie się do niego Adaś, zawisnie na nim manekin Księdza. Nieś będzie go Helka i inni żołnierze, maszerować będzie przytłoczony nim „żywy” ksiądz... Ostatecznie zawisnie na nim manekin księdza Radoniewicza.

Pozostaje on krzyżem niskiej rangi, odsyłającym oczywiście podświadomie i świadomie do męki Chrystusa, ale równocześnie na potrzeby spektaklu bezpośrednio tej męki nie naśladując. Będzie to raczej krzyż powszedni, zaniżony. Symboliczny – choć to niebezpieczne i nie do końca adekwatne określenie.

Odnalezienie ikonograficznego prototypu tego rodzaju krzyża, jaki został wykorzystany w *Wielopolu, Wielopolu*, jest właściwie niemożliwe. Takie krzyże – duże, o grubych i ciężkich ramionach z zawieszonym na nim Chrystusem – są zasadniczo wykorzystywane jako krzyże ołtarzowe. W Wielopolu Skrzyńskim parafia nosi wezwanie Matki Bożej Wniebowziętej – i ołtarz główny przedstawia tę scenę, nie zaś ukrzyżowania. Duży krzyż z zawieszoną na nim figurą Chrystusa umiejscowiony jest w nawie południowej. Ale jeśli chcemy odwołać się do pamięci powielopolskiej młodości Kantora, to krzyże podobnej wielkości i charakteru, jak wykorzystany w spektaklu, znajdowały się choćby w Tarnowie, gdzie uczył się od IV klasy – przy wejściu do katedry, w południowej jej nawie czy w kościele bernardynów w ołtarzu głównym. Albo w Krakowie, w kościele św. Krzyża, katedrze wawelskiej (krzyż królowej Jadwigi) czy kościele Mariackim (krzyż Wita Stwosza). Podobnej wielkości i kształtu krzyż używany jest też podczas misterii w Kalwarii Zebrzydowskiej, jednak nie posiadam informacji, by Tadeusz Kantor kiedyś w nich uczestniczył. Taka inspiracja byłaby najbardziej kusząca ze względu na użycie krzyża przez wykonawców. Jest on niesiony przez postać mającą na nim zawisnąć – jak w spektaklu Kantora. Jednak misteria w Kalwarii ostatecznie nie zawierają sceny ukrzyżowania (by taką zobaczyć, trzeba pojechać do Kalwarii Pałacowskiej).

Te moje daremne przywoływania możliwych prototypów nie mają na celu rozwiązania tajemnicy inspiracji. Pokazują jedynie oczywistą wszechobecność w pejzażu dzieciństwa, młodości i dorosłego życia Kantora takiego obrazu. Pośród „klisz pamięci” był to przedmiot oczywisty i niezbędny.

Kantorowski krzyż w *Wielopolu, Wielopolu* przytłacza swą wielkością i dosłownością związaną z męczeństwem. W jego wykorzystywaniu Kantor pośrednio odwołuje się też do wątku pamięci religijnej wspólnej dla kolejnych pokoleń katolików – do nabożeństwa drogi krzyżowej¹⁷. Oczywiście nie kopiuje całej sekwencji tego nabożeństwa, ale bez trudu można odnaleźć tu kilka przemieszanych elementów-stacji: skazanie na śmierć, biczowanie (jeśli dobrze odczytałem scenę kłucia księdza bagnietami), cierniem ukoronowanie, upadki, pomoc „Szymona Cyrenejczyka”, spotkanie z niewiastami, przybicie do krzyża, zdjęcie z krzyża. Ta droga krzyżowa dotyczy nie jednej, ale kilku postaci – są to najbliżsi Kantora: cierniem ukoronowana matka, przymierzający się do krzyża Adaś, przybity do krzyża ksiądz, a raczej manekin księdza... Więc nie Chrystus, nie święci, ale pamiętana przez Kantora rodzina. Kantor napisze: „Wnoszą «ten przedmiot». Będą go dźwigać wszyscy”¹⁸. Posługując się dalej tym skojarzeniem, to żołnierze stanowiąc będą oprawców. Choć równocześnie mogą kojarzyć się z masową ofiarą.

Ale i w wykorzystaniu krzyża Kantor jest przewrotny. Skonstruuje bowiem niezwykłą i prostą machinę – teatralny wynalazek¹⁹: krzyż na specjalnie skonstruowanym dla niego wózeczku. Jeździ on – wózeczek i krzyż – lekko i bezszmerowo. To ogromny, pochylony krzyż, gotowy do użytku. Ten wynalazek Kantora jest w pewnym sensie rodzajem żartu – inaczej trudno go traktować. Właściwie krzyż zaprzecza sobie. To wygodny krzyż. Taki, by nie stawiał oporu tym, którzy go używają, nie ciążył, nie dokuczał zbyt. By łatwo go przetoczyć. W partyturze *Wielopola, Wielopola* Kantor zanotuje: „Ksiądz pcha krzyż tak, jak pcha się rower”²⁰. Ale użyty jest on w scenie najbardziej tragicznej: to na nim, jak na lawecie, wwiezione zostaną zwłoki Adasia ubranego w mundur. Ta jeżdżąca konstrukcja użyta będzie w jednej tylko scenie. I bynajmniej nie będzie stanowiła dysonansu z resztą przedstawienia.

¹⁷ Krystyna Czerni pisała o tym, że w *Wielopolu, Wielopolu* kolejne epizody z życia Rodziny nałożone są na ikonografię pasyjną. Wymieniała następujące: „Lżenie Helki, Korona Cierniowa, Helka na Golgocie, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z Krzyża, Droga Krzyżowa, Polski Świątek Frasobliwy, Ostatnia Wieczerza”. Por. K. Czerni, „Cyrkowo-tragiczny dekolaż” – czyli wątki religijne w sztuce Kantora [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, op. cit., s. 173.

¹⁸ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 29.

¹⁹ Termin „teatralny wynalazek” pożyczam od Katarzyny Fazan. Por. K. Fazan, *Kantorowskie wynalazki. Między przedmiotem magicznym a maszyną*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, nr 2, s. 67–96.

²⁰ Ibidem, s. 93.

5.

Niezwykłe znaczenie w inscenizacji *Wielopola, Wielopola* wnoszą pochody postaci interpretowane w kategoriach etnochoreograficznych. Otóż nabożeństwo drogi krzyżowej w kościołach zawsze prowadzone jest „ze słońcem”. Kantorowskie koła zataczone są zaś w przeciwną stronę. To tylko pozornie drobna sprawa. Nie tylko bowiem w tradycjach ludowych – właściwie na całym świecie – krążenie „ze słońcem” oznaczało powodzenie. Celem takich „prawoskrętnych” tańców czy korowodów było „zapewnienie pomyślnej przyszłości”²¹, zawsze nakierowane były na wzrost, na życie. Przeciw słońcu – był to przeciw-ruch. Niekoniecznie waloryzowany źle, ale najczęściej związany z mrocznymi, chthonicznymi elementami, zamieraniem, śmiercią (ale też mistycznym zatraceniem siebie).

W kościołach przed reformą trydencką wszystkie kierunki procesji miały uzasadnienie. Droga krzyżowa, jak wszystkie inne procesje, zawsze wyrusza ze słońcem. Nie wiem, na ile Kantor wykorzystał ten przeciw-kierunek świadomie, ale każdy katolik, tak jak Kantor od dziecka chodzący do kościoła, odruchowo drogę krzyżową umieści w takim pozytywnie waloryzowanym prawoskrętnym kontekście religijnej tradycji. Ołtarze główne dawnych kościołów usytuowane były na wschód i w związku z tym taki kierunek miał znaczenie eschatologiczne. Wschód słońca symbolizował przyjście Chrystusa, wiązał się ze zmartwychwstaniem. Podczas jutrzni Kościół codziennie śpiewa kanty Zachariasza:

Dzięki serdecznej litości naszego Boga,
z jaką nas nawiedzi z wysoka Wschodzące Słońce,
By oświecić tych, co w mroku i cieniu śmierci mieszkają²².

Nie ma żadnych dowodów, że Tadeusz Kantor kierował się aż tak głęboko liturgicznym kontekstem związanym ze znaczeniem Wschodu. Być może nie. Jednak pomylić kierunku drogi krzyżowej nie mógł. Po latach wspomina przecież swoje liturgiczne przeżycia:

Kościół był teatrem. Na msze chodziło się, aby oglądać widowisko. Święta Bożego Narodzenia to była budowana w kościele szopka z figurami. W Święta Wielkanocne budowano grotę złożoną z kulis malowanych, za którymi stali prawdziwi strażacy. Wszystko to naśladowałem w mniejszych wymiarach²³.

²¹ J. Kowalska, *Taniec drzewa życia*, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa 1991, s. 91.

²² *Liturgia Godzin. Wydanie skrócone*, Pallotinum, Poznań 1991, s. 704.

²³ T. Kantor, *Wędrówka*, Cricoteka, Kraków 2000, s. 21.

Uteatralizowana liturgia też była jego codziennością. Trywializując być może ten zabieg inscenizacyjny Kantora, bezwzględnie ten przeciw-ruch trzeba odnieść do świata związanego ze śmiercią, z odwróceniem nurtu modlitwy żywych.

6.

Sprawa obecności manekina księdza przybitego do krzyża jest w tym kontekście szczególnie interesująca. W spektaklu w „stacjach drogi krzyżowej” biorą bowiem udział (poza manekinem Helki) żywe postaci. Do krzyża przybity (przywiązany) jest zaś manekin. Jego status staje się z kilku powodów niejednoznaczny i niepewny.

Po pierwsze – nie jest to figura, o której moglibyśmy powiedzieć, że to Chrystus. „Droga krzyżowa” nie kojarzy się więc wprost z religijnym nabożeństwem, lecz jednak pozostaje sprawą liminalną, swoistą „podrówką”, procederem podejrzanym.

Po drugie – manekin na krzyżu nie jest obnażony z szat (jak w powszechnie obowiązującym wzorcu ikonograficznym), cykl krzyżowania nie ma więc i tu bezpośredniego związku z archetypem Chrystusa. Ksiądz nie „podszywa się”. Choć – trzeba sprostować – na swój sposób manekin jest obnażony – nie jest w sutannie, lecz w rodzaju koszuli nocnej. Jedyne bieret na głowie świadczy o jego stanie.

Po trzecie wreszcie, i chyba najważniejsze – jest praktycznym podwojeniem księdza-aktora. Bo gdy pojawia się manekin na krzyżu, prawie zawsze na scenie jest też „żywy” ksiądz-aktor.

Ksiądz widzi i reaguje na siebie na krzyżu.

Znów więc trzeba zrobić krótki ekskurs ku rozumieniu przez Kantora postaci manekina. Przytoczę chyba najbardziej znany fragment z dotyczących manekinów tekstów Tadeusza Kantora. Pochodzi on co prawda z okresu *Umarłej klasy*, i zapewne rozumienie manekinów u Kantora nieco się mogło zmienić, ale warto przyjrzeć się wypowiedzianym wcześniej słowom:

Manekiny i Figury Woskowe egzystowały zawsze na peryferiach usankcjonowanej Kultury. Dalej nie miały już wstępu, zajmowały miejsce w BUDACH JARMARCZNYCH, podejrzanym GABINETACH KUGLARSKICH, z dala od świetnych przybytków sztuki, traktowane z góry jako KURIOZA przeznaczone gustom pospółstwa. [...]

Egzystencja tych tworów, wykonanych na kształt człowieka, niemal „bezbożnie”, w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem owej Ciemnej, Nocnej, Buntowniczej strony działalności ludzkiej. Przystępstwa i Śladu Śmierci, jako źródła poznania. [...]

Staram się określić motywy i przeznaczenie tego niezwykłego tworu, który nagle pojawił się w moich myślach i ideach. Jego pojawienie zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych. Modelem dla Żywego AKTORA²⁴.

Granica życie–śmierć jest więc dla Kantora kluczowa.

W *Wielopolu* Kantor jeszcze tę sprawę w stosunku do *Umarłej klasy* skomplikował. Ksiądz jest poddawany wielorakim zabiegom na granicy śmierci. Można nawet powiedzieć, że w spektaklu wielokrotnie umiera, nieustannie umiera. Do historii teatru przeszła już scena z łóżkiem, do którego przytroczony jest ksiądz, a gdy pokręci się korbką – łóżko się obraca i na górze pojawia się manekin księdza. Część rodziny mówi, że aktor to ten „prawdziwy”, część – że manekin. Sytuacja po przekręceniu korbką łóżka powtarza się kilkukrotnie. Który więc wobec śmierci jest prawdziwy? Który jest bardziej martwy? Aktor „udający zmarłego” czy manekin, który z całą pewnością nie żyje? Czym jest śmierć? Życie jest przecież do niej niezbędne – bez niego nie da się umrzeć. Ale manekin podszywać się może doskonale pod zmarłego. Czyż nie gra „naturalniej” niż żywy aktor?

Inny rodzaj sprawdzania, który ksiądz jest prawdziwy, odbywa się, gdy ksiądz i manekin siedzą obok siebie. Gdy wujowie poruszają częściami ciała manekina, w taki sam sposób porusza się ksiądz. Porusza nogą, ręką, głową. Który z nich jest prawdziwy, „wyda się” dopiero, gdy zdejmą z głowy manekina biret. Biret „prawdziwego” księdza nie potrafi lewitować.

Czy jednak w przypadku księdza-aktora i księdza-manekina na krzyżu mamy do czynienia z podobną jak na łóżku czy krześle sytuacją. W moim rozumieniu – nie. W ogóle ni razu nie pojawia się pytanie, który jest prawdziwszy – ksiądz-aktor czy ten na krzyżu? Nie zadają go ani nie sugerują postaci w spektaklu, ale też nie zadajemy sobie go – jeśli mogę wypowiadać się za innych – także my, widzowie.

Krzyż, do którego jest przybity, zmienia perspektywę odbioru. Ksiądz na krzyżu podszywa się jednak raczej pod pierwowzór – pod ukrzyżowanego Chrystusa. Ale na sposób manekina, czyli w sposób niezalegalizowany, nie do pomylenia z oryginałem. Ostatecznie więc na poziomie znaczeń sakralnych imitacja staje się nieudana – nikomu z widzów nie przyjdzie na myśl oddawać tej figurze czci. Właściwie spektakl w ogóle wyklucza jakiejkolwiek dewocyjne podejście. We wspomnieniach Kantora ksiądz Radoniewicz kojarzył się nierozdzielnie z krzyżem. Kantor pisał:

²⁴ T. Kantor, *Pisma*, tom 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 18.

Krzyż.
 Jego ślad głęboki i inny.
 Niecodzienny.
 Nie służący do codziennych potrzeb.
 Należał widocznie do księdza,
 postaci równie tajemniczej
 – mego „dziadka”.
 Przez niego byłem
 sfamiliaryzowany z krzyżem.
 Widziałem go na każdym kroku,
 w kościele, na cmentarzu²⁵.

W spektaklu nastąpiło więc utożsamienie tej postaci z krzyżem, wpisanie jej w krzyż.

Ale jest i drugi poziom znaczeń związanych z manekinem na krzyżu – nazwę go za Kantorem rzeczywistością najniższej rangi. W tej zaniżonej rzeczywistości najwygodniej wrócić do wypowiedzi samego Kantora z jego traktatu o manekinach: „MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCY i kondycji Umarłych”. Ukrzyżowany manekin księdza odsyła do szeregu skojarzeń związanych z męczeństwem, wyszydzeniem, ale i odkupieniem. Wahałem się, czy użyć słowa „odkupienie”, ale w finałowej scenie, gdy Rabinek wychodzi „z zaświatów”, czyli spoza sceny, podchodzi do księdza-aktora i zabiera go za rękę za drzwi, nie da się analizować tej sceny bez teologicznych, choćby wątpliwych skojarzeń. Nie da się uniknąć pytania: dokąd idą? Przypominam przytoczone na początku mojego tekstu stwierdzenie, że bez dalszego ciągu krzyż nie ma sensu. Manekin na krzyżu staje się więc raczej komentarzem do postaci księdza niż jego imitacją, kopią czy naśladownictwem. Kantor nazwał tę scenę, w której Ksiądz idzie za krzyżem z przybitym do niego Księdzem-Manekinem: „Na koniec «godny», choć zbyt pośpieszny pogrzeb księdza”. Opisał ją następująco:

Cała trupa [...] przybija do krzyża ciało MANEKINA-SOBOWTÓRA Księdza, z brutalnością i sadyzmem. Jeden z żołnierzy, najdoroślejszy, niemal olbrzym, podnosi krzyż z MANEKINEM, bierze go na plecy i zaczyna maszerować. Za swym sobowtórem drepce pośpiesznie KSIĄDZ UMARŁY, żegnając żałobnym gestem swoją RODZINĘ [...]. Tworzy się korowód – błędne koło²⁶.

Gdyby to nie był teatr Kantora, napisałbym wprost: to Ksiądz i jego dusza. A w tym teatrze to może raczej podrabianie poprzez materię niższego gatunku, właściwości prawdziwej materii.

²⁵ T. Kantor, *Pisma*, tom 3, op. cit., s. 182–183.

²⁶ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 100. Oczywiście należy pamiętać, że Kantor powoływał się w tej scenie błędnego koła między innymi na inspirację obrazem Jacka Malczewskiego.

Właściwie powinienem podążać za wskazaniem Kantora, ale co mam zrobić, jeśli odbierałem tę scenę z *Wielopola, Wielopola* nie w kategoriach rzeczywistości najniższej rangi, ale jako wizję niesłychanie uwznioślającą? Jakby wymowa spektaklu powtarzała paradoks związany z krzyżem: poniżenie jest jego stanem naturalnym. Poprzez nie realizuje się coś najbardziej wzniosłego.

7.

Na koniec proponuję, by przyjrzeć się w teologicznym kluczu jeszcze finałowej scenie.

Kantor pisał o niej w partyturze spektaklu:

Ewangelijna OSTATNIA WIECZERZA miesza się z bożonarodzeniową nocą wigilijną.

Na wszystkich polach bitew,
w tym POKOJU dzieciństwa²⁷.

W liturgii Kościoła katolickiego ostatnią wieczerzę upamiętnia liturgia Wielkiego Czwartku. Wtedy, po mszy, zdejmuje się z ołtarzy wszystkie obrusy, bo w Wielki Piątek Chrystus nie będzie żył – nie będzie sprawowana w ten dzień msza. Kończąc *Wielopole, Wielopole*, Kantor osobiście składa biały obrus przykrywający stół (robi to bardzo uroczyście), zabiera go i wychodzi. Obnażony po wielkoczwartkowej mszy ołtarz oznacza w symbolice kościelnej, między innymi, chwilowe (pozorne) zwycięstwo śmierci. Wigilia zaś, to oczekiwanie na Boże Narodzenie. A więc – przekładając te znaczenia na *Wielopole, Wielopole* trwamy znów na granicy między śmiercią a życiem.

8.

I już naprawdę ostatnie stwierdzenie:

Podczas krakowskiego spektaklu *Wielopola, Wielopola* w hali Sokoła (oraz na filmie Stanisława Zajączkowskiego go rejestrującym) pozasceniczny los manekina na krzyżu okazał się dosyć smutny – często krzyż stał ukośnie oparty z tyłu sceny, a przywiązany do niego manekin odwrócony był twarzą do ściany. Porzucony, choć wciąż dla widzów widoczny. Taka już dola manekinów. Nawet na krzyżu.

²⁷ Ibidem, s. 106.

Rozdział 3. Peter Brook

Ocalić dharmę

Filmowa *Mahabharata* Petera Brooka

Mahabharata jest najdłuższym zachowanym do naszych czasów eposem, a może i najdłuższym kiedykolwiek zapisanym czy wygłaszanym*. W popularnym odbiorze często mówi się o niej jako o świętej księdze hinduizmu, co nie jest właściwe, bowiem powstawała przede wszystkim w środowisku kszatrijów¹ i zdecydowanie nie miała przeznaczenia „liturgicznego”. Oczywiście wykazuje ona tendencje moralizatorskie, wyraża religijny sposób patrzenia na świat, a jej centralny fragment – *Bhagawadgita* – jest rodzajem boskiego pouczenia. *Mahabharata* to 106 tysięcy ślok² składających się na 18 ksiąg³. Spisana została w sanskrycie.

Kiedy powstała *Mahabharata*? To poważny problem, niemożliwy w dodatku do precyzyjnego rozstrzygnięcia. Klaus Mylius twierdzi, że: „Pierwsze wyraźnie przekazane ślady świadczące o znajomości eposu możemy odczytać z *Aśwalajanagryhjasutry*, którą przypuszczalnie wolno jest datować na V wiek przed Chr.”⁴.

* *Ocalić Dharmę. Mahabharata Wjasy i Mahabharata Petera Brooka* [w:] *Od Ramajany do Slum-doga. Filmowe adaptacje literatury indyjskiej*, red. G. Stachówna, T. Szurlej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 29–49.

¹ W hinduizmie istnieją zasadniczo cztery warny (grupy): bramini (kapłani), kszatrijowie (rycerze, władcy), wajsjowie (rolnicy, rzemieślnicy) i siudrowie (służba). W każdej z nich mieści się więcej kast. Członkowie grup mieli bezwzględny nakaz postępowania według zasad swojej warny. W *Mahabharacie* widoczne i ważne są także ślady bramińskiej redakcji.

² *Śłoka* to dwuwiersz 2 x 8 + 2 x 8 zgłosek. Por. K. Mylius, *Historia literatury staroindyjskiej*, przeł. L. Żylicz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004. Dodać należy, że poszczególne rękopisy *Mahabharaty* różnią się znacznie pod względem liczby wierszy. Zresztą część eposu jest spisana prozą.

³ Istnieje jeszcze 19. księga, *Hariwanśi*, uważana za dodatek.

⁴ K. Mylius, *Historia literatury staroindyjskiej*, op. cit., s. 85.

Z całą jednak pewnością *Mahabharata* nie jest dziełem jednego autora (tradycyjnie przypisuje się ją Wjasie⁵) i nie powstała od razu w całości. Bezpiecznie można powiedzieć, że uformowała się „mniej więcej pomiędzy 400 rokiem przed Chr. a 400 rokiem po Chr.”⁶. Nie wyczerpuje to jednak zawłości pochodzenia tej księgi, bowiem rzeczywistą wojnę Kurów i Pańcalów, która – jak się niekiedy uważa – jest historycznym pierwowzorem eposu, można datować na VIII wiek przed Chrystusem, a nawet wcześniej. Materiał jest więc o wiele starszy od samego dzieła i jego przekształcenia nie dają się precyzyjnie prześledzić. „Tytuł dzieła pochodzi ze złożenia: *maha – Bharata – juddha* (wielka wojna Bharatów) lub *maha – Bharata – akhjana* (wielka opowieść [o walce] Bharatów)”⁷. Ale *Mahabharata* to nie kronika historyczna. Wojna w niej przedstawiona ma bowiem strukturę zdecydowanie przekraczającą ludzką perspektywę. Choć walczący nie są tego świadomi, wojnę tę wywołał Brahma, pragnąc w ten sposób uwolnić Ziemię od nadmiaru wciąż mnożących się ludzi, a Kriszna, wcielenie boga Wisznu, uczestniczy w bitwie jako woźnica zaprzęgu Ardżuny. Jak pisze Mircea Eliade: „*Mahabharata* opisuje koniec jednego świata, po którym następuje nowy świat”. I dalej: odbywa się „gigantyczna bitwa między siłami «dobra» i «zła», [...] zagłada na miarę kosmiczną”⁸. Rzeczywiście, w eposie zagłada wielomilionowych armii Pandawów i Kaurawów jest całkowita, giną prawie wszyscy. Zaczyna się kształtować nowy wiek, era ciemności, wiek „żelazny” – *kalijuga*.

Mahabharata była niegdyś rozpowszechniana przede wszystkim przez królewskich pieśniarzy nadwornych (*suta*) oraz wędrownych pieśniarzy (*kuśilawa*), którzy wprawdzie zajmowali niższą pozycję społeczną, ale mieli o wiele większą siłę oddziaływania, recytowali bowiem dla bardzo szerokiego grona osób⁹. Tutaj też kryje się jedna z tajemnic *Mahabharaty* – była ona najczęściej właśnie recytowana, a nie czytana. Klaus Mylius w *Historii literatury staroindyjskiej* informuje, że zapisywanie tekstów hinduistycznych datuje się dopiero od wieków nowożytnych, „a zatem ustny przekaz przez wiele stuleci pozostawał jedynym środkiem zachowania tekstu”¹⁰. Mnemotechniczne

⁵ Wjasa to znaczące imię. „Wjasa [...] to tyle co «składacz» czy inaczej «redaktor». Tak właśnie należy zatem jego imię odczytywać”. Por. I. Milewska, *Ze studiów nad Mahabharatą*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 29.

⁶ K. Mylius, *Historia literatury staroindyjskiej*, op. cit., s. 85. Trzeba dodać, że wielu współczesnych badaczy zawęża ten okres powstawania do wieków między II przed Chrystusem a II po Chrystusie. Por. I. Milewska, *Ze studiów nad Mahabharatą*, op. cit., s. 39.

⁷ H. Wałkowska, *Wstęp [w:] Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*, przeł. z sanskrytu J. Sachse, „Biblioteka Narodowa”, Seria II, nr 224, Ossolineum, Wrocław 1988, s. LV.

⁸ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom II, przeł. S. Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2008, s. 194.

⁹ Por. K. Mylius, *Historia literatury staroindyjskiej*, op. cit., s. 85.

¹⁰ Ibidem, s. 12.

umiejętności wykształcone przez braminów czy pieśniarzy były niezwykle, często połączone z gestami, i pozwalały zapamiętać ogromne partie tekstów. Wobec *Mahabharaty* nie można jednak zdecydowanie powiedzieć, że nic się w jej korpusie nie zmieniło przez wieki – to nie jest tekst *stricte* religijny, jak na przykład wcześniejsze Wedy. Na dodatek poszczególne manuskrypty znacznie się różnią.

Niewiele się w tej kwestii zmieniło – także i dzisiaj historie z *Mahabharaty* są w Indiach raczej opowiadane niż czytane. Odbyna się to na różne sposoby, nie tylko poprzez słowo. Większość gatunków teatru i tańca – na przykład *kathakali*, *tejjam*, *mudijettu*, *jakszagana*, *czou* – opiera swoje dzieła na historiach zawartych w *Mahabharacie*. Epos przeniknął też do kultury popularnej – powstają komiksy, seriale, dziesiątki filmów opartych na różnych jego epizodach... Niektóre historie z *Mahabharaty* są adaptowane jako opowieści dla dzieci, inne śloki służą jako pouczenia duchowe dla poszukujących wiedzy, inne jeszcze jako wskazówki dla praktykujących jogę. *Mahabharata* po prostu jest jednym z centralnych mitów Indii.

Peter Brook, autor teatralnej i filmowej wersji eposu, jest przekonany, że:

Mahabharata stanowi najgłębszy wyraz myśli hinduskiej, a jednocześnie – ponieważ przez ponad dwa tysiące lat niepostrzeżenie wnikała w życie codzienne Indii – jej postacie są dla wielu milionów Hindusów wiecznie żywe i tak rzeczywiste, jak członkowie ich własnych rodzin, z którymi się kłóca i dyskutują¹¹.

Brook poznał *Mahabharatę* na podobnej zasadzie jak większość Hindusów – poprzez słuchanie opowieści. Pewnego dnia (był to rok 1975) historie z *Mahabharaty* Brookowi i jego współpracownikowi, Jean-Claude'owi Carrière'owi, autorowi późniejszego opracowania scenariusza dla teatru i filmu, opowiedział Philippe Lavastine¹², francuski orientalista, znawca i tłumacz z sanskrytu. Lavastine najpierw relacjonował rozmowę Ardżuny z Kriszną (czyli *Bhagawadgite*) oraz jej konteksty. „Wyjaśnienie, kim był wojownik, z kim walczył i dlaczego nie mógł podjąć decyzji, zajęło uczonemu trzy miesiące” – wspominał Brook¹³. Ale – raz jeszcze to podkreślę – Lavastine opowiadał treść, nie zajmował się zaś recytowaniem słok lub choćby ich tłumaczeń¹⁴.

¹¹ P. Brook, *Ruchomy punkt*, przeł. G. Ziółkowski, E. Guderian-Czaplińska, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań–Wrocław 2004, s. 180.

¹² Lavastine fascynował się działalnością Georgija Gurdżijewa (ok.1870–1949), ormiańskiego filozofa, mistyka i przywódcy duchowego, który także dla Brooka był wielkim autorytetem.

¹³ P. Brook, *The Reality of Zero*, „The Drama Review” 1986, nr 1, s. 58. Cyt. za: G. Ziółkowski, *Teatr bezpośredni Petera Brooka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 283.

¹⁴ Choć istnieją przekłady *Mahabharaty*, to jednak forma opowiadania tego eposu własnymi słowami jest najczęstszym sposobem jego poznawania w Europie. W Polsce pierwsze

Warto też dodać, że zasadniczy wątek *Mahabharaty*, czyli spór między rodami Pandawów i Kaurawów, obejmuje ledwie jedną piątą całego dzieła, a zatem nie ma pewności, co i w jaki sposób opowiedział Lavastine, czy przekazał także meandrujące wątki poboczne. W każdym razie, po wysłuchaniu kolejnych opowieści z *Mahabharaty* (spotkania u Lavastine'a trwały przez pięć lat), Brook i Carrière zdecydowali się wystawić epos na scenie. Jean-Claude Carrière zabrał się za przygotowanie scenariusza, znów opowiadając *Mahabharatę* własnymi – europejskimi – słowami.

By zrozumieć zafascynowanie Brooka *Mahabharatą*, trzeba też – choćby bardzo pobieżnie – przedstawić moment pojawienia się tego materiału literackiego w jego twórczym życiu. Peter Brook urodził się w 1925 roku. Był, jak się to określa, „cudownym dzieckiem”. Mając niespełna dwadzieścia lat, reżyserował już w Teatrze Szekspirowskim w Stratfordzie. Nieco wcześniej – w Birmingham – przygotował *Doktora Fausta* Marlowe'a. Rolę Bastarda zagrał tam Paul Scofield, z którym później Brook będzie pracować wielokrotnie. „Po Stratfordzie przysłała kolej na operę. Był chyba najmłodszym z reżyserów, jacy zostali kiedykolwiek dopuszczeni na scenę londyńskiej Covent Garden”¹⁵. Potem przyszedł też czas na film – Brook wyreżyserował *Operę żebraczą* (1953) z Laurence'em Olivierem w roli głównej. Od 1962 roku współdyrektorował Royal Shakespeare Company, realizując tam własny program studyjny, który nazwał Teatrem Okrucieństwa. Powstały głośne przedstawienia: między innymi *Król Lear* i *Sen nocy letniej* Shakespeare'a, *Marat/Sade* Petera Weissa, *Edyp* Seneki... Brook stał się też wtedy znanym reżyserem filmowym. *Moderato Cantabile* (1960), z Jeanne Moreau i Jeanem-Paulem Belmondo, a zwłaszcza *Władca much* (1963) zbudowały mu silną pozycję w świecie kina.

Nieoczekiwanie Brook porzucił tę jasno sprecyzowaną drogę i oddalił się od tradycyjnego teatru, wyjechał z Wielkiej Brytanii. W 1970 roku w Paryżu

takie obszerne streszczenie (oraz tłumaczenia z sanskrytu fragmentów eposu) jest dziełem Antoniego Langego i zostało wydane w Brodach w 1911 roku. Ostatnio wydano go jako: Vyasa, *Mahabharata. Epos staroindyjski*, przeł. i oprac. A. Lange, Wydawnictwo Armoryka, Sandomierz 2010. Kilka lat temu ukazał się też ogromny objętościowo tom, w którym zawarty został główny zarys fabuły dzieła. Por. Krishna Dharma, *Mahabharata*, przeł. z ang. I. Szuwalska, Purana, Wrocław 2007. O wiele bardziej obszerne relacjonowanie *Mahabharaty* przez Barbarę Mikołajewską można odnaleźć na stronie http://tlvp.net/~b.mikolajewska/booknook/get_mahabharata.htm (dostęp: 29.04.2017). Mikołajewska we wstępie napisała: „W moim opowiadaniu *Mahabharaty* głównym celem jest oczywiście jak najdokładniejsze odtworzenie tego, co znajduje się w samym tekście, bez utraty jego walorów literackich i zbędnego komplikowania jej własnych, dość niekiedy skomplikowanych, rozważań zbędnymi wtrętami teoretycznymi”. Spore fragmenty tłumaczenia *Mahabharaty* z sanskrytu można odnaleźć też w antologii *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007, s. 141–302.

¹⁵ Z. Hübner, *Peter Brook – mistrz, który nie chce być klasykiem* [w:] P. Brook, *Pusta przestrzeń*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1981, s. 8.

powołał Centre international de recherche théâtrale (CIRT)¹⁶, którego początkom towarzyszyło pytanie: czy możliwy jest teatr uniwersalny, komunikatywny dla ludzi na całej kuli ziemskiej. Zatrudnił aktorów z różnych kręgów kulturowych i często wychowanych w całkowicie odmiennych tradycjach teatralnych. Byli tam (w pierwszym zespole): Anglicy, Amerykanie, Kameruńczyk, Malijczyk, Japończyk, Francuz, Hiszpan, Portugalczyk... Kolejne przedsięwzięcia Centrum bardzo często zaskakiwały swą radykalnością. Powstał *Orghast* (1971) prezentowany w ruinach Persepolis w Iranie. Ted Hughes stworzył na potrzeby tego dzieła nieistniejący język (właśnie *orghast*), oparty na sakralnym języku zaratusztran – aweście. W spektaklu przywołane zostały wielkie mity (z centralnym o Prometeuszu), a jako przestrzeń gry i scenografię wykorzystano monumentalne ruiny grobowców oraz całą przyrodę (kolejne części były odgrywane o zmroku i o świcie, a więc Słońce, Księżyc i gwiazdy traktowane były jako elementy spektaklu Brooka). W 1972 roku Brook wyruszył z zespołem w trwającą sto dni wyprawę przez kontynent afrykański. Jechali dżipami, zatrzymując się w małych wioskach, gdzie nigdy nie słyszano nawet słowa „teatr”. „Z własnej, nieprzymuszonej woli stawiamy się w sytuacji wyjątkowo trudnej, będziemy próbowali grać tam, gdzie nie mamy najmniejszego kredytu”¹⁷ – mówił reżyser. To oczywiście tylko wybrane działania, bowiem spektakli powstało jeszcze sporo, w bardzo różnych konwencjach. Zawsze jednak istniał w nich wspólny element – międzynarodowy zespół i proste założenie, że możliwy jest teatr prosty, uniwersalny, przeznaczony dla każdej widowni. Brook mówił:

nasza praca opiera się na fakcie, że nawet najgłębsze aspekty ludzkiego doświadczenia mogą ujawniać się za pośrednictwem dźwięków i ruchów ludzkiego ciała tak, że u każdego widza, niezależnie od jego uwarunkowań rasowych czy kulturowych, poruszą tę samą strunę. I dlatego można pracować bez korzeni, ponieważ ciało jest wystarczającym źródłem¹⁸.

Mahabharata stanie się zwieńczeniem tych poszukiwań, *summą* drogi artystycznej Brooka na polu teatru interkulturowego¹⁹. O tym spektaklu autor jedynej monografii o Peterze Brooku w języku polskim, Grzegorz Ziółkowski, napisał, że stanowi „wielką syntezę”²⁰.

Oczywiście wobec tego typu pracy artystycznej natychmiast pojawiają się dziesiątki pytań. Założenie Brooka wydaje się jasne, ale jaka ma być forma

¹⁶ Później nazwa zostanie zmieniona na Centre international de création théâtrale (CICT).

¹⁷ M. Gibson, P. Brook, *Brook's Africa*, „The Drama Review”, 1973, vol. 17, no. 3, s. 41.

¹⁸ M. Gibson, *Afryka Brooka*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3–4, s. 30.

¹⁹ Na temat teatru interkulturowego por.: P. Pavis, *Ku teatrowi międzykulturowemu*, część I, przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia”, 1997 nr 22, s. 48–51.

²⁰ Tytuł rozdziału w książce G. Ziółkowskiego, *Teatr bezpośredni Petera Brooka*, op. cit., s. 277–324.

takiego „uniwersalnego” dzieła, aby było ono bliskie wszystkim ludziom na Ziemi? Brook nie proponuje eklektyzmu, patchworku, w którym każdy z aktorów gra w wyuczonym w młodości stylu, a potem zszywa się to w całość. A więc nie widać zderzenia teatru *nō* z *candomblé*, *kathakali* z *bharatanatyam* i afrykańskimi opowieściami griota. Musi powstać coś nowego. Tylko czy możliwa jest w ogóle taka uniwersalna forma? Brook – świadomy wielu różnych pułapek – spróbował jednak ją stworzyć. Nie była typowym europejskim teatrem, choć spektaklom Brooka najbliższej do tej tradycji. Reżyser uważał, że – by uzyskać uniwersalny charakter dzieła – konieczna jest przede wszystkim prostota stworzonej formy. Twierdził:

Rzeczywista prostota jest prostotą w takim znaczeniu, w jakim proste jest koło, które jednak nadal pozostaje najbardziej przeładowanym symbolem – kot, dziecko i mędrzec, każdy na swój sposób, może się bawić kołem. Podobnie naiwność [*innocence*], którą się pragnie odnaleźć [...], opiera się na prostocie formy – niestety, wiemy, jak to bardzo trudne do osiągnięcia: proste i przez to łatwo dostępne, a ponadto zawierające pewien ładunek, który rzeczywista prostota powinna nieść ze sobą – to rzeczywiście trudne²¹.

Taką drogą pójdzie Brook, przygotowując kolejne *Mahabharaty* – spektakle, filmy dla telewizji i dla kina. Będą to każdorazowo dzieła atrakcyjne, widowiskowe, mądre, ale równocześnie proste. Nie potrzeba wielkiej erudycji, by się nimi cieszyć. Dotyczy to także warstwy znaczeń. Nie otrzymujemy więc próby zbudowania konsekwentnego hinduistycznego obrazu świata i przedstawienia związanych z nim wyobrażeń religijnych, ale przełożenie, czy raczej próbę przełożenia, *Mahabharaty* na kształt możliwy do przyjęcia przez każdego widza. Takie „złagodzenie” znaczeń ma niewątpliwe zalety, które rzeczywiście budują wrażenie uniwersalności dzieła, ale także i trochę wad. Z kontekstu religijnego i kulturowego, w jakich bohaterowie eposu nieustannie się poruszali, którymi oddychali, bez których nie sposób ich sobie w ogóle wyobrazić, zostali bowiem w spektaklu i filmie przemieszczeni w konflikt kształtowany przede wszystkim kwestiami natury moralnej, odklejonymi do pewnego stopnia od naturalnego dla nich hinduskiego środowiska. Jednak i w tym wypadku Peter Brook znajduje wyjaśnienie swojego reżyserskiego postępowania. Już w *Pustej przestrzeni* stwierdził, że nie chce i nie zamierza robić teatru świętego, lecz teatr popularny, prosty, dla ludzi. Obrazowo przedstawiał to w sposób następujący. Wschodnie bazyry czy place targowe bardzo często przylegają do świątyń i sakralnych miejsc. Są miejscem, handlu, namiętności, pulsującego życia, sceną świeckich widowisk, ale także oszustw. Naturalnie sytuują się jednak obok świątyni, która niejako zapewnia im błogosławieństwo. Życie na bazarze jest pełne namiętności, lecz w głębi

²¹ M. Gibson, *Afryka Brooka*, op. cit., s. 30.

przenika je nieuświadomiane promieniowanie świętości. Nie wiem, czy tę przypowieść Brooka można zastosować bezpośrednio do jego filmowej *Mahabharaty*, jednak niewątpliwie rzuca ona światło na sposób, w jaki artysta mierzy się z tym dziełem.

Do fundamentalnych pytań, jakie nasuwają się podczas oglądania filmu Brooka, przyjdzie mi jeszcze wrócić. Najpierw powinienem jednak przytoczyć kilka faktów. Peter Brook uważa się – i był uważany – za reżysera przede wszystkim teatralnego. Tym niemniej kilka filmów przyniosło mu niemałą sławę. Można je zasadniczo podzielić na dwie grupy²². Pierwsza to adaptacje prozy, a więc: *Podróż sentymentalna* (1944) według powieści Laurence’a Sterne’a (nakręcona amatorsko w Magdalen College), *Moderato cantabile* Marguerite Duras, *Władca much* Williama Goldinga, *Spotkania z wybitnymi ludźmi* (1979) osnute na kanwie wspomnień Georgija Gurdziejewa oraz *Opera żebracza* (1953) według Johna Gaya. W drugiej grupie można pomieścić filmy, które pozostawały w większej lub mniejszej zależności z wcześniej zrealizowanymi spektaklami teatralnymi: *Marat/Sade* (1967), *Oktłamuj mnie* (1968 – jako konsekwencja spektaklu *US*), *Król Lear* (1971), *Tragedia Carmen* (1983) oraz *Tragedia Hamleta* (2002). Te „postteatralne” filmy są jednak bardzo różne w sposobie „przeniesienia” działań ze sceny na taśmę. Na przykład *Marat/Sade* jest stosunkowo bliski pierwowzorowi teatralnemu, natomiast monumentalny *Król Lear* (z Paulem Scofieldem w roli głównej) – odważyć się napisać: jeden z najlepszych filmów szekspirowskich w historii kina – rozgrywa się w mroźnych plenerach Gotlandii i w efektowny sposób pokazuje odmienny, o wiele bardziej mroczny świat niż ten wykreowany w teatrze²³. Do grupy filmów teatralnych zaliczyć też trzeba *Mahabharatę*. Nie jest to sfilmowany spektakl, choć zależność od wcześniejszego dzieła teatralnego jest bardzo duża.

Kolejne etapy pracy Petera Brooka z tekstem *Mahabharaty* wyglądały następująco:²⁴

- spektakl *Le Mahabharata*, którego premiera odbyła się 7 czerwca 1985 roku w kamieniołomie Bulbon podczas festiwalu w Awinionie. Ta wersja grana była w języku francuskim;
- w 1987 roku powstała angielska wersja spektaklu w zmienionej obsadzie oraz w nieco odmiennej formie;
- w 1988 roku, od września, rozpoczęto pracę nad ekranizacją *Mahabharaty*. Przez czternaście miesięcy kręcono i montowano dwie wersje filmu: przeznaczoną do kin (trwającą 163 minuty) i telewizyjną

²² Por. G. Ziółkowski, *Peter Brook* [w:] P. Brook, *Ruchomy punkt*, op. cit., s. 14–15.

²³ Por. P. Brook, *Filmowanie Króla Leara* [w:] P. Brook, *Ruchomy punkt*, op. cit., s. 223–227.

²⁴ Por. *Kalendarium*, oprac. G. Ziółkowski [w:] G. Ziółkowski, *Teatr bezpośredni Petera Brooka*, op. cit., s. 376–377.

(318 minut). Obie były oparte na anglojęzycznym spektaklu i nagrywane w tym języku. Premiera wersji kinowej odbyła się we wrześniu 1989 roku podczas festiwalu w Wenecji.

Pisząc o filmie *Mahabharata*, będę się odwoływał do wersji kinowej. Zaznaczam to wyraźnie, bowiem różnica między nią i wersją telewizyjną nie polega jedynie na tym, że w trzyodcinkowym miniseriale wykorzystano więcej materiału, ale że wymowa i zakończenia obu wersji są nieco odmienne.

Filmową wersję *Mahabharaty* Petera Brooka rozpoczyna niezmiernie krótkie wprowadzenie w świat hinduskiej religijności. Jeszcze przed pojawieniem się napisów czołówki, na tle oświetlonego kryształu wypowiedane są z offu słowa o trzech głównych bogach (Trimurti) hinduskiego panteonu – Brahmie, Wisznu i Śiwie – oraz o ich funkcjach: stworzyciela, tego, który utrzymuje świat przy życiu, i burzyciela, a wreszcie o tym, że bóg Wisznu pojawił się teraz na ziemi jako Kriszna. Nim więc zagłębimy się, jako widzowie, w świat eposu, poznajemy kształtującą go religijność, bez której zmagania bohaterów *Mahabharaty* utraciłyby sens.

Druga rama budująca formę filmu jest nieco innego rodzaju. Peter Brook w zdecydowany sposób nadał filmowej *Mahabharacie* charakter opowiadania. Wjasa (Robert Langdon Lloyd) opowiada młodemu chłopcu historię rodu Pandawów, a spisuje ją bóg z głową słonia, patron uczonych i nauki, opiekun ksiąg – Ganeśa (Bruce Myers). Film ma więc także w formie narracji bazować na tradycji ustnej opowieści. Narrator wypowiada historię Bharatów, a tylko niektóre epizody są odgrywane przez aktorów jako jej unaocznienie. Na dodatek Wjasa wraz z chłopcem wkraczają niekiedy w opowiadany przez siebie świat, zaś postaci z tego świata są świadome ich obecności, a nawet rozmawiają z nimi. Mityczne wydarzenia nie są więc pokazywane jako „złapane w kadrze” w momencie ich stawania się, ale z odległej perspektywy czasowej. Nie jesteśmy, jako widzowie, świadkami zdarzeń dziejących się *in illo tempore*, ale słuchamy relacji o nich. To poczucie dystansu, jak mi się wydaje, sprawia, że cudowność przedstawianych historii staje się dla widza naturalna, u nikogo nie powoduje dyskomfortu płynącego z niewiary. Opowieści, legendy, mity odwołują się bowiem do dawnych zdarzeń. Ile jednak w nich nawarstwilo się przekształceń, zmian, naleciałości, interpretacji wobec domniemanego pierwowzoru, tego nigdy ustalić się nie da. Ale też ustalać nie należy, bo to opowieść stwarza świat, a nie odwrotnie.

Obie te ramy – opowieść o bogach i opowiadanie eposu młodemu chłopcu – bardzo wyraźnie odsyłają więc do mitycznego świata, do rzeczywistości rządzącej się innymi prawami niż nasza. Andrzej Seweryn (grający w filmie Brooka rolę Judhiszthiry) mówił, że *Mahabharata*

opowiada historię ludzi, którymi my nie jesteśmy. Nie dlatego, że są to bogowie, synowie bogów czy rycerzy, ale dlatego, że to są ludzie, którzy kiedy mówią, że będą wierni – to dotrzymują słowa. To są ludzie silni. To są ludzie nie wahający się – to źle powiedziane – wahający się, ale to są w pewnym sensie personifikacje naszych marzeń. To są ci wspaniali mężczyźni, tacy niezwykle cierpiący, przechodzący przez masę cierpień. Film, który zrealizowaliśmy, prawdopodobnie to pokaże. Nasza cywilizacja, nasza kultura, nasze życie trochę spisało; brak nam boskiej perspektywy naszego życia²⁵.

Patrzymy więc na świat *Mahabharaty* – przyjmując interpretację Seweryna – już z perspektywy mrocznej ery, która nadeszła – *kalijugi*. Mahabharatowa bitwa toczy się bowiem między trzecią a czwartą *jugą*. Ta ostatnia – *kalijuga* – jest „uważana w mitologii hinduistycznej za schyłkową w każdym sensie, również moralnym”²⁶. Nie przypadkiem w tym kontekście tytuł filmu Brooka pojawia się w czołówce na tle pokrywającego cały ekran ogromnego pożaru. Bo „Mahabharatowa bitwa jest porównywalna z kosmicznym pożarem, jaki ma miejsce na końcu każdej kalpy”²⁷. *Kalijuga* jest ostatnią erą ludzkości, a my żyjemy w jej drugiej połowie²⁸. Sygnał jest jednoznaczny – stoimy u końca.

Do pokazania odmienności wykreowanego na ekranie świata wobec naszej rzeczywistości użyto jeszcze jednego środka: cały film kręcony był w studio. Wszystko, więc także przyroda, jest ostentacyjnie teatralne. Czy to jezioro, czy trzciny, czy Himalaje, czy też lód i śnieg, a nawet namalowane niebo nad szczytem – skąd patrzą na bitwę ślepy król Dhritarasztra (Ryszard Cieślak) i jego żona Gandhari (Hélène Patarot), która w dniu ślubu założyła już na zawsze opaskę na oczy – będą narzucać swą sztuczną, plastyczną ostentacyjnością poczucie dystansu. Poprzez ten zabieg świat, który oglądamy, staje się nie pierwowzorem, ale odtwarzaną materią opowieści Wjasy. Widzimy nie świat herosów, lecz ukonkretnione opowiadanie o nim. Ten chwyt będzie jeszcze wzmocniany przez zatrzymanie akcji, rozmowę Wjasy z postaciami z eposu, a nawet jego bezpośrednią ingerencję w działanie bohaterów, gdy Kaurawowie będą chcieli podstępnie zamordować Pandawów, którzy udali się na wygnanie.

Ostentacyjna teatralność jest więc podstawą filmu – Brook wykorzystał ją bardzo inteligentnie na kilku poziomach, między innymi aktorstwa. Aktorzy należący do grupy teatralnej Brooka pochodzą, jak już napisałem, z różnych krajów i kultur. By uzmysłwić, jak bardzo odmiennych, powiem tylko,

²⁵ A. Seweryn, *Aktor w teatrze wyobraźni. O „Mahabharacie” Petera Brooka*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3/4, s. 37.

²⁶ I. Milewska, *Ze studiów nad Mahabharatą*, op. cit., s. 98.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Na *mahajugę* składają się cztery epoki istnienia materialnego świata. Ostatnia, najkrótsza – *kalijuga* – trwa już 432 tysiące lat. *Kalpa* w hinduizmie to okres, na który składa się sto cykli *mahajugi*, czyli trwa on około 4 320 000 000 lat i równa się jednemu dniu Brahmy.

że Yoshi Oida (Drona) był adeptem teatrów *nō* i *kabuki*, natomiast Sotigui Kouyaté (Bhiszma, Paraśurama) to griot, opowiadacz plemiennych historii, którego Brook spotkał podczas wyprawy afrykańskiej. Oprócz aktorów ze swego Centre international de création théâtrale, Peter Brook zaangażował do *Mahabharaty* także aktorów o zupełnie innych zapatrywaniach na sztukę, w tym dwóch Polaków: Andrzeja Seweryna, który wówczas odnosił sukcesy w Comédie Française, i Ryszarda Cieślaka, legendarnego aktora z teatru Jerzego Grotowskiego. Ostatecznie w wersji francuskiej spektaklu wystąpiło dwudziestu dwóch aktorów szesnastu narodowości, w wersji angielskiej, gdy dokonano zmian obsadowych, „liczba narodowości powiększyła się do osiemnastu”²⁹. Tak też było w filmie. Jak wyliczył Grzegorz Ziółkowski, obok siebie grali chrześcijanie, buddyści, hindusi, muzułmanie i wyznawcy judaizmu³⁰. Brook chciał stworzyć teatr międzykulturowy, w którym narodowości, rasy, wyznawane religie nie mają znaczenia, bowiem w istocie człowieczeństwa, zdaniem reżysera, nie ma różnic. Widzowie filmu natychmiast adaptują się do tej wytworzonej sytuacji, która pozornie powinna budować dystans. Za zupełnie naturalne uznają więc, że na przykład bracia mają odmienną barwę skóry, a dzieci wyglądają inaczej niż ich rodzice, że spotykają się przedstawiciele różnych ras i kultur. *Mahabharata* Brooka przestaje więc być wielką wojną Bharatów (Indusów), ale staje się starciem obejmującym cały świat, które uformowało kształt naszej mrocznej *kalijugi*.

W pierwszej fazie pracy nad spektaklem, jak wspomina Andrzej Seweryn, Brook nie obsadził aktorów w żadnych rolach. Przyglądał się tylko ich pracy. Próbowali i improwizowali. Seweryn twierdził, że był to dosyć perfidny sprawdzian, do którego nie nawykli aktorzy tradycyjnych teatrów.

Próby rozpoczynały się o dziewiątej rano w wynajętych przez dyrekcję salach, czymś w rodzaju starej fabryki na 4–5 piętrze, bez windy, ogrzewania i jakichkolwiek wygod. Ćwiczyliśmy tam strzelanie z łuku, kung-fu, różnego rodzaju walki na miecze, kije itd., rytmikę, śpiew, gimnastykę i rozciąganie ciała. Dzięki temu wysiłkowi zdałem sobie sprawę, jak niewiele wiedziałem o moim ciele. [...] Peter uświadomił mi, czym jest moje ciało, jakie są jego braki [...] – braki polegające na tym, że ja w ogóle tego ciała nie biorę pod uwagę, że z niego w ogóle w pewnym sensie nie korzystam³¹.

Dopiero stopniowo zaczęła kształtować się obsada, ale w wersji angielskiej nastąpiło przetasowanie. Na przykład Seweryn w wersji francuskiej grał Durjodhanę, a w angielskiej Judhiszthirę – najstarszych braci rodów walczących przeciwko sobie. Znając nawyki większości aktorów, można przypusz-

²⁹ G. Ziółkowski, *Teatr bezpośredni Petera Brooka*, op. cit., s. 302.

³⁰ Ibidem, s. 303.

³¹ A. Seweryn, *Aktor w teatrze wyobraźni*, op. cit., s. 34.

czać, że pracując nad pierwszą rolą, Seweryn bronił swej postaci – „złego” wodza Kaurawów. A potem, grając Pandawę, o wiele głębiej rozumiał impulsy Durjodhany, przeciw któremu teraz przyszło mu walczyć.

Ważną sprawą dla zespołu były wyjazdy do Indii. Peter Brook chciał pokazać aktorom kulturę subkontynentu, jego różnorodne tradycje teatralne, taneczne i obrzędowe, ale także uświadomić im, że *Mahabharata* wciąż jest tam dziełem zakorzenionym w kulturze. Brook wspominał:

Byliśmy świadkami wielu wydarzeń pozwalających nam zbliżyć się do epoki wedyjskiej lub doświadczyć specyficznie indyjskiej energii. Każdy region posiada własną formę teatru, jak choćby tejjam, mudijettu, jakszagana, czou czy jatra – i niemal każda z nich opowiada fragmenty *Mahabharaty* za pomocą śpiewu, gestu lub narracji. Gdziekolwiek pojechalśmy, spotykaliśmy mędrców, uczonych oraz zwykłych mieszkańców wiosek, uradowanych tym, że cudzoziemcy interesują się ich wielkim eposem, i gotowych podzielić się z nami swą wiedzą³².

Tak naprawdę owe wyprawy nie przebiegały równie sielsko, jak przedstawił je Brook czy Seweryn. Troje autorów „The Drama Review” dotarło do miejsc, które odwiedzili aktorzy, i wykazało, jak instrumentalnie traktowali artystów indyjskich (na przykład spóźniali się na specjalnie zorganizowane pokazy, nie czekali na ich zakończenia, żądali powtarzania rytuałów, płacili, by były one pokazywane w nieodpowiednim czasie). Pisali wręcz o kulturowym kolonializmie Brooka³³. Można się oczywiście oburzać, ale Brook i jego zespół nie przyjechali tam przecież, by kopiować jakikolwiek styl teatralny. Aktorzy mieli przede wszystkim zakosztować Indii. A reżyser wyniósł chyba prawidłowy wniosek, że praca jego zespołu nie może polegać na imitowaniu wschodnich technik: „nie wolno nam zabrnąć w ślepa uliczkę fałszywego respektu”³⁴. Ostatecznie także na poziomie obsady Brook odciął się od przyporządkowania filmu Indiom. W międzynarodowym projekcie wystąpiła tylko jedna Hinduska, Mallika Sarabhai, która zagrała Draupadi, żonę braci Pandawów.

Podobnie było ze scenografią, strojami, muzyką. Nawiązania do tradycji Indii są w filmie jednoznaczne, lecz nie stanowią kopii indyjskich pierwowzorów. Autorka scenografii, Chloé Obolensky, starała się oddać świat nasyconych kolorów, bogatych i pięknych strojów, wzorowanych na tradycjach dawnych Indii. Autor opracowania muzycznego, Toshi Tsuchitori, próbował odnaleźć melodie, które mają się kojarzyć z Indiami, lecz pochodzą z różnych kultur

³² P. Brook, *Ruchomy punkt*, op. cit., s. 180.

³³ P. Zarrilli, P. Guha, D. Neff, *The Aftermath. When Peter Brook Came to India*, „The Drama Review” 1986, vol. 30, nr 1, s. 92–99.

³⁴ P. Brook, *Ruchomy punkt*, op. cit., s. 180.

(głównie jednak Orientu). W każdym elemencie twórczym było to więc poszukiwanie uniwersalności, ale i próba nieronienia niczego z tradycji Indusów.

Patrząc na olśniewający film Brooka, można stwierdzić, że w swej formie widowisko zachowuje estetyczną całość zbudowaną z nader różnych elementów składowych. Oczywiście rozmija się, bo musi, z oczekiwaniami badaczy i znawców kultury indyjskiej. Jest to bowiem *Mahabharata* bardziej Brooka niż Wjasy. Szczególnie objawia się to na płaszczyźnie religijnej. W filmie dominuje, co oczywiste, wywiedziony z eposu, hinduistyczny obraz świata, jednak ustępstwa poczynione na rzecz uniwersalizmu sprowadzają w pewnych momentach ten przedstawiony świat na manowce. Taki politycznie poprawny „ekumenizm” wprowadza nieco chaosu. Ostatecznie nie wiadomo, czy w działaniach bohaterów mamy do czynienia z podążaniem za *dharmą* czy z ambiwalencją moralną. Brook oczywiście zdawał sobie sprawę z tego typu trudności i próbował je przezwyciężyć już na poziomie obsady. Szukał specyficznych aktorów. Twierdził:

aktor, który gra mit, musi użyć wszystkich swych zdolności, wszystkich umiejętności, całej swej wrażliwości, aby poprzez siebie służyć czemuś, co nie jest nim samym, co wykracza poza niego. Jednak te dwa poziomy wcale tak bardzo się nie różnią i, robiąc *Mahabharatę*, wiedziałem, że uda mi się ją zrobić tylko wtedy, gdy zdołam zgromadzić aktorów, którzy nie tylko dysponują bardzo szczególnymi umiejętnościami, ale takich, z których każdy, w ten czy inny sposób, wyraża coś, czego brak większości aktorów, a mianowicie pragnienie służenia prawdzie, do której można dojść tylko dzięki wytężonej pracy. Pracy ukierunkowanej jednocześnie na wewnętrzny rozwój aktora i na zewnątrz, do widza³⁵.

Biorąc dosłownie to stwierdzenie, aktorzy grający w filmie mieli rozwijać się poprzez dzieło wewnętrznie i takież rozwój umożliwić nam, widzom tego uniwersalnego przedsięwzięcia.

Brook był zafascynowany podstawowym hinduistycznym pojęciem, które na wskroś przenika *Mahabharatę*, czyli *dharmą*³⁶. Napisał o tym następująco:

Czym jest dharma? Na to pytanie nikt nie zna odpowiedzi – można stwierdzić tylko, że w pewnym sensie dharma stanowi najważniejszą siłę życiową. Skoro tak, to wszystko, co z nią harmonizuje, wzmacnia jej działanie. Wszystko zaś, co się z nią nie zgadza – czyli jest jej przeciwne lub nieświadome jej istnienia – nie jest czymś „złym” w chrześcijańskim sensie tego słowa, lecz stanowi zaprzeczenie dharmy³⁷.

³⁵ *Całkowicie wrażliwy. Z Peterem Brookiem rozmawia Krzysztof Domagalik*, „Notatnik Teatralny” 1995, nr 10, s. 37–38.

³⁶ Maria Krzysztof Byrski *dharmę* przetłumaczył jako „zacność”. Por. *Manusmryti, czyli traktat o zacności, Kamasutra, czyli traktat o miłowaniu*, przeł. M.K. Byrski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

³⁷ P. Brook, *Ruchomy punkt*, op. cit., s. 182.

Człowiek powinien więc rozpoznawać swoją *dharmę* i postępować zgodnie z nią. *Mahabharata* ukazuje czas przełomu: spór, wojnę i przechodzenie do kolejnej, mrocznej ery ludzkości. Bez względu na działania bohaterów ta zmiana będzie nieodwołalna i się dokona. Jednak nie ma w tekście *Mahabharaty* nawet krzyku defetyzmu. Grzegorz Ziółkowski bardzo trafnie diagnozuje tę dwoistość:

nie znaczy to, iż powinno się zaprzestać wypełniania obowiązków wobec dharmy. Wprost przeciwnie – właśnie w takiej sytuacji, przesyconej fatalizmem, nadchodzi czas próby. Tak też odczytywał *Mahabharatę* Brook, który dostrzegł w niej przede wszystkim postulat przejścia odpowiedzialności za dharmę w krytycznym momencie dla ludzkości – w czasie kryzysu wartości duchowych i zagrożenia atomowym kataklizmem³⁸.

Jak się jednak okaże, nawet Pandawowie, kroczący ścieżką ochrony *dharmy*, nie będą pewni, czy postępują właściwie. „Czy rzeczywiście chronimy *dharmę*?” – pyta w samym środku wielkiej bitwy Judhiszthira. Po wkroczeniu w epokę *kalijugi* wszystko bowiem staje się niejasne. *Mahabharata*, a za nią Brook, daje bardzo mocną odpowiedź na te wątpliwości: należy podjąć czyn, nie wolno się przed nim uchylać. Najbardziej tragiczna jest w tym eposie postać niewidomego króla Dhritharasztry, ojca Kaurawów i opiekuna Pandawów. Jego bierność i niechęć do podejmowania decyzji są tak naprawdę źródłem wielkiej wojny niosącej zagładę.

Centralnym fragmentem *Mahabharaty* jest wojna dwóch wielkich armii zgrupowanych wokół Pandawów i Kaurawów. Pandawowie i Kaurawowie to kuzyni. Zgodnie z prawem władza nad królestwem powinna przyspaść Pandawom, ale z powodu intryg, oszustwa i przegranej w kości pozostają oni przez trzynaście lat na zesłaniu. Gdy minął ten okres, Pandawowie upomnieli się o królestwo. Durjodhana (Georges Corraface), najstarszy z Kaurawów, nie zamierza jednak oddać nawet pięciu wsi, których ostatecznie Pandawowie żądają, by uniknąć rozlewu krwi. Oba rody gromadzą wielomilionowe armie. Najwięksi wojownicy po obu stronach potrafią władać boską bronią, która może nawet dosłownie unicestwić cały świat.

Peter Brook, nie porzucając estetyki teatralnej, nadał filmowym scenom przygotowania do wojny duży rozmach, zatrudnił dziesiątki statystów. Podczas gdy poprzednie sceny filmu były stosunkowo kameralne, w tym momencie włączył ogromne (jak na miarę teatralną) środki. Wibrujący krzyk oznajmia początek bitwy. W kolejnych ujęciach widać pole walki, dziesiątki kszatrijów przygotowują się do wojny. Oto kilkunastu mężczyzn gra na bębnach. Chwilę potem kamera pokazuje pierwszy rząd wojowników trzymających włócznie. Ujęcie przez moment przedstawia tylko ich ręce. Dziesiątki staty-

³⁸ G. Ziółkowski, *Teatr bezpośredni Petera Brooka*, op. cit., s. 280.

stów, poruszające się dłonie i wąskie włócznie stwarzają wyobrażenie ogromnego, żadnego walki tłumy. Kamera wędruje do drugiego obozu, prezentuje przygotowanie broni: miecze są polewane – w specjalnej ceremonii – mlekiem. Chwilę później widzimy bohaterów obu stron trzymających muszle, w które trzeba zadać, gdy zacznie się bitwa. Szybko przemieszczający się punkt widzenia sprawia, że obraz filmowy oddaje dojmujące wrażenie ogromnego zgiefku, nieprzeliczonych tłumów przygotowujących się do starcia. Równocześnie jednak wiemy, my – widzowie, że to tylko teatralna konwencja w filmie – rozmach realizowany w sposób praktykowany w teatrze... Monumentalność scen tak naprawdę rodzi się w naszej wyobraźni.

W końcu dwie potężne armie stają naprzeciw siebie. Sygnał do rozpoczęcia morderczej walki ma dać Ardżuna (Vittorio Mezzogiorno), wspaniały wojownik Pandawów. Wyjeżdża prostym powozem między dwa szeregi szykujących się do starcia wojsk. Jego woźnicą jest Kriszna (Bruce Myers). Co najmniej osiemnaście milionów³⁹ ludzi czeka na walkę. Ardżunę jednak ogarniają wątpliwości. Czy trzeba walczyć? Czy ma zabijać swoich kuzynów, bliskich krewnych, nauczycieli, którzy stoją po drugiej stronie? Wystarczy powiedzieć: „Nie będę walczył”, a niezliczone istnienia zostaną ocalone. Pyta więc Krisznę – przypominam, inkarnację boga Wisznu – który powozi jego zaprzęgiem: „Czy powinienem podjąć walkę?”. Ta trwająca w eposie kilka godzin rozmowa (a raczej pouczenie Kriszny dla ludzkości) jest na potrzeby filmu poddana bardzo daleko idącym skrótom i uproszczeniom. Trwa niespełna cztery minuty. W tym fragmencie Brook przeplata opowieść o pouczeniach Kriszny z kolejnymi zdaniami wypowiedzianymi przez samego boga. A więc znów jakbyśmy my – widzowie – przemieszczali się od dziejących się zdarzeń do relacjonowania ich z zewnętrznej perspektywy, a potem znów do nich wracali.

W tekście *Mahabharaty* pytania Ardżuny brzmią bardzo przejmująco⁴⁰:

Nie pragnę zwycięstwa, Kriszno,
ani królestwa, ani szczęścia.

³⁹ Należy pamiętać o skłonności do przesady we wszelkich starożytnych eposach. Gdyby dosłownie potraktować opis obu armii, liczba osób znajdujących się na polu bitwy byłaby nieprawdopodobna. Kaurawowie wystawili jedenaście *akszauhini*, a Pandawowie siedem. *Akszauhini* to „dywizja wojowników składająca się z 21 870 rydwanów, 21 870 słoni, 109 650 żołnierzy i 65 600 jazdy konnej”. Na dodatek Durjodhana „zorganizował olbrzymią armię siudrów i wajsjów, która była liczniejsza niż zebrani wojownicy”. Por.: Krishna Dharma, *Mahabharata*, op. cit., s. 840 i 377.

⁴⁰ Przytaczam tutaj poetycki przekład *Mahabharaty*, nie zaś dosłowne tłumaczenie ścieżki dźwiękowej filmu. Wydaje mi się to właściwe, gdyż francuski scenariusz był zmieniony w drugiej wersji przedstawienia na angielski, a następnie skrócony i przystosowany do wersji filmowej, która nie była prezentowana w polskich kinach, więc moje tłumaczenie byłoby jeszcze jedną, kolejną interpretacją.

Bo cóż mi po królestwie, Pasterzu,
po radościach, czy nawet życiu,

skoro ci, dla których bym pragnął
królestwa, radości i szczęścia,
stoją tu gotowi zginąć w walce
i poświęcić mienie:

[...]

Nie chcę zabijać, Pogromco Madhu,
nawet jeśli oni zadawali śmierć,
nawet dla królestwa trzech światów,
a co dopiero dla skrawka ziemi⁴¹.

W *Mahabharacie* ta scena wygląda, jakby cały świat zatrzymał się i wstrzymał oddech. Wojna staje się nieważna, istotne są tylko słowa Kriszny, od nich zależą losy Bharatów, losy świata. Słowo – a będzie pokój, słowo – a rozpocznie się walka... Nauki Kriszny to *Bhagawadgita*, w Indiach nazywana po prostu *Gita*, czyli pieśń, podstawowe pouczenie o *dharmie*. „Porażka i zwycięstwo są jednym”, „Walcz bez oczekiwania na owoc swojej walki” – mówi Kriszna. Także Peter Brook dostrzegł w *Bhagawadgicie* rdzeń *Mahabharaty* i – jak głosi legenda spektaklu i filmu – właśnie scena wstrzymania tchu przez wszystkie stworzenia zadecydowała, że zapragnął zrealizować ten epos. Brook pozwala, aby rozmowa wybrzmiewała przez długie minuty (jak na czas filmowy). Wrażenie zatrzymania jest dojmujące. To oczekiwanie nie oznacza jednak statyczności obrazu. Widzimy zadumane twarze żołnierzy obu armii, jedni posądzają Ardżunę o tchórzostwo, inni emanują spokojem i nadzieją na pokój.

Nie miejsce tu na przytaczanie pełni mądrości Kriszny. Odpowiedzi na kluczowe dla Brooka pytania streszczają się w następujących słokach:

Bacz na swój obowiązek

i nie wahaj się!

Bo dla rycerza nie ma wyższego dobra
nad walkę zgodną z jego obowiązkiem.

[...]

Jeśli więc nie podejmiesz tego starcia
nakazanego przez twój obowiązek,
wówczas – niepomny na obowiązek i sławę –
skalasz się złem⁴².

Słowa Kriszny wskazują jednak, że walka ma sens tylko wtedy, gdy jest zgodna z *dharmą*. Wówczas nie wolno jej unikać. Kriszna mówi:

⁴¹ *Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*, op. cit., s. 12–13.

⁴² *Ibidem*, s. 23.

Podczas gdy nieświadomi prawdy
 Działają, wiążąc się ze swym czynem, Bharato,
 ten, kto świadom jest prawdy,
 winien działać bez przywiązania,
 dążąc do po podtrzymaniu ładu tego świata⁴³.

Kriszna dodaje jeszcze, że zwycięstwo i porażka są jednym, że trzeba walczyć bez liczenia na owoc czynu. Czyny mają być bowiem przekształcone w ofiary (czyli „ponadosobowe dynamizmy, które przyczyniają się do utrzymania porządku kosmicznego”⁴⁴ – to już słowa Mircei Eliadego, który komentuje pouczenie Kriszny). Na koniec na prośbę Ardżuny Kriszna ukazuje mu swą prawdziwą postać, straszną i przerażającą. Zresztą nie po raz pierwszy w eposie. Wcześniej na chwilę przywrócił wzrok ślepemu królowi, aby mógł go zobaczyć. Peter Brook także i w tym momencie wykorzystuje magię opowieści, a więc także siłę wyobraźni widza. Kriszna się nie zmienia, to słowa opisują jego przemianę. On tylko, lekko uśmiechnięty, stoi za muslinową zasłoną, trzymając małe ognie w dłoniach. Wyobraźnia, zarówno w teatrze, jak i w filmie, musi dopełnić przerażającego opisu. Oczywiście ma to znaczenie o wiele głębsze, okazuje się, że przemienionego Krisznę widzą tylko ci, którym sam chciał ukazać swoje straszne i zarazem piękne oblicze. Pozostali patrzą, ale go nie dostrzegają. Tak jest i z nami, widzami.

Ardżuna, umocniony wizją boga, dmie w muszlę. Zaczyna się wielka wojna Bharatów. Rozlegają się uderzenia bębnów, szeregi kszatrijów biegną ku sobie, zwierając się w boju. Widz przyzwyczajony do wielkich batalistycznych scen filmowych może być zdumiony, patrząc na dzieło Brooka. Wielomilionowa armia to zaledwie kilkadziesiąt osób, a walka staje się wyobrażeniem walki. Wszystko jest wyraziście teatralne. Mistrzostwo reżyserii polega jednak na tym, że opowieść kieruje wzrokiem widza, opowiadanie o walce powoduje, że staje się ona poetyckim znakiem. Bitwa nie traci dynamiki, nie traci grozy, nie ustępuje mocą wielkobudżetowym produkcjom.

Trzeba dodać, że trwająca osiemnaście dni bitwa stanowi ogromną partię tekstu *Mahabharaty*; u Brooka to ponad jedna trzecia długości filmu (w wersji telewizyjnej prawie cała jej trzecia część). Początkowo walka toczy się według uzgodnionych zasad: nie walczymy po zmroku, walczymy według kodeksu kszatrijów. Potem jednak wszystko się rozpręga. Podstęp, okrucieństwo, walka nocą (przed bitwą strony przysięgały, że nocą nie poleje się krew) – wszelkie granice zostają przekroczone. W pewnym momencie nawet Pandawom, czyli tym, którzy mieli chronić *dharmę*, bitwa wydaje się bezcelowa. „Czy wciąż chronimy *dharmę*? – pyta Judhiszthira Bhiszmę (Sotigui Kouy-

⁴³ Ibidem, s. 45.

⁴⁴ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom II, op. cit., s. 159.

atę), swojego mentora, walczącego po stronie Kaurawów, którego Pandawowie właśnie podstępnie pokonali.

W filmie Brooka ta dwoistość czynów została bardzo wyraźnie uwypuklona, ale znaczy coś nieco innego niż w tekście *Mahabharaty*. W eposie wiele zachowań, obwarowanych religijnymi nakazami, wynika po prostu z kontekstu kulturowego. *Dharma* bowiem to nie tylko nakazy moralne, ale także podążanie ścieżką zgodności z nadrzędną zasadą świata. Przeniesienie takiego kompleksu zachowań (choćby niezamierzone) w tradycję europejską powoduje, że wybory postaci stają się moralnie co najmniej dwuznaczne. W tej optyce wielcy indyjscy bohaterowie często postępują podstępnie i niegodziwie. Scenariusz teatralny, a później filmowy, został stworzony na całkowicie odmiennej strukturze języka niż sanskrycki pierwowzór. Jean-Claude Carrière wspominał, że przygotowując scenariusz, jego autorzy starali się używać w nim wyłącznie bardzo prostych rzeczowników. Stwierdził na przykład: „Słowo «serce», słowo «krew», słowo «śmierć» – to trzy słowa, na których ufundowany jest dramat”⁴⁵. Łączone one były często z rzadkimi przymiotnikami, które odnajdywano przede wszystkim w XVII-wiecznej barokowej poezji. Język więc, zachowując prostotę, miał równocześnie sprawiać wrażenie pięknego i szlachetnego. Unikano zdecydowanie określonych słów z kręgu kultury zachodnioeuropejskiej i chrześcijańskiej. Nigdy nie używano takich pojęć jak „grzech», «dusza», «żywot wieczny», «zbawienie», «wcielenie»”⁴⁶. Równocześnie jednak – i to już moje zastrzeżenie do filmu – nie potraktowano poważnie zasad hinduizmu, choć – oczywiście – starano się przekazać najważniejsze konteksty kultury Indii. Brook chciał stworzyć dzieło uniwersalne, jednak w konsekwencji takiej uniwersalizacji działania bohaterów stawały się niekiedy mocno ambiwalentne, a Kriszna tracił boskie atrybuty, będąc stronniczy i „niemoralny” (celowo używam tu słowa, które zostało wykluczone z filmowego i teatralnego słownika *Mahabharaty*). Wielkość eposu leży także w tym, że dwoistość Kriszny jest naturalna i oczywista, bowiem została ukształtowana w określonym kontekście kulturowym. Eliminując jednak z filmu pojęcie dobra i zła, a mówiąc o *dharmie*, zapomniano chyba o przyzwyczajeniach widzów. Paradoksem jest bowiem, że spektakl i film były adresowane do publiczności przede wszystkim europejskiej, albo lepiej powiedzieć – film był dystrybuowany w kinach Europy, a nie w Indiach.

Warto przyrzeć się temu, jak wyglądało w praktyce to międzykulturowe rozumienie *dharmy*. Przed rozpoczęciem wojny w pałacu Kriszny spotykają się Durjodhana i Ardżuna. Obaj namawiają Krisznę, by podczas walki opo-

⁴⁵ *The Pleasure of Storytelling: „La Conférence des Oiseaux”, „Timon of Athens”, „Mahabharata”. Three conversations with Jean-Claude Carrière* [w:] *La voie de Peter Brook / Peter Brook's Journey*, Premio Europa per il Teatro, S. Gregorio di Catania 2004, s. 374.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 373.

wiedział się po ich stronie. Ostatecznie Kaurawa wybiera całą armię Kriszny, świetnie wyszkoloną i gotową do walki, zaś Pandawa – samego Krisznę, który oznajmia, że nie będzie walczył, ale jedynie mu doradzał. Kriszna zostaje woźnicą Ardżuny. Jak się okazuje, lepiej mieć po swojej stronie nieuzbrojonego Krisznę niż tysiące jego wojowników.

Oto przykładowe rady Kriszny:

Karna (Jeffrey Kisoon) ma boską włóczęnię zdolną zabić każdego, ku któremu zostaje skierowana. Karna obiecał zabić Ardżunę, największego wojownika Pandawów. Kriszna odsyła więc Ardżunę z pola walki, a następnie przywołuje jego bratanka, który siejąc spustoszenie, sprawia, że Karna, chroniący armię Kaurawów, używa przeciwko niemu swojej włóczęni, a można jej użyć tylko jeden raz. Ardżuna pozostaje więc przy życiu kosztem śmierci bratanka. Kriszna tańczy z radości po jego śmierci.

W innej scenie, gdy wreszcie dochodzi do pojedynku Karny i Ardżuny, Kriszna znów udziela specyficznej pomocy. Jest to zresztą jedna z ładniejszych scen filmu. Bohaterowie wyjeżdżają na pole walki w prostych rydwaniach ciągnionych przez parę koni: konie Ardżuny są białe, Karny – czarne. Krajobraz – przypominam – to ostentacyjnie sztuczna, jałowa, brunatna ziemia. Kriszna sprawia, że koło zaprzęgu Karny grzęźnie w piasku, a następnie doradza, by Ardżuna zabił nieuzbrojonego Karnę wyciągającego swój wóz. Jest to całkowicie sprzeczne z kodeksem kszatrijów. Ostatecznie jednak Ardżuna na słowa Kriszny: „Strzelaj, zakończ wojnę” oraz „Zabierz mu życie”, robi to. Scena jest specyficzna z jeszcze jednego powodu. W czasie jej trwania widzimy prawdziwe niebo, chmury i słońce. To wyjątkowy moment filmowania natury, a nie pejzaży imitujących ją w studio. Karna to syn boga Słońca, gdy umiera, prawdziwe Słońce kryje się za prawdziwe chmury. Smaku tej scenie dodaje fakt, że walczący z sobą Karna i Ardżuna są braćmi. Karna o tym wiedział, Ardżuna nie. By skomplikować jeszcze bardziej tryb opowieści, dodam, że to Karna, „syn woźnicy”, powinien być królem, bo był najstarszym z Pandawów (choć walczył w armii Kaurawów). Gdy rozpoczęła się wojna, Kriszna powiedział Karnie, że Pandawowie to jego bracia, im zaś tego nieujawnił...

I jeszcze jedna rada Kriszny. Gdy armia Kaurawów zostaje już rozgromiona, by zakończyć przelew krwi, Durjodhana (wódz Kaurawów) walczy z Bhimą (Mamadou Dioumé) – najsilniejszym z Pandawów. Który z nich zwycięży, tego ród zachowa królestwo. Gdy Durjodhana powala Bhimę, oszczędza go, bo *kszatrija* nie może zabić bezbronnego człowieka. Wówczas leżącemu Bhimie Kriszna doradza, by zdruzgotał Durjodhanie biodro (choć ciosy poniżej pasa są zabronione). Tak się dzieje i wojna zostaje zakończona. Czy jednak Pandawowie w taki sposób wyobrażali sobie zwycięstwo? Czy rzeczywiście chroniono *dharmę*? Czy dobrzy Pandawowie są rzeczywiście dobrzy, a źli Kaurawowie źli?

Gdy wojna się kończy, Kriszna mówi jeszcze: „Żaden dobry człowiek nie jest cały dobry. Żaden zły nie jest cały zły”. Ta dwuznaczność dotyczy także postawy samego Kriszny – w hinduizmie jest ona oczywista. Iwona Milewska pisze:

[Kriszna] swoją częścią (*amsā*) zstępuje na ziemię, by zapewnić zwycięstwo dharma nad adharma. Awatar musi zniszczyć to, co złe, i odbudować porządek. Jest zatem równocześnie stwórcą i niszczycielem. Jest Wisznu, ale też z aspektem Rudry-Śiwy⁴⁷.

To, co jest oczywiste w hinduizmie, w filmie Brooka rodzi jednak pytania. Oglądając *Mahabharatę*, można mieć na przykład wątpliwości, czy Kriszna, wcielenie boga Wisznu, dotrzymał przyrzeczenia, że nie zaangażuje się w walkę Bharatów. Gdy Ardżuna z łuku strzela do Bhiszmy, swojego nauczyciela i mentora, wówczas strzałę niesie Kriszna. I to dosłownie – trzyma ją w dłoni, niesie i umieszcza prosto w sercu Bhiszmy. Wyrażna sztuczność prezentowanego w filmie świata jest tutaj celebrowana bardzo „rytualnie”. Zabieg ten nie służy oczywiście tylko podkreśleniu formy narracji, ale także ma znaczenie religijne. Kriszna jest bogiem – i to jego działania decydują o życiu i śmierci ludzi. Bhiszma był tym, który walcząc, nie mógł zostać zabity. Gdyby strzała chybiła w tym jedynym momencie, gdy Bhiszma nie chciał walczyć i opuścił łuk (tylko wtedy, za jego przyzwoleniem, można było go pokonać), być może drugiej okazji do jego śmierci by nie było. Ironicznie parafrazując, to Ardżuna strzela, a Kriszna strzały nosi.

Po wojnie Bharatów pozostaje wielkie zniszczenie. W filmie pojawia się mroczny krajobraz, trupy, dziesiątki światła porozpalanych w ciemności i sylwetki kobiet poszukujących swych mężów, synów, ojców... Z offu płynie smutna, żałobna indyjska pieśń. Kunti (Miriam Goldschmidt), matka Pandawów, pochyla się nad zwłokami Karny, jakby układała go do snu. Gdy nadchodzi jej synowie i dziwią się, że pochyla się z taką czułością nad wrogiem, oznajmia im, że Karna był ich najstarszym bratem, a więc powinien być królem. Okazuje się, że już nie tylko kuzyni, ale i bracia zabijali się nawzajem. Rzeczywiście nadeszła mroczna epoka – *kalijuga*. Judhiszthira zamierza oddalić się na resztę życia do lasu i żyć jak bramin, ale jego brat Bhima zatrzymuje go, bo przecież zagłada milionów istnień byłaby bezsensowna, gdyby po wojnie nie było króla i nie zaprowadzono pokoju.

Należy jeszcze dodać, że także wojska Pandawów zostały zgładzone, bo w nocy po bitwie zdradziecko wymordowano je we śnie. Trzej ocalali Kaurawowie: Aśwatthama, Krypa i Krytawarma, zabili także wszystkich synów Pandawów. Zostało tylko pięciu bezdzietnych braci: Judhiszthira, Ardżuna, Bhima, Nakula (Jean-Paul Denizon) i Sahadewa (Mahmoud Tabrizi-Zadeh).

⁴⁷ I. Milewska, *Ze studiów nad Mahabharatą*, op. cit., s. 98.

Wersje telewizyjna i filmowa *Mahabharaty* mają odmienne zakończenia. W filmie matka Kaurawów przeklina Krisznę i jego rodzinę, mówiąc, że jej członkowie wzajemnie się wymordują. Tak się dzieje, choć Brook znów oddaje tu opowieść nie obrazom, lecz słowom, dalszych walk nie będziemy już oglądać. Kriszna układa się jakby do snu. Brook po raz kolejny splata różne plany opowieści. Chłopiec, dla którego Wjasa spisywał epos, rozmawia teraz bezpośrednio z Kriszną, prosi go o pouczenie. Kriszna łagodnie odpowiada, że wypowiedział już *Bhagawadgitę* – i to ona była jego pouczeniem. Następnie umiera, zasypia. Zapewne kiedyś Wisnu pojawi się na ziemi w kolejnej inkarnacji. Chłopiec rozmawia jeszcze z Wjasą, pyta go, czy wszyscy bohaterowie umarli bezdzietnie. Otóż okazuje się, że nie, młodzianka żona poległego w walce syna Ardżuny była w ciąży, gdy dokonała się rzeź mężczyzn. Wjasa mówi do niego, że „przejdą wieki i ty narodzisz się z tej kobiety”. Ganeśa przekazuje chłopcu gotową księgę. Wielka historia wojny Bharatów znajduje zwieńczenie, jej owoce trwają do dzisiaj. I to my, widzowie, jesteśmy spadkobiercami Bharatów.

W dłuższej telewizyjnej wersji *Mahabharaty* Brook ostatnie jej fragmenty poświęca natomiast Pandawom. Po kilkudziesięciu latach sprawiedliwych rządów Pandawowie, wraz z ich wspólną żoną Draupadi, postanawiają odsunąć się od świata. Idą w Himalaje. Kolejno wszyscy umierają, na szczyt dochodzi tylko Judhiszthira i jego pies. Nagle z filmowych niebios opada sznurowa drabinka, by Judhiszthira mógł wejść do raju. Spotka tam Kaurawów, którzy godnie zginęli w walce, jak na kszatrijów przystało. Chce on zobaczyć swoich braci i w tym celu musi się udać w głąb piekieł, w mrok i smród. Judhiszthira jest tym zdumiony, lecz okazuje się, że to była kolejna zasłona Mai⁴⁸, ostatnia jego próba. Indra zwraca się do Judhisztiri:

Ani ty, ani twoi bracia nie trafiliście do piekła i wszystko, co tu widziałeś, było złudzeniem. Zarówno król, jak i inni ludzie – wszyscy będą zmuszeni zobaczyć piekło, gdyż nikt nie popełnia jedynie dobrych uczynków [...] Ty, królu, popełniłeś tylko jeden grzech, kiedy skłamałeś, by zabić Dronę. Dlatego musiałeś zobaczyć piekło, tak samo jak twoi bracia i przyjaciele. Teraz możesz cieszyć się wiecznym szczęściem⁴⁹.

Obie wersje, filmowa i telewizyjna, oparte były, jak wspominałem na początku, na spektaklu teatralnym – a w nim finał był jeszcze inny. Po zakończeniu wojny i po zakończeniu przedstawienia aktorzy wychodzili na scenę jako prywatne osoby, choć wciąż w kostiumach. Kaurawowie i Pandawowie

⁴⁸ Maja w hinduizmie to określenie postrzeganego przez ludzi świata, który tak naprawdę jest jedynie iluzją. Człowiek może doświadczyć pełni swej natury jedynie poprzez zerwanie tej zasłony maji.

⁴⁹ Krishna Dharma, *Mahabharata*, op. cit., s. 811.

życzliwie z sobą rozmawiali. David Williams napisał, że była to wizja raj: „miejsca wypełnionego słodką muzyką, jedzeniem, rozmowami i ukojeniem pełnym harmonii; ślepi mogli widzieć, okaleczeni i zabici zostali uleczeni, nienawiść jest zapomniana”⁵⁰. Powracał pokój.

Tak jak *Mahabharata* daje się odczytać na wiele sposobów, tak i Peter Brook oraz Jean-Claude Carrière nie potraktowali swych spektakli i filmów jako dzieł zamkniętych. Próbowali w nich zadawać pytania sobie i widzom.

Film *Mahabharata* Petera Brooka jest dziełem wyjątkowym, niezwykle pięknym i ambitnym artystycznie. Czy jednak reżyserowi udało się stworzyć dzieło multikulturowe, rozumiane i cenione przez wszystkich? Można mieć wątpliwości. W Indiach film został przyjęty ze sporą rezerwą. Obejrzała go tylko nieliczna grupa widzów. Przyczyn było wiele, między innymi sposób przedstawienia boga Kriszny. Ale dodać można, że z podobną rezerwą i niezrozumieniem traktowane są w Europie indyjskie adaptacje *Mahabharaty*⁵¹. Czy więc w ogóle możliwe jest stworzenie dzieła międzykulturowego, przekroczenie barier tradycji, religii, obyczajowości?

Mimo różnych zastrzeżeń – drobnych jednak – odnośnie do wymowy i treści filmu, uważam, że dzieło Petera Brooka pozostaje jedną z najbardziej udanych realizacji literatury indyjskiej w świecie Zachodu.

⁵⁰ D. Williams, *The Mahabharata* [w:] *La voie de Peter Brook / Peter Brook's Journey*, op. cit., s. 129.

⁵¹ Iwona Milewska pisze o serialu *Mahabharata* wyreżyserowanym przez Raviego Choprę (wym. Ópra) i wyświetlanym w telewizji indyjskiej w 1990 roku, który oglądało średnio 92 procent telewidzów, co jest liczbą w Europie niewyobrażalną. Gdy pokazano go w Wielkiej Brytanii, został właściwie zignorowany (I. Milewska, *Ze studiów nad Mahabharatą*, op. cit., s. 65–67).

Rozdział 4. Węgajty

Węgajckie „listy z nieba”

Inspiracje Vincenzowskie

Stanisław Vincenz stał się niepisany patronem Teatru Węgajty*. Jego dzieło, ale także życie, stanowiło fundamentalną inspirację dla tego oryginalnego teatru alternatywnego. I to inspirację dotyczącą nie tylko pierwszego spektaklu (czyli *Historii Vincenza*), lecz istoty, idei, korzeni tej warmińskiej grupy.

Teatr Węgajty ma siedzibę we wsi o takiej właśnie nazwie, dwadzieścia kilka kilometrów na zachód od Olsztyna. Udając się tam, za Jonkowem trzeba skręcić w stronę Gotek, a w centrum wsi Węgajty skierować się gruntową drogą na północ, potem, po mniej więcej kilometrze, skręcić na zachód połą drogą w kierunku lasu. Sala teatralna mieści się tu w stodole, zaś w domu przy niej mieszkają twórcy teatru – Waclaw i Erdmute Sobaszkwowie.

Las, morenowe wzgórza, odosobnienie, cisza... Dom na końcu świata. Ale to zarazem jeden z najważniejszych teatrów w Polsce.

Historia grupy Węgajty sięga początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Po wprowadzeniu stanu wojennego rozwiązano olsztyńską Pracownię – interdyscyplinarną placówkę, która zajmowała się animacją kultury – umownie mówiąc – alternatywnej. Sobaszkwowie, którzy ją współtworzyli, przenieśli się na wieś, zamieszkując w gospodarstwie w Węgajtach. Tutaj zamierzano kontynuować nieformalną działalność Pracowni. „Dawny zespół Pracowni zakasał rękawy, wywieźliśmy gnój z obory mieszczącej się w murowanej części stodoły, zaadaptowaliśmy dom, który właściwie był ruiną”¹ – wspomina Erdmute Sobaszek. Z czasem jednak okazało się, że Sobaszkwowie zostają tutaj coraz bardziej osamotnieni. Gościli co prawda u nich ludzie z Pracowni czy przyjaciele, którzy podobnie jak oni byli zafascynowani parateatrem Gro-

* Węgajckie „listy z nieba” [w:] *Teatralium. Malarstwo, literatura, teatr*, red. D. Stanosz, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2014, s. 123–130.

¹ Rozmowa autora z Erdmute Sobaszek, 2010 rok.

towskiego, ale odpowiedzialność za to, co dzieje się w Węgajtach, spoczywała wyłącznie na Sobaszkach. Waclaw i Erdmute wspominają, że w tamtym czasie zdarzało się, na przykład zimą, gdy drogi były nieprzejezdne, że całymi miesiącami nikt do nich nie zawitał. Szybko przestano więc mówić o placówce Pracowni w Węgajtach... Sobaszkowie wiele wówczas muzykowali, pracowali razem, narodziły im się dzieci. To, co było życiem, splatało się z czymś, co – za Grotowskim – można nazwać działaniem w dziedzinie kultury czynnej. Nie było nazwy grupy, nie było spektakli, choć wszystko wokół przesiąknięte było ideami wywiedzionymi z parateatru. Tworzono otwarte przedsięwzięcia, w których przestrzeń, przyroda, świadoma obecność były fundamentem pracy. Przyjeżdżali na nie ludzie z różnych środowisk. Około 1985 roku doszło do spotkania Sobaszków z Małgorzatą Dzygadło-Niklaus i Wolfgangiem Niklausem. Po powstaniu w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice” spektaklu *Żywot protopopa Awwakuma* Niklausowie odeszli od grupy prowadzonej przez Włodzimierza Staniewskiego i poszukiwali własnego miejsca do pracy. Bardzo szybko nawiązała się nić porozumienia między Sobaszkami i Niklausami, którzy wkrótce rozpoczęli wspólną działalność artystyczną. Fascynowała ich wszystkich muzyka i – szerzej – kultura chasydzka. Całymi dniami muzykowali, śpiewali niguny i stopniowo, bez żadnego nacisku zaczął kształtować się program *Książeczka nigunim*. Wykonywali go dla goszczących w Węgajtach widzów, ale też podczas wyjazdów – na przykład na krakowskim Festiwalu Kultury Żydowskiej. Śpiewali wtedy niguny i przywoływali chasydzkie opowieści spisane przez Martina Bubera². Nie był to spektakl, ale raczej rodzaj spotkania w muzyce i opowieści. Wówczas zaczęli też używać nazwy Teatr Wiejski Węgajty. Teatr ten rodził się więc niespiesznie, właściwie nawet bez zwerbalizowanej potrzeby zorganizowania zamkniętego spektaklu. Węgajty stały się swoistym ośrodkiem kultury alternatywnej. Kultura czynna – to chyba najlepsze określenie tego, co działo się w Węgajtach w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku...

Także poznawanie Vincenza odbywało się stopniowo. W latach osiemdziesiątych Wydawnictwo PAX opublikowało po raz pierwszy w Polsce tetralogię Stanisława Vincenza *Na wysokiej połoninie*³. Te książki w zielonych okładkach stały się lekturą obowiązkową w bardzo specyficznym, alternatywnym środowisku teatralnym, do którego zaliczano i Węgajty. Dzisiaj już trochę o tym zapomniano, traktując Vincenza wyłącznie w kategoriach literackich; natomiast wtedy spora część środowiska zafascynowana parateatrem Grotowskiego,

² Zob. M. Buber, *Opowieści chasydów*, W drodze, Poznań 1986.

³ Zob. S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie: Pasma 1, Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*, Warszawa 1980; *Na wysokiej połoninie: Pasma 2, Nowe Czasy*, ks. 1. *Zwada*, ks. 2. *Listy z nieba*, Warszawa 1982; *Na wysokiej połoninie: Pasma 3, Barwinkowy wianek*, PAX, Warszawa 1983.

a później prowadzonym przez niego Teatrem Źródeł, czytała Vincenza poprzez doświadczanie własnego życia. Wiązały się z tym: fascynacja kulturami tradycyjnymi, wędrowanie, a przede wszystkim dialogiczne doświadczanie świata. Grotowski obalił granicę między aktorem a widzem i zaproponował dzieło-opus, w którym nie było podziału na działających i przypatrujących się. Jak mówił Grotowski, trzeba zburzyć w sobie dwa mury: pierwszy, oddzielający od tego, co dla człowieka życiodajne – określił to jako „zapomniane energie” – i drugi – mur percepcji, która nie pozwala dostrzegać świata i uczestniczyć w nim bezpośrednio, ale powoduje, że postrzegamy go poprzez pojęcia, poprzez nazywanie i rozpoznawanie rzeczy. Oczywiście upraszczam jego sformułowania, ale chciałem wskazać, że kultura czynna oparta była na działaniu, a nie tylko na intelektualnym czy choćby nawet kontemplacyjnym oglądzie świata. Doznawanie i czynienie były fundamentem, a żywotność dawnych kultur skarbnicą wzorów.

Vincenz ukazał, jak może to funkcjonować w praktyce. Książki Vincenza wydane zostały w szczęśliwej dla tego środowiska chwili (choć obiektywnie był to czas smutny, przetrącony stanem wojennym). Alternatywne środowisko muzyków, plastyków, ludzi teatru odnalazło w *Na wysokiej połoninie* porciągającą utopię. Może trochę odległą, ale dającą się na pewnych poziomach realizować. Nie przez przypadek Vincenz używał dla opisu tej pełnej mitów huculskiej kultury słowa „Atlantyda”. Z jego opowieści wyłaniał się harmonijny świat współistnienia ludzi. Nawet konflikty i spory były zakorzenione w zaskakującej, życiodajnej oczywistości. Te książki Vincenza były jednak dla wspomnianego środowiska jeszcze czymś więcej. Przecież nie można udawać, że jest się Huculem... Dla wykształconych i w pewien sposób wykorzenionych ludzi kultura ludowa jest już utraconym światem. Na przykład w Węgajtach: Waclaw Sobaszek przyjechał z Warszawy, Erdmute z dawnego NRD, Wolfgang Niklaus z Tyrolu, a Małgorzata prawdopodobnie też z Warszawy. Przecież nagle nie zaczną tworzyć autentycznej kultury ludowej zakorzenionej w „starowieku”. To niemożliwe. Ale książki Vincenza zawierają pewien naddatek. Gdzieś w nich kryje się sam autor, otoczony zewsząd opisywanym przez siebie żywiołem, który staje się jego naturalnym środowiskiem. Nie chodzi więc o to, by zrezygnować z bagażu własnej wiedzy, erudycji, przyzwyczajzeń, ale by odzyskać rodzaj wrażliwości otwarty na ten przedziwny świat sprzed katastrofy. Pod koniec lat osiemdziesiątych Waclaw Sobaszek powie o tym dążeniu następująco:

Jaki ten teatr „cały” miałby być? Spróbujmy go sobie wyobrazić, idąc tropem motywów Vincenza, dopowiadając do nich, rozwijając je. [...] Vincenz napomyka o „słowie ważkim” – pojawia się to rzadko, lecz w momentach niezwykle istotnych. Przypomina się Mickiewicz [...]: „Poznacie po tym słowo prawdy, że pada

cicho i leży długo – *Sine strepitu discussionum et argumentorum*. A potem powoli wchodzi. Owocem jego jest miłość i zgoda⁴.

Dla Węgajt stało się jasne, że *Na wysokiej połoninie* jest też wymarzoną materialem na spektakl. Vincenzowski projekt współistnienia narodów i wyznań był swoistym schematem, jaki chcieli realizować warmińscy twórcy także w życiu. Ale jak skorzystać z tej książki? Jak zrobić przedstawienie? Przecież to ponad dwa tysiące stron druku! Musiało się ono narodzić spokojnie, naturalnie. Co to konkretnie oznaczało dla Węgajt? *Książeczka nigunim* powoli w wewnętrznej pracy grupy ewoluowała w spektakl. Vincenz coraz mocniej ciążył na charakterze przygotowywanego dzieła. Już nie Buber, ale Vincenz stał się autorem przywoływanych opowiadań chasydzkich. Obok nigunów zaczęto w Węgajtach grać muzykę huculską. Coraz więcej pojawiało się też inspiracji muzycznych z innych regionów. Ten swoisty synkretyzm okazał się bardzo interesującym zaczynem *Historii Vincenza*.

Dlaczego Vincenz, a nie Buber? Wydaje mi się – a piszę to na własną odpowiedzialność – że chasydzkie opowieści według Vincenza brzmią inaczej, bo zanurzone są w przestrzeń konkretnych pejzaży i konkretnych ludzi, w wielką fabułę. W świecie przedstawionym przez Vincenza Żydzi nie byli całkowicie odseparowaną grupą – kontakty między sąsiadami różnych narodowości i religii były intensywne i zwyczajne, codzienne. Dlatego czytelnikowi *Na wysokiej połoninie* te opowieści wydają się bliskie, nawet własne. Vincenz je po prostu udomowił. Na dodatek Baal Szem Tow, twórca chasydyzmu, mieszkał na Huculszczynie i stamtąd przez jaskinie w Pisanym Kamieniu chodził podziemnym przejściem do Jerozolimy. Te krainy były więc jakoś związane podziemnymi ścieżkami...

O tym „zaczadzeniu Vincenzem” chciałem opowiedzieć, zanim zacznę pisać na temat pierwszego spektaklu Węgajt. Bo – o ile mogę na to spojrzeć z zewnątrz – wydaje mi się, że kolejność przyswajania dzieła Vincenza w Węgajtach była właśnie taka. Ten pierwszy spektakl grupy był konsekwencją pewnej konkretnej postawy, a nie intelektualnym i pragmatycznym wyborem książki, która mogłaby być ciekawa do sporządzenia scenariusza. Vincenz najpierw pojawił się w Węgajtach jako głęboka inspiracja zmieniająca świadomość i sposób patrzenia na świat. Potem dopiero jako element literacki, będący impulsem do konkretnej pracy artystycznej.

Wacław Sobaszek ostatecznie sporządził scenariusz, który stał się fundamentem pierwszego spektaklu Teatru Wiejskiego Węgajty (premiera w 1988

⁴ W. Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3–4, s. 72; cytat z listu Adama Mickiewicza do Hieronima Kajsiwicza i Leonarda Rettla z 1883 roku za: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XV, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 99.

roku), zatytułowanego *Historie Vincenza. Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźne... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczonym Metropolicie*. Podstawą scenariusza było opowiadanie *Echa z Czerdaka*⁵, które nie należało do *Na wysokiej połoninie*, oraz chasydzki fragment z *Barwinkowego wianka* o krawcu Pinkasie. Twórcy z Węgajt założyli, że formą spektaklu będzie opowieść przesycona muzyką, podobna do opowieści ludowych. Ten żywioł dominuje przecież także w *Na wysokiej połoninie*. Jeanne Hersch pisała o tej tetralogii:

Nie jest to ani dzieło naukowe, ani folklor. Opowiadacz – niespieszny jak Homer – przywraca do życia dusze i mądrość wielu zaginionych światów. [...] Coś w rodzaju epepei, niby to poddanej niezgrabności i powtarzankom typowym dla ludowego gawędziarstwa – gdyż przeważnie głos zabierają woźnice, wędrowni kramarze, pasterze lub myśliwi – atakuje jakby od tyłu współczesną racjonalistyczną arogancję, oblega inną strefę duszy, zastępuje dowód tajemnicą, pewność – pytaniem i odwraca wszystkie wartości: „Błogosławieni ubodzy duchem”⁶.

Słowo stało się dla Węgajt fundamentem spektaklu. Żywioł opowieści pełnił podstawową funkcję. Aktorzy odgrywali fragmenty, na krótko „wcielając się w postaci”, ale była to raczej ilustracja snutych przez nich samych opowieści. No i cały spektakl przesiąknięty był muzyką – głównie o korzeniach chasydzkich i huculskich. Brzmiała ona na żywo, grana przez samych aktorów-aojdów.

Wybrane przez Wacława Sobaszka fragmenty dotyczyły spraw mrocznych, by nie powiedzieć – eschatologicznych. Fundamentem pierwszej części spektaklu było, jak wspomniałem, opowiadanie *Echa z Czerdaka*. Do karczmy Żyda Etyka, gdzieś nad ujściem Bystreca, gdy „pustkowia u szczytów gór opustoszały jesienią doszczętnie [...], pierwszy śnieg spadł obficie”, przychodzi Karabetyk, miejscowy pijak, swoisty jurodiwyj. Opowiada, że do Żabiego przyjechał Metropolita. Zorganizowano zabawę, lecz bez wódki. Najpierw bawiono się marnie: „Tańczyli chłopcy i dziewczęta [...], ale z rozpaczy, z musu cerkiewnego”. Tak było do czasu, gdy sam Metropolita ruszył do tańca. Wszystko się wtedy odmieniło. Wszyscy garnęli się do zabawy, do śpiewu, do zagadek. W opowiadaniu Karabetyka Metropolita urasta do roli ostatniego z wielitów⁷, wataha doskonałego, wielikana. „Radowali się, nabywali się wesoło [...]. A czy wiesz, co to znaczy, kiedy radość się naro-

⁵ S. Vincenz, *Echa z Czerdaka* [w:] tenże, *Tematy żydowskie*, Atext, Gdańsk 1993, s. 212–231.

⁶ J. Hersch, *O Stanisławie Vincenzie* [w:] S. Vincenz, *Tematy żydowskie*, op. cit., s. 10.

⁷ Wielita to w mitologii huculskiej olbrzym, watah – baka, wielikan – wielkolud. Warto dodać, że prototypem postaci Metropolity w opowiadaniu *Echa z Czerdaka* był Andrzej Szeptycki (1865–1944) – grekokatolicki arcybiskup lwowski i halicki. Szeptycki był wnukiem Aleksandra Fredry.

dzi? To już nie zgaśnie do końca świata, to może śmiać się z końca świata. To jest cud, w to ja wierzę” – mówił Karabetyk. Ale to dopiero połowa jego opowieści. Nad ranem Metropolita i gazdowie w trzydzieści koni ruszyli ku Czarnohorom, ku wirującemu światłami szklanemu zamkowi, by wyrwać czartom dusze potępieńców. Karabetyk mówi, że stąd koniec świata blisko. Watah doskonały poruszył piekło, kazał wyjść duszom. Pierwsza część spektaklu kończy się stwierdzeniem Karabetyka: „Ci, których tu dawno nie ma, wrócili do nas. Rozumiecie, czemu koniec świata?”. Sytuacja przypomina tę z *Dziadów* Mickiewicza. Światy żywych i zmarłych się przemieszały.

W *Historiach Vincenza Węgajt* opowieść ta snuta była w bardzo specyficzny sposób. Małe pomieszczenie w stodole, czyli sala teatralna, powoli wypełniało się gośćmi-widzami. Był to bardzo specyficzny rodzaj widowni: przyjeżdżając do Węgajt, stawało się gościem, a nie anonimową publicznością. Przebywanie razem przez kilka godzin przed spektaklem⁸, odcięcie od sytuacji wypełniania kulturalnego obowiązku sprawiało, że widzowie poznali już tych, którzy obok nich siedzą. Także aktorzy byli bliscy – przecież przed chwilą byliśmy u nich w gościnie, jedliśmy razem, rozmawialiśmy.

Najpierw więc słyhać gdzieś z oddali muzykę, a potem dopiero aktorzy wchodzi do sali – jak kolędnicy, jak nadchodzący z jakimś obrzędowym posłaniem. Nie ma granicy – aktorzy patrzą na nas, opowiadają nam, odgrywają wobec nas spektakl. Teatr rodzi się z opowieści i muzyki, z zaśluchania. Przypomina się *Lekcja XVI* Adama Mickiewicza, gdy mówił, że wystarczyło, by ludowy bazar podrzucił snop iskier – a zapatrzeni widzowie widzieli Feniksa, albo wystarczyło otworzyć okno lub drzwi i „ukazuje [się] słuchaczom niebo zimowe roziskrzzone gwiazdami i obłoki, których fantastyczne kształty lepiej niż jakokolwiek dekoracja teatralna odtwarzają szklaną górę”⁹. Że to najpiękniejszy teatr. W podobny sposób w Węgajtach z wyobraźni opowiadaczy i widzów rodziły się całe światy. Takie współdziałanie wrażliwości wydawało się założone przez twórców przedstawienia. Karabetyka grał Wacław Sobaszek, Etyka – Wolfgang Niklaus, Etyczkę – Erdmute Sobaszek. Z czasem do składu dołączyli jeszcze Katarzyna Krupka i Witold Broda, którzy nieco później stali się aktorami Węgajt. Ale granie ról to nie jest ściśle określenie na rodzaj bycia w spektaklu. Często wyglądało to tak, że kolejni aktorzy ilustrowali opowieść swoją grą, by za chwilę stać się opowiadaczami zwracającymi się do nas. Dystans i wcielanie się w role stawały się naprzemiennie.

⁸ Piszę tu o pierwszych pokazach spektaklu. U schyłku lat osiemdziesiątych niewiele osób przyjeżdżało samochodami, więc spotykano się sporo przed spektaklem, a potem najczęściej wszyscy nocowali w Węgajtach.

⁹ A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. II, przeł. L. Płoszewski, Universitas, Kraków 1997, s. 223–224.

W pierwszych spektaklach niezwykle wyglądał „antrakt”. Wszyscy, wraz z aktorami, wychodzili poza salę – w przestrzeń warmińskiego, morenowego krajobrazu. Na pobliskim wzgórzu Erdmute Sobaszek grała na ligawce (instrumencie z Kujaw). Znów odwołanie do huculskich trembit wydawało się oczywiste. Dźwięki wędrowały – powtarzane przez echo, dopełniane ujadaniem psów gdzieś daleko. Zmrok, przestrzeń wzgórz, zapach lasu – cała przyroda została zaproszona do węgajckiego spektaklu.

Brzmi ten opis może trochę sentymentalnie, trochę „harcersko”. Ale za pewniam, że wszystko, co działo się w spektaklu, było bardzo naturalne, zwyczajne. Trzeba dodać, że spektakl miał jasno określony początek i koniec. Mógł być (i był) pokazywany również w innych miejscach, w tym na festiwalach. Ale oglądanie go w macierzystej przestrzeni, w trakcie gościny w Węgajtach – choćby kilkugodzinnej – nadawało mu dodatkową siłę. To wychodzenie na zewnątrz w czasie antraktu odbywało się tylko w kilku pierwszych przedstawieniach. Później go zaniechano, co nie zmieniło jednak opisanego przeze mnie wrażenia, że spektakl otoczony jest inną niż miejska rzeczywistością. Przecież trzeba było opuścić salę po jego zakończeniu. Píše Bożena Ulewicz:

Wylegamy niezbornie, bo ziąb na dworze. I szok. Nad nami rozgwieżdżone niebo, a z kępy sosen na nieopodal ległym pagórkę rozlega się śpiew zamykający ten niezwykły spektakl, kończący się tysiącem ech pomykających w wszechświat leśno-gwiaździsty. Rzeźkie powietrze po dłuższej chwili zapędza nas z powrotem do środka, do kominka, do buzującego ognia, do gorącej herbaty [...]. I to jest chyba dalszy ciąg małego misterium¹⁰.

Wracając do *Historii Vincenza...* Druga część zbudowana jest także na żywole opowieści, tym razem jednak nieco inaczej brzmiącej. Jej żrąb stanowi chasydzka historia o krawcu Pinkasie. Vincenz notował chasydzkie opowieści bardzo specyficznie. Pomimo różnicy kulturowej i wyznaniowej dla Hucułów (i Vincenza) historie te były opowieściami bliskich sąsiadów, często bardzo prostych ludzi, a więc to opowieści niejako oswojone.

Wolfgang Niklaus zasiada za stołem ustawionym na wprost widzów. Z worka wyjmuje drewniane lalki. To one tym razem będą ilustrować opowieść. Opowiadacz mówi za nie i równocześnie je animuje – w sposób najprostszy. Bo lalki są rzeźbione w drewnie, czasem mają ruchome ręce lub nogi. Niklaus traktuje te lalki jak bawiące się nimi dziecko – mówi za nie, czasem całym ciałem utożsamia się z nimi. Gdy przyjdzie Pinkasowi wędrować na górę, Niklaus też będzie wznosił figurkę coraz wyżej.

A opowieść jest mniej więcej taka: Król Hiszpanii dowiaduje się, że w Polsce mieszka Żyd. Jak wiadomo, z Hiszpanii Żydów wygnano już dawno, a Ewangelie nauczają, by kochać nieprzyjaciół... Król zaprasza więc Pinkasa,

¹⁰ B. Ulewicz, *Teatr pod strzechą*, „Poślaniec Warmiński”, 6–19 maja 1990.

którego chce (by wypełnić przykazania) jako nieprzyjaciela pokochać. Pinkas radzi się rabina ze swojego miasteczka, czy jechać. Rabin mówi, by wziął śmiertelną koszulę i ruszał. Przyjęty zostaje serdecznie i wszystko idzie dobrze aż do czasu, gdy papa rzymski dowiedział się o tym i wybrał się do Hiszpanii zobaczyć Żyda. Tam natychmiast stwierdził, że to nie Żyd, bo przecież Żyd powinien być straszny, a takiego jak ten łatwo pokochać. By udowodnić, że jest Żydem, Pinkas dostaje nakaz od króla, by poszedł na wysoką górę i odczytał, co tam na jej szczycie jest napisane. Gdy w wielkim mozole Pinkas zbliża się do szczytu, widzi na niebie wielką, przerażającą fałdę. Jako krawiec miał do tego oko i fałdę wygładził. Przygoda skończyła się dobrze i w końcu Pinkas wrócił do swojego miasteczka. Rabin powiedział mu jednak, że gdy pojawia się taka fałda, to znaczy, że mesjasz jest tuż-tuż.

Czy należało tę fałdę wygładzić? Na to pytanie muszą odpowiedzieć sobie już widzowie. W Teatrze Wiejskim Węgajty cała ta opowieść pełna jest muzyki. W jej trakcie brzmią niguny – chasydzki śpiew, który ma być bezsłowną wędrówką ku Bogu. Niklaus opowiada historię, a pozostali aktorzy włączają się w nią, śpiewając i grając. Niklaus patrzy na nich, na nas – widzów. Nie opowiada w próżni, ale mówi do nas. Czy to jeszcze teatr, czy przyjacielska opowieść?

Te *Historie Vincenza* w Węgajtach były bardzo odmienne od wszystkiego, co w teatrze tamtych czasów uważano za typowe lub wartościowe – także jako temat. Wydawało się, że artyści Węgajt uciekają w jakąś utopię, że nie interesują ich sprawy, jakie dzieją się na ulicach (a przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to przecież fundamentalny przełom w polskiej rzeczywistości). Sobaszek replikował:

Rzeczywiście, u Vincenza jest arkadyjskość, lecz to wiąże się z Mickiewiczowską ideą „rozszerzenia dusz naszych”, która dla Vincenza była bardzo ważna. Vincenz budował *Na wysokiej połoninie* trochę na zasadzie „poszukiwania straconego czasu”, ukazywał pewne procesy, które się rozwijały, ale się nie dokonały. Nastąpiła katastrofa dziejowa, a Vincenz cofał się do momentu przed katastrofą. Czytając, mam wrażenie, że wszystko promieniuje od wewnątrz, że wszystko jest przesycone luminescencją. Że Vincenzowi chodziło dosłownie o „rozszerzenie dusz naszych” rozumiane jako możliwość zaistnienia starej kultury. [...] Że czytanie Vincenza może być niebezpieczne. Jakie to może być niebezpieczeństwo? Mnie to dziwi. Myślę, że [...] *Dialogi z Sowietami*¹¹ ukazują żywotność jego utopii [w momencie rzeczywistego kryzysu – TK]¹².

Powstanie i prezentowanie spektaklu *Historie Vincenza* było tylko jednym z elementów pracy Teatru Wiejskiego Węgajty pod koniec lat osiemdziesiątych.

¹¹ S. Vincenz, *Dialogi z Sowietami*, Znak, Kraków 1991.

¹² *W stronę tradycji żywej*, z W. Sobaszkiem rozmawia T. Kornaś, „Teatr” 1997, nr 1, s. 41.

Równie ważne były „wyprawy”. Pojęcie to można odnieść do wcześniejszych działań Grotowskiego z czasów parateatru (*Droga*) czy Gardzienickich Wypraw zespołu Włodzimierza Staniewskiego. Dla Grotowskiego już pokonywanie przestrzeni mogło być elementem kultury czynnej, dla Staniewskiego zaś prezentacja spektakli dla publiczności we wsiach oddalonych od wszelkich centrów była podstawowym elementem pracy. Staniewski naturalizował przedstawienia Gardzienic w przestrzeni wiejskiej. Teatr Wiejski Węgajty wyprawy potraktował inaczej. Wybrał na ich czas i miejsce specjalną formułę związaną z tradycyjną obrzędowością wsi. W czasie kolędy przecież „aktorów” zawsze wpuszcza się do domu. Również i Vincenz opisywał, sięgające daleko w czasy przedchrześcijańskie, huculskie kolędowanie. Węgajty wybrały więc na wyprawy ten właśnie czas. Przygotowywano widowiska domowe, oparte na ludowych obrzędowych strukturach i zaczęto je prezentować wraz z kolędą (najczęściej w Beskidzie Niskim) i alilujką (wielkanocnym obrzędem kolędniczym, zwanym niegdyś chodzeniem po wołoczebnem – Węgajty rokrocznie jeżdżą z nim do Dziadówka na Suwalszczyznę). Chodzono od domu do domu. Pamięć o tych zwyczajach kolędniczych powodowała, że wszystkie drzwi stawały się dla Węgajt otwarte. Ich domowe widowiska, pełne śpiewu i prostych obrzędowych struktur (koza, zapust itd.), stawały się rodzajem teatru najprostszego, międzyludzkiego. W ostatnim dniu kolędowania wszyscy mieszkańcy odwiedzanych domów byli zapraszani na zabawę...

Doświadczenie wypraw było dla Węgajt inspiracją do stworzenia drugiego przedstawienia. Spektakl *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (1992) oparto na tekstach i tradycjach związanych z terenami północnej Polski. Motywem głównym były fragmenty *Doliny Issy* Czesława Miłosza, wykorzystano wiersze Johanna Bobrowskiego, pochodzącego z Warmii, zaś *Historię o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka przeniesiono w wymyśloną przestrzeń wiejskiego odpustu. Były też oczywiście w tym spektaklu pieśni ludowe. Posłużę się tu może zbyt daleko posuniętym uogólnieniem – spektakl ten wydawał mi się z ducha Vincenzowski. Ale przemieniony. Już nie odległą Huculszczyznę, ale wręcz Atlantydą stały się Warmia, Suwalszczyzna i tamtejsze pogranicza. Mit został udomowiony. Być może dla Węgajt było to świadectwo zakorzenienia na tej konkretnej ziemi.

Kolejne spektakle, kolejne przemiany w Węgajtach, były – w moim rozumieniu – także głęboko przesiąknięte Vincenzowską wrażliwością. Choć Vincenz nie powracał już jako literacka inspiracja, to pierwotne ziarno wciąż pozostaje istotne w działalności Węgajt.

Od czasów początku i pierwszego spektaklu w tej warmińskiej grupie zmieniło się wiele. Minęło przecież sporo ponad dwadzieścia lat. Teatr Wiejski Węgajty działa teraz w dwóch odłamach. Schola Węgajty, prowadzona przez Niklausów, zajęła się rekonstrukcją dramatu liturgicznego. Teatr Węgajty/Projekt Terenowy wydaje się natomiast bezpośrednim dziedzicem tradycji

Teatru Wiejskiego Węgajty. Powstawały kolejne spektakle wyreżyserowane przez Wacława Sobaszka. Projekt Terenowy nadal rokrocznie jeździ na kolędę i alilujkę, podczas których prezentuje spektakl domowy. Wciąż muzyka i opowieści są podstawą przedstawień, ale coraz bardziej zmienia się ich charakter. Ostatnie – noszące nazwy kolejnych żywiołów (*Woda 2030* [2010]; *Ziemia B* [2011] oraz *Ogień, kryzys, Dworzec Centralny* [2012]; *Powietrze e(ks)misje* [2013]) – zdecydowanie mocniej nawiązują do współczesnych problemów świata. Ekologia i zaangażowanie społeczne stają się dla Projektu Terenowego priorytetową ideą. Grupa prowadzona przez Sobaszków, przygotowując widowiska zapustne, nazywa je wprost synkretycznymi – i ten synkretyzm wywodzony jest już nie tylko z dawnych tradycji. Fundament święta, karnawału wciąż stanowi o istocie grupy. Od lat w Węgajtach organizowany jest wyjątkowy festiwal Wioska Teatralna, stworzona została Inna Szkoła Teatralna...

O zmianach w Węgajtach można byłoby pisać jeszcze wiele, ale wciąż wydaje mi się, że teatr ten traktuje swe dzieła (które coraz mocniej oddalają się od inspiracji z kręgu kultury ludowej, przenikających pierwszy spektakl) jak Vincenzowskie „listy z nieba”. Bo biada, gdyby posiadacz takiego listu nie dzielił się nim z innymi.

Aktor liturgiczny

Praktyka Scholi Węgajty

W teologii katolickiej na określenie czynności liturgicznych wykonywanych przez kapłana i jego ministrów używa się określenia *ars celebrandi**. Myślenie o osobie celebrującej mszę jako o aktorze bądź performerze było i jest z tego punktu widzenia nadużyciem. Jak nauczał święty Tomasz z Akwinu, kapłan we mszy konsekrację sprawuje *in persona Christi* (dosł. w osobie Chrystusa)¹³. Według katolików nie istnieją na Ziemi inne tego rodzaju zdarzenia: „koncylium [trydenckie] rzuca klątwę na tego, kto by śmiał twierdzić, że ktoś oprócz Kościoła może stanowić obrzędy, nie zachowywać ich przy sprawowaniu sakramentów albo je lekceważyć”¹⁴.

Obok ceremonii tak zwanych istotowych (*essentiales*), ustanowionych przez Chrystusa (msza i sakramenty), których istoty zmieniać nie wolno, istnieją jednak także ceremonie przydatkowe (*accidentales*), ustanowione przez Kościół, a więc liturgia godzin czy inne nabożeństwa będące wyrazem pobożności wiernych. Właśnie w ramach liturgii godzin, zwłaszcza *matutinum* czy nieszporów, powstawało w średniowieczu wiele dramatów liturgicznych. Do ich odprawiania także stosuje się określenie *ars celebrandi*, choć w tym wypadku mamy do czynienia z modlitwą, a nie ofiarą (jak w przypadku mszy).

Gdy w IX czy X wieku rodziły się dramaty liturgiczne, mnichom (czy ogólniej – klerowi) biorącym udział w owych dramatach trudno zapewne byłoby powiedzieć, że oto są aktorami. W tych dramatach prawie wszystko należało do porządku liturgii, w której uczestniczyli. Idiom środków używanych w dramatach liturgicznych nie różnił się od używanego w nabożeństwach. Strój, rekwizyty, „scenografia” to elementy wzięte wprost z zakrystii lub wykorzystane z wyposażenia kościoła. Śpiew – to zwyczajny śpiew kościoła, czyli chorał. Podobnie – przynajmniej w X i XI wieku – gesty, które zostały zaczerpnięte prawdopodobnie ze skarbca gestów liturgicznych. Później, gdy dramaty się rozrastały, w liturgię włączało się coraz więcej elementów z innego porządku, ale wciąż – przynajmniej zgodnie z teologicznymi założeniami –

* *Aktor liturgiczny. Praktyka Scholi Teatru Węgajty* [w:] *Staropolskie zwierciadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej. Książka poświęcona pamięci Profesora Juliana Lewańskiego*, red. P. Kencki, J. Kopciński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, s. 126–143.

¹³ *Leksykon liturgii*, oprac. B. Nadolski TChr, Pallotinum, Poznań 2006, s. 557.

¹⁴ Abp. A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. 1, cz. 1: *O środkach rozwinięcia kultu*, Warszawa 1893; reprint: Instytut Summorum Pontificum, Ząbki 2010, s. 40–41.

należało mówić o *ars celebrandi*. Słowo *ars* jest tu nieprzypadkowe: liturgia gromadziła najświetniejsze elementy, które dziś nazwalibyśmy artystycznymi, wymagającymi sprawności i kunsztu.

Poczułem się zmuszony przypomnieć o tych kilku podstawowych zasadach, gdyż zamierzam napisać poniżej o działającej od 1994 roku Scholi Teatru Węgajty, która postanowiła po wiekach wystawić średniowieczne dramaty liturgiczne, a na dodatek znów wpisać je w strukturę nabożeństw Kościoła katolickiego. Ponowne włączenie „teatru” (wygnanego z wnętrz kościołów w XVI wieku przez sobór trydencki) do nabożeństw jest działaniem niebezpiecznym. Trudno sobie wyobrazić sytuację bardziej fałszywą niż taka, w której nabożeństwo miałoby służyć rekonstruowanemu dramatowi. Zmuszenie celebransa, by stał się aktorem (czy performerem), w liturgii – z punktu widzenia prawa kanonicznego – byłoby nadużyciem¹⁵. W sytuacji idealnej, jaką założyła sobie Schola, to dramat powinien się stać istotowym elementem liturgii, nie „wystającym” z niej, lecz stanowiącym jej integralną część (nie zaś odwrotnie). Jeśli chce się włączyć dramat do liturgii i traktować swą pracę poważnie, nie sposób podważać jej charakteru i wyjątkowości. Inaczej byłaby to manipulacja i uzurpacja. Ale czy takie zanurzenie się dramatu w liturgię jest dzisiaj możliwe bez żadnych zastrzeżeń? Przecież obecnie wszystkie elementy „artystyczne” w liturgii są już inne. Chorał można w niej usłyszeć już tylko wyjątkowo, łaciny nie znają dobrze nawet kształceni w seminariach księża, rozumienie architektury, przestrzeni i nawet wielu gestów liturgicznych odeszło w zapomnienie. Mikrofony w większości kościołów zniekształciły relacje między celebransem a wiernymi (którzy mikrofonów nie mają), światło elektryczne zakłóciło naturalny rytm godzin kanonicznych (rytm modlitwy włączony był przecież w harmonię przyrody, zmienność dni i nocy oraz pór roku). Kształt współczesnych nabożeństw w wielu elementach jest odmienny od średniowiecznych także z bardziej zasadniczych przyczyn – dokonano reform mszy i brewiarza.

Poszczególne elementy w rekonstrukcjach dramatu liturgicznego dokonywanych przez Scholę wywołują więc niekiedy u oglądających efekt obcości. Dotyczy to nawet głęboko wierzących. Chorał, hieratyczność, nieśpieszność, powaga celebracji to elementy dosyć rzadkie w dzisiejszych nabożeństwach. Posoborowy ryt liturgiczny zmienił się zasadniczo w formie wykorzystywanych środków, upraszczając je znacząco i stawiając przede wszystkim na „czynne uczestnictwo”. Czy jednak nie ma już powrotu dramatu liturgicznego w jego

¹⁵ „Dlatego nikomu innemu [poza Stolicą Apostolską i, zgodnie z prawem, biskupowi miejsca], choćby nawet był kapłanem, nie wolno na własną rękę niczego dodawać, ujmować ani zmieniać w liturgii” – tak stanowi *Konstytucja o liturgii świętej* (22, § 2), oficjalny dokument Soboru Watykańskiego II (por. *Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje – Tekst polski*, Pallotinum, Poznań 2002, s. 55).

naturalne miejsce – do liturgii? Joseph Ratzinger napisał: „W wielkiej kulturowej tradycji religijnej zawarta jest potężna siła uobecniająca; to, co w muzeach może być jedynie nostalgicznie podziwianym świadectwem przeszłości, w liturgii staje się nieustannie ożywczą terażniejszością”¹⁶.

Może warto się zastanowić, czy dziś muszą to być tylko teatralne ekspozycje. Estetyka dawnych celebracji wciąż jeszcze jest pamiętana albo choćby rozpoznawana. Efekt obcości wobec niej istnieje, łączy się on jednak z elementem fascynacji. „Dramat liturgiczny opiera się na trzech filarach: teatrze, muzyce i liturgii. Wszystkie trzy mają równą wagę. Stworzenie [współcześnie] wybitnego dzieła wymaga wrażliwości w każdym z tych obszarów” – pisała Cynthia Bourgeault w pracy o dwudziestowiecznych wystawieniach dramatu liturgicznego na świecie¹⁷.

Inscenizatorzy podejmujący się dramatyzacji liturgicznych wcześniej niż Schola Teatru Węgałty ignorowali bądź tylko sygnalizowali liturgiczny aspekt utworów. Wolfgang Niklaus i jego współpracownicy przywrócili temu wymiarowi odpowiednią rangę. Była to już nie tylko przygoda z muzyką dawną czy teatralne wyzwanie, ale również mierzenie się z nadrzędnością liturgii. „Jesteśmy sługami liturgii” – mówi współtwórca Scholi Marcin Bornus-Szczyński. Każdy jednak, kto mógł zobaczyć rekonstrukcje Scholi, na przykład *Ludus Passionis* (według trzynastowiecznego manuskryptu zwanego *Carmina Burana*) czy *Ordo Stellae* (według dwunastowiecznych dramatów z Fleury), zapewne zada sobie pytanie: czy *ars celebrandi* i sztuka aktorska mają prawo spotkać się w aż takiej zgodzie? Czy nie jest to zgoda pozorna?

W średniowiecznym „teatrze” aktorami byli głównie członkowie kleru, najczęściej niższego (w różnych dramatach padają takie określenia, jak: *schola*, *fratres*, *clerici*, *clerus*). W wystawieniach dramatyzacji czynny udział brali także – jeśli dramat był prezentowany w ważnych świątyniach – kapłani, kanonicy. Biskup czy opat najczęściej nie wcielali się w postacie dramatu, ale przewodniczyli celebracji, śpiewali w jej trakcie kolekty (jeśli takie były przewidziane). Na koniec zaś (jeśli to było *matutinum*) uroczyste intonowali *Te Deum*.

Karl Young uważał, że w bardziej rozbudowanych dramatach, takich jak Wielka Pasja z *Carmina Burana* czy *Ludus Danielis* bądź *Ludus de Antichristo*, zapewne brali udział także aktorzy nienależący do szeroko rozumianego kleru: uczniowie szkół czy nawet waganci¹⁸.

¹⁶ Kard. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Piecul, Christianitas, Poznań 2002, s. 139.

¹⁷ C. Bourgeault, *Liturgical Dramaturgy and Modern Production*, [w:] *The Fleury Playbook. Essays and Studies*, red. T. P. Campbell, C. Davidson, „Early Drama, Art, and Music”, Monograph Series 7, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Michigan 1985, s. 145.

¹⁸ K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Clarendon Press–Oxford University Press, Oxford 1962, t. 2, s. 403.

Punkt wyjścia Węgajt jest oczywiście inny niż w średniowieczu. Inicjatorem rekonstrukcji nie jest *clerus*, lecz świeccy, a w samych dramatach Scholi nie śpiewają przedstawiciele kleru, lecz kantorzy i aktorzy. W wiekach średnich część z nich pochodziłaby zapewne z duchowieństwa – bo kantorzy niekiedy mieli święcenia¹⁹.

I kolejna kontrowersja: sporą część zespołu Scholi stanowią kobiety. Zasadniczo w średniowieczu byłoby to w kościele parafialnym nadużyciem liturgicznym:

w ceremoniale [...], gdzie tyle razy mówi się o śpiewakach, *cantores*, ani razu nie wspomina się o śpiewaczkach, *cantatrices*. Śpiewak w liturgii, według myśli Kościoła, to jeden z jego ministrantów, *persona liturgica*; a ministrantami przy obrzędach niewiasty być nie mogą²⁰.

Można oczywiście poprzestać na stwierdzeniu, że czasy się zmieniły i po Soborze Watykańskim II kobietom przyznano o wiele większą rolę w kościołach; podczas liturgii zaniechano podziału na strony męską i kobiecą etc., więc Schola ma prawo... Istnieje też „dobrze historycznie poinformowana tradycja”, że kobiety w dramatach liturgicznych jednak niekiedy występowały razem z mężczyznami. Na sporo ponad 800 zanotowanych w Europie zapisów *Visitatio sepulchri*²¹ istniały – jak policzył Dunbar H. Ogden²² – 23 kościoły, w których Marie były grane przez kobiety. Najstarszy zapis odnoszący się do czynnego uczestnictwa kobiet pochodzi z Pragi z XII wieku. Także i w następnych stuleciach w tamtejszym żeńskim klasztorze św. Jerzego praktyka była kontynuowana (w katalogu Walthera Lipphardt *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*²³ praskie zapisy to L798–806 oraz L387). Klasztory i katedry, w których udokumentowano grę kobiet jako Marii (niekiedy można mówić o „aktorkach” – kobietach z całą pewnością, niekiedy są to mocne sugestie), rozsiane były w całej Europie (m.in. Barking, Brescia, Gernrode, Marienberg, Origny St. Benoit, Salzburg, Troyes, Wilton). Najwięcej „kobięcych” zapi-

¹⁹ „Mogli to być duchowni lub osoby świeckie i ubrani byli w komże lub podczas uroczystych okazji w kapy” (*Encyklopedia Kościoła*, t. 1, oprac. F.L. Cross, E.A. Livingstone, Vocatio, Warszawa 2003, s. 1104).

²⁰ Abp. A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*, t. 3, Płock 1905; reprint, Centrum Kultury i Tradycji Wiedź, Ząbki 2012, s. 289.

²¹ Por. *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, red. W. Lipphardt, H.-G. Roloff, De Gruyter, Berlin–New York 1975–1990. W tym monumentalnym wydawnictwie Walther Lipphardt zamieścił zapisy wszystkich znanych wielkanocnych dramatów liturgicznych: 85 tropów do introitu *Quem quaeritis*; 399 notacji *Visitatio sepulchri* I typu; 285 notacji *Visitatio sepulchri* II typu; 38 notacji *Visitatio sepulchri* III typu; 13 zapisów *Officium Peregrinorum* i 12 notacji *Ludus Paschalis*.

²² D.H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, University of Delaware Press, Newark 2003, s. 153.

²³ *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, op. cit.

sów pochodzi z XIV i XV wieku, a więc z dość późnego etapu, jeśli chodzi o rozwój dramatu liturgicznego. Mniszki pojawiały się najczęściej w najbardziej rozbudowanym (trzecim) typie *Visitatio sepulchri*, w którym zapisana jest scena spotkania Marii Magdaleny z Ogrodnikiem-Chrystusem. W Polsce nie znamy udokumentowanego przypadku, by w dramatach liturgicznych w epoce średniowiecza wystąpiła kobieta.

Dwadzieścia trzy miejsca w Europie (na ponad osiemset zapisów) to może niewiele, ale jednak tyle, że nie można tu widzieć przypadku czy wyjątkowo pojawiającego się nadużycia liturgicznego. W wielu ośrodkach uczestnictwo kobiet w dramacie liturgicznym było stałą praktyką. Wydaje się więc, że decyzja Scholi Teatru Węgajty dotycząca ich udziału jest historycznie usprawiedliwiona.

W rekonstrukcjach Węgajt obok świeckich występują także przewodniczący celebracjom kapłani, zazwyczaj związani z kościołem, w którym prezentowane są dramaty. Funkcja liturgiczna duchownego powoduje specyficzne napięcie między jego *ars celebrandi* a grą aktorską Scholi, włączoną w ową *ars*. W realizacjach Scholi sytuacja wydaje się jednak dosyć przejrzysta: kapłan nie gra, ale prowadzi celebrację. W średniowieczu niekiedy trudno było wytyczyć granicę pomiędzy liturgią godzin a dramatem, zwłaszcza że nabyta kompetencja średniowiecznego „aktora liturgicznego” w obrębie tego gatunku była nieporównywalnie wyższa od dzisiejszej. Już od dzieciństwa chłopcy byli przygotowywani do śpiewu liturgicznego, sprawowania oficjów, a ich ciała i głosy – szkolone do wykonywania gestów liturgicznych. Dramatyzacje, w których przychodziło im uczestniczyć, były zanurzone w znanym im już i przyswojonym języku – nie musiano tworzyć jakichś nowych technik aktorskich, rekonstruować *neum* chorału... Kler w dramacie liturgicznym robił to, co zwykle – modlił się.

Zastanówmy się teraz nad miejscem realizowanych przez Scholę Teatru Węgajty dramatów liturgicznych w żywej liturgii Kościoła. Ich usytuowanie nie zawsze jest dokładnie takie jak w średniowieczu, kiedy z reguły prezentowano je tylko raz do roku i wyłącznie o określonej porze dnia. Schola stara się trzymać okresów liturgicznych i nie grać w czasie nieodpowiednim, ale zasada wiązania wystawień dramatu z bardzo konkretnym terminem nie jest przestrzegana. Trudno na przykład oczekiwać, by zespół prezentował dramaty na koniec *matutinum*, a więc jeszcze przed świtem (dodam tylko, że zdarzają się takie wystawienia – tak było z *Visitatio sepulchri* i innymi dramatami okresu wielkanocnego, które bywały pokazywane podczas odpowiednich nabożeństw).

Problem jest jednak bardziej skomplikowany. Niełatwo bowiem odnaleźć wspólnoty, które praktykują stare zasady śpiewania godzin kanonicznych (na

dodatek po łacinie). Na Warmii, gdzie rodziła się Schola, zanikły zupełnie (na Zachodzie zaś istnieją tylko nieliczne mnische wspólnoty tradycjonalistyczne). Breviarz po Soborze Watykańskim II został, jak już wspomniałem, zreformowany. Zresztą już wcześniej wprowadzano w nim zmiany. Nie śpiewa się już wigilii – a dokładniej mówiąc, *matutinum* zmieniło się, nawet w nazwie, w „godzinę czytań”, która może wykraczać poza godziny nocne i początek dnia. Gdzie więc w liturgii umiejscowić ten dramat? Schola zdecydowała się (jeśli w danym kościele takie godziny nie są śpiewane) rekonstruować również *matutinum* czy nieszpory, których częścią był dramat liturgiczny. Kapłan w tych dramatach pełni funkcję przewodniczącego liturgii godzin i później prowadzi także dramatowi będącemu częścią liturgii.

Ksiądz, co oczywiste, musi występować w szatach liturgicznych. Schola natomiast musiała z nich zrezygnować, by nie wprowadzać nieporozumień. Łatwo sobie wyobrazić, że ornat czy kapy można wykorzystać jako kostium (tak postępowano w średniowieczu), ale podczas nabożeństwa z udziałem kapłana mogłoby to spowodować pewną dezorientację (który „ksiądz” jest prawdziwy?). Takie „przebranie” uniemożliwiłoby też współpracę z kapłanami w kościołach, gdzie Schola występuje. Jedynie w *Miracula Sancti Nicolai* święty Mikołaj ze Scholi pojawi się w stroju pontyfikalnym. Ale ten mirakl grany jest już częściowo poza kościołem, a prawdziwego księdza w nim nie ma.

Na temat kostiumów w średniowiecznych dramatach liturgicznych nie można znaleźć zbyt wielu informacji, rubryki są pod tym względem nadzwyczaj ubogie. Najczęściej używano szat liturgicznych (dalmatyki, kapy, alby), zazwyczaj lekko „przearanżowanych” i czasem wzbogaconych realistycznym dodatkiem, by tożsamość danej postaci była oczywista. Przykładem może być zawiązywanie wokół głowy humerałów czy chust, dzięki czemu mnisi stawali się podobniejsi do kobiet nawiedzających grób Jezusa. Niekiedy w rozbudowanych formach pojawiały się bardziej „realistyczne” elementy – w *Visitatio sepulchri* z Padwy czy Besançon anioł ma skrzydła – choć stroje pozostają liturgiczne (dalmatyka, alba lub kapa)²⁴. Taki uskrzydłony anioł wyglądał niezwykle: wkładano mu na głowę mitrę, ubierano w złoconą albę, w lewej ręce miał gałązkę palmową, w prawej trzymał kandelabr ze świecami (XII wiek, Fleury)²⁵. Z teatrologicznego punktu widzenia zwraca tu uwagę pomieszanie porządków kościelnego i świeckiego. Skrzydła musiały zostać wykonane specjalnie na tę okazję – nie są częścią żadnego liturgicznego stroju. Mity mogli zaś normalnie nosić biskupi lub opaci, nie chłopiec ze scholi czy diakon. Jeśli zatem *Visitatio sepulchri* traktować jako nabożeństwo, to działy się w nim rzeczy według rubryk kościelnych absolutnie niedozwolone, pojawiały się po prostu nadużycia liturgiczne.

²⁴ D.H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, op. cit., s. 126.

²⁵ Ibidem.

Choć informacji o strojach wykorzystywanych w dramatach liturgicznych średniowiecza zachowało się niewiele, Dunbar H. Ogden pisze, że i tak „rubryki dotyczące dramatu i dramatyzacji liturgicznych zawierają o wiele więcej informacji dotyczących kostiumów postaci niż jakichkolwiek innych aspektów scenicznych”²⁶. Zastanawiając się nad charakterem kostiumów, wyodrębnia on trzy typy. Do pierwszego z nich należą stroje używane przez odtwórcę Chrystusa, apostołów, świętych królów, czyli przez zdecydowaną większość postaci pojawiających się w dramatyzacjach. Odtwórcy ich ról byli ubrani w uroczyste szaty liturgiczne, ozdobione elementami charakterystycznymi (ubierając na przykład humerał na głowę, wskazywano, że wykonawcy są kobietami). Drugi typ to kostiumy, w których używano części strojów świeckich, współczesnych wystawieniom. Ogden wymienia tu jako przykład ubiór Chrystusa-Ogrodnika w *Visitatio sepulchri* czy Kleofasa i Łukasza w *Peregrinusie*. Trzecia, niesłychanie rzadka kategoria to postaci niezwykle, egzotyczne. Przywołać tu można mówiącą oślicę Balaama z *Ordo Prophetarum*. W tym wypadku strój należało po prostu wymyślić. Podobnie pewnie było w przypadku diabła (w *Ludus de Passione* czy w dramacie bożonarodzeniowym z *Carmina Burana*), o którym po prostu nie wiemy, jak był ubrany. Ogden dodaje, że większość strojów i dodatków do nich można było jednak odnaleźć w zakrystii. Wypada przypomnieć, że w średniowieczu władcy, dostojnicy czy przedstawiciele miast wyposażali największe świątynie w stroje liturgiczne najlepszej jakości. Jedwab, atlas i inne świetne materiały przeznaczano na szaty, które miały służyć na chwałę Boga. Ornaty, kapy były wyszywane, wspaniale zdobione.

W dramatach liturgicznych stosowano też pewien rodzaj makijażu. Na przykład jeden z królów w *Ordo Stellae* był Murzynem, więc malowano jego twarz na czarno. Chrystus, który ukazywał rany na rękach, stopach i boku apostołom, miał je namalowane (*minio rubricatos*²⁷).

Znając te wszystkie konteksty, Schola Teatru Węgajty stanęła przed nie lada wyzwaniem. Tak wspomina to Małgorzata Dźygadło-Niklaus: „Stawialiśmy sobie pytania, do jakiego stopnia strój powinien być liturgiczny, a na ile świecki. Bo dzisiaj Schola nie jest zaliczana do kleru”. Postanowiono, że kostiumy będą nawiązywały do szat liturgicznych, ale nie będą ich odwzorowywać. „Na początku były to białe alby i dodatki do nich”, jak zaświadcza Dźygadło-Niklaus. W pierwszym okresie zaprojektowane jednolicie alby miały kaptury, co sprawiało wrażenie jednorodności chóru. W poszczególnych scenach, gdy należało odegrać postać, dodawane były do nich znaczące elementy. W pierwszym dramacie Scholi – *Ordo Stellae* – Położne miały chustki na głowach, a Królowie – korony. Na alby zarzucano też kolorowe,

²⁶ Ibidem, s. 123.

²⁷ Ibidem, s. 130.

choć proste szaty. I to wszystko najczęściej wystarczało do jednoznacznego określenia postaci. Po odegraniu sceny wykonawca zdejmował wierzchnie elementy stroju, by ostatecznie pozostać w samej albie, jak pozostali członkowie chóru. Stawał się anonimowy.

Z czasem stroje Scholi coraz bardziej dopracowano. Dźygdło-Niklaus przedstawia to tak: „Oglądałam albumy, jeździłam do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie jest wielki zbiór ikonografii, i szukałam elementów, które były w miarę uniwersalne. Starłam się nie robić dokładnych kopii konkretnych strojów”²⁸.

Zespół już od lat stara się używać najlepszych materiałów, nawiązujących do starych, ręcznych sposobów kroju, zdobienia i haftu. Projekty Małgorzaty Dźygdło-Niklaus są realizowane w profesjonalnych manufakturach krawieckich. Niekiedy kostiumy mają charakter wyszukany (np. dla Piłata w *Ludus Passionis*). Ich zdobienie i wykończenie stanowi czasami dzieło sztuki samo w sobie (np. stroje Marii w *Planctus Mariae*).

Jako że Schola występuje w różnych kościołach, ten sam dramat różnie prezentuje się w tych odmiennych przestrzeniach. Za każdym razem trzeba go dostosować do konkretnego miejsca. Dodajmy, że na początku działalności w kilku pierwszych prezentacjach *Ludus Paschalis*, gdy zespół dopiero szukał rozwiązań, próbowano do przestrzeni kościołów coś „dołożyć” (np. grób, żłóbek).

W średniowieczu na potrzeby dramatów liturgicznych we wnętrzach kościołów wyodrębniano specjalne miejsca (nazywano je różnie: *loca, loci, sedes, domus*). Niekiedy były one w jakiś sposób powiązane z ołtarzami (grób czy żłóbek) bądź innymi istniejącymi w kościele elementami (ambona, balkon, chór organowy). Innym razem były to specjalne architektoniczne elementy (grób), ale najczęściej *sedes* wyznaczano poprzez wyodrębnienie małego podestu czy choćby siedziska. Schola również używa do niektórych scen podestów, lecz zazwyczaj niezbyt wysokich. Większość akcji rozgrywa się na poziomie posadzki kościołów albo na naturalnych podwyższeniach (np. przy ołtarzach bocznych).

W średniowieczu też nie poruszano się wyłącznie „po podłodze” kościołów. Karl Young wskazuje, że musiały wówczas istnieć dość skomplikowane konstrukcje, a miejsca gry mogły być zaopatrzone w różnorakie urządzenia. Jako przykłady Young wymienia: drzewo, na które wejdzie Zacheusz, grób Łazarza, Górę Oliwną w Wielkiej Pasji z *Carmina Burana*, jaskinię lwów w *Ludus Danielis* czy urządzenie do przeniesienia Adeodata przez całą długość kościoła w *Filius Getronis*²⁹. Schola Teatru Węgajty nie uległa jednak konstruktorskim zapędom. Odpowiada na wymienione wyzwania scenogra-

²⁸ Rozmowa z Małgorzatą Dźygdło-Niklaus, w zbiorach autora.

²⁹ K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, op. cit., t. 2, s. 400–401.

ficzne i przestrzenne w sposób najprostszy, bez użycia żadnych specjalnych konstrukcji. Na przykład ciało Łazarza ułożono po prostu na marach trzymanyh przez uczestników procesji, a Adeodatus „pofrunął” nad głowami widzów przez całą długość kościoła na podeście niesionym przez śpiewaków. Jaskinię lwów z kolei tworzyły dwa zestawione z sobą feretrony. Prostota użytych środków artystycznych, w połączeniu z wnętrzami wyjątkowo pięknych świątyń, paradoksalnie stwarza wrażenie dostojności i harmonii. Ucieczka od realizmu czy nadmiernej stylizacji sprawdza się bardzo dobrze. Przestrzenia widowiska jest więc cały kościół. Widzów zachęca się do swobodnego przemieszczania się w jego wnętrzu i podążania za aktorami (w średniowiecznych świątyniach nie było ław). Widzowie najczęściej jednak nie chcą opuścić swoich miejsc.

Marcel Pérès, pracujący ze Scholą przy realizacji *Ludus Passionis*, tak mówił o wykorzystaniu przestrzeni kościoła:

Architektura to liturgia skryzalizowana. Każde miejsce, każda narośl danego transeptu czy ołtarza odpowiada jakiejś funkcji. Katolicy żyją zanadto w swoich głowach i ztratili najbardziej elementarny zmysł percepcji przestrzeni, w której odbywają się nabożeństwa. Dla wiernych rzeczą cenną jest możliwość przemieszczania się podczas liturgii, zmiana kąta widzenia, przystawanie przed jakimś witrażem, to znów blisko ołtarza. Pod samym tylko względem fizycznym, kiedy liturgia jest długa, możliwość rozprostowania nóg pozwalała zwiększyć uwagę i być bardziej czujnym³⁰.

Jednym z najpoważniejszych problemów związanych z prezentacją dramatów liturgicznych w świątyni jest sprawa gestu i ruchu. Muszą być one zależne od gestykulacji liturgicznej, ale w wielu miejscach trzeba podążyć dalej. Pewnych gestów w liturgii nie ma, tymczasem w dramacie liturgicznym trzeba nimi ilustrować wiele działań personifikowanych postaci. Pamięć o tej gestyce niestety zaginęła. Źródła ikonograficzne są statyczne... Można się na nich wzorować, ale jak je poruszyć?

Gest w historii liturgii jest elementem ogromnie trudnym do prześledzenia, a jeszcze trudniejszym do opisania. Dziedzictwo kultury rzymskiej, greckiej i do pewnego stopnia żydowskiej splotły się w taki sposób, że trudno dzisiaj wyodrębnić zależności między nimi. W średniowieczu powszechnie uważano, iż „gesty służą wyrażaniu ukrytego wnętrza osoby («stanów duszy», jej cnót i przywar), jak również, że narzucona dyscyplina gestów może oddziaływać na wnętrze człowieka”³¹. Szczególną uwagę przyciągały więc te części ciała, które uważano za najbardziej wyraziste: „twarz i oczy (określano je w śred-

³⁰ M. Pérès, *Podjąć na nowo refleksję nad tradycją*, z Marcelem Pérèsem rozmawia Claude Barthe, przeł. B. Matusiak OP, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 2, s. 99.

³¹ J.-C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. H. Zaremska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 23.

niowieczu jednym słowem – *vultus*) oraz ręce, które zdają się «mówić»³². Zresztą takie waloryzowanie wymienionych części ciała, zwłaszcza w liturgii, było koniecznością, skoro jego resztę okrywały szaty. Praca nad rekonstrukcją gestyki stanowiła więc dla Scholi prawdziwe wyzwanie. Gest wzorowany był, co oczywiste, na średniowiecznych obrazach i rzeźbach. Już na początku zdecydowano, że powinien być hieratyczny, wpisujący się w liturgię, nawiązujący więc także do gestykulacji kapłana. Katolicka liturgika poucza, że gesty nie powinny sprowadzać się wyłącznie do „towarzyszenia” słowom. „Pełnią one funkcję słowa, są nośne [...]. Ważnym elementem dynamiki gestu jest dokonujące się w nich przekroczenie codzienności, granic «pojedynczości»”³³. Nie lada wyzwanie! Jak uzyskać w geście (liturgiczno)-teatralnym to „przekroczenie pojedynczości”? Wzorowanie się na ikonografii średniowiecznej okazało się nie do końca satysfakcjonujące. Gesty istniały w odosobnieniu, każdy dla siebie. Ich mowa nie funkcjonowała zadowalająco. Choć poszczególne obrazy sceniczne były piękne i odwoływały się do średniowiecza, to takiej jakości nie dawało się utrzymać przez całe przedstawienie.

Pierwsze przedsięwzięcia Węgajt: *Ordo Stellae, Planctus Mariae, Ludus Paschalis*, wydawały się nierówne, jeżeli chodzi o ruch. Brakowało języka ciała, który mógłby połączyć odtworzone z ikonografii postawy w spójną całość. Zaradzono temu, wykorzystując zasady z bardzo odległego kręgu kulturowego. Niklaus zaprosił do współpracy Annę Łopatowską, aktorkę i tancerkę, która uczyła się w Kerali teatru *kudijattam*. Bezpośrednie przeniesienie języka *kudijattam* do liturgii katolickiej byłoby niewskazane, ale na podobnej jak tam zasadzie dało się stworzyć zasady *sacra conversazione* aktorów. Łopatowska nie zamierzała przeszczepiać *kudijattam* na grunt chrześcijaństwa, wiedziała jednak, że zasady tego tańca świątynnego mogą pomóc poruszyć średniowieczne malowidła.

Podstawą ruchu stało się więc oparcie na średniowiecznym prawidło kompozycji – kontrapoście. Konieczna stała się też praca nad zwolnieniem ekspresji („naturalny” ruch trwałby o wiele krócej, niż wymaga tego sytuacja, a przede wszystkim muzyka). Łopatowska wypracowała także stały alfabet gestów dłoni, oparty na średniowiecznej ikonografii. Poszczególne słowa czy gesty oddawane były zawsze tak samo – dzięki czemu celowe, bardzo rzadkie, przełamania tej reguły stawały się szczególnie wyraziste. Podstawowa zasada pracy pozostała wierna zasadom średniowiecznym: „Tym zaś, co [aktorzy] naśladują, nie są postaci (anioł, niewiasty), lecz działania: anioł siedzący nad

³² Ibidem, s. 24.

³³ *Leksykon liturgii*, op. cit., s. 488.

grobem, kobiety przybywające z balsamami”³⁴. W działaniach aktora nie było miejsca na jakiegokolwiek psychologiczne sugestie.

Przed podjęciem współpracy z Łopatowską Schola pracowała nad *Planctus Mariae* – czternastowiecznym rękopisem z Cividale del Friuli. Jest to manuskrypt szczególny, gdyż zawiera wyjątkowo dużą liczbę wskazówek dla wykonawców. Każdy gest został opisany i określony (Ogden wyliczył, że składający się z 127 liniiek tekst zawiera 79 wskazówek wykonawczych³⁵). Matka Boża, Maria Magdalena, Maria Jacobi i Maria Salome oraz święty Jan stoją pod krzyżem, śpiewając żale. Dramat mógł być wykonywany w Wielki Piątek podczas adoracji krzyża.

Ogden przyjrzał się wszystkim wskazówkom scenicznym i wymienił wszystkie gesty, jakie pojawiają się w manuskrypcie. Otóż postaci najczęściej uderzają się w piersi (18 razy) i wskazują na Chrystusa na krzyżu (16 razy). Poza tym załamują ręce, ocierają łzy, wznoszą ręce, Maria Magdalena upada do stóp Jezusa i tak dalej³⁶. Wyjątkowo precyzyjnie opisane gesty nie niosą jednak z sobą żadnej akcji – utwór jest statyczną kompozycją muzyczną.

By ukazać charakter tego dzieła, przytoczę fragment Lamentu Maryi³⁷ (w przekładzie Michała Kossa):

Maria maior:

Hic se percuciat.
Triste spectaculum
Hic ostendat Christum.
crucis et lancee!
Hic ostendat latus Christi.
Clausum signaculum
mentis uirginiee
Hic se percuciat.
profunde me uulnerat
Hoc est quod dixerat,
quod prophetauerat
Hic ostendat angelum.
ille prenunciatus;
Hic se percutiat.
hic ille gladius
qui me transuerberat.

Maryja:

Tu bije w siebie.
Posępne widowisko
Tu pokaże na Chrysta.
krzyża i włóćni!
Tu niech pokaże na bok Chrysta.
Krzyżem opieczętowane
czucia dziewicze
Tu bije w siebie.
do głębi mnie ranią.
To jest, co rzekł,
co prorokował
Tu niech pokaże na Anioła.
on-że zwiastun:
Tu bije w siebie.
oto właśnie ono żelazo
co miało mnie na wskroś przebrać³⁸.

³⁴ M. Rousse, *Aktor w średniowieczu (wiek X–XIII): ku interioryzacji gry*, przeł. M. Bajer [w:] *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. A. Loba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 43.

³⁵ D.H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, op. cit., s. 164.

³⁶ Ibidem, s. 164.

³⁷ Por. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, op. cit., t. 1, s. 508–509.

³⁸ M. Koss, *A kogóż to w grobie szukacie Chryścijananie? Kilka uwag o dramacie liturgicznym*, „Więź” 1999, nr 3, s. 65.

Właściwie każdej wypowiedzi przypisano gest, praca aktorów mogłaby więc się wydawać prosta – wystarczy wykonać zalecenia. W praktyce okazało się to o wiele bardziej skomplikowane. Uderzanie w piersi można przecież wykonywać na różne sposoby. Choreografia też powinna stanowić konsekwentną całość – ruch nie może sprawiać wyłącznie wrażenia sztucznej, choć wiernej ilustracyjności wobec rubryk. Należało odwołać się do średniowiecznej ikonografii. Na dodatek wykonanie wszystkich gestów dokładnie według zaleceń manuskryptu jest dziś z teatralnego punktu widzenia niemożliwe. Wskazuje na to, odwołując się do swoich doświadczeń różnorodnych realizacji, Fletcher Collins Jr.³⁹ Doświadczyli tego również aktorzy Scholi. Niklaus chciał na początku przetestować całość z zastosowaniem się do wszystkich wskazówek, ale selekcja okazała się konieczna. Tempo bicia się w piersi, obejmowania szyi, zwracania się raz w jedną, raz w drugą stronę w połączeniu ze śpiewem stwarzało niezamierzony efekt nadrucliwości postaci, dzisiaj trochę niepoważny. W trakcie prób zrezygnowano z części tych działań. Większość gestów pozostała, ale ich charakter, poprzez ograniczenie, wzmocnił hieratyczność kosztem wierności zapisowi.

Planctus Mariae zawiera też wiele elementów współgrania między postaciami. Na gest wskazywania czy wyciągnięcia ręki należy znaleźć odpowiedź, a ona nie zawsze była zapisana w manuskrypcie. Praca nad *Planctus Mariae* stała się więc swoistym poligonem, na którym wypracowywano rozwiązania pojawiające się również w kolejnych średniowiecznych inscenizacjach Scholi.

* * *

W zrealizowanym przez Scholę Teatru Węgajty spektaklu *Ludus Paschalis* wykorzystane zostało *Visitatio sepulchri* według zapisu z Brzegu. Chciałbym na tym przykładzie omówić kilka zasygnalizowanych powyżej struktur aktorskich⁴⁰.

Przy grobie-ołtarzu stoją dwa anioły. W widowisku grają je kobiety, choć rubryki z Brzegu podają, że aniołów gra dwóch chłopców. Młodzieńcy towarzyszyli w obrzędach liturgicznych sprawującym je przedstawicielom kleru. Chłopcy pojawiali się w tej scenie zapewne z dwóch przyczyn. Pierwsza i najważniejsza – przypisywano im niewinność, „a tylko takim przystawało przedstawiać istoty pozaziemskie”⁴¹; podobnie zresztą jak i postaci ziemskie, ale od-

³⁹ Por. F. Collins Jr., *The Production of Medieval Church Music-Drama*, The University Press of Virginia, Charlottesville 1972, s. 293–301.

⁴⁰ Niniejszy tekst powstał na podstawie referatu wygłoszonego 23 kwietnia 2013 roku na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Tego samego dnia Schola Teatru Węgajty w sąsiadującym z uczelnią kościele Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny prezentowała *Ludus Paschalis. Grę o Zmartychwstaniu Pańskim*. Stąd wybór przykładów.

⁴¹ *Liturgiczne łacińskie dramatyizacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, zebrał, wstępem i komentarzem opatrzył J. Lewański, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999, s. 88.

znaczące się cnotą czystości. Przykładem niech będą młodziankowie w piecu ognistym (oficjum Kościoła wschodniego) czy dzieci witające Chrystusa (*Processio in Ramis Palmarum*). Druga przyczyna dotyczy po prostu „anielskiej” barwy głosu. Aniołowie w zgodnie z rubrykami brzeskiego *Visitatio* powinni być ubrani w alby. Zastąpienie ich przez kobiety jest w warstwie muzycznej jak najbardziej naturalne. Ale jak ta sprawa wygląda w wymiarze liturgicznym? Przecież anioły nie mają płci.

W polskiej tradycji kościelnej Marie grane były przez prezbiterów, ich zachowanie było więc zapewne odmienne niż Marii ze Scholi. Gesty kleru, jak pisze Julian Lewański, w całości mieściły się w systemie gestyki liturgicznej. Marie szły przez kościół, niosąc puszki z wonnościami w taki sposób, jak nosi się je, by odprawiać sakramenty namaszczeń, później zaś okadzały grób⁴².

Ta najstarsza część dramatu miała proveniencję ściśle liturgiczną i mogła całkowicie się w niej zmieścić. Dodane sceny z Piotrem i Janem, Chrystusem i Marią Magdaleną wymagały już gry. Nie da się przy pomocy gestyki liturgicznej „zagrać” biegu czy zagładania do grobu. Jak zwrócił uwagę Lewański – „Nie ma takich ruchów w gestyce kościelnej”⁴³. Jako że Scholi nie tworzą kapłani czy mniszki, konieczne stało się zapożyczenie gestyki z innych źródeł, a z niektórych gestów trzeba było po prostu zrezygnować. Trudno sobie przecież wyobrazić, by w rzymskokatolickim kościele świeccy grali rolę księży, którzy w średniowieczu grali Marie idące do grobu. Trzeba zatem przeskoczyć jeden poziom – świeccy grają Marie idące do grobu, ale w liturgicznej, nieco szerszej ramie.

Ostatnim ogniwem *Visitatio sepulchri* w inscenizacji Scholi Teatru Węgajty jest wspomniana scena z Piotrem i Janem biegnącymi do grobu – znów odegrana i zaśpiewana zgodnie z antyfonarzem z Brzegu. Marie odchodzą do zakrystii, a stamtąd, „niby bieg udając”, pojawiają się Piotr i Jan. Cała ta scena zawiera się więc zaledwie w trzech antyfonach. Pierwsza z kobiet komentuje toczącą się właśnie akcję:

Wraz dwaj pobiegli,
a uczeń ten drugi wnet przegonił Piotra
i pierwej przyszedł do grobowca,
alleluja!

Scena ma więc właściwie charakter pantomimiczny. Pod względem aktorskim jest zresztą bardzo ryzykowna. Antyfona towarzysząca temu fragmentowi jest stosunkowo długa, akcja natomiast wskazuje, że należy biec. I jeszcze podczas biegu pokazać, jak Jan wymija Piotra, a potem jednak czeka, by Piotr pierwszy wszedł do grobu. Jak pogodzić bieg z hieratycznym dostojemstwem

⁴² Ibidem, s. 87.

⁴³ Ibidem.

i powagą? Nie ma przecież średniowiecznych zapisów, jak to rozwiązano. Nie ma też możliwości odwołania się do gestyki liturgicznej. Ostatecznie Schola wykorzystwała konkretny wzór ikonograficzny. We Włoszech w kościele w Brixen (na chórze organowym) znajduje się fresk przypominający scenę biegu. Jan jest pochylony, wyciąga do przodu rękę. Gest jednak jest przerysowany. W *Visitatio* zagranym w krakowskim kościele dominikanów czy w warszawskim pokamedulskim kościele, gdzie widziałem tę inscenizację, Jan i Piotr (Sergiej Petryczenko i Robert Pożarski) biegli, zatrzymując się na chwilę po każdym susie, tak, by pokazać bieg, a nie biec rzeczywiście. W opisie brzmi to może nieco zabawnie, ale scena pełna była powagi (ze szczyptą ironicznego dystansu).

Na koniec chciałbym nieco sproblematyzować wątek współzależności kapłana i aktorów Scholi Teatru Węgajty w rekonstrukcjach dramatyзації liturgicznych. Przynajmniej w kilku miejscach inscenizacji ta relacja mocno się komplikuje. Najlepiej pokazać to na konkretnym przykładzie. Wybrałem jedną scenę z dwunastowiecznego *Ludus Danielis* (według manuskryptu z Beauvais), opartego na biblijnej Księdze Daniela. W rubrykach tego dramatu pojawia się informacja, że ręka „królowi widna” pisze na ścianie słowa: *Mane. Thechel. Phares*. Jak podejmowano w średniowiecznym kościele takie inscenizacyjne wyzwanie? – nie wiadomo. Pozostawia ono sporą swobodę, ale i wymaga inwencji. W wykonaniu Scholi to kapłan odstawia feretron z napisem. Działa więc w imieniu Boga – i jest to zasadne pod względem liturgicznym. W innej scenie musi on jednak podjąć działania aktorskie. Dzieje się tak, gdy król Baltazar decyduje się oddać do świątyni jerozolimskiej zrabowane stamtąd naczynia liturgiczne. W pierwszych scenach dramatu, nim pojawił się napis na ścianie, Baltazar i jego dwór ucztowali, korzystając z owych naczyń. Także w tym przypadku trudno powiedzieć, jak rozwiązywano scenę ich zwrócenia w inscenizacjach średniowiecznych. W przypadku Scholi kapłan zostaje bezpośrednio włączony do gry jako aktor. Naczynia zostaną bowiem przekazane księdzu, który ustawi je na ołtarzu eucharystycznym, ale są to zwykłe teatralne rekwizyty, przygotowane na potrzeby inscenizacji. Jakże inaczej, o wiele dobitniej pod względem liturgicznym, mogłoby wyglądać to wszystko, gdyby kapłanowi (będącemu przecież w ornacie) zostały przekazane prawdziwe naczynia liturgiczne... Wówczas dokonałoby się swoiste *offertorium*. W inscenizacji natomiast mamy do czynienia z kontekstem czysto teatralnym, którego nie udało się w tym momencie przełamać. Kapłan przyjmuje zatem teatralne (z całą pewnością nieużywane w liturgii) rekwizyty i kładzie je na prawdziwym ołtarzu. Fletcher Collins Jr. twierdzi, że również w średniowieczu nie wykorzystywano naczyń służących do rozdawania komunii, gdyż stawianie ich wcześniej przed pogańskim królem (na-

wet w dramacie liturgicznym!) byłoby niestosowne⁴⁴. W *Ludus Danielis* prezentowanym przez Scholę kapłan zostaje więc postawiony w dwuznacznej sytuacji. Jest tym, który odprawia nieszpory, ale teraz, przejmując rekwizyty, włącza się w teatr. Robi to jednak z powagą i, jak wszystko w tym widowisku, w sposób hieratyczny.

W XII wieku świadomość teatralizacji była inna i zapewne rozłam między liturgią a widowiskiem nie był tak ostry. Dramat był wewnątrz liturgii, czyli i „teatr” był w jej wnętrzu. Dziś do liturgii przychodzi niejako z zewnątrz, bo rekonstrukcja, nawet najbliższa oryginałowi, musi być stworzeniem go teatralnie od nowa – dla dzisiejszej, innej już widowni oraz dla dzisiejszych, też innych już wiernych.

Podstawą pracy Scholi jest służenie liturgii. Ale bez stawania się artystami teatru i śpiewakami, taka praca by się nie udała.

⁴⁴ F. Collins Jr., *The Production of Medieval Church Music-Drama*, op. cit., s. 253.

Rozdział 5. Teatr ZAR

Liturgiczne pokusy teatru

Ewangelie dzieciństwa

1.

Liturgia jest dziełem zbawczym, realizowanym poprzez „działania symboliczne – znaki skuteczne*¹. Słowo i znaki stanowią podstawowe rzeczywistości liturgii [...]. Nie ma zgromadzenia liturgicznego bez postaw i gestów” – czytamy w *Liturgice fundamentalnej Kościoła katolickiego*¹. Liturgia realizuje się w akcji, nie jest wyłącznie modlitwą lub kontemplacją. Akcja ta nie może jednak być kształtowana każdorazowo w inny sposób. Kardynał Joseph Ratzinger pisał:

Formy wielkich obrządków [...] są zabezpieczone przed interwencją jednostki, pojedynczej wspólnoty lub Kościoła: zasadą jest brak dowolności. W obrządkach wyraża się to, co mnie dotyczy, a czego ja sam nie czynię; oznacza to, że wkraczam w coś większego ode mnie, co ostatecznie pochodzi z objawienia².

Nieprzypadkowo więc w Kościołach wschodnich ekwiwalentem pojęcia mszy jest „Boska liturgia”. Bo właściwa „akcja” liturgiczna jest w takim rozumieniu działaniem samego Boga, a człowiek jest w to działanie włączony. Przyszły papież napisał bardzo jednoznacznie: „Chodzi o to, by ostatecznie różnica pomiędzy *actio* Chrystusa a naszą własną *actio* została zniesiona: by istniała już tylko jedna *actio*, która jest równocześnie Jego i nasza”³.

* *Liturgiczne pokusy teatru. „Ewangelie dzieciństwa” Teatru ZAR* [w:] *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010, s. 257–270.

¹ Por. ks. B. Nadolski, *Liturgika*, t. 1, *Liturgika fundamentalna*, Pallotinum, Poznań 1989, s. 14, 121.

² Kard. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, przeł. E. Piecul, Christianitas, Poznań 2002, s. 155–156.

³ Ibidem.

Jednak liturgia, obok tego niezmiennego rdzenia, dopuszcza też możliwe obszary zmian, zależne od tradycji, kultury, obrządku. Zaleca wykorzystywanie różnorodnych dzieł artystycznych, zwłaszcza tradycji muzycznej, która – jak zapisano podczas Soboru Watykańskiego II – „stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wybijający się ponad inne sztuki, przede wszystkim przez to, że śpiew kościelny związany ze słowami jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii”⁴. Wykorzystywane są i inne dziedziny sztuki. Katechizm Kościoła katolickiego mówi o liturgii jako o harmonii znaków (śpiew, muzyka, słowa, gesty, czynności, piękno i kolor obrazów). Jeśli dołączyć do tego architekturę i wytwory rzemiosł artystycznych, kolory szat liturgicznych, elementy naturalne (światło, ogień, wodę, kadzidło, oliwę, popiół), liturgia może się jawić, choć, rzecz jasna, tylko w czysto zewnętrznym aspekcie, jako synteza sztuk.

Bardziej skomplikowana jest sprawa wykorzystania tańca i teatru w liturgii. Taniec nie jest zasadniczo formą dopuszczalną w liturgii chrześcijańskiej. Około III wieku różne kręgi gnostyckie wprowadziły taniec liturgiczny (wykorzystując Hymn Chrystusa tańczącego z *Dziejów Jana*). Żaden chrześcijański obrządek głównego nurtu nie obejmuje jednak tańca (tym, co określa się jako taniec w liturgii etiopskiej lub w zairskiej formie liturgii rzymskiej, jest posuwająca się rytmicznym krokiem procesja). Niektóre wszakże Kościoły, w tym Kościół rzymskokatolicki, dopuszczają wyrastający z tradycji ludowych tańce usytuowany na pograniczu liturgii, łączący ją ze „świeckim” świętem (na przykład „skacząca procesja” do grobu św. Willibrorda w luksemburskim Echternach).

Teatr – jak wiadomo – był jednym z elementów wzbogacających liturgię (dramatyzacje liturgiczne, po części misteria). Dzisiaj pewne uteatralizowane elementy pojawiają się niekiedy w liturgii, by służyć jej wzbogaceniu. Ale czasem efekt tego typu działań może przeczyć istocie mszy (kardynał Ratzinger w książce *Duch liturgii* wspomina, że doświadczył sytuacji, w której akt pokuty został zastąpiony przedstawieniem pantomimiczno-tanecznym, co oczywiście nagrodzono brawami. Czy można się jeszcze bardziej oddalić od tego, czym rzeczywiście jest pokuta? – pytał później retorycznie).

Można na liturgię spojrzeć jeszcze z innej perspektywy, niejako z zewnątrz – jako na widowisko czy performans kulturowy – i opisać, posługując się odpowiednimi narzędziami. Tę ścieżkę tutaj pomnę, gdyż, jak sądzę, zatracąca ona całkowicie fundamentalną istotę Bożego *actio*, choć może opisać precyzyjnie formy jego wyrazu. Mircea Eliade ujął to następująco:

Wątek obrzędu należał do ekonomiki sacrum, wyzwalał doświadczenie religijne, rozpoczynał „ocalenie” wspólnoty społecznej jako całości. Dramat laicki, od

⁴ *Katechizm Kościoła katolickiego*, Pallotinum, Poznań 1994, s. 284.

momentu, w którym zdefiniował swój świat duchowy i hierarchię wartości, inicjował doświadczenia o zupełnie innej naturze (uczucia „estetyczne”) i podążał w kierunku doskonałości formalnej [...]. Jeżeli więc nawet przez długie wieki teatr otoczony był atmosferą sacrum, ciągłość pomiędzy tymi dwoma poziomami jest zerwana. Bowiem między tym, kto bierze religijny udział w świętej tajemnicy liturgii, a esteta radującym się jej spektakularnym pięknem i towarzyszącą jej muzyką istnieje nieprzekraczalny dystans⁵.

Reasumując: teatr, choć może w mniejszym stopniu niż inne sztuki, był i jest wykorzystywany w liturgii.

Spróbujmy jednak odwrócić pytanie: czy teatr może wykorzystać liturgię dla własnych potrzeb? Czy jeśli włączy się jej elementy do spektaklu, pozostaną one, choćby w jakimś stopniu, liturgią? Czy wtedy słowo i znaki skuteczne, które – jak wspomniałem za *Liturgiką fundamentalną* – „stanowią podstawowe rzeczywistości liturgii”, zachowają swoją skuteczność?

Nasuujące się tu pytania nie są wyłącznie retoryczne. Można je zadawać całkiem zasadnie i na wiele sposobów, choćby w odniesieniu do przedstawień Jerzego Grotowskiego, Scholi Teatru Węgałty, Gardzienic i jeszcze innych zespołów twórców.

Na tym miejscu zamierzam przyjrzeć się przedstawieniu *Ewangelie dzieciństwa* Teatru ZAR, a właściwie tylko kilku wybranym z niego scenom. Ani reżyser, Jarosław Fret, ani aktorzy, ani widzowie nie określają całego spektaklu mianem „liturgii”; jest to niewątpliwie spektakl teatralny. Trzeba przypomnieć o tym już na wstępie. Jednak skojarzenia i czytelne odniesienia do liturgii, zwłaszcza Kościoła wschodniego, pojawiają się w *Ewangeljach dzieciństwa* nieustannie, i trudno doprawdy im się oprzeć. Nie jest to oczywiście moje odkrycie. O takich paralelach wspominali już między innymi Zbigniew Władysław Solski⁶, porównujący spektakl ze średniowiecznymi dramatyzacjami liturgicznymi i wskazujący liturgię bizantyjską jako najważniejszego partnera i oponenta poszukiwań Freta, Dariusz Kosiński, który włączył spektakl w określony przez siebie nurt przemiany, wreszcie Agnieszka Pietkiewicz, autorka świetnej pracy magisterskiej o *Ewangeljach dzieciństwa*⁷. Pietkiewicz przytoczyła nawet słowa reżysera, który fragment swojego spektaklu określa słowem „liturgia”.

W spektaklu tym dokonano bowiem rzeczy ryzykownej, acz bardzo ciekawej: nie tylko wykorzystano pieśni i gesty liturgiczne (obok innego ma-

⁵ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Aletheia, Warszawa 1993, s. 8.

⁶ Z.W. Solski, „Choćby kto z umarłych powstał, nie uwierzą” [w:] *Teatr. Przestrzeń. Ciało. Dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

⁷ A. Pietkiewicz, *Promieniowanie pamięci. „Ewangelie dzieciństwa” Teatru Zar*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. E. Kalemby-Kasprzak, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2007.

teriału), ale konstrukcja przedstawienia w głębokich pokładach odnosi się do struktury mszy (a raczej liturgii Kościoła prawosławnego), wypełnionej czytaniem Ewangelii i swoiście pojętym przeczcieniem transfiguracji (łamanie chleba i obecność wina na stole, który kojarzy się, jak w liturgii, z grobem i ołtarzem), zwieńczonej sceną zmartwychwstania (gdy w grobie pozostały tylko płótna, a śpiewany po grecku psalm dopowiada to misterium). Być może taki charakter narzuciła tematyka przedstawienia. Przenikającym wątkiem jest bowiem pytanie o zmartwychwstanie, dokładniej zaś – o możliwość zmartwychwstania (nie wskrzeszenia) w ciele. W warstwie fabularnej odnosi się on do historii Łazarza, czyli historii wskrzeszenia. Ale podskórnie i wyraziście zarazem – do nocy zmartwychwstania Chrystusa (zakończenie wskazuje na to jednoznacznie).

Trudno też w tym przedstawieniu mówić o rolach, o tworzeniu postaci. Dwie główne bohaterki chwilami przypominają Marię i Martę, ale takie skojarzenia pojawiają się tylko na mgnienie.

Widzowie wchodzą do sali, gdy jeszcze rozbrzmiewają pieśni, palą się dziesiątki świec. Ale sytuacja wygląda jak koniec nabożeństwa. Odświętne ubrani członkowie chóru stoją jeszcze gdzieś w kącie, kończą pieśń, wychodzą. Reżyser nazwał tę pierwszą scenę „Zamykanie”. Napisał w programie „Spóźnieni w niedoczasie; przychodzimy zbyt późno, by jeszcze zrozumieć”. By zrozumieć co? – chciałoby się zapytać... Liturgię i jej niezmienny język? Tajemnicę zmartwychwstania, której będzie dotyczył spektakl? Boga? niesprawiedliwość świata?

Kobiety gaszą świece, które musiały się tu palić już bardzo długo. Zdrapują nożem stopiony воск ze stołu, pieczołowicie składają obrus, myją podłogę, gaszą wreszcie ostatnie lampki. Przyszliśmy na koniec liturgii. Spóźniliśmy się.

Ale z ciemności wyłoni się teraz spektakl, który – jak powiedziałem – też kojarzy się z liturgią, choć na pewno nią nie jest.

Przestrzeń dosyć jednoznacznie kojarzy się ze świątynią – choć nie ma tu wydzielonego ołtarza. Centralnym miejscem okaże się wciśnięty głęboko między widzów stół, który stanie się grobem. Zasadniczy budulec spektaklu stanowią liturgiczne pieśni greckie i gruzińskie (Kościół gruziński i grecki są autokefalicznymi Kościołami prawosławnymi). Pieśni śpiewa chór mężczyźni, który w zasadzie nie włącza się w akcję, buduje raczej jej paralelną nitkę poprzez śpiew i właśnie poprzez odniesienia liturgiczne. Mężczyźni ubrani są w odświętne stroje: białe koszule i starannie odprasowane czarne spodnie. Jarosław Fret, przewodzi i dyryguje chórem. W ostatniej scenie zapali świecę, od której zapłoną setki innych – widomy znak zmartwychwstania.

Tytuł spektaklu – *Ewangelie dzieciństwa* – jest wieloznaczny. Da się go czytać co najmniej na kilku poziomach. Można go wiązać z dzieciństwem, z czasem dorastania, który odruchowo bywa kojarzony z czystością i głębią doznań; a później pierwszymi radykalnymi pytaniami dotyczącymi natury świata, tajem-

nicy narodzin i śmierci. Ale w tytule jest i inna sugestia: Ewangelie dzieciństwa to jedna z najobszerniejszych grup apokryfów pierwszych wieków, dotyczących dorastania Jezusa. Słowa w spektaklu pochodzą w większości z Ewangelii apokryficznych (Ewangelia Tomasza, Filipa, Marii Magdaleny, Ewangelia arabska Jana) oraz z *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego i *Świadomości nadprzyrodzonej* Simone Weil. Choć wykorzystywane tu Ewangelie mają co najmniej posmak gnostycki lub są po prostu gnostyckie, to ich wymowa w spektaklu nie budzi takich skojarzeń. Stanowią raczej materiał do zadawania pytań o zmartwychwstanie, a odpowiedź ma, jak się zdaje, jednoznacznie ortodoksyjną wymowę (w rozumieniu zarówno Kościołów Wschodu, jak i Zachodu).

Choć możliwe jest i inne odczytanie spektaklu (dokonała go Pietkiewicz, widząc w postaciach kobiet upadłą w materię, *hyle*, Sophię). Jednak wówczas zmartwychwstanie w ciele byłoby niekonsekwencją interpretacyjną – dla gnostyków materia ma bowiem jednoznacznie negatywny wydźwięk. Zupełnie inaczej pojmuje znaczenie ciała chrześcijaństwo. Pisząc o liturgii, Joseph Ratzinger twierdzi, że „w naszym ciele, w cielesnej egzystencji naszej codzienności, wzywani jesteśmy przez Logos, by działać przez wzgląd na niego”. I dodaje: „Ciało musi zostać niejako «wyćwiczone» do zmartwychwstania”⁸.

W środku spektaklu pojawia się dziwna sekwencja. Aktorzy nazywają ją na własny użytek właśnie „liturgią”. Trudno ją pojąć bez odwołania się do prawdziwej liturgii prawosławnej (św. Jana Złotoustego). Ni stąd, ni zowąd aktor wykrzykuje słowo „Drzwi!”. To już kolejne takie zawołanie w spektaklu. Wcześniej po tych słowach rozlegały się pukania, stuki, jakby aktorzy chcieli znaleźć jakieś przejście. Stukali w ściany, podłogę, niejako szukając odzewu. W liturgii prawosławnej przed najważniejszymi misteriami przemiany ciała i krwi z kościoła muszą wyjść wszyscy nieochrzczeni i pokutujący. Najbardziej tajemna część ofiary zaczyna się właśnie od okrzyku „Drzwi!” – dzisiaj nie do końca jasnego nawet dla prawosławnych. Arcybiskup Beniamin w objaśnieniach na temat cerkwi, liturgii, nabożeństw i utensyliów cerkiewnych⁹ pisze, że sens tego okrzyku nie jest jednoznaczny. Mógł być znakiem dla odźwiernych, by zamknęli drzwi cerkwi, nie dopuszczając, by ktoś niegodny oglądał misteria. Albo – w sensie bardziej dosłownym – wezwaniem, by nie zamykać, lecz otworzyć wszystkie drzwi nasze, czyli usta i uszy, na przyjęcie następującego teraz wyznania wiary. Ale *Nowe tablice* podają jeszcze jedno wyjaśnienie. Zaraz po słowach „Drzwi!” odsuwana jest zasłona na królewskich wrotach. Beniamin pisze:

Kapłani podnoszą *aer* [welon, który oznacza sklepienie nieba, a równocześnie całun – TK] jak kamień przystawiony do grobu, potrząsają nim nad grobem,

⁸ Kard. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, op. cit., s. 157.

⁹ Por. *Nowe tablice, czyli o cerkwi, liturgii, nabożeństwach i utensyliach cerkiewnych*. Wybór, przeł. I. Petrow, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

ukazując odsunięcie kamienia, otwarcie się grobu, trzęsienie ziemi i ucieczkę straży. [...] W tym wypadku otwieranie zasłony i słowa „Drzwi! Drzwi!” oznaczają tę samą straż. [...] Hierarcha zaś skłania się pod *aerem* na znak tego, że jest razem z Chrystusem chowany; aby razem z Nim też zmartwychwstać¹⁰.

W spektaklu *Ewangelie dzieciństwa* wydźwięk zawołania „Drzwi!” kryje w sobie podobną wieloznaczność, choć – będą podkreślał to raz po raz – nie ma mocy gestu liturgicznego. Przeniesiony został w inną przestrzeń. Jest także wezwaniem do otwarcia bram percepcji, do zmierzenia się z najtrudniejszą tajemnicą wiary chrześcijan – zmartwychwstania ciała. Jak pokaże dalszy ciąg spektaklu, człowiek musi, jak Chrystus, umrzeć, by pojawić się w przemienionym ciele.

Po okrzyku „Drzwi!” teatralna liturgia jakby trwała nadal. „Drzwi, drzwi w całej mądrości i w skupieniu” – słyszymy. I dalej: „Stańmy z bojaźnią, stańmy z drżeniem. W górę unieście Wasze umysły. Łaska. Miłość. Stańmy dobrze, stańmy z drżeniem, stańmy z bojaźnią, stańmy dobrze, stańmy dobrze i patrzmy z uwagą w górę”¹¹. Te słowa to prawie dosłowny cytat z liturgii świętego Jana Chryzostoma. W liturgii prawosławnej pod koniec litanii ofiarowania, a przed wyznaniem wiary (czyli odmówieniem *Symbolu nicejsko-konstantynopolitańskiego*) padają słowa „Tastiras, tas tiras! En sofija proschomen!” , czyli „Drzwi, drzwi! W mądrości bądźmy uważni!” , i dalej: „Stójmy dobrze, stójmy z bojaźnią, uważnie, abyśmy w pokoju świętą ofiarę złożyli”¹².

To nie byle jakie słowa. W liturgii prawosławnej w tym momencie stabilizuje się sens zawołania „Drzwi!”. „Poprzez zmartwychwstałego Chrystusa otrzymujemy męstwo i zastajemy drzwi otwarte do Sancta Sanctorum, gdzie na świętym stole wszystkie tajemnice głoszone w wyznaniu, odtąd oczyma są oglądane i rękoma odprawiane”¹³.

W spektaklu święta liturgia nie jest cytowana dosłownie. I dobrze, bo pewnie takie jej wykorzystanie byłoby nadużyciem. Wystawić liturgię jako teatr to obniżyć jej znaczenie. Ale parafraza jest na tyle bliska, że skojarzenia stają się oczywiste. Zresztą w czasie kolejnych fragmentów tej sceny śpiewane są między innymi: Trisagion (w języku gruzińskim – a Trisagion to nic innego jak tylko „Chwała Ojcu i Synowi i Duchowi Świętemu”), „Kyrie eleison” (usłyszane przez twórców przedstawienia na świętej Górze Athos) i „Kriste ardsgam kwdretit” – czyli „Chrystus zmartwychwstał” – w języku gruzińskim.

¹⁰ Ibidem, s. 229.

¹¹ Cytaty ze spektaklu na podstawie scenariusza znajdującego się w archiwum autora.

¹² Ks. A.J. Nowowiejski, *Msza święta*, cz. II, Płockie Wydawnictwo Diecezjalne, Płock 1993, s. 1477, 1488. Tutaj znaleźć można całe tłumaczenie liturgii św. Jana Chryzostoma oraz komentarz (s. 1450–1498).

¹³ *Nowe tablice*, op. cit., s. 230.

Jarosław Fret balansuje bardzo blisko granicy. Nie chce chyba przekształcać spektaklu w obrzęd, nie chce posądzeń o nieuprawnione wykorzystanie gestów liturgicznych. W dalszej części tej sceny (nazywanej przez aktorów, przypomina, liturgia) wykorzystuje już Ewangelie apokryficzne. Sięga jednak, jak już powiedziałem, po fragmenty, które nie odchodzą daleko od ortodoksji.

W dzisiejszym tego słowa znaczeniu „apokryf” jest przeciwstawny terminowi „kanoniczny”. Zwróćmy uwagę na fakt, że kanon dwudziestu siedmiu ksiąg Nowego Testamentu formował się w ciągu trzech pierwszych wieków Kościoła i ukształtował się definitywnie dopiero w wieku IV, natomiast w wiekach poprzednich istniała pewnego rodzaju płynność¹⁴

– pisał ksiądz Marek Starowieyski. Wiele fragmentów apokryfów tradycja Kościoła wykorzystywała, na różny sposób, włączając je do depozytu wiary. Użycie ich w spektaklu Teatru ZAR nie służyło podważaniu kanonicznych tekstów, lecz – cokolwiek paradoksalnie – chroniło przed pokusą nadużycia kanonicznych Ewangelii. A zarazem dawało jeszcze jedną możliwość zadawania pytań. Bo spektakl ten nie jest afirmacją i potwierdzeniem doktryny; ale ponowieniem pytań, które towarzyszyły ludziom przez wieki – pytań o śmierć.

W owym „liturgicznym” fragmencie spektaklu pojawiają się fragmenty z *Ewangelii Filipa* i *Ewangelii Tomasza*, z kluczowym pytaniem-odповідzią:

Lecz są tacy, co pragną dowiedzieć się, czy jeśli porzucą swe ciała, natychmiast zostaną zbawieni. Niech nikt nie wątpi. Skoro tak zapytujesz mnie, co należy sądzić o zmartwychwstaniu, mówię, że jest ono czymś koniecznym. Nie myśl o zmartwychwstaniu, że jest złudzeniem. To nie złudzenie. Większym złudzeniem jest świat. Czymże więc jest ono? To ukazanie w każdym momencie tych, którzy zmartwychwstaną¹⁵.

Hermeneutyczna analiza sceny po scenie mogłaby przynieść wiele satysfakcji i ciekawych skojarzeń. Pojawiają się w spektaklu na przykład przełamany chleb, wino wylane z kieliszka na blat stołu, budząc niemal natychmiast określone skojarzenia. Trzeba jednak podkreślić, że twórcy przedstawienia bardzo konsekwentnie uciekają przed nachalnością znaku, choć nie stronią od skojarzeń. Tu chleb i wino są bez wątpienia po prostu codziennym pokarmem, nie ma mowy o przemienieniu. Pokruszone na stole kawałki przełamanego na pół chleba i rozlanego wina będą towarzyszyły czytaniu, tym razem Ewangelii kanonicznej. Lekcja pisma jest częścią Bożej liturgii. Tutaj jednak, podobnie jak chleb i wino, wpisana została w sytuację codzienną, niesakralną. Kobiety zasiadają przy stole i czytają ze świętego Jana o wskrzeszeniu Łazarza, a dokładnie – o tym, jak Łazarz umierał („Gdybyś tu był, mój brat by

¹⁴ Ks. M. Starowieyski, *Wstęp [w:] Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I, *Ewangelie apokryficzne*, cz. I, red. ks. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006, s. 32.

¹⁵ Parafraza fragmentu *Ewangelii Filipa* ze scenariusza spektaklu.

nie umarł” – woła na koniec jedna z nich). Czytają o Marii i Marcie, jakby czytały o sobie. Chór, stojąc z boku, śpiewa fragment liturgii gruzińskiej, kobiety włączają się raz po raz przy *Kyrie eleison*.

I zaczyna się część spektaklu, w której nawiązania do liturgii staną się już zupełnie bezpośrednie.

Patrzemy na śmierć z pozycji Łazarza. Na sali panuje nieprzenikniona ciemność. Jakbyśmy to my, nasze ciała, byli zakopywani w grobie. Słysząc dźwięk łopata zagłębiających się w ziemię, słysząc dźwięk upadającej na drewnianą trumnę ziemi. Słysząc też pieśń, *zar*, z wybijającym się zaśpiewem „łoj, łoj”, słysząc lament, przejmujące krzyki, czyjś śmiech. Spektakl ten grany jest już wiele lat, dawniej ta „ciemna” scena trwała nawet kilkanaście minut. Teraz jest krótsza, lecz równie wymowna.

Warto chwileczkę zatrzymać się nad tym, czym jest *zar*. Otóż, przygotowując spektakl, członkowie grupy Jarosława Freta wielokrotnie wyjeżdżali na Wschód (głównie do Gruzji, Armenii, Persji, Grecji). W Gruzji żyje mniejszość swańska. Od niepamiętnych czasów żegnają swoich zmarłych i modlą się za nich, śpiewając właśnie *zar*. Grupa Freta śpiewała ze Swanami. Według etnomuzykologów wielogłosowy *zar* sięga korzeniami daleko, czasów przedchrześcijańskich. Dzisiaj znaczenie słów zatarło się całkowicie – nie rozumieją ich sami Swanowie. Jarosław Fret mówi o tej muzyce:

Czynnościom takim jak pożegnanie zmarłego w domu, zamykanie trumny, procesja, opuszczenie trumny do dołu towarzyszy *zar*. Śpiewany jest przez mężczyzn cztery do pięciu godzin. *Zar* to szczególna pieśń, szczególna kolumna dźwięków, kolumna duchów, kolumna harmonii, która odprowadza gdzieś duszę zmarłego¹⁶.

W *Ewangeliach dzieciństwa zar* jest, jak przyznaje reżyser, dedykowany zawsze jakiejś osobie, nie jest śpiewany, ot tak (podobnie *Anielski orszak*, jego polski odpowiednik, pojawiający się we wcześniejszych partiach spektaklu – pieśń oparta zresztą na łacińskiej antyfonie pogrzebowej *In paradisum*). Dla widzów odnosi się do przedstawionej historii Łazarza. Albo, bardziej ogólnie, do nieopuszczającego nas pytania: co jest po śmierci? W jaki sposób możemy zmartwychwstać w ciele? W jaki sposób dusza odchodzi? *Zar* ma ustanawiać przestrzeń świętych obcowania – łączności żywych i umarłych.

W ciemności słyszymy jeszcze deklamowane fragmenty *Hymnu o perle*¹⁷ – opowieści o tęsknocie za powrotem do ojczyzny, której obraz został zapisany w sercu. I konieczności przyniesienia z sobą perły.

¹⁶ Rozmowa z autorem tekstu, zanotowana przez autora w 2007 roku.

¹⁷ Z apokryficznych *Dziejów Tomasza Apostoła* (*Hymn o Perle* w tłumaczeniu C. Miłosza; por. *Muza chrześcijańskiego Wschodu*, oprac. ks. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 191–194).

Aż nagle rozbrzmiewa pieśń wielkanocna *Megistis Pascha*, przewodnik Chóru zapala wiązkę świec. Od niej kobiety zapalają dziesiątki kolejnych świec w różnych miejscach, na podwieszonych u sufitu wielkich kołach. Pieśń narasta jak światło, przyłączają się do niej kobiety, potem przechodzi płynnie w następny hymn, też śpiewany po grecku, *Christos Anesti* („Chrystus zmarłych wstał, śmiercią śmierć zwyciężył i tym, co w grobach, życie darował”). Zawieszane u sufitu koła z zapalonymi świecami wprawione w ruch wyglądają jak dzwony. Brzmi karylion, dźwięk dzwonów. Narasta pieśń. Dziewczyny rozkładają na podłodze białe płótna. Otwierają wszystkie drzwi do sali. Rozkołysane światło świec zaburza widzenie. Jakby cała przestrzeń zaczęła poruszać się. Nagle aktorzy wybiegają... Widzowie zostają w przestrzeni rozkołysanych światła.

Wygląda to ładnie i naprawdę przejmująco. Jednak znów warto przyjrzeć się konstrukcji sceny i jej „ukrytemu”, choć jasnemu przecież znaczeniu. Otóż, by znaleźć odpowiedź dotyczącą wskrzeszenia Łazarza i możliwości ciała zmarłych wstania, przeskakujemy nagle w całkowicie inny tryb opowieści, odwołujący się właśnie do liturgii, bo tylko ona może jej udzielić. Odpowiedzią na wszystkie pytania jest zmartwychwstanie Chrystusa jako prawzór. Jak to pokazać? Tam, gdzie teatr jest bezradny, można się odwołać do liturgii, do jej znaków i pieśni. Zapalenie świec czy paschału to gesty z liturgii wielkanocnej. Obrzęd zapalania światła i dziękowania za jego dar jest poświadczony już w III wieku (hymn *Fos hilaroc*). Liturgiczny śpiew wielkanocny *Christos Anesti* od IV wieku rozpoczynał wyruszającą z Hagii Sophii procesję, która przemierzała ulice miasta, i do dzisiaj pozostaje najważniejszą pieśnią paschalną. Płótna okazywano w średniowiecznych dramatyzacjach liturgicznych Kościoła rzymskokatolickiego jako znak zmartwychwstania Chrystusa (choć w spektaklu płócien jest wiele, jakby z Chrystusem zmartwychwstawała cała ludzkość). Być może dla niektórych widzów te konteksty są już nieczytelne, ich znaczenia się zatępiły, niektóre w ogóle nie są znane (zwłaszcza przywoływane z liturgii greckiej). Pora powrócić do postawionych na początku wątpliwości. Oglądając tę scenę w *Ewangeliach dzieciństwa*, myślę, że „Słowo i znaki skuteczne” można przenieść z liturgii w sferę teatru. Można je zacytować w spektaklu. Jeśli nawet ich symbolika jest nie do końca zrozumiała, wymowa pozostała jasna. Nawet w kontekście teatru, a nie liturgii.

Pytanie, czy (i jak?) zmartwychwstaniemy w ciele, nie jest często stawiane w teatrze, właściwie w ogóle się go nie zadaje. Gdy jednak pojawiło się w horyzoncie teatralnego doświadczenia, pozytywną odpowiedź można było znaleźć, tylko nawiązując do liturgii. To przecież jedyna forma, która znalazła skuteczne środki do zgłębienia tu na ziemi tej tajemnicy.

Ale pytanie o śmierć i tak zadawać będziemy bez końca.

Piaski świątyni

Armine, Sister

Teatr ZAR, *Armine, Sister*, dramaturgia muzyczna, architektura spektaklu, reżyseria: Jarosław Fret, prowadzenie śpiewu modalnego: Aram Kerovpyan, premiera: 28 listopada 2013 roku w Studiu na Grobli Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

1.

Jak pokazać w teatrze rozpad świata?* Jak ukazać ludobójstwo? Jak przedstawić krajobraz zapomnienia o nim? Czy to w ogóle możliwe? Gdy widzowie wchodzą do pogrążonej w półmroku sali Studia na Grobli we Wrocławiu, by obejrzeć spektakl *Armine, Sister* Teatru ZAR, śpiewany już jest po ormiańsku fragment Ewangelii. Scenografię stanowią potężne kolumny – takie, jakie wspierają dziesiątki ormiańskich kościołów. Widzowie, siadając na miejscach, przechodzą przez ten las kolumn – są jak w świątyni. Sylwetka kantora stojącego na końcu sali jest w półmroku ledwie widoczna. Wznosi on ręce w geście oranta, pada na twarz w pokorze. Brzmi śpiewana perykopa o wskrzeszeniu Łazarza...

2.

Wielka Armenia obejmowała ogromny obszar. Było to pierwsze na świecie państwo, które przyjęło chrześcijaństwo jako religię państwową (301 rok). Apostolski Kościół Ormian nie jest jednak ani rzymskokatolicki, ani prawosławny. Istnieją różnice doktrynalne, bo nie przyjęto tutaj ustaleń Soboru Chalcedońskiego, Kościół ten ma więc charakter nieco monofizycki, posługuje się własną liturgią, własnym językiem liturgicznym. Z tych powodów stanowi wyraźny znak odrębności Ormian. Historia Ormian, jak wielu narodów z regionu Azji Mniejszej, jest niezwykle zagmatwana. Niegdyś Wielka Armenia sięgała od Morza Kaspijskiego po Morze Śródziemne. Przez wieki tereny Anatolii były ich ojczyzną. Jeszcze na początku XX wieku Ormianie licznie żyli tu obok Turków, Kurdów i innych grup narodowych. Młodoturcka polityka jednak coraz bardziej marginalizowała chrześcijan, a w szczególności Ormian. Już w końcu XIX wieku zdarzały się pogromy i zabójstwa. W 1915 roku nastąpiła tragedia – pierwsze na tak wielką skalę zorganizowane przez aparat państwowy ludobójstwo. Według różnych szacunków w latach 1915–1920 na terenie dzisiejszej Turcji zginęło od miliona do dwóch mi-

* *Piaski świątyni*, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 101–104.

lionów Ormian. Masowe egzekucje, potworne zbrodnie, zsyłki tysięcy ludzi na pustynię syryjską, gdzie ginęli z głodu i wycieńczenia – to obraz tamtych lat. Teraz powoli zapominany, wypierany z pamięci Europy. Dzisiaj, jadąc przez środkową i wschodnią Turcję, napotyka się setki ormiańskich kościołów, czasem zamienionych w meczety, ale częściej popadających w ruinę, zamienionych na stajnie, rozebranych na materiał budowlany, niekiedy niknących w piaskowym krajobrazie. Na terenie Turcji leży obecnie „miasto tysiąca i jednego kościołów” – Ani, niegdyś stolica państwa Ormian. Dziś sprawia upiorne wrażenie – puste, wyludnione, niszczone przez czas ruiny świątyń i innych zabudowań. Na obszarze Turcji znajduje się też góra Ararat – dla Ormian święta, będąca znakiem ich narodowości. Turcja i Armenia do dzisiaj nie utrzymują stosunków dyplomatycznych, nie ma oficjalnych przejść przez granicę dzielącą te kraje. Ormianie na Ani mogą popatrzeć jedynie z drugiej strony granicznej rzeki. Ararat góruje nad ich stolicą, Erywaniem, choć na jego stoki dostać się stamtąd nie można.

Te symbole Ormian są przynajmniej w zasięgu ich wzroku, jednak zdecydowaną większość ruin świadczących o obecności Ormian w Anatolii dzieli od dzisiejszej Armenii setki kilometrów. Kościoły ormiańskie bardzo często wznoszono na granicach miejscowości, częściej jeszcze w miejscach oddalonych od miast, z uwagi na silną tradycję monastyczną. W Anatolii więc już tylko ich kikuty na pustkowiach mówią o dawnych mieszkańcach. Także o ich holokauście. Wiatr i piasek powoli je niszczą. Ale nawet te zniszczone świątynie wyglądają pięknie – są jak grobowce. Ponad milion ofiar nie ma tu przecież własnych grobów. Dlatego wybór kościoła jako znaku zagłady w spektaklu Teatru ZAR był bardzo trafny, wręcz oczywisty. Jak jednak taką przestrzeń teatralnie wykorzystać?

3.

Widzowie zasiadają na ławkach po przeciwległych stronach sali. Przestrzeń gry szczelnie wypełnia wspomniany już las grubych kolumn, regularnie ustawionych po cztery w czterech rzędach – jest ich więc szesnaście. Żaden z widzów nie ma możliwości zobaczyć wszystkiego, co dzieje się w przestrzeni gry – bo grube kolumny to uniemożliwiają... Tak, przestrzeń przypomina ormiański kościół, ale tylko go przypomina – w żadnej z rzeczywistych świątyń kolumn nie stawiano w takim zgęszczeniu. Półmrok, sączące się ciepłe światło, no i śpiew perykopy Ewangelii nie pozostawiają wątpliwości – nawiązanie do wnętrza świątyni jest oczywiste. Ta przestrzeń w czasie przedstawienia będzie ulegać daleko idącym metamorfozom. Gdy wybuchnie fala przemocy, ogromne, ciężkie kolumny będą przemieszczane przez mężczyzn

w wojskowych butach. Kolejno zostaną wywrócone, a spajające je metalowe obręcze, spadając z wysoka, ostrym dźwiękiem współtworzyć będą przerażający pejzaż zagłady. Gdy obalane i stawiane są kolejne kolumny, zmieniają się proporcje wnętrza, odnosimy wrażenie, jakby kościół ożywał i obracał się wokół osi. Fizyczna przemoc obecna w muzyce i działaniach aktorskich dopełni krajobrazu niszczenia. W pewnym momencie z rozpękłych kolumn zaczyna się sączyć piasek. Wnętrze świątyni staje się miejscem kaźni, przemocy, tortur. Ale i sama świątynia jest im poddawana. Czy zdemolowane brutalnie wnętrze wciąż pozostaje kościołem? Mniej więcej w połowie spektaklu na chwilę wracamy do liturgii – znów w półmroku, jak zjawy, wchodzi w środek przestrzeni trzech mężczyźni. Zostawiają młoty, stają w kręgu, śpiewają *Havadamk* – wyznanie wiary w Boga. Czy to żywi, czy tylko cienie tych, którzy już tu zostali zamordowani? Trzy nieruchome postaci śpiewają żarliwie, wznosząc błagalnie ręce. Ten kościół, choć kolumn ubyło, choć okaleczony, choć zdarzyły się w nim przerażające rzeczy, staje się na chwilę domem modlitwy. Tylko czy modlitwy żywych?

Przeźrenie rozpada się dalej – wielkie kolumny wciąż pękają, wciąż wysypuje się z nich piasek, ale teraz niektóre z nich zostają ustawione po trzy, tworząc charakterystyczne stożkowe formy. Każdy, kto widział zdjęcia z zagłady Ormian, rozpozna ten kształt. Na takich trójnogach-szubienicach oprawcy wieszali swe ofiary.

Destrukcja przestrzeni postępuje. W piaskowym krajobrazie pozostały już tylko nieliczne kolumny, z innych powstaje cmentarzysko. Chaczkary – tak nazywają się niezwykle charakterystyczne ormiańskie nagrobki – wypełniają sporą część sali. Ale nie koniec na tym... Chaczkary świetnie nadają się na podkłady kolejowe. W kącie sali z cmentarzyska powstaje tor. Znów niezwykła scena – obok układanych płyt kładą się aktorzy. Zmarli, których upamiętniały chaczkary, teraz rozmawiają jak cienie, znów leżą obok siebie. Scena zarysowana jest bez żadnej dosłowności, bardzo delikatnie, poetycko – i może dzięki temu przemawia tak mocno. Zniszczone kolumny, piaskowe pagórki – to krajobraz już z finału przedstawienia. Gdzieś w stercie piachu można dostrzec zaśniedziałe wachlarze liturgiczne, zaschnięty lawasz, kadzielnicę, zdeptane owoce granatu, ciało kobiety. Oto wszystko, co pozostało ze świątyni, z cmentarza, z narodu tu mieszkającego. Nad zagrzebaną w piasku kobietą już nie ma się nawet kto pomodlić. I ona, i świątynia rozpadają się teraz wraz z upływem czasu. Pozostaną tam, dopóki pozostanie pamięć o nich. Później będzie tutaj już tylko pustynia – dusze i modlitwy rozpląną się w powiewach wiatru.

4.

Miejsce gry jest wypełnione prawie bezustannym śpiewem. Do pracy nad spektaklem *Armine, Sister* Teatr ZAR zaprosił śpiewaków z Armenii, Iranu i Kurdystanu. Schodzą się z dwóch przeciwległych końców sali, otaczając pole działań. Tworzą jakby dwa półchóry snujące muzyczną opowieść, w którą została zamknięta cała historia. Śpiewana na żywo muzyka nie jest tylko tłem – niejednokrotnie wkracza w przestrzeń gry, wiele wątków muzycznych spleta się z konkretnymi działaniami aktorów. We wcześniejszych przedstawieniach – *Ewangeliach dzieciństwa*, *Cesarskim cięciu* i *Anhellim* – Teatr ZAR także opierał się na muzyce, brzmiała ona nieustannie. Tym razem jednak – po raz pierwszy – w czasie spektakli śpiewają nie tylko członkowie grupy, ale także inni wokaliści. I to nie byle jacy. Aram Kerovpyan – kantor w katedrze ormiańskiej w Paryżu, doktor muzykologii, śpiewak w świetnym zespole Ensemble de Musique Arménienne – był nauczycielem Teatru ZAR w zakresie śpiewu modalnego i podczas spektaklu „odpowiada” za wykonanie ormiańskiej muzyki liturgicznej. Wraz z nim występują inni Ormianie: Vahan Kerovpyan (z Paryża) i Murat İclinalça (mistrz śpiewu ze Stambułu). Słyszymy nie tylko śpiew ormiański. Zupełnie inny charakter ma muzyka kurdyjska. Dengbesz Kazo jest przedstawicielem ginącej tradycji śpiewaków epickich poematów, legendarnych historii wojowników. Rząd turecki zakazał działalności Dengbeszów w 1960 roku. Wciąż jednak śpiewali swoje narodowe eposy, aż w 2003 roku udało zbudować się w Diyarbakir dom spotkań i oficjalnie przywrócić tradycję kurdyjskich wokalnych opowieści. Śpiewają też w spektaklu dwie Iranki, siostry Mahsa i Marjan Vahdat, założycielki Vahdat Ensemble. Repertuar tego zespołu to tradycyjna muzyka irańska – przede wszystkim perskie poezje Rumiego, Hafiza, Saadięgo.

Muzyka to rdzeń tego przedstawienia. Można nawet, zamykając oczy, potraktować występ jak wspaniały koncert. Szukając terminu określającego gatunek dzieła, bez wahania można powiedzieć, że to dramat muzyczny. Niezwykle różnorodny, z kumulacjami, własną muzyczną dynamiką. Trudno jednak słowami poprawnie opowiedzieć „fabułę” tego utworu. „Treść” stanowią pieśni śpiewane przynajmniej w trzech różnych językach. Teatr ZAR w programie nie zamieścił synopsisu (w poprzednich spektaklach tej grupy zawsze dawano takie objaśnienia). Słowa dla większości widzów są zatem pozbawione znaczeń. Zamiast słów oddziałuje na widzów sam dźwięk, jego natężenia, dramaturgia. Spektakl, jak już napisałem, rozpoczyna śpiew perykopy ewangelicznej o wskrzeszeniu Łazarza. Podobnie jak ramą scenograficzną były kolumny, tak ramą muzyczną *Armine, Sister* jest śpiew ormiańskiej liturgii. Oczywiście reżyser nie odwzorowuje pełnego porządku nabożeństwa, ale centralne punkty przedstawienia są zaznaczone liturgicznym ormiańskim

śpiewem modalnym. Na początku śpiew Ewangelii, potem *Sanctus*: („Surp, Surp” – „Święty, święty”), dalej, w centralnym momencie spektaklu, *Credo* (*Havadamk*) i pod koniec niezwykle dynamicznie zaśpiewany hymn świętego Nersesa o zmartwychwstaniu Chrystusa. Wyraźnie zarysowano tu oś ormiańskiej duchowości, ale i czytelnie przedstawiono dramat narodu.

Na początku jesteśmy w świątyni, po zagładzie śpiewają *Havadamk* już tylko cienie, by wreszcie z przejmującym dramatyzmem zakończyć liturgię śpiewem o zmartwychwstaniu. Potem jest już tylko cisza.

Dramat muzyczny ma także inny porządek. Śpiew Dengbesza Kazo zwiastuje przemoc, destrukcję. Okrzyki mężczyzn demontujących świątynię i dźwięk spadających z hałasem metalowych obręczy są dopełnieniem jego pieśni. W najbardziej dramatycznym momencie śpiewak porzuca słowa – modulowaną wokalizą buduje przestrzeń grozy. Wspaniały, piękny głos obrazuje przemoc, gwałt, zniszczenie. Być może śpiewa jakiś stary kurdyjski epos, ale tu dramaturgia wskazuje jednoznacznie funkcję pieśni – to ona jest agresorem wobec łagodnych śpiewów liturgii. Na koniec kilka słów o przejmujących pieśniach sióstr Vahdat. Tutaj już tych prostych schematów lektury przenieść się nie da. Ich śpiew odnosi się do innego porządku, wykraczającego poza kontekst ludobójstwa Ormian. Bohaterkami spektaklu są kobiety, torturowane, męczzone, katowane. Śpiew jest wzmocnieniem tej opowieści, wchodzi w dialog z działaniami aktorek. Dopowiada coś, czego przez samo działanie chyba wyrazić się nie dało: uzmysławia wewnętrzny świat upokarzanych kobiet. Przedstawiony tu opis to ledwie zarys wielkiej i złożonej struktury, na dodatek dokonany z pozycji widza nieznanego perskiego i kurdyjskiego, rozumiejącego tylko kilka słów z ormiańskiej liturgii; widza zdanego na domysły i własną emocjonalną wrażliwość. W ostatnich scenach spektaklu muzyka milknie, a wokaliści kolejno opuszczają salę. Panuje przerażająca cisza, w której aktorki wciąż na nowo powtarzają rytuał umierania. Słychać tylko chrzęst i szum piasku – dźwięk nieuchronnie mijającego czasu. Dźwięk zapominania. Na koniec zamrze wszelki ruch, nawet cienie zakatowanych kobiet rozpląną się na wietrze. Zostanie tylko jedno ciało na wpół zasypane piaskiem. Nieruchome. Cisza trwa, ogarnia zasklepionych w niej widzów.

5.

Kościół ormiański stał się w tym przedstawieniu synonimem losu całego narodu. Wariacje na temat tej przestrzeni sięgały wielu poziomów. Kościół zmieniał się też w zwykły ormiański dom. Lampka oliwna z kościoła, podjęta przez aktorkę, stała się domowym światłem. Wydobyła z mroku łóżko, drzwi, stół, krzesło. Później dom zmienia się w katownię, więzienie. Na walące się

z hukiem, wyrwane z zawiasów drzwi upada dziewczyna. Spokój domu zostaje brutalnie sprofanowany. Łóżko z miejsca spokojnego snu zmienia się w pole gwałtu i przemocy. Aktorzy nie mówią. Otoczeni pieśnią, odgrywają przed nami niezwykle ekspresyjne sceny. Poza nielicznymi fragmentami kobiecy istnieją z osobna, nie wchodzą między sobą w relacje. Każda z nich buduje silną osobowość, ale ich historie są zarysowane subtelnie i wieloznacznie, choć zawsze naznaczone przemocą. Mężczyźni natomiast cały czas współpracują w akcie niszczenia świata. Rujnowanie kościoła, przenoszenie i rozbijanie kolumn wymaga zsynchronizowanego współdziałania. Padają komendy, wzmacniane brzękiem metalu, łańcuchów. Fizyczny wysiłek jest prawdziwy. Ubrani w ciężkie buty, zaopatrzeni w młoty, liny, półnadzy, spoceni w realnym trudzie, są jak wieloelementowa niszczycielska machina.

Teatr ZAR zorganizował w czasie okołopremierowym dwie wystawy: na ulicach Wrocławia ustawiono ekspozycję *Być świadkiem świadków*, a w sali teatru otwarto wystawę fotografii Magdaleny Mądrej *Obrazy z Anatolii*. Zdjęcia Magdaleny Mądrej pokazują świątynie ormiańskie we Wschodniej Turcji dzisiaj – wciąż piękne, szlachetne, choć popadające w ruinę. Z kolei wystawa na ulicy Świdnickiej pokazuje też zdjęcia z czasów zagłady. Kontrast fotografii Mądrej ze zdjęciami Armina Theophila Wegnera, który fotografował ludobójstwo Ormian, jest ogromny. Obie wystawy dopełniają się więc wzajemnie. Wegner – niemiecki oficer w armii tureckiej – dokumentował tragedię. Był jednym z nielicznych, którzy robili wtedy zdjęcia. Sterty zwłok, rozpacz ludzi, powieszzone na trójnogich szubienicach ciała, rozpacz matki nad zwłokami dziecka, głód... Aparat fotograficzny jest bezlitosny i beznamiętny. Ale patrzeć na te zdjęcia obojętnie się nie da. Nie sposób uwolnić się od myśli o tym, kto stał po drugiej stronie, robiąc je. Co czuł, myślał? A jeszcze bardziej poraża pytanie, jak można było tak metodycznie i bezdusznie mordować bezbronnych.

Odwolania do fotograficznego dokumentowania zagłady występują także w spektaklu. W przestrzeń sceny wchodzi w pewnym momencie mężczyzna z trójnogiem przypominającym statyw aparatu fotograficznego. Jest tam tylko przez chwilę – można go nawet nie zauważyć, nie zapamiętać. Ale to ważny sygnał, bo wiele obrazów w spektaklu Teatru ZAR przypomina zdjęcia z wystawy *Być świadkiem świadków*. Chciałbym podkreślić: przypomina, nie odzorowuje. Ale powidoki wiszących na szubienicach zwłok czy zagrzebanych w piasku ciał nie dają się odpędzić. Poza jedną sceną przesłuchania, wszystkie obrazy w tym onirycznym przedstawieniu są wieloznaczne i niedomknięte. My, widzowie, przeczuwamy raczej, co się wydarza, niż rozumiemy: gwałty, wieszanie głową w dół, szaleństwo, ból i rozpacz..., łóżko – miejsce gwałtów, przemocy – do którego wiązana jest kobieta..., ciąża... Łóżko wędruje po ca-

łej sali, a w pewnej chwili zawisa na łańcuchach, wciągnięte na wysoką kolumnę. To świat bez granic i kierunków. Mężczyźni tworzą rodzaj ciała zbiorowego dokonującego aktów przemocy. Są jednak sceny przełamujące ten schemat – gdy wchodzi w rolę powidoków ofiar. Jak widma, zbiorą się na środku, by wyśpiewać jeszcze *Havadamk* za tych, którzy zginęli. Inaczej kobiety, grane przez Ditte Berkeley, Kamilę Klamut, Aleksandrę Kotecką i Simonę Salę. To w gruncie rzeczy z ich perspektywy patrzymy na zagładę: ich mękę, ich poniżenie, ich śmierć.

Końcowe sceny spektaklu na długo pozostają w pamięci. Gdy kościół zmienił się w ruinę, a muzyka umilkła, pozostały na scenie same aktorki. Jedna z nich (Ditte Berkeley) gdzieś w piasku odnajduje złotą kadzielnicę. Podnosi ją. Patrzymy na kobietę obłąkaną przez rozpacz, która delikatnymi ruchami okadza piach – mogiłę tylu istnień. Kadzielnica jest pusta, ale to jedyny sposób, by pożegnać swoich umarłych i uświęcić ich pamięć. Inna kobieta (Aleksandra Kotecka) w ciszy zdruzgotanego świata raz po raz powtarza swoje umieranie. Staje w miejscu, gdzie wcześniej była kolumna. Zawisa w nienaturalnej pozycji, jak przywiązane do słupa ciało, na wpół naga, i za styga w bezruchu. Podnosi się, by umrzeć raz jeszcze, i znów... Teraz staje się kolumną kościoła. Wszystko to dzieje się w przerażającej ciszy. Ostatnia kobieta (Simona Sala) wykonuje jeszcze kilka drapieżnych, dramatycznych gestów, po czym zamiera w bezruchu, stając się elementem martwego pejzażu, niszczącym ciałem poddanym procesowi zapominania, nad którym nie brzmi już żadna modlitwa.

Wołanie

Rozmowa z Jarosławem Fretem

Skąd pomysł na spektakl o ludobójstwie Ormian? Jak rodziło się przedstawienie *Armine, Sister*?*

Robimy spektakle, które są w nas głęboko zakorzenione, więc trudno wskazać ich jedną przyczynę. Historia i kultura Ormian były obecne w naszej pracy od samego początku. Pierwsze moje wyprawy z Kamilą Klamut, gdy dziesięć lat temu powstawał Teatr ZAR, to były podróże właśnie do Armenii. Była to próba – poprzez „wgryzienie się” w muzykę, czasem rekonstruowaną, odbitą echem w ludziach, w pokoleniach – odnalezienia materiału wyjściowego, inspiracji do pierwszego spektaklu *Ewangelie dzieciństwa*. Armenia to przecież pierwszy kraj, który przyjął chrześcijaństwo. Pojechalśmy do Republiki Armenii, wolnego tuż po uzyskaniu niepodległości po rozpadzie ZSRR państwa, i ani nie znaleźliśmy tam tej dynamiki, którą zaoferowała nam ostatecznie muzyka Gruzji, a później Sardynii i Korsyki, ani nie spotkaliśmy właściwych osób, więc materiał do pierwszego spektaklu nie pochodził stamtąd. To, co spotkaliśmy w Armenii – czyli wielkie polifonie, msza Makara Egmaliana, msza Komitasa wykonana w stolicy apostolskiego Kościoła ormiańskiego, czyli Eczmiadynie – nie zgadzało się z kierunkiem naszej pracy artystycznej. To wszystko było piękne, byliśmy pod wielkim wrażeniem, ale nie mogliśmy w tym rozpoznać potencjału dramatycznego i teatralnego. Nie znaczy to jednak, że to wszystko nie odłożyło się w nas jako pewien podkład, podglebie, w którym wciąż byliśmy zanurzeni.

Chciałem jednak wrócić do opowieści o historii Ormian, a więc i do ludobójstwa w Anatolii. I tak się stało. Projekt ormiański realizujemy już od trzech lat, czyli od premiery *Anhellego*. Oczywiście teraz kulminuje on w postaci spektaklu, w postaci muzycznej kompozycji, ale wzrastał już od bardzo, bardzo dawna. Jedną z wykorzystanych w nim pieśni: *Havadamk* (*Wierzymy*) – *credo* jeszcze przednicejskie, *credo* Kościoła ormiańskiego, monofizycznego – była od samego początku z nami. Gdy pierwszy raz usłyszeliśmy ją w Erywaniu, wykonaną na koncercie w filharmonii – wszyscy, oczywiście, wtedy wstali – nie mieliśmy nawet pojęcia, co to jest. Później znaleźliśmy ten fragment i nauczyliśmy się go. Natomiast modalnie – przeskoczę teraz do czasu pracy nad *Armine, Sister* – nauczył nas śpiewać *Havadamk* Aram Kerovpjan.

* *Wołanie*, z Jarosławem Fretem rozmawia Tadeusz Kornaś, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 105–109.

Czy praca nad *Armine, Sister* wiązała się z kolejnymi wyprawami? Czy jeździliście do Armenii, czy może to muzycy pochodzący stamtąd przyjeżdżali do was?

Okazało się, że w Armenii nie możemy uczyć się śpiewu modalnego. Nie funkcjonuje on tam. To kwestia historii tej części Armenii, ale też konsekwencja szeroko rozumianej polityki kulturalnej, nie tylko radzieckiej. Teraz nazwałbym to „westernizacją”, czyli fascynacją harmonią, polifonią (rozumianą właśnie na sposób zachodni), koncepcją wielkiego chóru i wprowadzenie tego do liturgii. Śpiew modalny to była zachodnia Armenia, czyli Anatolia, inaczej Wyżyna Armeńska, dziś zamieszkaana przez wiele ludów, gdzie od tysiącleci bytowali też Ormianie. Ale tam tej muzyki już nie ma, bo od prawie stu lat nie ma tam Ormian.

Więc jeździliśmy do Stambułu – jest tam wciąż ponad trzydzieści kościołów ormiańskich. Dopiero spotkanie Arama Kerovpyana dało nam klucz pedagogiczny i ludzki, żeby tę tradycję otworzyć dla nas. Arama spotkaliśmy jednak nie nad Bosforem, ale w Paryżu, gdzie w katedrze ormiańskiej prowadzi śpiew. Aram pochodzi ze Stambułu – jest wyjątkowym praktykiem, ale i naukowcem: prowadzi badania, rekonstruuje starą muzykę, jest czynnym śpiewakiem, autorem opracowań na ten temat. Także – co okazało się bardzo przydatne – zna absolutnie wszystkich, którzy mogą na temat muzyki modalnej w ormiańskiej liturgii coś powiedzieć lub też po prostu ją wykonują. To on otworzył dla nas kilkoro drzwi w Stambule. Zarazem sam stał się dla nas bramą, przez którą wkroczyliśmy w świat ormiańskiej muzyki modalnej. Od początku zakładaliśmy, że praca będzie trwała co najmniej dwa lata. Każdy proces wpisania pieśni w pamięć, ucieleśnienia jej, wymaga minimum takiego czasu.

Jednak w spektaklu słyszymy też śpiewy należące do tradycji, które Kościołowi ormiańskiemu są obce, by nawet nie powiedzieć – do pewnego stopnia wobec niego wrogie. Skąd pomysł, by zatrudnić śpiewaków z Iranu i Kurdystanu?

W pewnym momencie, kiedy po pierwszym rozpoznaniu materiału liturgicznej muzyki ormiańskiej dotarła do nas jej złożoność, ale też niezwykła wewnętrzna spójność, zrozumiałem, że nie będę w stanie zbudować dramatu muzycznego na bazie tej jednej tradycji. Niezwykle głęboka w swoich odcieniach paleta modalnych skal ormiańskich nie umożliwia mi jednak naskicowania tego wszystkiego, czego chciałem. Pomyślałem wtedy: dlaczego nie przedstawić tych monodii ormiańskich w kontekście tak silnych i rozpoznawalnych tradycji muzycznych, jak kurdyjska i perska? Kiedy je z sobą zestawimy, okaże się, że jedna ze skal jest właściwie tożsama. Niestety, tylko jedna. Umożliwia to wspólny śpiew, ale jest bardzo trudne. Dlatego założyłem, że w spektaklu zbudujemy całe fragmenty heterofoniczne, z liniami

głosu opartymi na zupełnie innych pryncypiach, innych skalach. Umożliwi to zderzenie, możemy mówić o konfrontacji, a nawet konflikcie, który jest niezbędny, by stworzyć dramat muzyczny.

Ale tak naprawdę, tworząc to pole heterofonii, geograficznie pozostajemy na tym samym skrawku ziemi – Dengbesz Kazo, który śpiewa w spektaklu, pochodzi z Vanu, czyli z miejscowości, której architektura była kształtowana przez Ormian; dziś są to tylko resztki, ślady, ze słynnym kościołem Akhtamar na wyspie na jeziorze Van. Ucząc się śpiewu modalnego od Arama Kerovpyana, na początek dokonaliśmy dekompozycji i rekompozycji materiału przeznaczonego dla nas. Czyli była to dosłownie kwestia wyboru – co jesteśmy, a czego nie jesteśmy w stanie zrobić. Ale później, kiedy zrozumieliśmy, że Aram może ten spektakl przecież razem z nami wykonać, razem zaśpiewać – był to w naszej pracy punkt zwrotny. Narodził się koncept chóru, który otacza całą przestrzeń, wszystkie wkomponowane w nią działania, w ogóle wszystko, co dzieje się na scenie. Postanowiliśmy, że ten koncept ulegnie radykalnemu poszerzeniu, że po prostu zaprosimy śpiewaków z Kurdystanu, Persji i jeszcze kilku Ormian (stąd obecność Vahana Kerovpyana i Murata Içlinalçı, młodego śpiewaka, ale też już mistrza, prowadzącego śpiew w jednym z kościołów w Stambule po stronie azjatyckiej). Ich obecność zasadniczo zmieniła kierunek naszej pracy, którą poprowadziliśmy tak, by możliwe stało się zbudowanie – wciąż to tak nazywam – muzycznego dramatu. Teraz pozostało uczynić ten dramat czytelnym. Najpierw słyszalnym, a potem czytelnym. Kiedy śpiewamy cały materiał osobno – to jak próba czytana, a raczej śpiewana – wtedy klarowność zawartego tam przekazu jest pełna.

Pozostanę jeszcze przez chwilę w tej sferze dramaturgii muzycznej, ale wchodząc już w nieco inne pole – pole znaczeń. Stosunki kurdyjsko-ormiańskie nie były takie proste w czasie zagłady Ormian na początku XX wieku. Kurdowie byli wobec Ormian także oprawcami. Ciekawi mnie, czy myślałeś też o zderzeniu muzyki obu narodów w tym kontekście?

Absolutnie tak. Zdecydowałem, że w naszym spektaklu głos kurdyjski będzie niezwykle silny, indywidualny, bardzo wyrazisty. To on towarzyszy zwrotom akcji, przemieszczaniu kolumn, burzeniu świątyni, wreszcie rozerwaniu kolumn, wyrażając obroty wielkiej historii, wewnątrz której toczy się mała historia, indywidualna – może losy jednej kobiety, a może czwórki kobiet (bo tyle widzimy aktorek). Od początku wiedziałem, że przecież to nie głos pieśni ormiańskich mógłby oddać i wypełnić te sceny, gdy w tej naszej architektonicznej maszynie scenicznej dokonują się nieodwracalne przemiany, mówiące o tym, jak konsekwentnie niszczona była obecność i ślad po obecności Ormian. I że to niszczenie nie ma końca, że nawet niszczenie śladów nie ma końca. I że to jest najbardziej przerażające w ludobójstwie. Nie tylko eksterminacja fizyczna, skazanie na śmierć bez wyroku, bez procesu – i to skazanie

tysięcy i setek tysięcy ludzi – ale też skazanie na zapomnienie i konsekwentne przygotowanie programu, który by to zapomnienie ułatwił. Obraz ludobójstwa dopełni się, jeśli zrozumiemy, że tysiące ludzi ginęły z rąk tysięcy innych ludzi, którym oddano władzę nad życiem, nad historią i nad niweczeniem pamięci. I w takim sensie to wciąż trwa. W rozproszeniu, wśród milionów dzisiejszych potomków uczestników tamtych zdarzeń.

W waszym przedstawieniu aktorzy nie mówią. Ale działania otoczone są muzyką dobiegającą z zewnątrz. Przemawiają pieśni chóru i solistów, bo przecież zawierają tekst. Ale te słowa, poza kilkoma zdaniem z ormiańskiej liturgii, były dla mnie zupełnie niezrozumiałe. Jest to więc w przedstawieniu warstwa, paradoksalnie, dla polskiego odbiorcy nieprzejrzysta. Nie podajecie też w programie tłumaczeń śpiewanych pieśni. W jakim stopniu dla ciebie, jako reżysera, słowa pieśni mają znaczenie dramatyczne? Czy zawiera się w nich jakaś „fabuła” tej scenicznej opowieści? Pieśni, które stały się budulcem tej kompozycji – a przynajmniej ich znaczenia – a także funkcja, jaką pełnią w liturgii, zostały w spektaklu szczegółowo uwzględnione. Spektakl otwiera fragment Ewangelii świętego Jana, inkantowany przez Alessandra Curtiego w towarzystwie Arama i Murata. Ten fragment i jego przesłanie, a także formuła głosów biegnących ku sobie z przeciwległych stron tworzą oś spektaklu. To perykopa o wskrzeszeniu Łazarza. Na dodatek jest to dokładnie ten fragment, który został urwany w *Ewangeliach dzieciństwa*. Czytanie przez Martę i Marię zostało przerwane w momencie, gdy Jezus przyszedł do Betanii, ale czekał na granicy wioski. Marta wychodzi do niego i mówi: „Panie, gdybyś tu był, mój brat by nie umarł”. I te słowa, powracające przez dwa tysiące lat, sprawiają, że siostry nie mogą czytać dalej – taką koncepcję zawarliśmy w *Ewangeliach dzieciństwa*. W *Armine, Sister* podejmujemy inkantację w tym właśnie momencie. Ta recytacja została zaśpiewana przez nauczyciela Murata, Nishana – mistrza śpiewu ze Stambułu – i wiedzie nas do momentu, gdy Jezus zapłakał. W tłumaczeniach polskich mamy „zapłakał”, ale należałoby raczej to oddać słowem „zawył”. Można w tym tekście doszukać się śladów egzorcyzmu, którego Jezus dokonuje na Łazarzu. Wskrzeszenie Łazarza zostało opisane tylko w Ewangelii świętego Jana, ale w różnych odpisach niekanonicznych ten fragment pojawia się w rozmaitych wariantach. W tak zwanej arabskiej Ewangelii Jana ten fragment jest poszerzony. Ta Ewangelia ma swe odpisy w języku amcharskim i dzięki tłumaczeniom profesora Witolda Witakowskiego z Uppsali mogłem poznać te fragmenty. Jest pośród nich dialog, prowadzony z uczniami przez szatana, przerażonego siłą tego, który może głosem zatrzymać śmierć.

Nie ma dla mnie, jako reżysera, silniejszej metafory, mocniejszego znaku niż idea zatrzymania śmierci głosem. Nie możemy się przeciwstawić śmierci, możemy tylko przeciwstawić się umieraniu. A raczej możemy tylko to opisać

– nasze umieranie naszym głosem. Podczas pracy nad *Armine*, nad śladem głosu tych, którzy odeszli niemal sto lat temu, dotarło do mnie, że umieranie zmarłych nigdy się nie kończy. Człowiek żywy umiera raz, człowiek umarły umiera bez końca, umiera zawsze. To w takim „stanie odchodzenia” są ci, którzy odeszli wygnani, zamordowani, pozbawieni godności. *Armine, Sister* to rodzaj seansu, w którym głos miałby opisać – bo przecież nie powstrzymać – to odchodzenie, to zacieranie, to milczenie. I chciałbym, żeby ten fragment Ewangelii kierował odbiorców na taki sposób odczytania sensu spektaklu. Tak samo traktuję wszystkie pieśni. Wszystkie one tworzą znaczenie lub raczej naznaczają, choć nie ma jednej osoby, która rozumiałaby wszystkie te języki.

Kolejny przykład: „Surp, Surp” – „Święty, święty Pan Bóg zastępów”... W naszym spektaklu owo *Sanctus* Komitasa jest śpiewane w kanonie. Ale tylko pierwsza jego część. Nie ma już słów *Benedictus*, czyli „Błogosławiony, który przychodzi w Imię Pańskie”. Jest tylko wołanie. Zostaje tylko wołanie. Pierwsza część spektaklu jest zbudowana na nieustannych muzycznych próbach ustanowienia tematu, który mógłby być przeprowadzony przez cały dramat, ale nie udaje się to – kolejna pieśń, kolejny temat „opada”, rozbijając muzyczną konstrukcję. Jedynie *Credo – Havadamk* – jest zaśpiewane w całości. To jest trochę jak śpiew zaru w *Ewangeliach dzieciństwa* – centralny moment spektaklu – tu tworzący figurę trzech młodzianków w piecu ognistym. Jak wiemy, zostali oni ocaleni poprzez swój śpiew – płomień się ich nie imał, choć płonęli nawet ci, którzy dokładali do pieca. Wzywającym Imienia Pańskiego nic się nie stało, ponieważ anioł, który był nad nimi – czyli ich oddech, który złączył się z przedwiecznym oddechem, ochroniał ich. Tak to wygląda w deuterokanonicznej Księdze Daniela. I znów pojawia się ta rama głosu, który zbawia, nie tylko poprzez treść, którą niesie, ale także poprzez brzmienie, poprzez wibrację. Dopóki ona trwa, dopóty jest w niej życie. Tak zamyka się dramat pierwszej części.

Spektakl ma trójdzielną kompozycję. Jest w nim jednaście obrazów scenicznych ukazujących obrót historii. W nich ukryte jest pytanie: jak długo jesteśmy w stanie rozpoznać tożsamość miejsca, w którym jesteśmy (a więc i czasu, w którym żyjemy). Kiedy widzowie wychodzą z naszego spektaklu, to jedyne pytanie, które mógłbym im zadać, brzmiałoby: czy miejsce, z którego wychodzą, wciąż stanowi dla nich obraz świątyni? Kiedy zaczyna się spektakl, czy to poprzez skojarzenia z architekturą, czy też przez obecność Ewangelii, jest dla nas jasne, że przebywamy w miejscu oznaczającym kościół. Lecz czy na końcu spektaklu, gdy nie zostaje dosłownie ziarnko piasku na ziarnku piasku, wciąż jeszcze jest to świątynia? A tak wyglądają – nawiążę tu do naszego doświadczenia podróży – ormiańskie świątynie w Anatolii dzisiaj. Na tej pustyni, którą oglądamy w finale spektaklu, są jednak nie tylko szczątki kościoła, szczątki ludzi, fragmenty życia, które tam gdzieś przebiegało, ale

i zwykle odciski żołnierskiego buta. To nie jest idealny ani idealizowany obraz, ale próba uchwycenia momentu, gdy obraz przemawia do nas najmocniej.

Ostatnie sceny spektaklu nazywam liturgią prochu. Ta liturgia „sprawuje się” tam na co dzień – to znaczy wiatr ją sprawuje nad szczątkami. Czy więc wciąż jest to świątynia?

Dla mnie ten krajobraz upływu czasu był oczywisty. To spostrzeżenie narzucało mi nawet sposób odbioru przedstawienia. Ale chyba byłem jednak specyficznym widzem. Kilka lat temu podróżowałem do Anatolii i w pobliżu jeziora Van szukałem Nareku. Widziałem więc ten rzeczywisty krajobraz. Nareku nie znalazłem, zobaczyłem za to ruiny dziesiątek kościołów – rozsypujących się, służących niekiedy jako zagrody dla krów, czasem pozostały już tylko zasypywane piaskiem czy zarastające fundamenty. Zapadają się teraz, zmieniają w sterty kamieni i wietrzeją w piasek. Ten krajobraz, nawet kolor, dostrzegłem w waszym spektaklu. Tam – w Anatolii – o ludobójstwie naprawdę mówi tylko cisza i piach. Już po powrocie do Polski dowiedziałem się, że Narek dzisiaj nazywa się Yemisilk. Kościół Grzegorza z Nareku był tam, gdzie dziś stoi meczet (powstał on w latach sześćdziesiątych XX wieku), a jedynym śladem po Ormianach jest rozbity fragment chaczkaru. Czemu o tym opowiadam? Mówiłeś, że chciałeś zadać widzom pytanie o to, czy dostrzegają przy wyjściu z twojego spektaklu ślady dawnej świątyni. Odpowiedziałbym, że tak. Piasek zasypuje wszystko, ale dopóki się pamięta, świątyni nie da się „zburzyć”. Istnieją one nawet jako piasek. Ale dalszcie też widzom wiele czytelnych sygnałów, drobnych artefaktów, które wyzierały spod piasku. Kościelne wachlarze...

...Raczej instrumenty – kyszots...

...Obrazy...

...Tak, można odnaleźć ich ślady: zeschnięty chleb, trybularz...

...I przede wszystkim ten piasek, w który obróciła się świątynia. Piasek, w którym leży martwe ciało pięknej dziewczyny. Wciąż umierającej – jak to wcześniej powiedziałaś. Ukazanie ludobójstwa poprzez destrukcję świątyni jest, moim zdaniem, niezwykle celnym zabiegiem. Obok radykalnej dosłowności aktorstwa jest w tym i bardzo mocna metafora.

Od samego początku istnienia Teatru ZAR muzyka religijna, a dokładniej – muzyka liturgiczna – jest dla nas szczególnie ważna. To ją właśnie staramy się przenieść i przetworzyć we współczesny teatr, wciągnąć w domenę sceny. Dodaje nam odwagi przekonanie, że scena może być „miejszem ludzkiego doświadczenia”. I w tym sensie scena teatru i kościoła, deski sceny i posadzka kościoła, nie różnią się między sobą, bo są tak samo bliskie ludzkim stopom.

Koncept kościoła, który jest konsekwentnie niszczony i, jakby tego było mało, jego elementy służą jako narzędzie dalszego niszczenia, istniał już od samego początku pracy nad tym przedstawieniem. To z kolumn powstają szubienice, to z kolumn powstają płyty nagrobne, a z płyt nagrobnych powstają podkłady kolejowe, i wszystko rozsypuje się potem w piasek. Ta idea była dla mnie najbardziej przerażająca i chciałem ją zawrzeć w *Armine*.

Najpierw zaczęliśmy pisać tę historię improwizacjami – tę małą historię tworzoną przez dziesiątki, setki, tysiące relacji i wspomnień o czasach załłady. Osobami, które najczęściej były autorami takich wspomnień o marszach śmierci [w 1915 roku około pół miliona Ormian wypędzono z Anatolii na Pustynię Syryjską, gdzie najczęściej ginęli z wycieńczenia i braku wody – TK], były kobiety, dzieci, starcy. Mężczyźni najczęściej byli zabijani od razu, wieszani lub wykorzystywani do ciężkiej pracy, podczas której umierali z wyczerpania. Historie kobiet zapisane we wspomnieniach są przerażające. Ale to jest jedyna „historia, która istnieje”, wszystkie inne są konstrukcjami. Historia to ciąg życia, ciąg zdarzeń zapisanych w sercu i ciele każdego człowieka i w ten sposób przekazana, przeniesiona. Tę historię chcieliśmy przywołać. Kiedy ją odczytywaliśmy, a raczej rozpisywaliśmy, improwizując, odnosząc się do tamtych wspomnień, obrazów przekazanych przez kobiety, zrozumiałem, że w naszym spektaklu świątynia, a później szczątki świątyni – pole chaczkarów, pole cmentarne, a nawet podkłady kolejowe – że to wszystko mieści się wyłącznie w „pokoju wspomnień”. Trochę jak u Kantora...

Moje skojarzenia zmierzały raczej ku *Akropolis* Teatru Laboratorium...

Rzeczywiście, właśnie *Akropolis* i *Wielopole*, *Wielopole* stanowiły dla mnie najważniejsze teatralne pola odniesień. Starłem się te dwa kierunki myślenia o teatrze spleść w jedno, a było to możliwe dzięki odczytaniu rygoru muzycznej kompozycji, która godzi te spektakle. Na pewno w *Armine*, *Sister* zawarliśmy oryginalną ideę kontrapunktu (nie tylko muzycznego, ale też dramatycznego), która jest wyłącznie nasza – jest współczesna. Jednak bez tych dwóch arcydzieł absolutnie nie mielibyśmy odwagi i w ogóle nie rozumielibyśmy, że można coś robić w teatrze w tak radykalnej formie. Nie jest to kwestia konkretnych odwołań, przywołań, ale jestem absolutnie przeniknięty *Wielopolem*... i *Akropolis*. W *Armine* założenie, że to wszystko dzieje się w pokoju wspomnień, że to łóżko wciąż nie wyjechało z tego pokoju, że te drzwi, które wypadają z framugi, uderzone – nie wiem: kolbą, butem – wciąż wypadają w nieskończoność czasu, poza czas: że to jest tylko spowiedź dziewczyny, która została zgwałcona, której „proponuje się” usunięcie płodu, czyli wyrwanie z jej ciała tej pamięci i obrazu, który przenikał jej ciało, i który, jeśli się go nie przetnie, zostanie z nią na całe życie – wyrośnie z niej. Bo ta mała, intymna historia to też jest obraz, który jest wpisany w ludobójstwo,

stając się równoważnym zburzeniu świątyni. Ktoś, kto niszczy człowieka, w pewnym sensie burzy świątynię.

Zacząłeś już trochę mówić o aktorstwie... W twoim przedstawieniu najbardziej przejmujące role tworzą kobiety. Mężczyźni pojawiają się jako agresywny, destrukcyjny element lub – jak biblijni młodziankowie – jako powidok.

Rozdzielenie kobiet i mężczyzn jest podstawowym dramaturgicznym zabiegiem, który ma oparcie w interpretacji historii. Mężczyźni uosabiają tutaj siłę dokonującą zniszczenia i samozniszczenia, jak właśnie w scenie ze śpiewanym *Credo*. Ale są też w naszym spektaklu innego rodzaju wspomnienia z udziałem mężczyzn – bardzo bolesne: obrazy, które być może utrzymywane są w ukryciu przez kobiety, i które, paradoksalnie, utrzymują je przy życiu. W jednej ze scen kobieta skacze na wiszące na słupie, pozostawione nie wiadomo na ile dni, ciało zamęczonego mężczyzny. Skacze, zakrywając całą sobą jego twarz tak, jakby chciała zerwać ten obraz. Mężczyzna ją odsyła łagodnie, przechwytyjąc jej ciało, ale równocześnie zasłania się – nie chce być przywoływany, nie chce być tak zapamiętany. Odsyła ją wielokrotnie, aż ona wreszcie ostatnim wysiłkiem zrywa go – tak jak zerwała go ze słupa straceń w swojej pamięci, bo przecież tylko to może zrobić.

A czy ten i inne obrazy w spektaklu są twoimi wyobrażonymi scenami, czy są odwołaniami do konkretnych zachowanych zdjęć, dokumentów z tamtych czasów...

I tak, i tak. Oczywiście są to obrazy, które swoją energią i swą radykalność zawdzięczają obcowaniu z takimi zdjęciami – na przykład fotografiami Armina Wegnera – czy innymi dokumentami tego ludobójstwa, ale nie są cytatami z tych zdjęć. Nie są nimi z wielu względów. Po pierwsze, nie odważyłbym się, nie widzę głębszego powodu, żeby w ten sposób przywoływać osoby z przeszłości. Bo możemy wołać głosem, ale możemy wołać też obrazem. O ile głosem – jak wierzę – jestem w stanie przybliżyć się do tego, co było potencjalnie śpiewane w kościołach w Anatolii, o tyle w płaszczyźnie wizualnej zachowuję o wiele większą ostrożność. Co nie znaczy, że z tego rezygnuję – wszystko w spektaklu było bardzo jednoznacznie inspirowane tamtymi obrazami ludobójstwa, ale równocześnie zostało silnie przetworzone. Tak samo jest z kwestią kościoła. Mamy szesnaście kolumn – to jest pryncypium konstrukcji każdej świątyni ormiańskiej. Ten układ jest tylko pewnym archetypem. Nawet jeśli dzięki precyzyjnym proporcjom mamy wrażenie, że rzeczywiście jesteśmy w świątyni, to jednak jest to jedynie przywołany obraz. Więc pamiętajmy, że „jesteśmy w obrazie”; że nasze ciała nie są tamtymi zakatowanymi ciałami, że jesteśmy Europejczykami żyjącymi w XXI wieku (my, aktorzy, i my, widzowie – wszyscy w jednym obrazie). W Teatrze

ZAR nie posługujemy się kategorią postaci jako principium dramatycznym, bez którego nie można zbudować dramatu ani potem zrealizować przedstawienia. Postać w naszych spektaklach co najwyżej się przejawia, zamigocze – głównie poprzez głos.

Użyłeś określenia „radykalność obrazu”. Dodałbym jeszcze „radykalizm aktorstwa”. Użyłeś bardzo mocnych znaków: nagie ciało, ciało poddawane przemocy. Czasami miałem wrażenie, że takie aktorstwo wiąże się z cielesnym bólem, dosłownym, który odczuwają nie tylko postaci, ale i aktorzy. Oddech aktorów nie kłamie.

Myszę, że chodzi ci o tę scenę, w której jedna z aktorek „staje się kolumną”, zajmuje miejsce kolumny... To nie jest tylko radykalizm estetyczny. Jedno z fundamentalnych pytań, które towarzyszyły mi w pracy, jest następujące: jeżeli rzeczywiście zdarza się tak, że przywołuję czyjś głos (a śpiewając pieśni Ormian anatolijskich, przywołuję głosem ich głos), przywołuję obraz kształtem swojego ciała, a równocześnie wiem, że za tym konkretnym gestem stoi wołanie prawdziwych istnień, osób, które żyły sto lat temu (bo sto lat temu – dokładnie – oni jeszcze żyli), to w jakim kształcie przychodzi dusza zakatowanego? Kiedy wołam ich duchową, wieczną część, co do istnienia której jestem głęboko przekonany, to w jakim kształcie przychodzi dusza zakatowanego? Czy przychodzi w tym ciele, które pamięta swój ostatni kształt – ciele związanym, skatowanym, wyniszczonym? Z takich właśnie zdjęć znamy Ormian z początków XX wieku. Ścisłej – na fotografiach z początku XX wieku, wieku rozpowszechniającej się fotografii, Ormianie przedstawieni są przede wszystkim jako zmarli. Ich ciała są nagie, zmaltretowane. Jestem przerażony myślą, że wołane istnienia poszczególnych osób weszłyby tylko w taki obraz, który pozostał po nich. Głosem nadajemy im nie tylko formę, ale i nowe życie. Tu trzeba oddechu jako wehikułu. I oddechu jak formy.

Chciałem – oprócz ciał aktorów – użyć w spektaklu kilku elementów, substancji, które zawsze są obecne w przedstawieniach Teatru ZAR i pokazują upływ czasu albo, a może przede wszystkim, nieodwracalność procesu przemijania. W *Armine* tymi substancjami są piasek, owoc granatu, chleb lawasz, płótno lniane i... skóra aktorów. Te substancje podlegają ciągłym metamorfozom. I na końcu tego procesu jest ciało człowieka jako ikona. Było dla nas oczywiste, że nagość nie może być granicą, poza którą nie moglibyśmy sięgnąć. To może bardzo mocno znaczyć w konfrontacji z piaskiem, chlebem, owocami granatu. Ale nie ma w tym żadnej dosłowności. Na znajdujących się w wielu świątyniach chrześcijańskich ikonach, które przedstawiają czyściec czy piekło, widzimy wyłącznie ciała nagie, palone w ogniu. Ubranie, wszystko to, co je okrywało, zakrywało – nieważne, czy będąc znakiem wstydu, czy niewinności, czy grzechu – już nie istnieje. A przecież w spek-

taklu mówimy o prawdziwym czyścicu, prawdziwym, czyli takim, który na pewno się zdarzył tu, na ziemi.

Pracując nad spektaklem, zrozumiałem, że jeśli istnienia nieba nie da się wykluczyć, to istnienia piekła nie da się zanegować. Ta myśl wykuła się w pracy nad *Armine*. Kwintesencją tego, o czym teraz mówię, jest właśnie scena, w której półnaga kobieta staje w miejscu świątynnej kolumny w pozycji, w której, być może, wykonano na niej egzekucję, czyli zadano jej śmierć, i tak trwa. Znajduje tu swoje miejsce i staje się kolumną. Na zawsze.

Rozdział 6. Inne historie

W Krakowie, po stanie wojennym

O Zespole Synodalnym Apostolstwa Świeckich
przy Kościele oo. Karmelitów na Piasku

W Krakowie, podobnie jak w wielu miastach, środowiska teatralne, nastawione w zdecydowanej większości opozycyjnie, nie chciały i nie mogły się pogodzić z restrykcjami stanu wojennego wprowadzonego 13 grudnia 1981 roku*. Aktorzy brali udział w mszach za ojczyznę, włączali się w działalność charytatywną, deklarowali poparcie dla zdelegalizowanej „Solidarności”. Ale, oczywiście, od tego jeszcze daleko do jakiegokolwiek podziemnej działalności teatralnej. Choć pojedyncze inicjatywy (na przykład programy Tadeusza Jurasza czy spektakle Danuty Michałowskiej) pojawiały się już w kilka miesięcy po wprowadzeniu stanu wojennego, choć – tradycyjnie – odbył się w 1982 roku Tydzień Kultury Chrześcijańskiej, jednak apogeum niezależnej twórczości artystycznej w Krakowie przypada dopiero na lata 1983–1984.

Od czasu wprowadzenia stanu wojennego zdecydowana większość drugo-obiegowych prezentacji mających teatralny charakter odbywała się w Krakowie pod patronatem Kościoła katolickiego, najczęściej w przykościelnych salach czy wręcz w kościołach. O tych imprezach różnymi kanałami informowano, nie były to więc tajne przedsięwzięcia. Teatr domowy, czyli taki, w którym opozycyjne spektakle pokazywano poza cenzurą w prywatnych mieszkaniach, właściwie – o ile wiem – w Krakowie nie powstał, choć gościły tu zespoły z innych miast (na przykład Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego z Katowic).

* W *Krakowie, po stanie wojennym* to poprawiona wersja tekstu: *Krakowskie środowisko niezależnego teatru po wprowadzeniu stanu wojennego / Das Krakauer Umfeld des unabhängigen Theaters nach der Einführung des Kriegsrechts* [w:] *Theaterheft „Poesie, Musik und Licht”*, red. T. Krzeszowiak, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2014, s. 18–30.

Daniel Przystek w książce *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, powołując się na opracowania i artykuły Wojciecha Kaczmarka, Kazimierza Brauna, Jana Ciechowicza i Tadeusza Malaka, formułuje dosyć zasadniczy wniosek:

Owszem, Kraków wykształcił bogate życie teatru podziemnego, ale miało ono charakter nieuporządkowany i wielowątkowy. Nie udało się stworzyć jednej, stałej grupy artystów realizujących pewne zamierzenia. Raczej były to różnorodne, realizowane *ad hoc* programy poetycko-muzyczne. Najczęstszym przejawem działalności teatru kościelnego były spektakle jednego aktora organizowane w różnych świątyniach nadwiślańskiego grodu. Szczególną rolę odegrała krypta w kościele oo. Pijarów. Należy wspomnieć o dokonaniach Danuty Michałowskiej, Tadeusza Malaka, Marii Przybylskiej¹.

Oczywiście, jest w tym stwierdzeniu sporo prawdy. Wyśmienite aktorsko spektakle Michałowskiej² i Malaka³, wyrosłe z tradycji Teatru Rapsodycznego, były nie tylko wyrazem sprzeciwu, ale także miały bardzo wysoką rangę artystyczną. Oczywiście, organizowane regularnie Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej gromadziły wielu aktorów, którzy recytowali i śpiewali w ramach patriotycznych i religijnych programów. Oczywiście, krypta u Pijarów była szczególnym miejscem na mapie kultury niezależnej Krakowa (można do tego jeszcze dodać kościół w Mistrzejowicach czy „Kamieniołom” przy kościele św. Józefa na Podgórzu). Trzeba jednak polemizować ze stanowczym stwierdzeniem, że nie powstała żadna w miarę stała grupa, która realizowałaby długofalowy program teatru podziemnego.

Otóż przed wakacjami w 1983 roku narodził się w Krakowie Zespół Synodalny Apostolstwa Świeckich przy kościele oo. Karmelitów na Piasku, który działać będzie przez kilka dobrych lat. Pod jego egidą powstanie sporo spektakli (albo raczej programów czy wieczorów artystycznych). Wiele z nich będzie prezentowane nawet po kilkadziesiąt razy w różnych miastach.

Początki Zespołu były dosyć zagmatwane i trudno je dzisiaj precyzyjnie odtworzyć. Jednym z pomysłodawców, a potem koordynatorem działań Zespołu Synodalnego był Piotr Paradowski, reżyser teatralny, pracujący wcześniej między innymi w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku i Teatrze Polskim we Wrocławiu. Zwrócił się on późną wiosną 1983 roku do Tadeusza Jurasza, by ten przygotował program związany z rocznicą wyboru papieża Jana Pawła II (Tadeusz Jurasz już wcześniej – w 1982 roku – zrealizował *Godzinę modlitwy poetyckiej* w krakowskiej bazylice Franciszkanów). Paradowski, rozma-

¹ D. Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Instytut Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 225.

² Por. J. Popiel, *Teatr Danuty Michałowskiej. Od „Króla-Ducha” do „Tryptyku rzymskiego”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

³ T. Malak, *Nie wolno było milczeć*, „Scena” 1990, nr 9–10, s. 13–15.

wiając o tym konkretnym pomysle, miał nadzieję, że zawiąże się w ten sposób działający w miarę regularnie zespół aktorów, który podejmować będzie kolejne przedsięwzięcia artystyczne – zarówno religijne, jak i patriotyczne. Paradowski wspominał: „To nie była inicjatywa ludzi teatru. Pomysł wyszedł od Solidarności”⁴. Taki zespół ostatecznie powstał. Zaczął on się spotykać i pracować w klasztorze karmelitów na Piasku, gdzie ojciec Andrzej Zonko sprawował nad osobami go tworzącymi opiekę duszpasterską. Ojciec Andrzej udostępnił na spotkania i próby salę biblioteczną klasztoru.

Długa i niewdzięczna nazwa grupy – Zespół Synodalny Apostolstwa Świeckich przy Kościele oo. Karmelitów na Piasku – miała dwojaką funkcję: była ona wygodna w stosunku do ewentualnych zaczepek władz, zaś dla osób angażujących się w życie Kościoła wiązała się z wyzwaniem Soboru Watykańskiego II, który założył większą aktywność świeckich. „Organizacją widowni” zajęły się struktury podziemne Solidarności. Ale od razu trzeba dodać – prezentacje nie były tajne, otwarcie mówił o nich podczas kazań ojciec Andrzej. Były też drukowane zaproszenia.

16 października 1983 roku, dokładnie w dniu rocznicy wyboru Jana Pawła II na stolicę Piotrową, odbyła się premiera programu *Nie lękajcie się*. Scenariusz opracował i rzecz wyreżyserował Tadeusz Jurasz. Wieczór nie miał specjalnej scenografii – grany był w zakrystii w klasztorze Karmelitów na Piasku. Piotr Paradowski wspomina, że nie było tam nawet wyraźnego podziału na aktorów i widzów, co kształtowało specyficzny rodzaj wspólnoty. Obsada była wyjątkowa, występowali bowiem najważniejsi krakowscy aktorzy, związani przede wszystkim (choć nie tylko) z zespołem Starego Teatru: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Ewa Lejczakówna, Izabela Olszewska, Anna Polony, Halina Zaczek, Zygmunt Józefczak, Tadeusz Jurasz, Janusz Krawczyk, Jan Krzyżanowski, Tomasz Międzicki, Jerzy Nowak, Jacek Romanowski, Roman Stankiewicz. Te nazwiska będą się też pojawiać w kolejnych programach Zespołu Synodalnego. Oczywiście trudno mówić o Zespole Synodalnym jako o całkowicie odrębnej grupie, bowiem aktorzy na co dzień będą grali w swoich macierzystych teatrach. Związek poszczególnych aktorów z Zespo-

⁴ Wypowiedzi Piotra Paradowskiego (1932–2013) zawarte w tym tekście nie są autoryzowane. Rozmowę z nim przeprowadziłem 8 lutego 1994 roku, gdy zbierałem w ramach zespołu Marty Fik materiały do kroniki teatru stanu wojennego. Marta Fik zmarła w 1995 roku i rozmowa ta nie została nigdy wykorzystana. Kserokopie zaproszeń i plakatów Zespołu Synodalnego Apostolstwa Świeckich przy kościele oo. Karmelitów na Piasku w Krakowie przekazałem do Instytutu Sztuki PAN i na ich podstawie opracowano rekordy do książki *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego. 13 XII 1981 – 15 XI 1989*, opracowanie i redakcja J. Krakowska-Narozniak, M. Waszkiel, materiały zebrał zespół pod kierunkiem Marty Fik: I. Jarosińska, W. Miszczuk, K. Duniec, J. Kandziora, M. Kopka, T. Kornaś, Ł. Kos, A. Lis, C. Niedziółka, J. Papis, K. Poremska, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2000.

łem Synodalnym był jednak najczęściej wierny i długotrwały. Zamiast więc o grupie teatralnej, wygodniej jest mówić o środowisku artystycznym przy kościele na Piasku.

Wracając do przedstawienia *Nie lękajcie się*: program zaczynał się od wspomnienia momentu wyboru Karola Wojtyły na papieża. Kolejne sceny przedstawiały kluczowe (ale też codzienne, powszednie) momenty z pontyfikatu Jana Pawła II – czytano relacje o jego pobycie w Polsce, w ONZ, mówiono o spacerach w ogrodach watykańskich, o pielgrzymce do Brazylii. Scenariusz oparty był na fragmentach reportażu z pielgrzymek papieskich oraz wykorzystano teksty poetyckie samego Karola Wojtyły.

W tamtym czasie niezwykle mocno wybrzmiewały niektóre sceny, zyskując nie tylko religijny, ale i polityczny wydźwięk. Gdy papież jest w Watykanie, w Polsce zaczynają się strajki. Relacja o tych zbieżnych w czasie zdarzeniach przedstawiana w ciasnej zakrystii, gdy aktorzy nie byli oddzieleni od widzów, miała spore teatralne napięcie. A potem aktorzy opowiadali jeszcze o zamachu na papieża, o siostrach opiekujących się nim w szpitalu. Zakończenie programu wybrzmiało mniej więcej tak (podaję to za Piotrem Paradowskim): „Odśpiewajmy teraz słowa Apelu Jasnogórskiego, a potem proszę was, abyście w skupieniu rozeszli się do domu, rozważając słowa Apelu. Ufam, że nikt nie zakłóci waszego skupienia”.

Spektakl, a raczej wieczór, wzbudził ogromne zainteresowanie. Był później powtarzany w różnych miejscach (choć obsada się zmieniała, gdyż trudno było zsynchronizować terminy). Grano między innymi w Łodzi, Zakopanem, w Mistrzejowicach. Odbyło się około 50 powtórzeń.

Raz jeszcze chcę zaznaczyć, że nie był to teatr w pełnym tego słowa znaczeniu. Z reguły teksty czytano, a sytuacje, zdarzenia były jedynie sygnalizowane. Później, w kolejnych programach Zespołu Synodalnego owa teatralność będzie wyraźniejsza, lecz do końca trudno mówić o klasycznych spektaklach teatralnych. Piotr Paradowski, pytany o ideę stworzenia zespołu, mówił:

Na początku nasze ambicje, jeśli tu można mówić o ambicjach, nie sięgały tak daleko, aby tworzyć teatr. W moim przekonaniu bardziej był to czyn patriotyczny. To znaczy istotą rzeczy było to, że chcieliśmy otwarcie mówić. Czuliśmy potrzebę wychodzenia ze słowem, wspólnymi problemami i konkretną filozofią. To był uruchamiający całą imprezę imperatyw.

Drugi program zespołu miał nieco inny charakter – bardziej patriotyczny niż religijny. Choć zasada budowy spektaklu była podobna: był to montaż tekstów, a aktorzy czytali je z kartek. Scenariusz do *Mochmackiego* (program grany także jako *Powstanie narodu polskiego w 1830 i 1831 roku*) przygotowali Piotr Paradowski i Elżbieta Morawiec. Premiera odbyła się 18 grudnia 1983 roku. Paradowski, mówiąc o wyborze tematu, wspomina: „Maurycy Mochnacki był dla mnie największym pisarzem patriotycznym, fascynującą oso-

bowością. Sytuacja, w jakiej się w Polsce znaleźliśmy, sama wywołała Mochnickiego w sposób niejako naturalny”.

Tym razem przygotowano rodzaj schematycznej scenografii. Ustawiano szeroki stół, na którym były mapy, jakieś książki z epoki, rekwizyty. Jacek Romanowski „był” Mochnickim, choć trudno mówić tu o jakiegokolwiek „psychologicznej” kompozycji roli. Jego antagonistami byli Jerzy Świąch i Aleksander Fabisiak. Ale znów trudno tu mówić o jakimkolwiek utożsamianiu z postacią – byli atakującymi, ale też komentującymi postawę Mochnickiego. Spektakl był ukształtowany jako rodzaj sądu nad Mochnickim. W spektaklu grali też Elżbieta Karkoszka, Ewa Lejczakówna i Tadeusz Zięba.

W *Mochnickim* teatralizacja była bardzo wyraźna. Bo, pomimo że aktorzy większość partii czytali, dawało się to odczytywanie teatralnie wykorzystać – stwarzano wrażenie, jakby podczas posiedzenia sądu czytano akta sprawy.

Po powstaniu drugiego programu Zespół Synodalny stał się swoistym „teatrem repertuarowym”. Wejście nowego przedstawienia nie eliminowało poprzedniego. Programy pokazywano w różnych salach i różnych miastach.

Nie nastawialiśmy się na ekspansję objazdową. Jednak czasem wyjeżdżaliśmy. Uważaliśmy, że jeśli coś robimy tutaj, to trzeba pokazać to w innych miastach, zwłaszcza w takich, które nie mogły przygotować podobnych programów, choćby z tego powodu, że nie było tam tak świetnych aktorów

– wspominał Paradowski. Z przyczyn oczywistych programy prezentowano najczęściej w poniedziałki, bowiem aktorzy mieli wtedy wolne w macierzystych teatrach.

Kolejne przedstawienie pokazywane pod szyldem Zespołu Synodalnego Apostolstwa Świeckich przy Kościele oo. Karmelitów na Piasku to *Słowo o Bracie Albercie*, przygotowane przez Danutę Michałowską. Tym razem historia powstania programu była odmienna, niezwiązana organicznie z Zespołem Synodalnym. Danuta Michałowska działała samodzielnie (prowadząc Teatr Godziny Słowa) oraz organizowała występy krakowskich aktorów w kościołach. Zanim powstał Zespół Synodalny, przygotowała ona właśnie w kościele na Piasku program *Słowo o Bracie Albercie* (premiera odbyła się 11 marca 1983 roku). Wraz z nią występowali wtedy Maria Kościółkowska, Jan Frycz, Janusz Krawczyk, Jan Peszek, Marta Jurasz, Marta Śmigielska i Kuba Abrahamowicz. Program odnosił się oczywiście do życia Adama Chmielowskiego.

Piotr Paradowski wspomina, że na początku 1984 roku poszedł do Danuty Michałowskiej i zaproponował jej powtórzenie tego programu w ramach działań Zespołu Synodalnego. Paradowski miał ideę, by zintegrować ruch, który rozproszył się po kościołach. Nie chodziło mu jednak o to, by powstał tylko jeden zespół, by zawłaszczyc dokonania innych. Po prostu, dzięki wsparciu klasztoru i podziemnej „Solidarności”, wykształciły się wokół Zespołu Syno-

dalnego struktury organizacyjne – Zespół miał profesjonalny sprzęt nagłośnieniowy i oświetleniowy, który mógł służyć różnym artystom. Michałowska się zgodziła. Tak więc 11 lutego 1984 roku program został powtórzony pod egidą Zespołu Synodalnego Apostolstwa Świeckich.

Zespół Synodalny stał się „instytucją”, która miała integrować środowiska opozycyjne, nie tylko artystyczne. Paradowski mówił:

Można było tu swobodnie porozmawiać. To było świetnie aranżowane przez ojca Andrzeja, bo wtedy, powiedzmy sobie szczerze, było „głodowo”. Półki w sklepach raczej były puste. A on miał zawsze trochę przysmaków z darów z RFN czy Holandii. Jakieś ciasteczka, czekoladki. I, co miał, wykladał na stół, a to staowało się to takim dobrym katalizatorem rozmów. Nie zawsze były to plotki, choć oczywiście też. Bardzo często jednak były to jakieś istotne tematy. To było bardzo integrujące. W tym mroku dookoła, w tym pohańbieniu, zgnębieniu, to była oaza czegoś bardzo wolnego, czystego. I wszyscy to wówczas bardzo sobie ceniliśmy.

Paradowski starał się koordynować pracę Zespołu Synodalnego, układać coś w rodzaju planu działania, obmyślał, co by można jeszcze zrobić. Zwracał się jednak o pomoc do wielu ludzi, na przykład Elżbiety Morawiec. Wspominał także o Wacławie Twardziku, Andrzeju Romanowskim, Mieczysławie Rokoszu – osobach, które mu doradzały. Od strony administracyjnej działalność Zespołu Synodalnego koordynował Albin Janik.

Kolejne programy miały charakter patriotyczno-religijny, zmierzając bardziej raz ku jednemu, raz ku drugiemu biegunowi. Między innymi pokazano: *Późno Cię umiłowałem* (o Rafale Kalinowskim) w opracowaniu Moniki Rasiewicz i Krzysztofa Globisza (premiera: 24 października 1983); *Mówcie za mnie różaniec* – na podstawie zapisków więziennych kardynała Wyszyńskiego – opracował Tadeusz Jurasz (premiera: lato 1984); *Nie bójcie się, bo oto opowiadam wam wesele wielkie* według Ewangelii świętego Łukasza, *Kazań Świętokrzyskich* oraz tekstów wybitnych pisarzy polskich w opracowaniu Moniki Rasiewicz i Romana Stankiewicza (premiera: 1984); *Kazania Sejmowe Piotra Skargi*, opracowane przez Piotra Paradowskiego, wykonywane przez Krzysztofa Globisza i Chór Organum (premiera: 2 czerwca 1986); *Znaki zwycięstwa* w rocznicę drugiej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w reżyserii Tadeusza Jurasza (premiera: marzec 1985)...⁵

Duże powodzenie miał program *Kto ciebie chciał, ten wierzył*, oparty na tekstach Józefa Piłsudskiego. Włączono do niego też piosenki legionowe,

⁵ Obsady i dane na temat tych programów można znaleźć w: *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego. 13 XII 1981 – 15 XI 1989*, opracowanie i redakcja: J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, materiały zebrał zespół pod kierunkiem M. Fik: I. Jarośnińska, W. Miszczuk, K. Duniec, J. Kandziora, M. Kopka, T. Kornaś, Ł. Kos, A. Lis, C. Niedziółka, J. Papis, K. Poremska, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2000. Niekiedy trudno było ustalić precyzyjną datę premiery.

wiersze i okraszono cytatami z epoki. Temu programowi przyświecał cel edukacyjny. Był on adresowany przede wszystkim do młodego pokolenia. Pod opieką „Solidarności” powstawały bowiem wówczas drużyny harcerskie – i o nich myślano jako o potencjalnej widowni. Premiera odbyła się 11 listopada 1984 roku, co już samo w sobie stanowiło rodzaj manifestacji patriotycznej. Przyszli na nią jeszcze żyjący legioniści, już staruszkowie. Spotkanie młodości – podziemnego harcerstwa – z kombatantami walk o niepodległość nadawało temu wieczorowi specjalnego wymiaru. Wspomina Piotr Paradowski, autor scenariusza i reżyser programu:

Mówiono wtedy dużo o Piłsudskim, choć tak naprawdę nikt prawie nic o nim nie wiedział, a zwłaszcza młodzi. Więc to był program komponowany w taki sposób, by przekazać jak najwięcej wiadomości o pewnym okresie historycznym. Przy okazji powiedzieć trochę poezji z tamtego czasu, zwłaszcza patriotycznej, zaśpiewać trochę piosenek. Dzisiaj, kiedy radio prezentuje bez przeszkód piosenki legionowe, trudno zrozumieć nastrój tamtych chwil, gdy nigdzie w środkach masowego przekazu nie można było ich usłyszeć. Wówczas było to coś absolutnie „podziemnego”, „opozycyjnego”.

Był to wieczór zrealizowany ze sporym rozmachem, obok aktorów (występowali: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Elżbieta Karkoszka, Agnieszka Mandat, Izabela Olszewska, Anna Polony, Halina Zaczek, Tadeusz Jurasz, Romuald Michalewski, Tomasz Międzicki, Jacek Romanowski, Tadeusz Szybowski, Jerzy Święch) zaśpiewał także Chór Cecyliański. Spektakl ten miał drugą wersję: *Skazuję was na wielkość*, której premiera odbyła się w Galerii „Kamieniołom” przy Rynku Podgórkim (premiera: 20 maja 1985).

Szczególne jednak miejsce wśród programów Zespołu Synodalnego Apostolstwa Świeckich chciałbym przyznać spektaklowi *Gdzie Twe Bóstwo trojstym blaskiem szczęścia płonie* (premiera: 29 kwietnia 1985). Odnosił się on do prawosławia – trochę w kontekście politycznym, ale przede wszystkim duchowym, religijnym. Fundamentem spektaklu były teksty Ojców Kościołów wschodnich. Program przygotowali Leszek Polony (scenariusz) i Anna Polony (reżyseria). Warto dodać, że w tę pracę włączył się Jerzy Nowosielski (konsultacja i opracowanie plastyczne). Obok Anny Polony wystąpili Janusz Krawczyk i Zygmunt Józefczak. Był to bardzo piękny program religijny, ale też bardzo dobry teatralnie spektakl. Miał on stanowić początek ekumenicznego nurtu w działalności Zespołu Synodalnego. Kolejne przedstawienie miało się odnosić do kultury, religii i tradycji Żydów, jednak nie zostało ono wówczas zrealizowane.

Zespół Synodalny Apostolstwa Świeckich przy Kościele oo. Karmelitów na Piasku narodził się z potrzeby chwili, z potrzeby specyficznych czasów. O ile jego początek można stosunkowo łatwo umieścić na osi czasu, o tyle

późniejsze losy rozplývają się w przestrzeni różnorodnej działalności. Programy przygotowywane przy kościele na Piasku żyły własnym życiem. Nikt nie dbał o sztyl, więc pokazy w różnych miastach odbywały się na przykład pod egidą „aktorzy krakowscy zapraszają”.

Dzisiaj o Zespole Synodalnym Apostolstwa Świeckich właściwie zapomniano. We wszelkich opracowaniach na temat teatru drugiego obiegu nazwa ta, owszem, pojawia się, choć rzadko kryje się za nią jakaś opowieść. Mam nadzieję, że te kilka zdań ocali pamięć o niezależnych występach.

Losy osób związanych z Zespołem Synodalnym potoczyły się różnorodnie, lecz wtedy związane one były wspólnie walką o godność i wolność.

Eschatologie Piotra Cieplaka albo „dusza z ciała wyleciała”

1.

Będzie to opowieść o teatrze, w którym dusza jest wciąż pojęciem fundamentalnym*. A wylatuje z ciała w momencie, gdy człowiek umiera. Czy można pokazać to na scenie? Oczywiście.

Eschatologia odnosi się do „rzeczy ostatecznych”, czyli „rzeczy”, które po upływie doczesnego życia nadają mu trwałe, ponadczasowe, wieczne oblicze, a mianowicie do śmierci jako momentu wejścia w ten trwały stan i wszystkiego tego, co po niej następuje. W chrześcijaństwie następuje sąd i życie wieczne: piekło lub niebo. „Odkąd istnieje kultura, człowiek nie był tak bezradny jak dziś wobec problemu rzeczy ostatecznych”⁶ – napisał Hans Urs von Balthasar, jeden z najwybitniejszych teologów XX wieku, w rozprawie *Eschatologia w naszych czasach*. „Starożytny kosmos z jego kręgami czy stopniami ustąpił miejsca kosmosowi kwantatywnie nieskończonemu, w którym nie ma już geograficznego miejsca na dantejskie niebo, na miejsca oczyszczenia i na piekło”⁷. Rozwój nauki określił dosyć precyzyjnie „historię natury” (szacując ją na cztery do pięciu miliardów lat) – człowiek w takiej historycznej perspektywie nie powstał od razu jako istota cielesna, cudownie ulepiona ręką Boga z mułu ziemi, lecz wyłania się z tych przepastnych otchłani czasu, z wszystkiego tego, co go poprzedzało, peregrynując także przez kolejne stopnie „zwierzęcości”. Konsekwencją tej złożonej sytuacji jest fakt, że kosmos nie daje już żadnej zadowalającej transcendentnej odpowiedzi dotyczącej „rzeczy ostatecznej” jednostki. „Nadchodzące z niego informacje mogą śmierć ukazywać zawsze tylko jako proces naturalny”⁸ – pisze Balthasar.

Zdecydowana większość ludzkości z takim absolutnym końcem jednak się nie godzi, wyobrażając sobie drugą stronę na najróżniejsze sposoby. Balthasar pyta dosadnie:

Czy wobec tego, we współczesnej pochrześcijańskiej sytuacji, duch zachowuje się w sposób zupełnie nierozumny, kiedy „buntuje się” przeciw niezrozumiałym

* *Eschatologie Piotra Cieplaka* [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja Ha!art-UJ-PWST, Kraków 2010, s. 252–262.

⁶ H.U. von Balthasar, *Eschatologia w naszych czasach*, przeł. W. Szymona OP, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 26.

⁷ Ibidem, s. 23.

⁸ Ibidem, s. 26.

uwarunkowaniom swej własnej egzystencji, w tym sensie, że nie chce się zadowolić nakazywanym mu zwykłym poddaniem się prawom kosmosu?⁹

Czy zachowuje się w sposób nierozumny? – powtórzę pytanie.

Jednym z teatralnych twórców, którzy w taki „nierozumny” sposób zdecydowanie nie godzą się na poprzestanie wyłącznie na rozpatrywaniu śmierci jako „procesu naturalnego”, jako definitywnego końca, jest Piotr Cieplak. Wielu spośród nas – widzów – zapewne także się nie godzi. Ale jak o tym rozmawiać w teatrze? To trochę wstydlive. Nawet lekko fałszywy ton grozi katastrofalnym patosem, moralizatorstwem, kaznodziejstwem. Pomimo to Piotr Cieplak nie ucieka od mówienia o „rzeczach ostatecznych”, mało tego, stają się one jednym z najważniejszych kręgów jego artystycznych zainteresowań.

Cieplak swoje eschatologie realizuje w kręgu wyobrażeń chrześcijańskich. W rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim powiedział: „Kiedy spytają mnie na Sądzie, co robiłem i co mam na swoją obronę, to może uda mi się teatrem obronić? Mnie osobiście teatr jest potrzebny w staraniach o zbawienie”¹⁰. Przebija przez te wyznania trochę autoironii. Ale – patrząc na spektakle Cieplaka – można z całą pewnością powiedzieć, że za tą ironiczną zasłoną kryje się bolesne serio.

Cieplak pracuje w różnych teatrach. Początkowo wydawało się, że stworzy teatr autorski, w którym grać będą jego ulubieni aktorzy. *Historyja o Chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* (Wrocławski Teatr Współczesny, 1993, i Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1994), *Historia o Miłosiernej, czyli testament psa* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1997), *Historia Jakuba* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2001), *Księga Hioba* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2004) i kilka innych spektakli zbudowanych zostało w podobnej stylistyce¹¹. Później Cieplak zaczął jednak pracować także w całkowicie innych konstelacjach, realizując spektakle w krańcowo odmiennych estetykach. Reżyserował spektakle gwiazdorskie, przedstawienia dla najmłodszych, wystawił spektakl na Dworcu Centralnym, pracował z teatrem tańca, robił widowiska bez słów, przygotował przedstawienie z niewidomymi dziećmi...

Te wybory mogły dezorientować. Czasem Cieplak podejmował się pracy w trudnych warunkach, jakby wbrew wszystkiemu. Gdy w warszawskim Teatrze Powszechnym nastąpił radykalny konflikt – mówiło się o dyktacie gwiazd, zwolniono dyrektora – Cieplak zrobił tam *Albośmy to jacy, tacy...* (2007). W Krakowie wzbudził konsternację, reżyserując *Król umiera, czyli*

⁹ Ibidem.

¹⁰ P. Gruszczyński, *Ojcobójcy Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 236.

¹¹ Tekst ten został napisany w 2010 roku. Nie uwzględnia więc spektaklu *Milczenie o Hiobie*, zrealizowanego w Teatrze Narodowym w Warszawie w 2013 roku.

ceremonie (Stary Teatr, 2008) w gwiazdorskiej obsadzie. Później reżyserował w Teatrze Narodowym...

Być może u podstawy tego „eklektyzmu” leży zdanie wypowiedziane w wywiadzie przeprowadzonym przez Marię Prussak: „Aktorstwo i reguły reżyserowania ulegają ciągłym zmianom”¹². Konwencje teatralne uważane za nowoczesne, dające poczucie prawdy i całkowitości gry aktorskiej, starzeją się, po kilkunastu, kilkudziesięciu latach odsłaniają patos i fałsz. Ale podstawowe treści przekazywane w różnych konwencjach pozostają niezmiennie. I właśnie o nie chodzi. Cieplak w tej wielości języków i sposobów gry aktorskiej chce mówić o najważniejszych zagadnieniach. Niekiedy ceną jest odrzucenie przez widownię, która nie potrafi zaakceptować anachroniczności formy. Czasem powstają gorsze, a nawet nieudane przedstawienia.

Cieplak deklaruje:

Kiedy zastanawiam się nad tym, co opowiadać, myślę o słowie „tajemnica”. Jednak zaraz dodaje: „[reżyser] musi wiedzieć, że w swojej pracy nie dotrze do żadnej ostatecznej odpowiedzi, nie znajdzie wyjaśnienia. I musi się na to zgodzić. Tworzenie będzie dla niego zadawaniem pytań, stawaniem wobec pytań. [...] Tajemniczość polega właśnie na tym, że chciałoby się to jakoś nazwać, znaleźć jeden klucz, ale się nie da, bo zaraz wyjdzie bokiem co innego”¹³.

W przytoczonej wypowiedzi Cieplaka odnajdziemy sytuację typową dla prawie każdego reżysera poważnie myślącego o swym zawodzie. Ale Cieplak – zdając sobie sprawę z istnienia tej ostatecznej bariery – nie waha się do niej zbliżyć. Dodaje w wywiadzie: „stworzenie takiej przestrzeni, aktorów, dźwięków, kolorów, która obejmuje wszystkie te paradoksy, jest wyzwaniem niemożliwym do spełnienia, jednak próby, które się podejmuje, są nie do przecenienia”.

I pewnie stąd w jego teatrze ciągle i natarczywe pytania o sprawy ostateczne. I próby odnajdywania w świecie sensu.

2.

Balthasar pisze:

Nie jest prawdą, że człowiek, gdyby żył jeszcze dłużej, mógłby fragmenty swego życia połączyć w jedną całość – tylko że niestety został „za szybko odwołany”. Rzecz polega raczej na tym, że gdy osiągnie wyznaczoną granicę – niezależnie od tego, w jakim momencie ona się pojawi – człowiek ze szczególną wyrazistością

¹² *Zadawanie pytań*, z P. Cieplakiem rozmawia M. Prussak, „Didaskalia” 2003, nr 58, s. 5.

¹³ *Ibidem*, s. 7–8.

uświadamia sobie, że w życiu niczego nie da się „załatwić” ani przywrócić do życia¹⁴.

Rozumienie śmierci i tego, co jest po niej, znacząco wpływa na kształt życia.

Jednym z ulubionych tekstów Cieplaka jest biblijna Księga Eklezjastesa (inaczej Koheleta). „Marność nad marnościami i wszystko marność” – brzmi jej powracający puls. W całości pojawi się w *Historii Jakuba*, fragmenty będą wplatane w zaskakujących momentach innych przedstawień – *Albośmy to jacy, tacy...*, w spektaklu z głuchoniemymi dziećmi (*Wystarczy usłyszeć*; Ośrodek Szkolno-Wychowawczy dla Dzieci Niedowidzących przy ul. Koźmińskiej w Warszawie, 2003)¹⁵. Czesław Miłosz, który tłumaczył tę księgę, napisał, że jest to „jeden z najpotężniejszych poetyckich tekstów Biblii, przemawiający dzisiaj do nas szczególnie, bo jednak wszyscy jesteśmy niezbyt bogaci w nadzieję”¹⁶. A na innym miejscu, w *Ogrodzie nauk*, stwierdził jeszcze dobitniej: „[To] najbardziej pesymistyczny utwór, jaki napisano, w którym odbywa się obdarcie z wszelkich cenności ziemskich, tak że pozostaje już tylko odmowa jakiegokolwiek sensu w ludzkim istnieniu, albo wiara ślepa”¹⁷.

Jeśli dołączymy do tego drugą porażającą księgę biblijną, Księgę Hioba, do której Cieplak też kilkakrotnie wraca (prawie w całości znajdzie się ona w przedstawieniach we Wrocławskim Teatrze Współczesnym i w Drama SNG w Mariborze (Jobowa Knjiga, 2002), obraz bytności człowieka na ziemi ukazuje się w kategoriach tragicznych, a walka o ocalenie osobowości – wręcz heroicznych. Trzecim, wciąż powracającym kanonicznym tekstem Cieplaka są poezje Thomasa Stearnsa Eliota, umieszczane w zaskakujących kontekstach – na przykład w *Słomkowym kapeluszu* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2005), w *Villa dei misteri* (PWST w Krakowie, 2003) czy *Albośmy to jacy, tacy...* U Eliota, podobnie jak u Koheleta, pustka, ogołocenie, nie jest negacją, ale gorączkowym pytaniem o sens. A doświadczenie obcości stanowi zaledwie punkt wyjścia.

W wielu spektaklach Cieplaka bohaterami są przeciętni ludzie, bezustannie powtarzający swoje codzienne rytuały. Wyprane bardzo często z jakiegokolwiek nawet pokusy metafizyki, w niektórych spektaklach, jak w *Villa dei misteri*, skłaniające się ku absurdowi. W innych przedstawieniach ta codzienna krzątanina zajmuje cały spektakl – tak będzie w *Utworze sentymentalnym na czterech aktorów* – „rozpoetyzowanym” spektaklu bez słów Teatru Montownia (2008), czy w niezwykle dynamicznym, przygotowanym z tancerzami Dada von Bzdülów *Przed południem, przed zmierzchem* (Teatr Nowy w Ło-

¹⁴ H. U. von Balthasar, *Eschatologia w naszych czasach*, op. cit., s. 10.

¹⁵ Księga Koheleta została też wykorzystana w *Milczeniu o Hiobie* w Teatrze Narodowym.

¹⁶ *Księgi pięciu megilot*, przeł. Cz. Miłosz, Editions du Dialogue, Norbertinum, Paris 1982, s. 98.

¹⁷ C. Miłosz, *Ogród nauk*, Norbertinum, Lublin 1991, s. 234.

dzi, 2009). Taki rytm powtórzeń pojawia się też w *Słomkowym kapeluszu*. Farsowa bieganina otwiera się na dziwną przestrzeń – jakby to nazwał Balthasar – rozerwania horyzontu. Teatr uzyskuje nagle siłę, „by stawiać [nas] w mocnych, nieuniknionych sytuacjach”¹⁸. Trywialność poszukiwania kapelusza nagle wpada w pułapkę pytań podstawowych, nieuchronnych, fundamentalnych. Farsa zderzona z poezją Eliota pęka, nabierając przerażającej głębi.

Jednym z najbardziej charakterystycznych zabiegów Piotra Cieplaka jest budowanie zdystansowanego komentarza do akcji. Teksty Koheleta, Eliota czy z Księgi Hioba nie są inscenizowane, ale wypowiedane, recytowane (do wtóru dynamicznej muzyki, najczęściej w wykonaniu Kormoranów). W *Historii Jakuba* Eryk Lubos przez ponad 30 minut mówił do mikrofonu prawie całą Księgą Koheleta. Za nim w tle pojawiała się seria obrazów, nie do końca dających się wytłumaczyć, wieloznacznych. Dziwne, pokraczne ludzkie panoptikum. Mieszanka zdarzeń codziennych i wizyjnych; niepróbujących odnosić się do biblijnych słów, ale jednak w jakichś sposób do nich paralelnych. Dramatyczna wizja istnienia wyłaniająca się ze słów „marność nad marnościami” miesza się z przedziwną pogodą obrazu scenicznego. Zawsze w przedstawieniach Cieplaka pojawiają się osoby, które się uśmiechają całym swoim jestestwem, w których jest iskra radości.

Cieplak nie ucieka w ogólne prawdy o człowieku, o życiu. Stara się zakorzenić w tym, co wokół. Gdy przejmował Teatr Rozmaitości (w roku 1996), deklarował, że będzie robił najszybszy teatr w mieście. Później mówił, że chce robić teatr obywatelski. Bo w niektórych spektaklach te metafizyczne szczytliny rzeczywistości, o których wspomniałem, dopełnione zostają konkretem otaczającej sytuacji społecznej czy nawet politycznej. Jedno z ciekawszych jego przedstawień. *Albośmy to jacy, tacy...* odwoływało się do lustracji, do konfliktu wokół budowy obwodnicy w Dolinie Rospudy i wielu innych tematów z pierwszych stron gazet. Wpisane one zostają w typowe Cieplakowe koło nieustannych powrotów, wariacji, przekształceń. Niektóre sceny powracają w wariantach po kilka razy – na przykład dynamiczny taniec młodych aktorów, podjęty w rytm strof z *Wesela* Wyspiańskiego. Pojawiają się postaci różnej konduity, prostytutka, transwestyta, gdzieś z tyłu siedzi Matka Boska kołysząca dziecko. Pośród nich biega przejęta dziewczyna, jakby próbowała wszystkich przywitać, ugościć. W Cieplakowy korowód wplecione są upiory polskie z *Wesela*. Noszony na ramionach kompanów hetman Branicki obsypuje widzów konfetti. Inne osoby jakby przyszły wprost z ulicy. Ubrany w rozciągnięty podkoszulek aktor mówi tekst o czekaniu – na pracę? na Godota? na Boga? Ktoś czyta do mikrofonu fragmenty Księgi Koheleta. Później przyniesie gazetę i odczyta stamtąd tekst Michnika o jego stosunku do lustracji.

¹⁸ H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 1: *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona OP, Wydawnictwo m, Kraków 2005, s. 299.

Ale, paradoksalnie, nie jest to spektakl, który ma przede wszystkim demaskować poczynania ówczesnej władzy. Ważniejsza staje się wypowiedź w sprawie indywidualnej odpowiedzialności i wolności. Cieplak odważa się traktować społeczeństwo całościowo. W przedstawieniu spotyka się los człowieka pojedynczego, całkowitego, odpowiedzialnego, w pełni ukształtowanego, z perspektywą o wiele szerszą. Najlepiej użyć tu starego słowa – eklezjalną, bo nie chodzi o podobieństwo losu każdego człowieka, ale o wspólny poryw, o wspólną odpowiedzialność. Jakby chciał wskazać za Koheletem, że nasze losy są częścią wielkiej całości, której nie jesteśmy w stanie ogarnąć, choć ją współtworzymy. Człowiek pojedynczy jest w tej historii tylko małym elementem, „iskrą tylko”. „Nie zostaje pamięć o ludziach dawnych. Ani o tych, którzy po nich nastali, pamiętać będą później urodzeni”¹⁹ – to znów Kohelet. Ale ta wielka historia bez pojedynczych ludzi, bez ich zrywów wolności, buntu, wiary i niewiary, bez zapomnienia o nich, po prostu nie mogłaby istnieć, nie byłoby jej.

3.

W spektaklu *Król umiera, czyli ceremonie* Cieplak dotknął spraw śmierci bezpośrednio. Do obsady spektaklu wybrał największe gwiazdy Starego Teatru. Potrzebny był mu taki właśnie skład, by pokazać sprawy bezlitosne, spychane w podświadomość. Dotyczące zarówno ludzi, jak i istoty teatru. Anna Polony, Anna Dymna, Dorota Segda, Jerzy Trela, grając dramat Ionesco, odwołali się do swoich dawnych ról, do pamięci o swoich wielkich dokonaniach na deskach Starego Teatru. Zagrali nie tyleż dramat, co opowieść o sobie, aktorach znanych z imienia i nazwiska. Spektakl jest pełen cytatów, wspomnień. Wracają popisy z najlepszych ról z przedstawień granych tu, na tej scenie – *Wyzwolenie*, *Dziady*, *Operetka*. Teatr zmienia się, umiera, jak człowiek. Nie pomagają umiejętność aktorów, najwyższy kunszt zdobywany przez lata. Wszystko teraz, po kilkudziesięciu latach brzmi fałszywie. Nie tak. Nie da się przywołać tego, co było. Aktorzy zdają sobie z tego sprawę, ironizują, uciekają w kabaretowy popis. Oglądamy bezskuteczne próby ożywiania niemożliwego. Udowodnienia, że to jednak jest wciąż żywe, wspaniałe, inspirowane. A tu nic nie wychodzi, bo wyjść nie może.

I nagle orientujemy się, że spektakl jest na inny temat. Przed nami stają aktorzy ogołoceni, godni litości, ofiarujący się w bezbronności odchodzenia. Wspaniały teatr zaczyna się rodzić na innym piętrze. Z nawyków, kabotyństwa, powtarzania niemożliwych do wskrzeszenia gestów i grymasów aktorzy budują zupełnie nowe role. Finał spektaklu, w którym Jerzy Trela podtrzy-

¹⁹ *Księgi pięciu megilot*, op. cit., s. 105.

mywany przez Annę Polony opuszcza teatr, to jedna z najbardziej mrocznych scen. Nietzsche mówił, że każda rozkosz potrzebuje wieczności: „Są momenty, które nigdy nie powinny przeminąć. To, czego wówczas dotykamy, nie powinno się skończyć”. „Tymczasem kończy się właśnie i przemija”²⁰ – to już komentarz kardynała Ratzingera.

Za granicą śmierci, w tym przypadku za drzwiami teatralnymi, po odejściu Treli i Polony rozbrzmiewa płacz dziecka. Jest to już znak w porządku symbolicznym. Wydaje mi się, że znaczenia tego gestu (choć może trochę zbyt banalnego) nie należy traktować jako dosłownego opowiedzenia się za jakąś opcją filozoficzną i religijną, za reinkarnacją na przykład. Lepiej odwołać się do Koheleta: „Przemija pokolenie i rodzi się pokolenie, a ziemia trwa na wieki”²¹. Cieplak pokazuje, że na ziemi znów ktoś się narodził. Ale pozostaje pytanie: co dalej stało się z Królem ze sztuki Ionesco po przejściu granicy śmierci?

4.

W teologii katolickiej mówi się, że po śmierci będzie sąd. Później niebo lub piekło. Przejście, które dawniej było przejściem w inny krąg kosmosu, teraz w racjonalnej geografii wszechświata nie daje się nijak umieścić. Gdzie może być piekło, gdzie niebo? Jeśli założymy odpowiedź, że śmierć nie jest kresem, to wtedy kosmos musi otworzyć się na coś, czym już nie jest. Święty Tomasz z Akwinu stwierdzał wyraźnie, że naturze jako takiej nie można przypisać ani przyczyny, ani celu dynamizmu zmartwychwstania – nawet w znaczeniu biernej możliwości. Jeśli nie ma Boga (bogów, mocy), idei zaświatów nie da się obronić. Jednak, jak mówił Jung, w najgłębsze pokłady natury człowieka wpisana jest idea Boga. Bóg da się pomyśleć. Lecz to, co jest poza granicą śmierci, da się już pomyśleć tylko dzięki przekazom natchnionym, jakkolwiek byśmy je rozumieli (Jung mówi o pismach, wizjach, liturgiach, rytuałach, które kształtują te wyobrażenia).

Cieplak pokazuje w swoich przedstawieniach również i tę zaświatową rzeczywistość. Ale jego zaświatowe opowieści – w *Historii o Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* czy *Historii o Miłosiernej* – są raczej plebejskie w formie, bardzo zmetaforyzowane i nie do końca serio.

²⁰ Przywołanie Nietzschego i komentarz Ratzingera podają za książką: J. Ratzinger, *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, przeł. M. Węclawski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986, s. 92.

²¹ *Księgi pięciu megilot*, op. cit., s. 104.

Mówiąc o świecie ziemskim, posługiwał się językiem, który za Rudolfem Otto można określić jako zdominowany przez *tremendum* i *fascinans*²² (przynajmniej w wykorzystywanym w spektaklach słowie). Skrajny pesymizm Koheleta i zakład Boga z szatanem o cierpienie Hioba, mroczność i pustka Eliota nie pozwalają na budowanie nazbyt pogodnego obrazu świata. Ale ta religijna mroczność – jak wspomniałem – dopełniana jest w spektaklach Cieplaka bardzo pogodnym spojrzeniem, scenami zawierającymi pierwiastek afirmacji. To napięcie między mrocznością a pogodnością naznacza wyobrażenie reżysera i stanowi wyróżnik jego stylu.

W życiu pojawia się dwoistość, później już nie. W zaświatach Cieplaka wszystko jest jarmarczne, lekkie. W końcu pierwszej, zwariowanej części *Testamentu psa* odbywa się wielka jatka. Joanna Walaszek tak spuentowała ten fragment spektaklu:

Farsa trwa nadal. [...] Złoczyńcy wysyłają na śmierć kolejno jedną po drugiej swoje ofiary. W skazanych rodzi się strach i przerażenie. Nie wiadomo, kiedy na widowni zapada coraz bardziej przejmująca cisza. Zwykle, codzienne słabości mogą być śmieszne, ale słabość człowieka wobec śmierci śmieszna nie jest. [...] Taki właśnie sens i emocje twórcy przedstawienia narzucają rozbawionym widzom – i to jest niebywałe. Bardzo teatralnie trudne. Pytanie o Miłosierdzie i ludzkie miłosierdzie staje się tutaj pytaniem serio²³.

A w drugiej części spektaklu jest sąd. Śmiertelnicy – już nieśmiertelni – wiszą na linach między niebem (umieszczonym oczywiście u góry) i piekłem (usytuowanym na scenie, gdzie Lucyfer usiłuje zza krat złowić jakąś duszę). Ale ani sędzia Chrystus nie wzbudza drżenia, ani szatan nie wydaje się zbyt groźny. Matka Boska, jak przystało, wstawia się za grzesznymi.

Matka Boska to dziewczyna o krótko obciętych blond włosach, ubrana w długą białą suknię i żakiet z krótkim rękawem. Podobnie jak Chrystus w *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu* przypomina kogoś, kogo moglibyśmy spotkać na ulicy.

Podobne w nastroju do *Historii o Miłosiernej* będzie zstąpienie Chrystusa do piekieł w *Historii*. Znów lekkie i pozbawione poczucia bojaźni i drżenia. Cieplak wyjaśniał, dlaczego tak się dzieje w jego przedstawieniach:

Przecież tylko w paradoksalnym zderzeniu tego, co ziemskie, i tego, co boskie, człowiek może odnaleźć tonację, w której jest w stanie mówić o takich niebotycznościach, na przykład o aniołach. [...] Nikt ich nie widział, ale każdy je sobie jakoś wyobraża. Dlatego koniecznie trzeba opatrzyć religijną powagę szczyptą żartu, bo wpadniemy w fałsz, kicz. Nie można jednak poprzestać na żartach, bo wów-

²² Por. R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.

²³ J. Walaszek, *Kilka słów o Cieplaku „historyjach” i „historiach”*, „Didaskalia” 1997, nr 21, s. 28.

czas tracimy szansę dotarcia do czegoś naprawdę poważnego. Kiedy dochodzę do takich tematów, kiedy wprowadzam takie postacie na scenę, to bardzo pilnuję, żeby wszystko pozostało na poziomie człowieczym, bo przecież tylko na takim poziomie możemy się swobodnie poruszać²⁴.

Cieplak nie wtfacza w zaświaty elementu *tremendum*, nie ma tu powagi ani patosu. Jakby nie chciał serio zaglądać pod podszewkę śmierci. Jego eschatologiczne zmagania obejmują ziemskie peregrynowanie człowieka. A dalej jest już tylko obraz utrzymany w konwencji teatru na poły plebejskiego, na poły moralitetowego. Jeśli Cieplak stara się i tutaj mówić serio, wychodzi mu to pogodnie i niegroźnie. Zaskakujące przejście: od mrocznych chwil życia i umierania przechodzimy do na poły farsowego, na poły misteryjnego obrazowania sądu, piekła i nieba.

5.

Obraz eschatologii wyłaniający się ze spektakli Piotra Cieplaka, który tu przedstawiłem, jest bardzo uproszczony i skrótowy. By zakończyć, raz jeszcze zacytuję Cieplaka:

Bohaterowie moich sztuk, z którymi często się utożsamiam, są zwykle jacyś koślawi, miotają się, różne rzeczy robią bez sensu. Są niemądrzy tak jak widzowie. Komunikat ma zatem tylko pomagać w objaśnianiu przeżywanego jedynie horyzontu. Przecież nigdy do końca nie będziemy wiedzieć, jak żyć, co robić. To beznadziejna, z góry przegrana sprawa. Na szczęście ponad nami rozpościera się coś, czego nie umiemy odgadnąć, ale co przez samą obecność sankcjonuje nasze życie i postępowanie. Robię przedstawienia, próbując się samemu uratować²⁵.

²⁴ P. Gruszczyński, *Ojcobójcy*, op. cit., s. 232–233.

²⁵ Ibidem, s. 232.

Msza i Ewangelia na scenie

Biblia i liturgia to dwa fundamentalne (choć, oczywiście, nie jedyne) elementy wiary Kościoła katolickiego*. W obu przypadkach chrześcijanie wierzą w ich pochodzenie przekraczające ludzką kondycję. Biblia powstawała we współpracy z Duchem Świętym; fundamentem mszy jest zaś ustanowione przez Chrystusa eucharystii – przemienienia chleba i wina w swoje ciało, które to gesty i słowa nakazał powtarzać swoim uczniom. W pierwszych wiekach misteria mszy uważano za tak święte, że poganie, ani nawet przygotowujący się do chrztu nie mogli w centralnym momencie nabożeństwa – mszy wiernych – uczestniczyć.

Ale wystarczy zmienić akcenty i spojrzeć następująco: Biblia to wyłącznie gruba książka, a msza to jeden z niezbyt widowiskowych religijnych performansów, jakich pełno na świecie. Co wtedy, jeśli wyjmemy je całkowicie z religijnego kontekstu? Co wtedy, gdy brakuje wiary, i nawet zatraciło się ziarno „bojaźni i drzenia”? Co wtedy, gdy spróbuje się je wyszydzić? Czy pozostaną one bezbronne?

Teatr w Polsce w XXI wieku bardzo często nawiązuje do tematyki wiary i Kościoła katolickiego. Przynajmniej kilkadziesiąt spektakli teatrów repertuarowych w ostatnich piętnastu latach podjęło tę tematykę. Zdecydowana większość z tych spektakli utrzymana była w nurcie krytycznym, traktując Kościół katolicki jako opresyjną instytucję, która narzuca patriarchalny sposób widzenia świata. Kościół bywał pokazywany jako narzędzie władzy, jako anachroniczna instytucja, która próbuje egzekwować niemożliwe do spełnienia nakazy moralne, często powodując konflikty mogące prowadzić – i w spektaklach najczęściej doprowadzające – do tragedii. A jeśli nawet spraw wiary czy chrześcijaństwa w wielu spektaklach się nie dotyka, świat pokazany na scenie proponuje wartości będące przeciwieństwem nauki Kościoła. Paradoxs polega na tym, że wciąż jeszcze mówi się w takich sytuacjach o łamaniu tabu, tymczasem w środowisku teatralnym, czy szerzej – artystycznym, nie ma już czego łamać. Owszem, następuje „poszerzanie pola”, jednak najbardziej radykalne tematy zagościły już w teatrze na stałe. I właściwie to one ustanawiają główny nurt.

Równocześnie jednak ta krytyka instytucjonalnego Kościoła bywa połączona z mocną potrzebą dotarcia do jakichś transcendentálnych źródeł. Ar-

* *Msza i Ewangelia na scenie* to zmieniona wersja fragmentów tekstów:
– *Ewangelia i msza w teatrze*, „Znak” 2012, nr 12 (691), s. 64–69.
– *Адепты и богохульники*, „Петербургский театральный журнал” 2016, nr 1, s. 26–30.

tyści szukają ich poza konfesją, poza instytucjonalnymi ramami wyznań. Ta płynna duchowość często bywa nieokreślona i niedojrzała, ale domaga się wyartykułowania. Jeden z największych polskich festiwali teatralnych „Boska Komedia” w Krakowie jako temat edycji w 2012 obrał sobie hasło „Niedowiarą”. Zawiera się w tej nazwie wiara, ale też niewiara; potrzeba dążenia do wiary, ale i niemożność dokonania tego. Pozostaje w zamian nieokreślona duchowość. W słowie „niedowiarą” kryje się też poczucie niekompletności, ułomności. Być może określa ono współczesny dominujący stan ducha. Bartosz Szydłowski, dyrektor festiwalu, autor tego określenia, deklarował w programie festiwalu:

Z jednej strony rzucam artystom hasło „niedowiarą”, bo mam dosyć jednowymiarowej nagonki na Kościół, która sama w sobie nie jest dla mnie interesująca, ale jest symptomatyczna dla pewnego zjawiska. Z drugiej strony liczę na to, że artyści zblizną się do źródeł rozchwiania postaw i niektóre medialnie spłaszczane tematy zostaną wzbogacone o wnikliwe spojrzenie²⁶.

Jak się okazało, w tym stwierdzeniu było sporo racji. Bo choć w politycznych i egzystencjalnych spektaklach istnieje przeciwnik (Kościół), istnieje też niekiedy jakiś duchowy poryw, nieuświadomiona tęsknota twórców do transcendencji, coraz mocniej obecna w polskim teatrze.

Bardziej radykalni reżyserzy uznali jednak, że sprawa chrześcijaństwa została już przekroczona. Brakuje więc w ich spektaklach jakiegokolwiek napięcia w stosunku do wiary. Tematy związane z Biblią czy liturgią, owszem, mogą się pojawić, ale na podobnej zasadzie jak bajka o Czerwonym Kapturku czy *Gwiezdne wojny* – jako fabuła do własnych wariacji „na temat”, albo raczej „przeciw tematowi”. Oczywiście w tego typu podejściu ukryta jest jasna teza o naturze współczesnego świata: obojętność na religijne porywy zostaje ukazana jako jedynie możliwy do zaakceptowania stan ducha. Człowiek jest więc bezgrzeszny, bo grzech już przestał istnieć jako pojęcie ograniczające ludzką wolność. Liczy się ostatecznie świat indywidualnej, choć często bardzo bolesnej, wrażliwości. Kościół i wiara mogą być też posądzane o kreowanie totalitarnych kontekstów. W efemerycznym przedstawieniu Krystiana Lupy *SPI>RA>LA* (2015, POP-UP Festiwal w Krakowie) pojawił się niezwykle gniewny monolog napisany przez reżysera, który radykalnie krytykuje ostatnie przemiany polityczne w Polsce. Lupa odnosi się też do Kościoła: „Bóg znika z horyzontu ludzkiej myśli, nieubłagane znika z horyzontu ludzkiej myśli, jest dostępny tylko poprzez wyodrębnienie wroga...”²⁷.

²⁶ <http://www.boskakomedia.biurofestiwalowe.pl/index.php?d=3&pd=6> (dostęp: 29.07.2013).

²⁷ K. Lupa, *I znowu się na coś straszego zgodzimy*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 47, dodatek specjalny „Teatr Ogromny”, s. 35.

Ale odejście od religijnych wątków jest też obarczone winą samych wiążących. Chrześcijaństwo, traktujące doktrynę poważnie, prawie całkowicie oddało pole gry we współczesnym teatrze. Muszę tu oczywiście dopowiedzieć, że mówiąc o teatrze chrześcijańskim, nie myślę tu o teatrze nauczającym prawd wiary czy bezkrytycznie afirmującym Kościół. Chodzi raczej o sytuację, w której w krańcowo radykalny sposób testowane jest doświadczenie człowieka, doświadczenie jego wiary czy niewiary. Dokonuje się ono w perspektywie teodramatycznej, gdy relacja z Bogiem jest nie tylko psychologicznym doznaniem czy intelektualnym założeniem. Zadam radykalne pytanie: czy jakkolwiek artysta teatru choćby pomyślał, że jedna z postaci jego spektaklu mogłaby być dla widza źródłem nawrócenia? Oglądając wiele spektakli z ostatnich dziesięcioleci, nie wierzę, że reżyserzy takie zadanie sobie stawiają i że w ogóle są w stanie wyobrazić sobie taką postać czy scenę w swoim teatrze.

W teatrze raczej mówi się o duchowości, o przeżyciu metafizycznym, o przechodzących „ciarach”... Poza Piotrem Cieplakiem nie ma innego reżysera, który odważyłby się wystąpić z pozycji chrześcijańskich i zrobić inspirowane religijnością przedstawienie. Jan Klata, który też mierzył się z wiarą i doktryną, teraz interesuje się czym innym i wypowiada się już chyba w całym innej sprawie. Pewnie mógłbym wymienić jeszcze dwa lub trzy nazwiska znanych reżyserów, którym chrześcijaństwo (w porządku wiary, nie polityki) nie jest obojętne, ale w teatrze najczęściej nie próbują dać temu wyrazu. Mógłbym napisać też o ciekawych przedstawieniach, na przykład z festiwalu „Gorzkie Żale”, lecz to tylko wyjątki. Nie ma w głównym nurcie teatru sztuki chrześcijańskiej, nie ma twórców, brakuje też krytyki teatralnej, która występowałaby jednoznacznie z tego punktu widzenia. No, może należałoby to sformułować łagodniej: taka krytyka jest, ale głos jej jest wciąż stłumiony i nieśmiały. (Jednak, by być dobrze zrozumianym, dodam, że chodzi mi o krytykę, nie zaś publicystykę, bo w tej dziedzinie bardzo ostre polemiki są na porządku dziennym).

Jeszcze tylko zrobię zastrzeżenie, że piszę tu o teatrze repertuarowym, o obszarze, w którym rzeczywiście bije puls współczesnego teatru, gdzie sztuka jest żywa. Bo trzeba złej woli, by nie zauważyć setek teatrów, teatrzyków i przedstawień amatorskich czy okolicznościowych, a czasem nawet ogromnych imprez teatralnych, gdzie ów religijny rys jest wyraźnie obecny. To rzeczywiście spore środowisko. Ale w „poważnym”, mainstreamowym dyskursie teatralnym chrześcijaństwo nie istnieje, pozostało tematem do przewyciężenia. Chrześcijanie ustąpili pola.

Ani zimny, ani gorący

Ta moja jeremiada jest celowo przesadzona. Biadam na dzisiejszy czas, ale przecież teatr właściwie od zawsze był miejscem testowania istoty człowieczeństwa, a nie potwierdzania stanu idealnego, poszukiwania wiary. Sztuka bezapelacyjnie afirmująca rzeczywistość pojawiała się rzadko i w historii teatru europejskiego dominowała tylko przez chwilę. W Europie pierwsi chrześcijanie potępiali teatr, później często teatr radykalnie krytykował chrześcijaństwo. I tak już zostało.

Mimo to wydaje się, że coś się jednak zmieniło w ostatnich dwóch dziesięcioleciach, pojawił się nowy ton. Obejrzałem spektakl *Ewangelia* (według św. Jana) w reżyserii Szymona Kaczmarka (2009), później odbyła się też premiera *Mszy* Artura Żmijewskiego (2010). Dwa filary chrześcijaństwa – Pismo i liturgia – zostały zaprezentowane jako spektakle krytyczne, ignorujące fakt, iż dziedziny te powiązane są z wiarą²⁸. W przypadku *Ewangelii* to żadna nowość, takich spektakli było w historii teatru wiele. Także *Msza* nie jest wyjątkiem – liturgiczne ceremonie były parodiowane już w starożytnym Rzymie, także w XX i XXI wieku chętnie odtwarzano sceniczne msze lub ich parafrazy, czy to afirmując, czy bluźniąc.

W obu tych przedstawieniach odnoszących się przecież do Biblii i liturgii było jednak coś oryginalnego, nowego – obojętność. Ani *Ewangelia*, ani *Msza* nie zawierały krzty napięcia, które kiedyś przez Rudolfa Otto określone zostało mianem *numinosum*, nie było w nich bojaźni i drżenia. Ot, pozostała igraszka z literackim tekstem i „rytualnym” scenariuszem. Spektakle Szymona Kaczmarka (*Ewangelia*) i Artura Żmijewskiego (*Msza*) zrealizowane w warszawskim Teatrze Dramatycznym były raczej demonstracyjnie areligijne. Kwestie wiary, duchowości, transcendencji, możliwości autentycznej religijności w ogóle się nie pojawiały. Jakby badane były przejawy rzeczywistości, z których pozostała już wyłącznie zewnętrzna forma. Jak symulakra, za którymi absolutnie nic się nie kryje, więc nie warto się nimi emocjonować.

Ewangelia rozpisana na etudy

Bardzo mnie to podczas oglądania *Ewangelii* Kaczmarka irytowało. W jakim celu robić spektakl według *Ewangelii*, uchylając się od stawiania pytań

²⁸ W związku z *Ewangelią* nieco dalej posunęli się w wałbrzyskim przedstawieniu *Dobre wiadomości* (2013, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu) Sebastian Buttny i Piotr Głowacki. Historia Jezusa i apostołów została pokazana jako prześmiewcza opowieść o głupawych chłopcach, ubranych w krótkie spodenki bawiących się w sali gimnastycznej. Tonacja bliska była kabaretu.

o ofiarę, zbawienie, zmartwychwstanie, wiarę, człowieka, Boga? – zadawałem sobie retoryczne pytania. Po premierze pisałem w „Didaskaliach”²⁹, że spektakl utrzymywany jest nieustannie w takiej samej, niezobowiązującej formule – od etiudy do etiudy. Wszystko jest szybko urywane, nie ma kontynuacji, konsekwencji, nawrotów do porzucanych tematów. Widzowi, próbującemu znaleźć w spektaklu coś więcej niż tylko zabawę w odczytywanie kolejnych asocjacyjnych gier aktorów z sensami Ewangelii, wytrącane są z ręki wszelkie narzędzia. Wszystkie sceny są traktowane jako osobne całości, nie tworzą się między nimi sieci powiązań. Metoda pracy reżysera i aktorów: „z czym mi się to kojarzy?” i „co to dla mnie znaczy?” w przypadku Ewangelii wydaje się chybiona. Wiele osób, może też widzów przedstawienia, zna przecież Ewangelię. Na poziomie intelektualnym czytelnikom Biblii aktorskie etiudy wydawały się po prostu nadzwyczaj infantylne i banalne.

Na dodatek tekst został przenicowany – scenariusz spektaklu powstał poprzez „przepisanie” wybranych ewangelicznych scen na piątkę aktorów i pomieszenie kolejności. Zestawione obok siebie w programie spektaklu tekst Ewangelii i kilkuzdaniowy fragment scenariusza Kaczmarka nie pozostawiają złudzeń co do zasad adaptacji tekstu – metoda polegała po prostu na skreślaniu wszystkiego, co wydaje się zbyt skomplikowane – tekst powinien być jednoznaczny i „współczesny”. W niektórych miejscach scenariusza pojawiają się krótkie, dopisane przez reżysera zdania: „Czy będę zbawiony?” – pyta głośno Judasz. „Po co mnie wskrzesisie?” – zdaje się pytać Łazarz Jezusa-Jana. Zaś Maria (postać łącząca w sobie cechy kilku różnych kobiet) zaczyna od pocałunków z Janem-Jezusem... Jezus zaś, chcąc nakarmić uczniów, ścisną brzość, mówiąc, by jedli jego ciało. Judasz pojawia się w koźlej czapce („koziół ofiarny?”), Chrystusa odgrywają różne postaci (czyżby „Chrystus w każdym z nas”?). Z punktu kulminacyjnego każdej z poszczególnych etiud można wyruszyć choć o maleńki krok dalej, ale Kaczmarek zawsze poprzestaje na prostym zasygnalizowaniu zupełnie oczywistego tematu. Obawiam się przy tym, że w niektórych etiudach, których wymowę przytoczyłem powyżej, reżyser sugeruje, że mimochodem odkrył głębię nowego odczytania Ewangelii.

Spektakl był jednak symptomatyczny jako zjawisko – jawnie i ostentacyjnie obojętny. Chrześcijaństwo zostało przekroczone – zdawał się twierdzić Kaczmarek. Teraz można sobie robić z Pisma Świętego banalne i nieco zabawne sceny. I widownia, i krytyka taki punkt widzenia w zasadzie podchwyciły: „nie ma o czym dyskutować” – zdawano się mówić. Recenzji było mało (znam tylko jedną zdecydowanie pochwalną), a o tym spektaklu dzisiaj rzadko się wspomina, jako o ważnym artystycznym dokonaniu Kaczmarka. A przecież Ewangelia, będąca przez wieki elementem fundującym cywilizację europejską, powinna sprowokować do czegoś więcej. Choćby w zamierzeniu.

²⁹ T. Kornaś, *Multiflakopulo*, „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 86–87.

Po wielu słowach krytyki spektaklu muszę wskazać na skuteczność zawartej w spektaklu diagnozy. Ta letniość i obojętność odbioru nie są przypadkowe i były chyba przez reżysera wykalkulowane. Dla widowni Teatru Dramatycznego ten spektakl zdawał się potwierdzeniem stanu jej świadomości, gdzie religijność to tylko przeżytek. Teatr w historii często współgrał ze swoją widownią, potwierdzał wspólnie wyznawane czy zwalczane wartości, komentował rzeczywistość. Ten spektakl chyba też utrafił w stan ducha postchrześcijańskiej Europy. Pokazał świat apokaliptycznego „letniego” chrześcijaństwa. Pamiętamy jeszcze, że były Ewangelie, lecz to tekst kultury, z którymi, jak z innymi, można zrobić wszystko.

Performatyka i wiara

W wielce interesującej książce *Pod okupacją mediów*³⁰ Dorota Sajewska przypomina zdarzenie z katedry Notre Dame w Paryżu z 1950 roku. Kilku członków Międzynarodówki Letrystów skrzepowało i zakneblowało w zakrystii księdza, jeden z nich przebrał się w ornat, wszedł na ambonę i ogłosił: „Bracia, Bóg umarł”. Jak pisze Sajewska, zgromadzeni chcieli go zlinczować, na co letryści (lewicowi anarchiści!) zareagowali wezwaniem policji (ostoi przeciw burżuazyjnej władzy!).

Łatwo wyobrazić sobie sytuację podobną. Ten sam rok – 1950, Moskwa. Na trybunę honorową Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego podczas obchodów pierwszomajowych wdziera się robotnik i, stając pod podobizną Marksa, ogłasza: „Towarzysze, Chrystus zmartwychwstał. Prawdziwie zmartwychwstał”. Co byłoby dalej? Chyba nikt w tamtych czasach nie miałby złudzeń. Jeśli ów robotnik nawet by przeżył, to z pewnością spędziłby wiele lat w łagrach.

To wymyślone zestawienie przejawia sytuację i celowo prowokuje. Niektórych może nawet trochę rozdrażni. Chciałbym wyjść bowiem z tej letniej rzeczywistości *Ewangelii* Kaczmarka i zderzyć zimne z gorącym. Romans nowej lewicy³¹ z myśleniem marksistowskim wydaje mi się bowiem niebezpieczny. Subwersywne działanie letrystów jest postrzegane jako jeden z aktów założycielskich dla tego środowiska. Radykalna krytyka chrześcijaństwa objawia się jako hasło na sztandarach. Sztuka ma być z zasady chroniona przez władzę.

Leżąca na przeciwnej szali fikcyjna sytuacja z sowieckiej Rosji nie jest jednak fantazją. Odsyła ona wprost do rzeczywistości religijnej tamtych czasów.

³⁰ D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2013, s. 213.

³¹ Postaci stanowiące inspirację dla tej formacji opisał Robert Scruton w książce *Intelektualiści nowej lewicy*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1999.

Akty nawracania dokonywały się w Związku Radzieckim wielokrotnie, choć w zdecydowanie mniej spektakularnych okolicznościach. (W latach pięćdziesiątych „Katechizację władze [sowieckie] traktowały jako czyn kryminalny”³²). Nie performans, lecz skuteczne działanie było więc tu potrzebne. Wiara w Rosji była przekazywana, więc wniosek jest prosty – musiano nawracać, ryzykując utratą wolności, a nawet życia.

Przytoczone powyżej działania z Paryża i Moskwy cechuje bowiem swoista przepaść ontologiczna. Ukazują one dwie całkowicie różne postawy wobec rzeczywistości. O ile w pierwszym przypadku o tym wydarzeniu można mówić – i mówi się – w kategoriach artystycznych, performatywnych, o tyle sytuacja przekazywania wiary w ZSRR była raczej aktem życia. Pierwsze zdarzenie wpisuje się w rzeczywistość społeczeństwa spektaklu: aby zaistniało, musi zostać nagłośnione, skomentowane, zinterpretowane. Nie jest bowiem skierowane (jako sztuka krytyczna) do zebranych w katedrze Notre Dame wiernych, ale do tych, którzy znajdują się na zewnątrz. Bez udziału mediów byłoby pozbawione sensu. Cel drugiego wydarzenia jest inny. Nie ma nic wspólnego z działaniem artystycznym, lecz jest ekspresją ustabilizowanego podmiotu. Fakt, czy „świat” dowie się o akcie przekazywania wiary, nie ma żadnego znaczenia. Ważne, by dotarł do adresata komunikatu tak, by go nawrócić. Dbanie o medialny rozgłos, o performans, nie jest potrzebne, a było nawet niepożądane. Performatyka bez trudu nazwie przedstawione przeze mnie działanie podczas pochodu religijnym „performensem” – i będzie to całkowicie zgodne z jej metodologią, a także uzasadnione w odniesieniu do zewnętrznej formy działania. Z punktu widzenia nieszczęsnego „performera” może to jednak wyglądać inaczej (jeśli, oczywiście, byłoby to działanie szczerze).

Konflikt wiary i performatyki (a przynajmniej jej głównego nurtu) sięga bowiem sposobu rozumienia człowieka i jego podmiotowości. Teoretycy performansu zakładają, że człowiek kształtuje siebie, performując. Stabilna osobowość właściwie nie istnieje, tworzą ją działania. Może poprzez nie swój wewnętrzny status przekształcać na różne sposoby. W skrajnej postaci mówi o tym Judith Butler, pisząc o płci kulturowej:

Szeroko rozumiane działania, gesty, akty są performatywne w tym sensie, że istota albo tożsamość, których rzekomo mają być wyrazem, sama stanowi wytwór, jest tworzona i wzmacniana przez znaki cielesne i inne środki dyskursu. Jeśli zaś płciowe ciało jest performatywne, to znaczy, że nie ma ono innego ontologicznego statusu niż tylko ten, który nadają mu różne działania ustanawiające jego realność. [...] Różnica między ekspresją a performatywnością jest kluczowa. Jeśli atrybuty i działania płci kulturowej, różne sposoby, dzięki którym ciało pokazuje

³² J. Smaga, *Rosja w 20 stuleciu*, Znak, Kraków 2002, s. 190.

lub produkuje swoje kulturowe znaczenia, są performatywne, to znaczy, że nie ma żadnej pre-tożsamości wyznaczającej miary działań czy atrybutów³³.

Bardziej subtelnie i niejednoznacznie, acz podobnie do Butler, określają status ontologiczny człowieka inni przedstawiciele postmodernistycznej humanistyki. Na przykład Giorgio Agamben konstatuje:

Należałoby się pogodzić z własnym byciem-takim, własnym sposobem istnienia, jednakże nie jako tą czy inną jakością, tą czy inną cechą, przymiotem czy przywarą, bogactwem czy nędzą. Moje własności, moje bycie-tak-oto, nie są określeniami jakiegś kryjącej się za nimi bądź stanowiącej ich podstawę (podmiotu), którą tak naprawdę jestem. Nigdy nie jestem tym ani innym, ale zawsze jedynie taki, zawsze tak oto. *Eccum sic*: bezwzględnie. Nie własność, ale granica, nie założenie, ale wystawienie. [...] Byt, który nigdy nie jest tym samym, lecz jedynie istnieniem [...]. Byt ten nie ustanawia, nie określa ani nie unicestwia istnienia: jest jedynie jego wystawieniem, nimbem, granicą. Istnienie nie odsyła już do bytu, a byt jest całkowicie porzucony w istnieniu³⁴.

Nieistnienie pre-tożsamości (Butler) czy bycie-tak-oto (Agamben) z chrześcijańskiego punktu widzenia są diagnozami nie do zaakceptowania. Zresztą nie tylko chrześcijańskiego, bo przekonanie, że to, czym jesteśmy, umożliwia takie a nie inne działania, ma greckie korzenie i przez wieki stanowiło podstawę europejskiej filozofii. Jesteśmy w myśl większości klasycznych przed-ponowoczesnych doktryn filozoficznych i religijnych (od Platona, przez św. Tomasza z Akwinu, przez Leibnitza, Kanta, po egzystencjalistów) bytami, które działają, poznają, wybierają dobro i zło, a nie odwrotnie – działaniem, które dopiero buduje naszą nietrwałą i zmienną osobowość. Owszem, człowiek zmienia poglądy, przeżywa kryzysy i zwątpienia. Determinuje go wiele elementów, lecz jako istota pozostaje określony w swoim jestestwie.

Krytyka stabilnego rdzenia człowieczeństwa ma oczywiście też długą tradycję. Nietzsche na przykład zakwestionował taki sposób patrzenia na podmiotowość, stwierdzając, że nie można postulować istnienia sprawcy czynu przed jego dokonaniem. A więc to czyn tworzy sprawcę i go kształtuje. Podobnie myśli Butler, mówiąc, że różnica między ekspresją a performatywnością jest kluczowa. Badaczka wyciąga z tego radykalne konsekwencje. Poprzez działania nie wyrażamy siebie istniejącego; czyny nie są ekspresją „ja”, lecz odwrotnie – to działanie stwarza człowieka. Komentując nieco patetycznie jej wnioski, pozostaje skonstatować: dusza w rozumieniu chrześcijańskim

³³ J. Butler, *Gra płci*, przeł. I. Kurz, „Dialog” 2003, nr 10, s. 100–101, 106.

³⁴ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 105, 108.

nie istnieje³⁵. A jeśli koniecznie chcecie mieć duszę, to musicie ją stworzyć swoim performowaniem – sugerują ponowoczesne teksty.

Msza bez Boga

Spektakl Artura Żmijewskiego był świetnym przykładem, że performowaniem duszy stworzyć się nie da. W nocy do spektaklu *Msza* reżyser napisał:

Skoro jest tak ważny i uniwersalny, to teatrowi nie wolno tego rytuału przemilczeć. Przenosimy go więc z pietyzmem i szacunkiem na scenę. Robimy to z nadzieją, że nauczymy się, jak teatr może stać się jeszcze bardziej uniwersalnym medium, które w przypadku następnej żałoby będzie już mogło wyrażać troskę i żal wspólnoty [to odwołanie się do katastrofy w Smoleńsku i zamknięcia teatrów na czas żałoby narodowej – TK]. Inscenizujemy mszę, żeby stać się mądrzejszymi i światlejszymi niż jesteśmy – czerpiemy wiedzę z najlepszego wzoru.

Już w cytowanym fragmencie mieści się spory ładunek ironii i prowokacji. I pewnie *Msza* także miała taki subwersywny ładunek zawierać. Ale coś nie wyszło. Komentarzy po premierze było stosunkowo niewiele, a i telewizyjny program w TVP o tym spektaklu, poza oczekiwanym przez jego redaktorów wzajemnym rzuceniem się sobie do gardeł osób o różnych poglądach, nie był zbyt ciekawy (o reakcjach prasy można przeczytać w tekście Małgorzaty Dziewulskiej, *Kultura, głupcze*³⁶). Co więcej, Kościół jakoś nie wyraził swego oburzenia. Nie będę na tym miejscu analizował zamierzeń Żmijewskiego ani scenicznych prezentacji (*Msza* Żmijewskiego miała się dostosowywać do kalendarza liturgicznego, a więc kolory ornatu i czytania były zbieżne z tymi, jakie wykorzystuje w danym dniu Kościół rzymskokatolicki), nie zamierzam też odwoływać się do spektaklowych kazań (pisanych przez publicystów „Krytyki Politycznej”: Igora Stokfiszewskiego i Kingę Dunin). Interesuje mnie, co dzieje się z mszą jako taką, gdy staje się performansem.

Odpowiedzi można chyba udzielić pośrednio. Czemu Kościół (jako instytucja) milczał i niezbyt się rozsierdził? Bo spektakl Żmijewskiego chybił. Dla mnie, paradoksalnie, sam fakt przeniesienia mszy na scenę był artystycznie ciekawym przedsięwzięciem. Przecież to *actio*, która codziennie jest powtarzana w milionach kościołów od dwudziestu wieków (każdy artysta może tylko zazdrościć skuteczności tego dzieła). Jak msza będzie funkcjonować jako pusty scenariusz? – to ciekawe pytanie. Patrząc na liturgię, warto zdać

³⁵ „Dusza rozumna jest to byt duchowy, obdarzony rozumem i wolną wolą i nieśmiertelny, który z ciałem tak jest zjednoczony w jedną istotę, że jest w człowieku pierwiastkiem wszelkiego życia” (kard. P. Gaspari, *Katechizm katolicki*, Wydawnictwo Te Deum, Warszawa 1999, s. 26).

³⁶ M. Dziewulska, *Kultura, głupcze*, „Didaskalia” 2012, nr 8, s. 123–125.

sobie sprawę, że choćby z literackiego punktu widzenia jest ona skarbcem twórczości z ogromnej przestrzeni wieków. W czytaniach pojawia się Torá, w najstarszych fragmentach sięgająca do XIII wieku przed naszą erą. Najstarsze modlitwy liturgiczne sięgają II wieku, redakcja *Kanonu rzymskiego* (po soborze watykańskim II zwanego *Pierwszą modlitwą eucharystyczną*) pochodzi mniej więcej z IV wieku, najstarsze hymny również z tamtych czasów, sekwencje z dojrzałego średniowiecza. Wspomnieć można jeszcze o wielu „artefaktach” z późniejszych okresów. Poza tym jest w kazaniu miejsce na komentowanie tego, co dzieje się dzisiaj.

Liturgia jest więc scenariuszem kształtowanym przez pokolenia, choć jej rdzeń nie zmienił się od czasów jej ustanowienia. W liturgii stabilna podmiotowość człowieka musi być zachowana, bez niej zupełnie niemożliwe jest powołanie obiektywności działania tej Bożej *actio*. Z dogmatycznego punktu widzenia można powiedzieć, że człowiek nie może sam tworzyć liturgii (a przynajmniej jej rdzenia), jest ona dana przez Boga.

Kapłan i duchowni o niższych święceniach postępują przy ołtarzu w taki, a nie inny sposób, ponieważ są ustanowieni na mocy święceń do pełnienia tych czynności. Dlatego działają zgodnie z tym, kim już są (jednocześnie objawia się, kim są), ponieważ przez święcenia zaszła w nich istotowa (*essential*) przemiana. Gdybym miał sprawować czynności przysługujące święceniom, których bym nie posiadał, moje działanie przed ołtarzem nie byłoby prawdziwe, nie mogłoby objawić tego, co ma sprawić

– pisał o mszy diakon Laurence Paul Hemming³⁷. Wskazuje on na fundamentalną zasadę, że bez nadprzyrodzonego usposobienia bycia kapłanem, a więc działania *in persona Christi*, msza nie jest możliwa. By zostać kapłanem, konieczna jest ontologiczna przemiana, nie zaś wola performowania, nawet w najlepszej intencji.

Jeśli liturgia przestaje być tą jedyną prawdziwą akcją, fundamentalnie odmienną od innych, to nie ma ona sensu. Performatyka powinna i może badać liturgię swoimi narzędziami. To oczywiste. Ale jeśli wierni Kościoła rzymskokatolickiego kiedyś uznają, że msza jest performansem, jak inne, dającym się opisywać w zestawieniu z joggingiem, okaleczeniami, opętaniami w kultach afrobrazylijskich, zakupami, zlotem skautowskim i chińską rewolucją – to wtedy liturgia stanie się wyłącznie pustą ceremonią. I jeśli dobrze odczytuję intencje Żmijewskiego, tak miało się stać – jego spektakl miał ukazać pustotę mszy. Ale widownię – jak czytam w relacjach – wypełnili zwolennicy tego typu sztuki³⁸. Katolikom raczej nie przyszło do głowy uczestniczenie

³⁷ L.P. Hemming, *Liturgia jako objawienie*, przeł. M. Reda, „Christianitas” 2009, nr 43, s. 158.

³⁸ Por. T. Sobolewski, *Msza dla znajomych*, „Gazeta Wyborcza” 1 listopada 2011.

w takiej podróbce, bo po co? No może jedynie z ciekawości. *Msza* nie miała więc nawet siły protestu letrystów (dodam, że była finansowana ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Jej krytyczny ładunek spalił na panewce, bo po co przekonywać przekonanych.

Spektakle biorące za temat Pismo i mszę trochę chybiły celu. Trafiły na impregnowaną materię. Zarówno Ewangelie, jak i liturgia mają kanoniczną formę, której nie da się podrobić. W ich porządku symulakry nie istnieją. Na mszę jednak lepiej pójść do kościoła, nawet będąc niewierzącym³⁹.

³⁹ Carl Gustav Jung pisze: „Jeśli obserwujemy publiczność, która bierze udział w tej sakralnej czynności, to możemy zobaczyć wszystkie stopnie zaangażowania – od samej obojętnej obecności po najgłębsze wzruszenie. Grupy mężczyzn, którzy w czasie mszy stoją w pobliżu wyjścia, rozmawiając o różnych sprawach, niezwiązanych z religią, i mechanicznie żegnają się, zginając kolano, mimo to biorą udział w sakralnej czynności – po prostu przez samą swą obecność w pomieszczeniu wypełnionym łaską. [...] Rytualna śmierć ofiarna nie jest bynajmniej powtórzeniem historycznego wydarzenia, lecz wiecznym procesem zdarzającym się po raz pierwszy i jedyny. Toteż przeżycie mszy oznacza udział w transcendencji życia, przewyciężającej wszelkie granice przestrzeni i czasu. Jest to moment wieczności pojawiający się w czasie”. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Sen, Warszawa 1981, s. 130.

Rodział 7. Monastycyzm

„Patrzą bez wstydlivości i śmieją się bez miary”

Teatr, taniec, widowiska w apoftegmatach Ojców Pustyni
(Egipt, IV–VI wiek)*

Ksiądz Marek Starowieyski, jeden z najwybitniejszych znawców literatury starożytnej, stwierdził: „Apoftegmata Ojców Pustyni stanowią najoryginalniejszy wytwór literatury monastycznej starożytności chrześcijańskiej”¹. Czym są apoftegmata? Można poprzestać na tłumaczeniu terminu: apoftegmata to „krótka sentencja”, „wypowiedź” – takie gatunkowe określenie pojawiało się już w starożytności, na przykład u Ksenofonta. Ale na egipskiej pustyni w IV wieku nabrało innego, nieliterackiego – a raczej nie tylko literackiego – znaczenia; apoftegmata stały się krótkimi mądrościowymi przypowieściami. Od samego początku miały tu charakter mówiony, nieprzeznaczony do zapisania.

Na pustyni, w każdym miejscu, gdzie osiadali anachoreci, wykształciła się instytucja starców. Do starca przechodziło się po „słowo” (*rhema*). Z dziesiątek zachowanych apoftegmatów można nawet zbudować modelową sytuację dramatyczną towarzyszącą takiej wizycie u starców. Przychodzący uczeń czy uczniowie prosili: „Abba, powiedz mi słowo, bym osiągnął zbawienie”. Czasem czekali na nie długo, a potem zapamiętywali to „słowo” i przekazywali innym. Pierwsze pokolenia pustelników nie zapisywały apoftegmatów, lecz przekazywały je sobie z ust do ust jako największą świętość. Zdarzało

* „Patrzą bez wstydlivości i śmieją się bez miary”. *Teatr, taniec, widowiska w apoftegmatach Ojców Pustyni (Egipt, IV–VI w.)* [w:] *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II*, red. ks. E. Mateja, Z.W. Solski, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016, s. 203–214.

¹ Ks. M. Starowieyski, *Apoftegmata Ojców Pustyni – zagadnienia literackie* [w:] *Apoftegmata Ojców Pustyni. Tom 1. Gerontikon. Księga Starców*, przeł. s. M. Borkowska, oprac. ks. M. Starowieyski, „Źródła Monastyczne”, tom 4, Kraków 1994, s. 93.

się, że w końcu apoftegmaty gubiły imię tego, kto je wypowiedział, pozostając anonimowym pouczeniem. Apoftegmaty zaczęto notować u schyłku IV wieku, gdy wymarło pierwsze pokolenie wielkich ojców, a ich kolekcje stały się znane sto lat później.

Wydawnictwo Tyniec w zainicjowanej ponad dwadzieścia lat temu serii „Źródła Monastyczne” wydaje teksty źródłowe związane z Ojcami Pustyni, liczne opracowania naukowe i – co w tym momencie dla mnie najistotniejsze – apoftegmaty. Opublikowano już cztery tomy apoftegmatów, wśród nich dwie najważniejsze kolekcje: alfabetyczną (*Gerontikon*)², skompletowaną pod koniec V wieku, i systematyczną³ (spisaną na przełomie V i VI wieku), oraz wiele mniejszych zbiorów⁴. Można powiedzieć, że przetłumaczono już większość apoftegmatów (około 2500) i ich opracowań naukowych (w nieprzetłumaczonych do tej pory kolekcjach armeńskiej i syryjskiej większość apoftegmatów powtarza się z drobnymi wariantami; część apoftegmatów przechowywała się także w językach arabskich).

Szymon Hiżycki OSB, tyniecki opat benedyktynów, ale też redaktor naukowy czwartego tomu apoftegmatów, zauważył we wstępie, że zajmowanie się apoftegmatami zdecydowanie wykracza poza wyłącznie literacki kontekst:

Apoftegmaty stawiają też przed badaczem problem stosowanych w nich toposów literackich. Masowo więc pojawiają się tu nawróceni cudownie zbójce, skruszone prostytutki, łagodne lwy, hieny, pokorni biskupi pobierający naukę u świętego męża. [...] Wszystko to [...] powinno pokazywać mentalność środowiska, w którym apoftegmat został wypowiedziany i zredagowany. Ta [...] kwestia stawia nam też przed oczyma problemy metodologiczne: w jaki sposób poprawnie korzystać z apoftegmatów, nie zapominając jednocześnie o źródłach archeologicznych, papirologicznych czy hagiograficznych⁵.

Poprzestanie li tylko na literackim odczytaniu apoftegmatów może sprowadzić na manowce, a nawet doprowadzić do opacznego odczytywania sensów.

W ogromnej literaturze naukowej dotyczącej apoftegmatów nie ma opracowań na temat stosunku Ojców Pustyni do widowisk (a przynajmniej ja na takie nie natrafiłem). Wystarczy powiedzieć, że nawet w indeksach rzecz-

² *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1. Gerontikon. Księga Starców*, op. cit.

³ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 2. Kolekcja systematyczna*, przeł. ks. M. Kozera, wstęp ks. M. Starowieyski, „Źródła Monastyczne”, tom 9, Kraków 1995.

⁴ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 3. Zbiory etiopskie (wybór), mniejsze zbiory greckie, zbiory łacińskie*, przeł. ks. S. Kur, ks. M. Rymuza, ks. M. Starowieyski, wstęp ks. M. Starowieyski, o. R. Zarzeczny SJ, „Źródła Monastyczne”, tom 56, Kraków 2011; *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 4. Zbiór anonimowy wydany przez François Nau*, przeł. M. Borkowska OSB, E. Dąbrowska, M. Pawlik OSB, red. naukowa ks. S. Hiżycki OSB, „Źródła Monastyczne”, tom 64, Kraków 2013.

⁵ S. Hiżycki OSB, *Czy apoftegmaty są literaturą wieloprotblemową?* [w:] *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 4*, op. cit., s. 19.

wych polskich wydań apoftegmatów – bardzo starannie przygotowanych – brak jakiegokolwiek „widowskowej” terminologii (poza określeniem „atleta”). Niewątpliwie temat ten jest drugorzędny wobec najważniejszych zmagani duchowych (ale też cielesnych) anachoretów, ale wcale nie taki błahy, co postaram się wykazać. Na dodatek dla teatrologa może on być ciekawy, a nawet fascynujący.

Najpierw jednak wypada napisać choć kilka słów o egipskich anachoretach.

W ostatnich latach III wieku na pustynię egipską, sprzedając wszystko, co ma, odchodzi święty Antoni. Później, za jego przykładem, robią to coraz liczniejsi kolejni anachoreci – około 305 roku wokół świętego Antoniego gromadzą się pierwsi uczniowie i naśladowcy. Asceci w świecie chrześcijańskim istnieli już wcześniej, ale żyli we własnych domach lub na obrzeżach wsi czy miast. Teraz, porzucając wszystko, dziesiątki, potem setki osób osiedlają się w skrajnie trudnych warunkach. Na przełomie wieków uczeń Antoniego – Ammun – zakłada Nitrię, pierwsze duże skupisko anachoretów. W połowie IV wieku przeradza się ona w wielką, wciąż rozrastającą się laureę – w centrum są kościół, piekarnie, hospicja dla odwiedzających, dom dla chorych. Palladiusz zanotował, że w 390 roku żyło tam około sześciuset pustelników⁶. Powstaje też wkrótce druga osada mnichów – Cele – oddalona około 20 kilometrów od Sketis, w której warunki do życia były cięższe. Tutaj osiedlili się anachoreci po wieloletniej praktyce w Nitrii. Użyte przeze mnie słowo „osada” może wprowadzać lekką dezorientację, bowiem „cele były rozmieszczone w takiej odległości, by mnisi nie mogli siebie ani widzieć, ani słyszeć. Ułatwiała to pofałdowanie terenu. Biorąc pod uwagę stale rosnącą liczbę mnichów, nowo przybyli musieli jednak mieszkać bardzo daleko od centrum”⁷ (centrum stanowił kościół). Wykopaliska rozpoczęte na tym miejscu w 1964 roku przez Antoine’a Guillaumonta potwierdziły te informacje. Dodatkowo wskazały, że poszczególne cele otoczone były murkami, w obrębie których kopano też studnie (na głębokości około sześciu metrów była słonawa, lecz zdatna do picia woda).

W V wieku Makary Egipski zakłada kolejną osadę – Sketis, która była oddalona około 50 kilometrów od Cel. Panowały tam warunki skrajnie ciężkie, w pobliżu nie ma nawet wody zdatnej do picia – trzeba było chodzić po nią niekiedy kilkanaście kilometrów. Oddalali się tam tylko najwytrwalsi anachoreci.

Mieszkający na pustyni anachoreci zostawiali wszystko, oddalali się od świata (dodać trzeba, że bardzo szybko praktyki anachoretów z Egiptu zna-

⁶ Palladiusz, *Opowiadania dla Lausosa (Historia Lausiaca)*, przeł. S. Kalinkowski, wstęp ks. M. Starowieyski, „Źródła Monastyczne”, tom 12, Kraków 1996, s. 91.

⁷ A. Guillaumont, *U źródeł monastycyzmu chrześcijańskiego*, tom 1, przeł. s. S. Wirpszanka OSBap, „Źródła Monastyczne”, tom 37, Kraków 2005, s. 210.

lazły naśladowców w innych miejscach). Praktykowali skrajną ascezę, choć była ona tylko środkiem do celu. Raz dziennie o zmroku trochę jedli. Podejmowali czasem długie posty – w skrajnych przypadkach, jak Chrystus, czterdziestodniowe. Wyruszyli na pustynię, wierząc, że w wyniku swych praktyk uzyskają zbawienie. Celów i sposobów ascezy było wiele, ale jeden z najważniejszych to uzyskanie wyciszenia (w późniejszych wiekach nazywane będzie ono hezychią⁸). Ograniczając wszystko, modląc się nieustannie, zamykając się w prymitywnych domkach, chcieli okiełznać namiętności, pokusy, kontrolować własne myśli. Krańcowy post, wyniszczenie ciała, okiełznanie namiętności, straż oczu, straż myśli – oto najważniejsze cele praktyki ascetycznej. Bo czymże jesteśmy? Czy ogałając się ze wszystkiego można dotrzeć do swej istoty? I zanurzyć ją, czystą, w Bogu?

Anachoreci w soboty gromadzili się wieczorem w kościele na synaksę, by przez całą noc modlić się psalmami. Rano odbywała się liturgia, a potem rozchodzili się do swych pustelni. Nie wszyscy jednak przychodzili na wspólne modlitwy – niektórzy oddawali się skrajnej ascezie, latami nie opuszczali celi.

Najbardziej szanowanych starców pustyni nazywano po koptyjsku *abba* lub *geron* – po grecku. To oni najczęściej byli autorami apoftegmatów. Oni też byli ich bohaterami, bo historie z ich praktyki były też mądrościowymi przykładami. Najczęściej starcy żyli, mając przy sobie ucznia, którego przygotowywali do drogi pustelnika.

Ojcowie Pustyni rezygnowali ze wszystkiego, także w dużej mierze z kontaktów ze światem. Nie robili – co oczywiste – teatru, nie interesowali się widowiskami, uciekli od nich na pustynię. Dążeniem ich było modlić się nieustannie.

Dodam tylko, że pustynię zamieszkiwali mężczyźni. Kobiety raczej nie podejmowały tego typu życia. Jeśli tak – a zdarzały się takie przypadki – to była to anachoreza skrajna, niemająca właściwie żadnego wsparcia w innych. Legendy o anachoretkach żyjących na pustyni są dosyć liczne – znajdowano je samotne, żyjące dziesiątki lat bez widzenia kogokolwiek, okrywające się tylko własnymi włosami – bo odzież się zużyła. Karmiły je najczęściej ptaki przynoszące pożywienie albo zdarzał się cud polegający na niewyczerpywaniu się garnca z bobem oraz wodą. Zdarzały się też niewielkie „osady” pustelniczek. Pierwszy apoftegmat, który przytoczę, jest przypisywany właśnie kobiecie – ammie Synkletyce, która po śmierci rodziców oddaliła się na pustynię, by wieść skrajnie surowe życie. Po latach dołączyły do niej uczennice, a bracia i ojcowie przychodzili niej „po słowo”. Przypisywany jej apoftegmat brzmi następująco:

⁸ Por. *Filokalia*, przeł. ks. J. Naumowicz, „Biblioteka Ojców Kościoła”, tom 18, Kraków 2007.

My, którzyśmy podjęli to powołanie, powinniśmy zdobyć doskonałą powściągliwość. Bo i u świeckich powściągliwość zdaje się mieć prawo obywatelstwa, ale z nią razem mieszka i niepowściągliwość, ponieważ grzeszą wszystkimi zmysłami. Bo i patrzą bez wstydlivosti i śmieją się bez miary [wyróżnienie moje – TKJ]⁹.

Oczywiście ten apoftegmat ma o wiele szersze znaczenie; nie dotyczy tylko widowisk, choć może sugerować takie skojarzenie. Bardziej bezpośrednio myśl tę formułuje apoftegmat Hyperechiosa: „Niech mnich ucieka od hałasu diabelskich widowisk, są to bowiem oszustwa szatańskie”¹⁰.

Gdyby tylko takie stwierdzenia padały a apoftegmatach, można by porzesać na dosyć oczywistym stwierdzeniu, że „teatralnie” apoftegmaty nie są ciekawe. Myślę jednak, że warto przyjrzeć się tym mądrościowym powiedzeniom z Egiptu IV–VI wieku trochę uważniej. Dowiemy się z nich trochę (choć niezbyt wiele) o widowiskach tamtych czasów. Przede wszystkim dowiemy się jednak trochę o samych mnichach.

By odnieść się do problemu widowisk w apoftegmatach, koniecznie należy uczynić jeszcze jedną dygresję. Ważny jest bowiem kontekst. IV wiek to czas istotnych przemian. Wielka przemiana, podczas której odchodzi w cień świat antyku i jego bogowie, a wschodzi chrześcijaństwo, dotyczy także widowisk. Świetność greckiej tragedii dawno już przeminęła. Nikną też niektóre bardziej popularne widowiska (które dziś nazwalibyśmy sportowymi). W III wieku przestaje funkcjonować efebja ateńska (kadeci), a więc znika wiele konkursów atletycznych i drużynowych zawodów. (W Egipcie jednak efebja przetrwała dłużej – ostatnie zawody zorganizowano w gimnazjonie w Oksyrynchos w 323 roku, a o gimnazjarchach wzmianki są jeszcze do 370 roku). W 326 roku Konstantyn Wielki zakazuje walk gladiatorów. Problem w tym, że nie był on przestrzegany. Z 404 roku znamy opowieść o mnichu z Azji Mniejszej, świętym Almachiusie, który rzucił się na arenę, by rozdzielić walczących gladiatorów, „i został rozdarty na strzępy przez rozwścieczony tłum”¹¹. Ostatnie wieści o potyczkach gladiatorów pochodzą z lat 439–440.

Stosunek chrześcijaństwa do widowisk był – jak wiadomo – zdecydowanie negatywny. Już około roku 200 Tertulian bardzo jednoznacznie formułuje podstawowe zarzuty, oskarżając widowiska o niemoralność i bałwochwalstwo¹². W IV wieku, a więc gdy będzie rozkwitać życie pustelnicze

⁹ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1*, op. cit., s. 468. Apoftegmat 2 (893).

¹⁰ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 3*, op. cit., s. 165. Hyperechios 34 [36].

¹¹ M. Grant, *Gladiatorzy*, przeł. T. Rybowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, s. 148–149.

¹² Por. Tertulian, *O widowiskach. O bałwochwalstwie*, przeł. S. Naskręt, A. Strzelecka, „Pisma Ojców Kościoła”, tom 28, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Teologiczny, Poznań 2005.

w Egipcie, święty Jan Chryzostom – pisząc co prawda o teatrach Antiochii, nie Aleksandrii, co byłoby bliższe interesującym nas zagadnieniom – twierdzi, że „teatr wywodzi się z głupoty człowieka i z ciemnej strony jego natury, tej, która skłania go do rozpusty”¹³, zaś rozwiążność teatru przyczynia się do rozkładu małżeństw. Złotousty wygłasza nawet *Mowę przeciw tym, co opuścili kościół, a pobiegli na widowiska*¹⁴, grożąc takim chrześcijanom wykluczeniem ze wspólnoty. Chrześcijanie bowiem uwielbiali widowiska – świadectw tego jest bardzo wiele, także w pismach samego Jana Chryzostoma (w *Mowie* zestawia „widowiska” chrześcijańskie i publiczne. Jego opisy *ludi* są na tyle szczegółowe, że nie można mieć wątpliwości, iż je oglądał). Chryzostom zestawia więc dwa chóry – pierwszy:

złożony z wszetecznych kobiet i rozwiązłych młodzieńców, śpiewających lubieżne piosenki przy akompaniamencie wrzaskliwej muzyki instrumentalnej, oraz chór zgromadzonych na liturgii pustelników, błogosławionych i świętych, przez których usta przemawia Chrystus i rozbrzmiewa łaska Ducha Świętego. Pierwszy rozpala namiętność i cudzołożną miłość, rodzi kłótnie i wywraca porządek domowy, drugi zaś uspokaja swych uczestników, czyni ich wolnymi od namiętności¹⁵.

Liturgia powinna być więc prawdziwym „widowiskiem” chrześcijan.

W 380 roku Teodozjusz Wielki ogłasza chrześcijaństwo religią oficjalną, panującą, państwową. Jego stosunek do widowisk też nie był jednak jednoznaczny, jak mógłby wskazywać przytoczony powyżej kontekst. Widowiska nie znikną. Teodozjusz zabronił, co prawda, organizowania widowisk cyrkowych, ale tylko w niedzielę. Świat pogański i chrześcijaństwo długo jeszcze będą walczyć o dominację. Występów pantomimy zakazał w Konstantynopolu dopiero Justynian, który w 526 roku cofnął także dotacje państwowe dla tancerzy i zamknął teatr w Antiochii¹⁶.

Największe skupiska Ojców Pustyni były oddalone około 50 kilometrów od Aleksandrii, drugiego co do wielkości miasta w cesarstwie rzymskim (w poło-

¹³ Por. Ks. W. Myszor, *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych. Wprowadzenie i wybór tekstów* [w:] *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV wieku*, red. bp. J. Śrutwa, redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1988, s. 126.

¹⁴ Św. Jan Chryzostom, *Homilie i kazania wybrane*, przeł. W. Kania, „Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy”, tom 8, Wydawnictwo ATK, Warszawa 1971, s. 175–180.

¹⁵ Por. Ks. S. Longosz, *Widowiska teatralne zagrożeniem dla życia rodzinnego według św. Jana Chryzostoma* [w:] *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV wieku*, op. cit., s. 142.

¹⁶ Por. Ks. W. Myszor, *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych. Wprowadzenie i wybór tekstów* [w:] *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV wieku*, op. cit., s. 125.

wie IV wieku Sobór Nicejski przyznał Aleksandrii honorowe miejsce w świecie chrześcijańskim bezpośrednio po Rzymie¹⁷), pełnego chrześcijan. Ale też miasta pełnego widowisk. Patrząc na hipotetyczny plan miasta w tamtych czasach – zobaczymy dwa amfiteatry, hipodrom, stadion, tereny sportowe... Ojcowie Pustyni niekiedy odwiedzali Aleksandrię, sprzedając tu wyplatane przez siebie kosze, liny czy inne przedmioty. Czasami przychodzili tu na wezwanie biskupa.

By zobrazować, jak mogły wyglądać takie wizyty anachoretów w Aleksandrii – przywołam tu dwa apoftegmaty. Pierwszy związany jest z *abba* Izydorem ze Sketis. Obrazuje on typowe dla anachoretów ćwiczenie ascetyczne, związane ze „strażą oczu”¹⁸:

Abba Izydor poszedł kiedyś do abba Teofila, arcybiskupa Aleksandrii; a kiedy wrócił do Sketis, pytali go bracia: „Co tam w mieście?”. Odpowiedział: „Zaiste, bracia, nie widziałem tam żadnej ludzkiej twarzy, tylko samego arcybiskupa”. Słyszając to, przestraszyli się i pytali: „Czy jakaś plaga dotknęła ich, abba?”. On odrzekł: „Ależ nie! Tylko nie dałem się zwyciężyć pokusie spojrzenia na kogokolwiek”. Słyszając to, zdumiali się i utwierdzili się w postanowieniu pilnowania swych oczu przed rozproszeniem¹⁹.

Ale taka wizyta anachorety mogła wyglądać inaczej – oczy pustelników patrzyły, choć w swoisty sposób, na otaczający świat:

Błogosławionej pamięci Atanazy, arcybiskup aleksandryjski, zaprosił abba Pambo, aby przyszedł z pustyni do Aleksandrii. Poszedł więc; i zobaczył tam pewną aktorkę. I rozplakał się. A kiedy go pytano, dlaczego płacze, odpowiedział: „Dwie rzeczy mnie poruszyły. Pierwsza to jej potępienie; a druga to to, że ja nie tak gorliwie usiłuję spodobać się Bogu, jak ona usiłuje spodobać się [zepsutym] ludziom²⁰.

Apoftegmaty są pouczeniem moralnym i religijnym – i właściwie można poprzestać na tym, że to, ot, taka zmyślona przypowieść. Ale można zadać kilka pytań: Czy abba Pambo poszedł do teatru? Bo gdyby chodziło o kobietę spotkaną na ulicy – figura kurtyzany to bardzo częsty topos w apoftegmatach²¹ – Pambo nie mówiłby o kunszcie aktorki. A mówi o kunszcie

¹⁷ *Encyklopedia Kościoła*, tom 1, A–K, oprac. F.L. Cross, E.A. Livingstone, Vocatio, Warszawa 2003, s. 53.

¹⁸ Apoftegmata świętego Antoniego Wielkiego mówi o walce mnichów: „człowiek, który mieszka na pustyni i trwa w skupieniu, wolny jest od potrójnej walki: o słuch, o mowę i o spojrzenie. Musi jedynie walczyć o serce” (*Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1*, op. cit., s. 132. Apoftegmata 11).

¹⁹ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1*, op. cit., s. 273–274. Apoftegmata 8 (364).

²⁰ Ibidem, s. 417. Apoftegmata 4 (765).

²¹ Wystarczy przypomnieć postać Thais, która zainspiruje między innymi Hroswithę z Gandersheim, Anatola France’a, Jules’a Masseneta i wielu innych, którzy stworzą dramaty, opowiadania, opery, filmy, dzieła plastyczne związane z tą kurtyzaną.

– czyli mógł widzieć ją na scenie. Albo mógł widzieć na scenie aktorki wiele lat wcześniej, zanim odszedł na pustynię.

Warto więc się zastanowić, kim mogła być wspomniana aktorka. Ksiądz Stanisław Longosz, pisząc o mimie w IV wieku, stwierdza:

Do zasadniczych strukturalnych elementów należały: a) taniec wykonywany przez półobnażone i występujące bez masek teatralnych tancerki, b) śpiewane przez tancerki piosenki, przeważnie o treści erotycznej, stające się natychmiast piosenkami dnia całego miasta²².

Elementów strukturalnych pokazów mimów w IV wieku było więcej – te dwa natomiast dotyczą pokazów, jakie mógł widzieć abba Pambo. Mógł to być też ewentualnie występ pantomimy, bo kobiety również bywały aktorkami w tym gatunku. Jakkolwiek to wyglądało, z tego apoftegmatu można z całą pewnością stwierdzić, że mim był jednym z obecnych w Aleksandrii gatunków widowiskowych. Na razie na tym poprzestaśmy.

Zanim przejdę do dalszych widowisk, warto zadać pytanie: kim wcześniej byli Ojcowie Pustyni, nim skupili się na ascezie? Większość z nich to chłopi, czasem, jak święty Antoni, dosyć (a raczej bardzo) zamożni – Antoni był właścicielem 80 hektarów gruntu. Anachoretyzm na pustyni egipskiej był pierwszym znanym nam ruchem religijnym, w którym chłopstwo odgrywało tak wielką rolę. Przybywali tam też mieszczanie: wiemy o kupcach, urzędnikach, adwokatach, lekarzach. Ale byli i arystokraci – jedną z najważniejszych spośród nich postaci był abba Arseniusz, który porzucił cesarski pałac i świetną karierę (był ponoć wychowawcą synów Teodozjusza Wielkiego). Zachował się taki oto anonimowy apoftegmata, w którym abba Arseniusz tłumaczy się bratu z tego, że nosi sandały:

Zamiast łaźni polewam trochę wodą moje nogi, a sandałów używam z powodu słabego zdrowia. Zamiast fletów i cytr lub innej muzyki, którą zachwycałem się na mych ucztach, odmawiam dwanaście Psalmów w ciągu dnia i dwanaście w ciągu nocy [...]. Nie gorsz się więc, abba, moją słabością²³.

Byli też niewolnicy – jak abba Mojżesz Etiopczyk (czyli Murzyn), który wcześniej był bandytą, pijakiem i mordercą, by później poddać się skrajnej ascezie. W końcu zostanie wyświęcony na kapłana (jedyne kościoła w Sketis) i zginie męczeńską śmiercią.

²² Por. Ks. S. Longosz, *Widowiska teatralne zagrożeniem dla życia rodzinnego według św. Jana Chryzostoma* [w:] *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III-IV wieku*, op. cit., s. 141.

²³ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 2*, op. cit., s. 212. Apoftegmata 78 (799).

Świętym został uznany przez Kościół abba Makary Aleksandryjski. Według zachowanego w języku koptyjskim *Żywota Makarego* był aktorem mimicznym²⁴. Porzucił swój zawód, zdążył nawrócić jeszcze siedmiu aktorów mimicznych i udał się na pustynię. Podobnie jak Mojżesz Etiopczyk, został kapłanem. Zmarł jako stuletni starzec w 393 roku. Nie znamy ani jednego „widowskiego” apoftegmatu, ale – jak napisał Sokrates w swej *Historii Kościoła* – bywał krotchwilny (*bilaros*) w stosunku do tych, którzy go odwiedzali, i „swym ujmującym obejściem i „dowcipkowaniem nakłaniał młodzież do ćwiczenia się w doskonałości”²⁵. Utrzymywał też znajomość ze swoimi dawnymi kolegami. W koptyjskim *Żywocie Makarego* czytamy: gdy przyszli odwiedzić go na pustyni jego towarzysze, swoim zwyczajem zaczął błaznować, „co zresztą posłużyło ku ich zbudowaniu!”²⁶.

Obok mimu w apoftegmatach wspomina się o jeszcze kilku widowiskach. Najczęstszym określeniem z tego kręgu jest „atleta”. Wielokrotnie takim przydomkiem – w różnych kontekstach – określali się sami mnisi. Topiczne określenie *athleta Christi* przetrwa przez wieki, oznaczając mocowanie się w „dobrej walce” o zbawienie. W apoftegmatach mamy jednak też konkretne, choć skąpe, informacje o widowisku z IV lub V wieku:

Brat pytał starca: „W jaki sposób się zbawię?”. On zaś zrzucił tunikę, przepasał lędźwie, wyciągnął ręce ku niebu i rzekł: „Taki właśnie powinien być mnich: ogołocony z dóbr doczesnych i ukrzyżowany. W zapasach walczy na pięści atleta; wśród pokus mnich rozkrzyżowuje ręce ku niebu, wzywając Boga. Nagi staje atleta do walki na boisku; nagi i ogołocony z materii jest mnich. Tamten namaszcza się oliwą, a mistrz uczy go, jak ma walczyć; tak i nam Bóg zysła zwycięstwo”²⁷.

Atleta według Dariusza Słapka to zarówno zapaśnik, pięściarz, jak i uczestnik konkurencji, które dzisiaj nazwalibyśmy lekkoatletycznymi. Zasadniczym elementem jest sportowa rywalizacja. Słapek pisze o tym, że atleci w widowiskach to i bogaci, majątni arystokraci, i obywatele niższych stanów. Popularność czyniła z nich prawdziwych herosów²⁸. Dla mnicha oczywiście inna sprawność jest ważna, zwycięstwo przyznane może być nie za zwycięstwo nad

²⁴ Por. A. Guillaumont, *U źródeł monastycyzmu chrześcijańskiego*, tom 2, przeł. s. S. Wirpszanka OSBap, „Źródła Monastyczne”, tom 38, Wydawnictwo Homini–Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Kraków 2005, s. 121.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 122.

²⁷ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 4*, op. cit., s. 198–199. Apoftegmat N143 (1143). Apoftegmat ten stanowi oczywiście odwołanie do 1 Kor 9,24–27.

²⁸ Por. D. Słapek, *Sport i widowiska w świecie antycznym*, Wydawnictwo Homini–Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Kraków–Warszawa 2010, s. 183–185.

innymi, lecz nad sobą. Prawie takie samo pole semantyczne wiąże się z używanym przez mnichów określeniem „zapaśnik”. Ten rodzaj widowisk także włączony był do sportów atletycznych. Wiązał się oczywiście z walką. Zapasy (w porównaniu na przykład z walką na pięści) nie były sportem brutalnym – obowiązywały w nich jasno określone reguły. Zresztą zapasy były częścią greckiego sposobu wychowania²⁹. Obok atlety to najczęściej pojawiający się widowiskowy termin w apoftegmatach. Właściwie bez trudu można go pomieścić w toposie *athleta Christi*, bo użycie określenia „zapaśnik” pojawia się najczęściej w znaczeniu przenośnym. Na przykład abba Antoni toczył „dobry bój z najbardziej nieczystymi złymi duchami jako zapaśnik prawdy”³⁰; o abba Marku Egipcjaninie mówiono, że to „zapaśnik Chrystusowy”³¹. Ta terminologia była powszechnie stosowana na pustyni: „Im bowiem zacieklejsza walka, tym bardziej będzie chwalebna i nagroda”³².

W IV wieku wciąż jeszcze odbywały się zanikające widowiska z udziałem gladiatorów³³. Nie mogło więc i tej gałęzi widowisk zabraknąć w apoftegmatach Ojców Pustyni. Znowu będzie to świadectwo wskazujące, że świat widowisk nie był obcy anachoretom, lecz nauka, jaką wyciągali, dotyczyła nie zmagania sportowych, ale potyczek w sferze ducha. W sprawie pokus nieczystych powiada pewien starzec pustelnik:

Czy chciałbyś zbawić się, śpiąc? Idź, pracuj, idź, trudź się; idź, szukaj, a znajdziesz, czuwasz i pukasz, a będzie ci otworzone. Są w świecie gladiatorzy: zdobywają oni wieniec po wielu zadanych ciosach, po stawianiu oporu i okazaniu odwagi. Nie raz też jeden, walcząc przeciw dwóm, odważnie wystawia się na rany i zwycięża tych, którzy mu ciosy zadają. Widzisz, ile odwagi dla ziemskiego zysku? I ty więc stawaj odważnie, a Bóg za ciebie będzie walczył z wrogiem³⁴.

Jedną z najważniejszych konkurencji igrzysk greckich i rzymskich *ludi* były wyścigi rydwanów. Poza Rzymem wyścigi cieszyły się ogromnym powodzeniem także w Antiochii i właśnie Aleksandrii. Jako dziedzina widowisk przetrwały one aż do VII wieku³⁵. Zachował się interesujący apoftegmat związany z tą konkurencją:

[Święty Epifaniusz, biskup Cypru] opowiadał, że był w Aleksandrii pewien wóznicą, którego matce było na imię Maria. Ten podczas wyścigów spadł z rydwanu,

²⁹ Por. S.G. Miller, *Starożytni olimpijczycy*, przeł. I. Żółtowska, Warszawa 2006, s. 56–59.

³⁰ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 3*, op. cit., s. 326–327. Zbiory łańskie 8.

³¹ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1*, op. cit., s. 354. Apoftegmat 542.

³² Anonimowy apoftegmat 2 (1164). *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1*, op. cit., s. 277.

³³ Pomimo że, jak wspomniałem, w 325 roku Konstantyn Wielki zakazał walk gladiatorów.

³⁴ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 4*, op. cit., s. 205. Apoftegmat N166 (1166).

³⁵ Por. D. Słapek, *Sport i widowiska w świecie antycznym*, op. cit., s. 743–750.

ale podniósł się, przegonił tego, który go przewrócił, i zwyciężył. A tłumy zawołały: „Syn Marii upadł i powstał, i zwyciężył”³⁶.

Niewątpliwie ten apoftegmat wymaga objaśnienia. Średnio wyścig rydwanów trwał około 10–15 minut. Upadek właściwie uniemożliwiał uzyskanie zwycięstwa – na nadrobienie strat nie pozostawało czasu. Pierwsze pouczenie dotyczyć może więc pokuty: można upaść, ale wciąż w przegranej – wydawałoby się – walce liczyć na zwycięstwo. Ten apoftegmat ma jednak także historyczny kontekst. W poprzedzającym ten apoftegmat fragmencie jest mowa o śmierci cesarza Juliana Apostaty (prześladowcy chrześcijan, który zginął w 363 roku). Dzień przed jego śmiercią w Aleksandrii runęła świątynia Serapisa (o czym też mówi wcześniejszy fragment). Można więc owo „cudowne” zwycięstwo podczas wyścigu rydwanów odnieść do zwycięstwa chrześcijaństwa. Na dodatek skojarzenie z Synem Marii, który „upadł i powstał, i zwyciężył”, jednoznacznie odnosi się do Chrystusa. Ale przede wszystkim trzeba odnieść ten apoftegmat do postawy każdego mnicha: nawet po upadku wydającym się ostateczną klęską, w „dobrej walce” pokutującego może czekać zwycięstwo.

Kolejnym widowiskiem używanym jako kontekst do ukazania powołania anachoretów był cyrk, a szczególnie związany z nim swoisty „teatr zwierząt” nazywany *venatio* (polowanie). Abba Serapion, mówiąc o pokonywaniu przez mnichów ośmiu wad głównych, używa tego typu porównania. Mówi tak oto:

Tak zresztą zwykli postępować ci, którzy spodziewają się nagrody, podejmują się walki z różnymi zwierzętami przed możliwymi tego świata. W czasie widowisk nazywanych *pancarpum* rzucają się oni najpierw na zwierzęta najsilniejsze, najbardziej dzikie i niebezpieczne. Gdy uda im się je zabić, łatwiej pokonują te, które są słabsze i dzikie. Podobnie i my starajmy się najpierw pokonać wady silniejsze, a dopiero potem te, które są słabsze. W taki sposób bez większego ryzyka odnieśliśmy całkowite zwycięstwo³⁷.

Pojawiające się określenie *pancarpum* wskazuje na dosyć dobrą znajomość przez Serapiona gatunków *venationes*. Określenie to oznaczało bowiem walkę w cyrku z różnymi rodzajami zwierząt, wpuszczanymi na arenę równocześnie. Serapion potrafił nawet ukazać najczęstszy sposób radzenia sobie w takiej sytuacji. Na dodatek pouczenie to bardzo celnie zestawia skuteczne zasady walki anachoretów ze swoimi wadami.

Przywołując niektóre odnoszące się do widowisk apoftegmaty, można powiedzieć, że rozpoznajemy poprzez nie różnorodność widowisk z Aleksandrii IV wieku. Stadiony, areny, teatry, place przeznaczone na widowiska zostają

³⁶ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1*, op. cit., s. 212. Apoftegmat 2 (197).

³⁷ Jan Kasjan, *Rozmowy z ojcami*, tom 1, przeł. ks. A. Nocoń, „Źródła Monastyczne”, tom 28, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2002, s. 225. Rozmowa V,14.

wypełnione w tych przypowieściach różnorodnymi teatralnymi, sportowymi i cyrkowymi działaniami. Mnisi o wiele częściej jednak mieli do czynienia z widowiskami specyficznymi wyłącznie dla ich sytuacji, niewiązanymi z publicznymi występami³⁸ – i to widowiskami różnorodnego rodzaju, związanymi często z ich własnymi wizjami. Od razu warto zaznaczyć, że wizje nie były pożądanym elementem życia na pustyni. Zdarzały się pustelnikom często i dotyczyły wielu z nich, ale anachoreci zmierzali raczej ku wyciszeniu i nie waloryzowali ich zbyt wysoko. Często wizje stawały się pułapką, bo szatan czy demony, podszywając się pod postaci świętych, wbijali mnichów w pychę. Walka z demonami była więc codziennością anachoretów. Oto jedno z najbardziej bezinteresownych widowisk szatańskich, zapisanych w apoftegmatach:

O abba Pambo mówiono, że jego twarz nigdy się nie uśmiechnęła. Pewnego więc dnia diabli chcieli doprowadzić go do śmiechu: włożyli pióro na patyk i nieśli je, robiąc dużo hałasu i wołając: „Jazda, jazda!”. Na ten widok abba Pambo się zaśmiał. Diabli wtedy zaczęli tańczyć wołając: „Oho, oho, Pambo się zaśmiał!”. Odpowiedział: „Nie zaśmiałem się, ale wyśmiewałem waszą słabość, że w tyłu niesiecie jedno pióro”³⁹.

Tego typu widowiska bywały jednak o wiele bardziej niebezpieczne, wręcz przerażające. Do skarbnicy kultury europejskiej jako jeden z dobrze znanych tematów weszło kuszenie świętego Antoniego, stając się impulsem do stworzenia wielu dzieł, głównie plastycznych.

Anachoreci na pustyni egipskiej świadomi też byli, że w teatrze świata oni sami również są widowiskiem na skalę kosmiczną. Za Pierwszym Listem świętego Pawła do Koryntian uważali o sobie, że „widowiskiem stali się światu, aniołom i ludziom” (1 Kor 4,9). Ich samotna walka miała być świadectwem dla innych. Komentując List świętego Pawła i nawiązując do męczeństwa pierwszych chrześcijan, Orygenes pisał:

A więc cały świat, wszyscy aniołowie z prawej i lewej strony oraz wszyscy ludzie, ci należący do stronnictwa Bożego i ci z innych stronnictw, będą się przyglądać naszej walce. I albo aniołowie niebiescy ucieszą się z naszego powodu [...], albo, nie daj Boże, uradują się moce piekielne, które ze zła się cieszą⁴⁰.

Ów topos *Theatrum Mundi* był oczywisty dla mnichów. Uważali, że nie tylko dbają o własne zbawienie, ale też są częścią „widowiska”, które prze-

³⁸ Pomijam tutaj „performatywny” wymiar, jaki towarzyszył przekazywaniu wielu apoftegmatów (przytoczony apoftegmat o atlecie może być tutaj ilustracją). Wygłaszanie apoftegmatu i towarzyszące temu działania same w sobie mogły stać się bowiem widowiskiem.

³⁹ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1*, op. cit., s. 419. Apoftegmat 13 (774).

⁴⁰ Św. Metody z Olimpu, *Uczta*. Orygenes, *Homilie o „Pieśni nad pieśniami”*. *Zachęta do męczeństwa*, przeł. S. Kalinkowski, „Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy”, tom 24, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1980, s. 149–150.

kracza cielesny i ziemski wymiar. Oto apoftegmat Hyperechiosa: „Pogardzajcie rzeczami ziemskimi i trzymajcie krzyż mocno umieszczony nad czołem, abyście dali widowisko, które przerazi szatana”⁴¹. Mnisi uważali się za atletów, Chrystusowych zapasników, którzy biorą udział w tej dobrej walce. Ich zmagania mieściły się w określeniu „Kościół walczący”. Na dodatek nie czuli się osamotnieni. Tenże Hyperechios tak oto błogosławił ascetów: „Niech zostanie odpędzona od mnichów burza szatańska, ale niech aniołowie tańczą wokół nich pogodnym chórem”⁴². Tutaj na ziemi anachoreci zrezygnowali ze wszystkiego, ale gdy osiągną zbawienie, będą mogli zatańczyć wraz z aniołami. To dopiero będzie widowisko!

⁴¹ *Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 3*, op. cit., s. 182. Apoftegmat Σ 17.

⁴² *Ibidem*, s. 164. Apoftegmat 27 (29).

Zatańczyć na Athos

Pielgrzymka wyobraźni*

Oddziaływanie „ciała widowiskowego” na widza, według Jeana-Marie Pradier, ma charakter przede wszystkim biologiczny⁴³. Na dodatek jest związane z całym kompleksem społecznych więzi, których istotnym elementem jest „ciężkość istnienia”, dosadność materialnej powłoki, ciała, mięsa, płynów, osocza... Czy można od tej Pradierowskiej wizji uciec? Czy może istnieć aktorstwo, w którym dyktat ciała pełni funkcję drugorzędą? Spróbuję taką możliwość pokazać. Będzie to opowieść o dążeniu do przekraczającego ciało „aktorstwa” – możliwego jako idea, choć w praktyce skazanego oczywiście na nieuchronną porażkę. Mimo samoświadomości „aktorów”, że ościń ciała nie pozwoli z niego się wyzwolić, próbowano zrealizować taki „widowiskowy” scenariusz.

1.

W Kościele katolickim od IX, a z całą pewnością od X, wieku możemy mówić o powstaniu dramatu liturgicznego. W prawosławiu tego typu formy liturgiczne właściwie się nie rozwinęły – poza kilkoma wyjątkami. Jednym w nich jest inscenizowana historia z biblijnej Księgi Daniela o trzech młodziankach w piecu ognistym.

Teksty tego prawosławnego dramatu liturgicznego⁴⁴ odkryto dopiero w XIX wieku. Najstarszy ze znanych nam rękopisów pochodzi z roku 1453. Z całą pewnością więc w połowie XV wieku dramat był prezentowany w świątyniach Bizancjum. Niektórzy badacze twierdzą jednak, że oficjum o młodziankach grane było o wiele wcześniej – już od X wieku (Aleksis Solomos⁴⁵), a może nawet wcześniej (Michaelis Adamis⁴⁶). Dowodem miałby być zapis z XI wieku

* *Zatańczyć na Athos*, „Teatr” 2016, nr 7–8, s. 56–60.

⁴³ Por. J.-M. Pradier, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. K. Bierwaczonok, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012. Zarys mojego tekstu powstał w związku z sesją naukową ETHNOS – THEATRON, zorganizowaną przez Instytut Sztuki PAN.

⁴⁴ Używam tu terminu nieadekwatnego wobec dramatu prawosławnego.

⁴⁵ A. Solomos, *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e.–1600 n.e.*, red. przekładu M. Kaziński, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010, s. 171–172.

⁴⁶ M. Adamis, *Oficjum Trzech Zbożnych Młodzianków w Piecu Ognistym*, tłum. M. Kaziński, „Konteksty”, nr 2/2007, s. 84.

z katedry Hagia Sophia w Konstantynopolu, że pośród utensyliów katedry znajdował się piec (stanowiący w dramacie „scenografię”). Ale równie dobrze mógł to być piec do wypieku konsekrowanego w trakcie liturgii chleba⁴⁷.

Nie miejsce tu na przedstawianie skomplikowanych losów dramatu (zrobiłem to pokrótce w książce o dramacie liturgicznym⁴⁸). Trzeba jednak jasno podkreślić, że w Kościele prawosławnym nie traktowano tego oficjum jako teatru. Była to po prostu część liturgii. Twierdzących, że to teatr, bardzo gwałtownie atakowano. Prawosławny arcybiskup Salonik Symeon oglądał we Włoszech w XVI wieku widowiska liturgiczne katolików i nie krył wzburzenia. Uważał za herezję, że zachodnie widowiska gwałcą chrześcijańską tradycję przedstawiania świętych osób przez ikonę i symbol. Co prawda nie wiemy, co oglądał (czy dramat liturgiczny, czy na przykład misteria na ulicy miast), ale mówił o tym jako o bezbożnym widowisku. Jego zdaniem, przeciwieństwem tej herezji jest *Oficjum o Trzech Młodziankach* celebrowane w Kościele greckim:

Lecz gdy oni [łacinnicy] czynią nam wyrzuty z powodu pieca młodzianków, niech się nie radują. Gdyż my nie rozpalamy pieca, lecz świece i lampy. Ofiarujemy Bogu kadzidło w zwykły sposób i przedstawiamy anioła ikoną, a nie poprzez żywego człowieka. Przedstawiamy jedynie śpiewających młodzieńców, czystych jak owych Trzech Młodzianków, by wyśpiewać ich pieśń zgodnie z tradycją⁴⁹.

W argumentacji Symeona warto zwrócić uwagę na dwa stwierdzenia: „kadzidło jest ofiarowane w zwykły sposób”, „pieśń śpiewana zgodnie z tradycją”, a więc jak podczas liturgii, nie zaś spisane specjalnie dzieła. Rzeczywiście, Młodziankowie śpiewają „w piecu” wyjątki z kantyku Azariasza i pieśni Trzech Młodzieńców (Dn 3,25–45 oraz 3,51–90), które są podstawą ody siódmej i ósmej kanonu orthrosu (prawosławnego odpowiednika *matutinum*). I śpiewają to w przeznaczonym do tego liturgicznym miejscu⁵⁰, na zakończenie orthrosu, czyli jeszcze przed świtem, w Niedzielę Świętych Poprzedników (czyli w niedzielę przed Bożym Narodzeniem).

Można by poprzestać na tym, że będę opowiadał o liturgii, gdyby nie trzy elementy tego oficjum: w cerkwi stoi przygotowany specjalnie na tę okazję piec (scenografia), są wyodrębnione postaci (Trzech Młodzianków, a w póź-

⁴⁷ A.W. White, *The Artifice of Eternity. A Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium*, University of Maryland, Maryland 2006, s. 155.

⁴⁸ Por. T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012, s. 456–472.

⁴⁹ Symeon z Tesaloniki, *Dialog w Chrystusie przeciw wszystkim herezjom [...]*. Tłumaczenie z „Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca” vol. 155, Paryż 1869, col. 113 podają za maszynopisem w archiwum Scholi Teatru Węgajty.

⁵⁰ Dla porządku trzeba powiedzieć, że ta zgodność kantyków w orthrosie i dramacie nie jest pełna.

niejszej, rosyjskiej wersji jeszcze Chaldejczycy), postaci te nie są ubrane w typowe stroje liturgiczne (kostium), no i w owym piecu Młodziankowie... tańczą. Tańczą w cerkwi prawosławnej!

Zachowały się cztery manuskrypty: jeden z Aten, jeden z klasztoru świętej Katarzyny na górze Synaj i dwa na świętej górze Athos.

2.

Pojechałem więc na Athos. Athos to osiemdziesięciokilometrowy półwysep, w najszerszym miejscu liczący ponad trzydzieści kilometrów i zwieńczony liczącą ponad dwa tysiące metrów górą Athos. Stanowi on autonomiczną republikę na obszarze Grecji, mieszkają tam i administrują tym obszarem mnisi prawosławni. Od ponad tysiąca lat kobiety nie mają tam wstępu. Na Athos jest dwadzieścia dużych klasztorów, kilkadziesiąt mniejszych skitów oraz wiele keli, pustelni, hesychasterii... Dzisiaj żyje tu około 2700 prawosławnych mnichów. W XV wieku było ich dziesięć razy więcej.

Sami mnisi nazywają Athos ogrodem Bogurodzicy. Legenda spisana w manuskrypcie przechowywanym w Wielkiej Laurze (MS Λ 66) głosi, że gdy po wniebowstąpieniu Chrystusa apostołowie rozjechali się na cztery strony świata ewangelizować, także Maria zamierzała wyruszyć w podróż misyjną. Ukazał się jej jednak anioł, który powiedział, że Chrystus chce, by pozostała z Jerozolimie. Ale Chrystus zrobił jeden wyjątek – ofiarował jej jako ogród świętą górę Athos, i tutaj odbyła się jedyna podróż Maryi. Bogurodzica uznawana jest więc za fundatorkę i opiekunkę Athos. A sam półwysep – za ogród Bogurodzicy.

Jakkolwiek było, już od sporo ponad tysiąca lat żyją tu mnisi. By się dostać na Athos, trzeba uzyskać specjalny diamoniterion podpisany przez hierarchów przynajmniej czterech klasztorów. Dla nieprawosławnych jest to dosyć trudne, choć, jak widać, nie niemożliwe.

Wracając do dramatu o młodziankach z Athos... Starszy atoski manuskrypt zawierający to oficjum pochodzi z monasteru Iwiron (MS I 1120) i jest datowany na 1458 rok. Drugi, z XVII wieku, znajduje się w Wielkiej Laurze (MS Λ 175).

Miloš Velimirović, który odkrył oficjum o młodziankach dla szerokich kręgów naukowców, napisał w swej fundamentalnej pracy *Liturgical Drama in Byzantium and Russia*⁵¹, że oficjum to jest związane nierozdzianie z rytmem asmatycznym, czyli katedralnym, nierozzerwalnie starszym niż ten, który dzisiaj obowiązuje w Kościele greckim. Ryt ten ukształtował się około IV wieku,

⁵¹ M. Velimirović, *Liturgical Drama in Byzantium and Russia*, „Dumbarton Oaks Papers” 1962, vol. 16, s. 349–385.

był o wiele bardziej „bogaty”, pełen procesji, skłonów, okadzania, związany z cesarskim dworem w Bizancjum – a w warstwie muzycznej „ozdobników”. Ostatnie świadectwa stosowania tego rytu są datowane na XV wiek, a więc (jak uważa większość badaczy) czas narodzin oficjum Młodzianków. W połowie XV wieku Bizancjum zajęło Imperium Osmańskie. Athos jednak pozostał przez pięćset prawie lat niezależną enklawą Kościoła ortodoksyjnego, któremu Imperium zapewniło względną autonomię (Tesaloniki i Athos Turcy Osmańscy zajęli już w 1430 roku).

Czy spisany w XVII wieku (a więc dwieście lat po zaniechaniu używania rytu asmatycznego) manuskrypt z Wielkiej Laury z umieszczonym w nim oficjum o młodziankach świadczy, że na Athos nabożeństwo przetrwało aż do tego czasu? Czy w ten sposób próbowano ocalić tu tradycję, której już nie można było na taką skalę kontynuować w wielkich katedrach? Na ten temat istnieją sporne hipotezy, a ja nie czuję się na tyle kompetentny, by się w te spory włączyć. Niezbitym faktem jest jednak, że taki manuskrypt z XVII wieku istnieje.

3.

O greckim oficjum o Trzech Młodziankach od czasu publikacji Velimirovicia stało się głośno, gdy zostało odczytane muzycznie i przełożone na współczesną notację muzyczną przez Michaelisa Adamisa. Później Lykourgos Angelopoulos zapisał *Młodzianków* według współczesnej cerkiewnej notacji. Angelopoulos wykonywał go z Chórem Patriarchatu Ateńskiego koncertowo, a potem jako inscenizację uteatralizowaną. Nagrał też płytę. Później *Młodzianków* „wystawił” też Wolfgang Niklaus, szef Scholi Węgajty, z chórem Bizantion.

Istnieją również inscenizacje staroruskich (wielogłosowych) *Młodzianków*, między innymi zespołu Sirin, pracującego niegdyś z Anatolijem Wasiljewem. Fragmenty *Młodzianków* zawędrowały także do filmu – pojawiają się w *Iwanie Groźnym* Siergieja Eisensteina⁵².

Widziałem na żywo inscenizacje greckich i ruskich *Młodzianków*, wysłuchałem kilku wersji muzycznych. Ale, jak się okazało, po wizycie na Athos najważniejsi dla mnie stali się *Młodziankowie* z wyobraźni. Kształt i istota widowiska, przedstawiona przede mną poniżej, jest wyłącznie rodzajem hipotezy. Grą spostrzeżeń, przemyśleń, wyobraźni...

⁵² Por. J. Wojnicka, *Bóg i car. Prawosławne misterium w „Iwanie Groźnym” Siergieja Eisensteina* [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Akademia Ignatianum – Wydawnictwo WAM, Kraków 2012, s. 161–189.

4.

Odwiędziłem klasztor Iwiron na świętej górze Athos. Klasztor założony został w 980 roku. Początkowo był on gruziński. W połowie XIV wieku przeszedł w ręce Greków. Katolikon (główną świątynię) zbudowano w 1030 roku. W Iwiron znajduje się jeden z manuskryptów oficjum o trzech młodziankach w piecu ognistym. Biblioteka monasteru jest niezwykle bogata – zawiera około 2000 tekstów datowanych na XI–XIV wiek...

Jadąc na Athos, odkłada się na bok wszystkie ziemskie sprawy. Żyje się tam rytmem monasterów, który nie zmienił się od wieków. Na Athos obowiązuje nawet średniowieczny sposób liczenia godzin – w różnych klasztorach wygląda on nieco odmiennie, ale liturgiczny dzień zaczyna się poprzedzającego wieczoru. Odbывают się wtedy *mikros hesperinos* i *mezas hesperinos* – nieszpory. Trwają mniej więcej trzy godziny. Naprzeciw głównej cerkwi każdego monasteru znajduje się trapeza (refektarz). Po nieszporach wszyscy wspólnie jedzą – ale jest to tak naprawdę kolejne nabożeństwo. Jedna osoba czyta, pozostali w milczeniu spożywają posiłek. Mnisi odkładają na sygnał dzwonka nawet niedokończony kęs i kończą wszystko modlitwą. Pamiętam, jak wielkie wzruszenie ogarnęło mnie, gdy wychodzących po posiłku pokłonem do ziemi żegnali młodzi mnisi, którzy przygotowali jedzenie, a stojący obok nich igumen (przełożony klasztoru) gestem znanym mi wcześniej tylko z ikon (złączony kciuk z palcem serdecznym, pozostałe lekko zgięte) błogosławił mnichów i pielgrzymów.

Potem może być kompleta w cerkwi lub odprawiana indywidualnie w celach. W nocy odbywa się indywidualna modlitwa. I chwila snu. Mniej więcej o trzeciej trzydzieści w nocy rozpoczyna się orthros – odpowiednik katolickiego *matutinum*, trwa ponad trzy godziny (przypominam, *Młodziankowie* byli w średniowieczu pokazywani na koniec tego nabożeństwa). Po orthrosie, już po świcie, zaczyna się Boska Liturgia. Mniej więcej około siódmej–ósmej odbywa się w trapezie poranny posiłek. Później mnisi idą do własnych zajęć bądź na odpoczynek. W skitach i pustelniach program modlitwy jest jeszcze bardziej wypełniony, zmierzający do modlitwy nieustannej.

Po tygodniu pobytu (odwiędziłem też cztery inne klasztory i skit) ten rytm modlitwy staje się naturalny jak oddech. Ale ja byłem tu tylko przybyszem, na dodatek nie w jedności z prawosławnymi. Jakże inaczej musi to wyglądać dla tych, którzy spędzają na Athos dziesiątki lat życia. Liturgia jest tu najważniejszym zajęciem. Mnisi spędzają około ośmiu–dziewięciu godzin dziennie, śpiewając... *Młodziankowie* w takim rytmie modlitwy musieli tracić jakiegokolwiek cechy przedstawienia. Śpiew tego oficjum niczym się nie różni od pozostałych oficjów. Na dodatek wszystkie nabożeństwa w cerkwi zagarniają całą jej przestrzeń, są pełne ruchu, światła, kadzenia, śpiewu, modlitwy.

Paweł Fłorenski pisał o liturgii prawosławnej jako o syntezie sztuk⁵³. Jeśli oficjum o trzech młodziankach było na Athos prezentowane, to chyba nikt nie zadał sobie pytania, czy to teatr.

5.

W średniowieczu w Konstantynopolu ryt asmatyczny, czyli katedralny, oszałamiał przepychem. Hagia Sophia to ogromna świątynia. *Młodziankowie* w niej prezentowani byli widowiskową ceremonią, a jej „widzem” był między innymi dwór cesarski. Jeśli, powtarzam – jeśli, *Młodziankowie* byli prezentowani w cerkwiach na Athos, charakter tego widowiska musiał być inny. Zapewne był wspaniały muzycznie (bo od wieków Athos jest „stolicą” śpiewu bizantyjskiego), lecz widzieć Młodzianków w piecu mogli tylko nieliczni mężczyźni obecni w cerkwi. Jak wywnioskowano z rubryk *Młodzianków*, piec ustawiany był naprzeciw ikonostasu. W katolikonie Iwiron jest stonkowo mało przestrzeni, mimo że to jeden z największych katolikonów na Athos (przypominam, że świątynia powstała w XI wieku, więc mogła być świadkiem tego oficjum). Większość mnichów i odwiedzających klasztor mężczyzn-pielgrzymów znajduje się w drugiej sali – narteksie. W czasie wystawiania tego oficjum widzieć więc można było akcję tylko przez niezbyt szerokie prześwity w templonie. Ale liturgia jako całość obejmuje całą przestrzeń cerkwi – zatem zapewne tak było i w XV wieku, a tylko centralny fragment akcji toczył się w „piecu”.

Pobyty na Athos pomógł mi uzmysłwić sobie specyficzny, cielesny odbiór możliwego widowiska. Trwający kilka godzin orthros nie jest nabożeństwem statycznym. Jak już wspominałem, toczy się w całej cerkwi. Mnisi i pielgrzymi siedzą, a raczej półsiedzą – opierają się o tak zwane stasidia, rodzaj wysokich krzeseł podobnych do stall (usytuowane są one przy wszystkich ścianach). Modlitwa staje się rodzajem czuwania, a z czasem i ciałem czuwających dokonują się dziwne rzeczy. Właściwie nie wiadomo, ile godzin upływa. Paradoksalnie te czuwania nie są doznawane jako długie i wyczerpujące. Nawet półsen jest wpisany w czas czuwania. Zmysły – nieustannie zanurzone w śpiewie, zapatrzony w ikony, obejmowane przez wznoszący się jak modlitwa dym kadzidła, wyciszane przez migoczące światło świec – funkcjonują inaczej. Tydzień to bardzo mało. I nie ma czasu na kryzys, który musi nadejść przy wieloletnim pobycie. Ale pobyt na Athos uświadomił mi, że bez zrozumienia i doświadczenia koncepcji ciała w prawosławiu nie da się mówić o zaśpiewaniu tam *Młodzianków*.

⁵³ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Pax, Warszawa 1984.

Najpierw więc kilka absolutnie podstawowych faktów. Teologia Kościoła prawosławnego uczy, że:

Ciało jako forma nie istnieje bez treści duchowej, bez niej nie jest ciałem. Jest ciałem właśnie jako obraz ducha, objawienie i ikona nie uczyniona ręką ludzką [...]. Postrzegać w ciele wyłącznie „materię” lub tylko anatomię i fizjologię można w abstrakcji, umowność której w określonych granicach może być w pełni usprawiedliwiona. Jednak takie rozumienie ciała w swej istocie jest bluźnierstwem wpływającym ze ślepoty, dzięki której nie postrzega się w nim istoty Bóstwa⁵⁴.

W praktyce monastycznej sięga to jednak jeszcze głębiej – mnich powinien dążyć do przemienienia ciała na wzór przemienienia Chrystusa na górze Tabor. Na Athos w XIII–XIV wieku rozkwitł hezychazm, psychosomatyczna metoda modlitwy. Nicefor Pustelnik, Kalikst, Ignacy i przede wszystkim Grzegorz Palamas i Pseudo-Symeon wskazywali, jak siadać do modlitwy, jak kontrolować oddychanie, jak szukać w swoim wnętrzu serca i jednoczyć z nim umysł, jakie słowa wypowiadać. Jednak ta technika modlitewna nie była poszukiwaniem „ciszy” własnego bytu, nawet nie próbą dotarcia do własnego „ja”, własnej esencji, a właściwie polegała na tym, ale to „ja” poprzez praktyki hezychastyczne miało możliwość spotkać się z osobowym Bogiem. Grzegorz Palamas wskazywał na wartość skupienia umysłu na wnętrzu człowieka, broił udziału ciała w modlitwie oraz „możliwości doświadczenia nadprzyrodzonego światła, podobnego do jasności, jaką apostołowie widzieli na obliczu Chrystusa na górze Tabor”⁵⁵.

Cóż to ma wspólnego z *Młodziankami*? Otóż wiele.

Młodziankowie na Athos (jeśli w ogóle na Athos byli prezentowani) musieli być wpisani w powszechnie panujące tam sposoby myślenia o modlitwie nieustannej i cielesności w tej modlitwie. Oficjum młodzianków odwołuje się do historii opisaney w rozdziale trzecim Księgi Daniela. Król Nabuchodonozor sporządził ogromny złoty posąg bóstwa i rozkazał, by wszyscy padli przed nim na twarz. Jeśli ktoś się nie podporządkuje, zostanie wrzucony do rozpalonego pieca. Posągu nie uczcili trzej młodzieńcy hebrajscy, mówiąc, że pokłon mogą oddać tylko prawdziwemu Bogu Izraela. Nabuchodonozor rozkazał rozpalić piec siedmiokroć mocniej – i wrzucono do niego młodzieńców. A oni chodzili pośród ognia i nie dotknęły ich płomienie. Co więcej, w piecu pojawiła się potem czwarta postać, jakby Anioła Bożego. Gdy na koniec młodzieńcy zostali wyprowadzeni z pieca, nawet ich szat nie tknął ogień. Tak opowiada historia ze starotestamentowej księgi Daniela.

⁵⁴ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. ks. H. Paprocki, Homini, Bydgoszcz 2002, s. 53.

⁵⁵ *Filokalia*, op. cit., s. 17.

Oficjum o Młodziankach przedstawia tylko moment od wejścia do pieca, poprzez śpiew pośród ognia, aż do wyjścia z płomieni. Odbywa się to bardzo ceremonialnie. Przed wejściem, według rubryk z Iwiron, młodzieńcy są błogosławieni przez kapłana. Mnisi z chóru wokół pieca zapalają świece i kadzidło. Można powiedzieć, że ilustruje to tekst czytany przez narratora: „I wzniosł się płomień ponad piec łokci czterdzieści i dziewięć, i przeszedł, i spalił tych Chaldejczyków, którzy znaleźli się wokół pieca”. Ale można to czytać inaczej. Wspomniany Symeon z Tesaloniki pisał o funkcji kadzidła w cerkwi: „Rozchodzące się kadzidło wyobraża rozprzestrzeniającą się i wonną łaskę Ducha”.

Najpierw Młodziankowie śpiewają we wnętrzu pieca pierwszy kantyk. Przypominam, że i tak byłby o tej porze przed świtem zaśpiewany, bo jest częścią orthrosu. W pewnym momencie pojawia się kratima – powolny asemantyczny śpiew sylab. Niektórzy poetycko mówią, że kratima to czysty anielski śpiew. Może on trwać i trwać. Nie ma tu już zdań, tylko dźwięki lub sylaby. Ten rodzaj śpiewu wciąż jest praktykowany na Athos – było to naprawdę niezwykle, gdy w czasie liturgii, podczas komunii, kilkudziesięciu chórzystów śpiewało coraz to bardziej „dramatycznie” sylaby. Wrażenie całkowitego wypełnienia katolikonu dźwiękiem (modlitwą) było przemożne.

Najciekawsze dla teatrologa momenty w manuskrypcie oficjum młodzianków dopiero się jednak pojawiają: w rubrykach manuskryptu znajdują się określenia, które można wiązać z tańcem, choreą (odpowiednio: *choreousin*, *choreutes*). Należałoby to przetłumaczyć jako taniec młodzianków. Ale najbardziej kompetentny badacz Miloš Velimirović, który odkrył ten tekst, przetłumaczył to jako ich kroczenie. Późniejsi badacze: Michaelis Adamis, Andrew Walker White czy Aleksander Lingas, nie mają wątpliwości – młodziankowie tańczą. Tą drogą podążyli autorzy rekonstrukcji muzycznych i teatralnych tego dramatu – Lykourgos Angelopoulos i Wolfgang Niklaus. W ich rekonstrukcjach młodziankowie tańczą. Jak mogło to wyglądać w średniowieczu?

Athos to niezwykła skarbnica. Arcydziała ikony nie są tam ekspozycjami – ikony czy relikwie można pocałować, właściwie wszystko można zobaczyć, wszystkiego dotknąć. Służy to kultowi, nie ekspozycji. Pośród ikon na Athos w sąsiednim klasztorze Watopedi znajduje się ikona przedstawiająca młodzianków w piecu ognistym. Podobnie jak w średniowiecznej sztuce Zachodu, w odniesieniu do niektórych dzieł nie wiemy, czy przedstawiają one na przykład wizytę Marii u grobu, czy scenę z „inscenizacji” *Visitatio sepulchri*, którą malarz mógł widzieć w kościele, tak i w przypadku ikony z Watopedi może pojawić się myśl, że może to ikona wzorowana na odgrywanym oficjum. Młodziankowie na ikonie tańczą. Czy tak wyglądał taniec w tym oficjum? To, oczywiście, kolejne pytanie bez odpowiedzi.

6.

Ale taniec (czy kroczenie) to nie koniec oficjum, ani wciąż nawet nie jego najważniejsza część. W piecu dzieją się kolejne cuda. Rękopis z Iwiron informuje, że nad piecem pojawia się anioł „ubrany na biało i przepasany purpurowym orarionem”. I zstępuje między tańczących młodzianków. Młodziankowie zaczynają wtedy kantykt Ananiasza, Azariasza i Miszaela. I znów rubryki mówią: „Młodziankowie tańczą (*choreousin*) w piecu, wyciągając ręce, jakby stojąc w modlitwie i podnoszą swoje oczy do nieba i kłaniają się, śpiewają”. A śpiewają kantykt trzech młodzieńców, którego fragment w tłumaczeniu według Biblii Tysiąclecia⁵⁶ brzmi:

Wszystkie potęgi, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Słońce i księżycu, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Gwiazdy nieba, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Deszcze i rosy, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Wszystkie wichry niebieskie, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Ogniu i żarze, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Chłodzie i upale, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Rosy i szrony, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Mrozy i zima, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
Lody i śniegi, błogosławcie Pana,
chwalcie i wywyższajcie Go na wieki!
[...]

Po tym znów lektor odczytuje, że oto młodziankowie zostali uwolnieni z pieca. Kapłan błogosławi śpiewaków. I – jak to po *orthrosie* – zaczyna się święta liturgia, czyli msza.

⁵⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Pallotinum, Poznań 2003, s. 1051–1052.

7.

Liturgia jest syntezą wielu elementów. Ale jednym z najważniejszych jest głos – właściwie cała liturgia jest śpiewana. Na Athos w klasztorach cenobitycznych śpiewa się średnio około dziewięciu godzin dziennie. Głos jest instrumentem najbardziej duchowym i właściwie jedynym dopuszczalnym w cerkwi. Chrystus się posługiwał tym instrumentem. Ale głos i kształtowana przez niego pieśń nie są narzędziem samym w sobie. Na Athos mnisi mówią, że nie śpiewają, ale czytają teksty święte. Śpiew jest bowiem narzędziem proklamacji Słowa. Każdy na Athos zdaje sobie sprawę, że jest cielesny, że ciało może być ościeniem, ale można i należy je też włączyć w modlitwę. Posługując się ciałem, krtanią, można wyrażać różnego rodzaju dźwięki. Dźwięk rodzi się w ciele, ale brzmi poza nim, brzmi bezcielesnie. Dźwięk może nieść różne znaczenia – może być modlitwą – ale elementy ciała układają się w taki sam sposób do wytwarzania słów złych i dobrych. Ciało staje się więc służą znaczeń, służą modlitwy.

Istnieje jeszcze drugi cielesny element, którego nie doświadczy się, rekonstruując *Młodzianków* jako teatr. Na Athos już po kilku dniach ciało każdego pielgrzyma inaczej reaguje, a właściwie zmuszone jest do innego reagowania. Po kilkugodzinnym nabożeństwie w zmroku, dymie kadzideł, migotaniu świec, ruchu rozmodlonych ciał, *akolouteia* o Trzech młodziankach w piecu ognistym musiała stać się naturalną częścią całej tej niekończącej się liturgii.

Niesłychanie ciekawe mogą być też znaczenia, które niosło nabożeństwo o młodziankach. Taniec w rozumieniu mnichów jest naturalnym zajęciem aniołów. Wierzą oni, że też kiedyś zatańczą w tym anielskim chórze. Gdy pisałem powyżej o hazychazmie i ikonie, nie robiłem tego nadaremnie. Hazychazm dążył do dostrzeżenia światła Taboru w tym, ziemskim, ciele. Ikona anioła zstępującego do pieca jest wizerunkiem tej przekraczającej rzeczywistości. Młodziankowie tańczący w piecu mają w niej udział. Wspólnie z ocalającym ich aniołem (z ocalającą ich ikoną) błogosławią Pana. Jest w tym także „zainscenizowana” możliwość przemienionego ciała⁵⁷.

Jak już wcześniej napisałem, kształt świątyni w Iwiron (i w większości pozostałych cerkwi na Athos) jednoznacznie udowadnia, że zdecydowana większość osób uczestniczących w nocnym nabożeństwie nie mogła widzieć

⁵⁷ „Przebóstwienie człowieka, według Ojców świętych, jest ostatecznym celem modlitwy Jezusowej. «Słowo stało się człowiekiem, aby człowiek mógł stać się Bogiem» – pisze św. Atanazy. Natura ludzka zdolna jest do przebóstwienia, gdyż człowiek stworzony na obraz i podobieństwo Boże, od początku przeznaczony jest do zjednoczenia się z Bogiem. Akt ten zaczyna urzeczywistniać się już tu na ziemi poprzez kontemplację Boskiej światłości. [...] Przy czym [...] podczas aktu przebóstwienia nie następuje pochłonięcie człowieka przez Bóstwo, ponieważ człowiek nieprzerwanie zachowuje swoją osobowość” (*Mnisi Góry Atos o duchowości prawosławnej*, oprac. Hieromnich Gabriel (Krańczuk), Hajnówka 1995, s. 140–141).

młodzianków śpiewających w piecu ognistym. Bo najważniejsza nie była tu widoczność, ale głos liturgii błogosławiącej Boga. Nawet na tym poziomie przekraczano cielesność i pokusę dostrzeżenia wszystkiego – widowisko przecież nie służyło do oglądania.

Bibliografia¹

Teatr

- Adamis Michaelis, *Oficjum Trzech Zbożnych Młodzianków w Piecu Ognistym*, przeł. Maciej Kaziński, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 2, s. 83–85.
- Balthasar Hans Urs von, *Teodramatyka*, tom 1: *Prolegomena*, przeł. Magdalena Mijałska, Monika Rodkiewicz, Wiesław Szymona OP, Wydawnictwo m, Kraków 2005.
- Berthold Margot, *Historia teatru*, przeł. Danuta Żmij-Zielińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Brook Peter, *Pusta przestrzeń*, przeł. Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- Brook Peter, *Ruchomy punkt*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, Ewa Guderian-Czaplińska, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań–Wrocław 2004.
- Butler Judith, *Gra płci*, przeł. Iwona Kurz, „Dialog” 2003, nr 10, s. 94–106.
- Całkowicie wrażliwy. Z Peterem Brookiem rozmawia Krzysztof Domagalik*, „Notatnik Teatralny” 1995, nr 10, s. 37–38.
- Collins Fletcher Jr., *The Production of Medieval Church Music-Drama*, The University Press of Virginia, Charlottesville 1972.
- Czerni Krystyna, „Cyrkowo-tragiczny dekolaż” – czyli wątki religijne w sztuce Kantora [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. Barbara Major, Joanna Matyja, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2004.
- Dramaty staropolskie*, t. 1, opracował Julian Lewański, PIW, Warszawa 1959.
- Dziewulska Małgorzata, *Kultura, głupcze*, „Didaskalia” 2012, nr 8, s. 123–125.
- Fazan Katarzyna, *Kantorowskie wynalazki. Między przedmiotem magicznym a maszyną*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, nr 2, s. 67–96.
- Fik Marta, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Polonia Book, Londyn 1989.
- Flader-Rzeszowska Katarzyna, *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015.
- Flaszen Ludwik, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.
- Gibson Michael, *Afryka Brooka*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3–4, s. 26–30.
- Gibson Michael, Brook Peter, *Brook’s Africa*, „The Drama Review”, 1973, vol. 17, no. 3.

¹ Uwzględnione zostały jedynie cytowane dzieła.

- Grotowski Jerzy, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego–Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego–Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa–Wrocław 2012.
- Grotowski Kazimierz, *Portret rodzinny*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, nr 1–4, s. 9–36.
- Gruszczyński Piotr, *Ojcobójcy Młodszy zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.
- Jakbym podpisał cyrograf*, z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Tadeusz Kornaś, „Dziennik Polski” 1994, nr 233, s. 17.
- Jarząbek Dorota, *Powrót do Nienadówki*, „Didaskalia” 2006, nr 41, s. 37–38.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Sen, Warszawa 1981.
- Kaczmarek Wojciech, *Przeniknąć człowieka. Chrześcijański horyzont teatru i dramatu XX wieku*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2016.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, tom 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław, Kraków 2004.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, tom 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Wędrówka*, Cricoteka, Kraków 2000.
- Kantor Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Kornaś Tadeusz, *Aniołom i światu widowisko*, Homini, Kraków 2009.
- Kornaś Tadeusz, *Multiplikopulo*, „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 86–87.
- Kornaś Tadeusz, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012.
- Kornaś Tadeusz, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Homini, Kraków 2004.
- Kosiński Dariusz, *Grotowski. Profanacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015.
- Koss Michał, *A kogóż to w grobie szukacie Chrześcijanie? Kilka uwag o dramacie liturgicznym*, „Więź” 1999, nr 3, s. 61–74.
- Kowalska Jolanta, *Taniec drzewa życia*, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa 1991.
- La voie de Peter Brook / Peter Brook's Journey*, Premio Europa per il Teatro, S. Gregorio di Catania 2004.
- Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, red. Walther Lipphardt, Hans-Gert Roloff, De Gruyter, Berlin–New York 1975–1990.
- Liturgiczne łacińskie dramatyizacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, zebrał, wstępem i komentarzem opatrzył Julian Lewański, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999.
- Lupa Krystian, *I znówu się na coś straszego zgodzimy*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 47, dodatek specjalny „Teatr Ogromny”, s. 35.
- Malak Tadeusz, *Nie wolno było milczeć*, „Scena” 1990, nr 9–10, s. 13–15.
- Misterium zgrozy i urzeczenia*, red. Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
- Niziołek Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Ogden Dunbar H., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, University of Delaware Press, Newark 2003.
- Osiński Zbigniew, *O Jerzym Grotowskim w związku z książką Eugenia Barby „Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce”*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, nr 1–4, s. 162–195.

- Pavis Patrice, *Ku teatrowi międzykulturowemu*, część I, przeł. Edyta Kubikowska, „Didaskalia” 1997, nr 22, s. 48–51.
- Pietkiewicz Agnieszka, *Promieniowanie pamięci. „Ewangelie dzieciństwa” Teatru Zar.* Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Kalemby-Kasprzak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Popiel Jacek, *Teatr Danuty Michałowskiej. Od „Króla-Ducha” do „Tryptyku rzymskiego”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Pradier Jean-Marie, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. Kinga Bierwiaczonek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Przastek Daniel, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Instytut Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Sajewska Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2013.
- Seweryn Andrzej, *Aktor w teatrze wyobraźni. O „Mahabharacie” Petera Brooka*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3/4, s. 33–39.
- Słapek Dariusz, *Sport i widowiska w świecie antycznym*, Wydawnictwo Homini–Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Kraków–Warszawa 2010.
- Sobaszek Waclaw, *Ewolucja teatru wiejskiego*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3–4, s. 71–72.
- Sobolewski Tadeusz, *Msza dla znajomych*, „Gazeta Wyborcza” 1 listopada 2011,
- Solomos Aleksis, *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e.–1600 n.e.*, red. przekładu Maciej Kaziński, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010.
- Teatr. Przestrzeń. Ciało. Dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, red. Magdalena Gołaczyńska, Ireneusz Guszpit, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego. 13 XII 1981 – 15 XI 1989*, opracowanie i redakcja Joanna Krakowska Narożniak, Marek Waszkiel, materiały zebrał zespół pod kierunkiem Marty Fik: Izabela Jarosińska, Wojciech Miszczuk, Krystyna Duniec, Jerzy Kandziora, Magdalena Kopka, Tadeusz Kornaś, Łukasz Kos, Andrzej Lis, Cezary Niedziółka, Jacek Papis, Katarzyna Poremska, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2000.
- Tertulian, *O widowiskach. O bałwochwalstwie*, przeł. Stefan Naskręt, Anna Strzelecka, „Pisma Ojców Kościoła”, tom 28, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Teologiczny, Poznań 2005.
- The Fleury Playbook. Essays and Studies*, red. Thomas P. Campbell, Clifford Davidson, „Early Drama, Art, and Music”, Monograph Series 7, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan 1985.
- U źródeł muzyki Europy*, z Tomaszem Rodowiczem i Maciejem Rychłym rozmawia Teresa Dras, „Didaskalia” 2002, nr 48, s. 80–85.
- Ulewicz Bożena, *Teatr pod strzechą*, „Posłaniec Warmiński” 6–19 maja 1990.
- Velimirović Miloš, *Liturgical Drama in Byzantium and Russia*, „Dumbarton Oaks Papers” 1962, vol. 16, s. 349–385.
- W stronę tradycji żywej*, z Waclawem Sobaszkiem rozmawia Tadeusz Kornaś, „Teatr” 1997, nr 1, s. 40–42.
- Walażek Joanna, *Kilka słów o Cieplaku „historyjach” i „historiach”*, „Didaskalia” 1997, nr 21, s. 27–28.

- White A. Walker, *The Artifice of Eternity. A Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium*, University of Maryland, Maryland 2006.
- Wilczyńska Gabriela, *Krzyż w polskim teatrze autorskim (Szajna – Kantor)* [w:] *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego (1979–1989)*, red. Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.
- Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, red. Urszula Tes, Andrzej Gielarowski, Akademia Ignatianum – Wydawnictwo WAM, Kraków 2012.
- Young Karl, *The Drama of the Medieval Church*, vol. 1, 2, Clarendon Press–Oxford University Press, Oxford 1962.
- Zadawanie pytań*, z Piotrem Cieplakiem rozmawia Maria Prussak, „Didaskalia” 2003, nr 58, s. 4–13.
- Zarrilli Philip, Probir Guha, Neff Deborah, *The Aftermath. When Peter Brook Came to India*, „The Drama Review” 1986, vol. 30, nr 1, s. 92–99.
- Ziółkowski Grzegorz, *Teatr bezpośredni Petera Brooka*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Ziółkowski Grzegorz, *Guślarz i eremita*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. Anna Loba, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Źródła pamięci. Grotowski – Kantor – Szajna*, red. Anna Jamrozek-Sowa, Aneta Adamka, Mitel, Rzeszów 2013.

Liturgia

- Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 1. Gerontikon. Księga Starców*, przeł. s. Małgorzata Borkowska, oprac. ks. Marek Starowieyski, „Źródła Monastyczne”, tom 4, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 1994.
- Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 2. Kolekcja systematyczna*, przeł. ks. Marek Kozera, wstęp ks. Marek Starowieyski, „Źródła Monastyczne”, tom 9, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 1995.
- Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 3. Zbiory etiopskie (wybór), mniejsze zbiory greckie, zbiory łacińskie*, przeł. ks. Stanisław Kur, ks. Marek Rymuza, ks. Marek Starowieyski, wstęp ks. Marek Starowieyski, o. Rafał Zarzeczny SJ, „Źródła Monastyczne”, tom 56, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2011.
- Apoftegmaty Ojców Pustyni. Tom 4. Zbiór anonimowy wydany przez François Nau*, przeł. Małgorzata Borkowska OSB, Ewa Dąbrowska, Maciej Pawlik OSB, red. naukowa ks. Szymon Hiżycki OSB, „Źródła Monastyczne”, tom 64, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2013.
- Apokryfy Nowego Testamentu*, t.I, *Ewangelie apokryficzne*, cz. I, red. ks. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006.
- Balthasar Hans Urs von, *Eschatologia w naszych czasach*, przeł. Wiesław Szymona OP, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008.
- Bułgakow Sergiusz, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. ks. Henryk Paprocki, Homini, Bydgoszcz 2002.
- Chalufour Jean-Denis OSB, *Przewodnik po mszy świętej*, przeł. Paweł Milcarek, Wydawnictwo Dębogóra, Dębogóra 2012.

- Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV wieku*, red. bp Jan Śrutwa, redakcja Wydawnictwa KUL, Lublin 1988.
- Encyklopedia Kościoła*, t. 1, oprac. Frank L. Cross, Elisabeth A. Livingstone, Vocatio, Warszawa 2003.
- Filokalia*, przeł. ks. Józef Naumowicz, „Biblioteka Ojców Kościoła”, tom 18, Wydawnictwo M, Kraków 2007.
- Florenski Paweł, *Ikonoostas i inne szkice*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Pax, Warszawa 1984.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
- Gaspari Piotr, kard., *Katechizm katolicki*, Wydawnictwo Te Deum, Warszawa 1999.
- Guillaumont Antoine, *U źródeł monastycyzmu chrześcijańskiego*, tom 1, 2, przeł. s. Scholastyka Wirpszanka OSBap, „Źródła Monastyczne”, tom 37, 38, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2005.
- Hemming Laurence Paul, *Liturgia jako objawienie*, przeł. Maciej Reda, „Christianitas” 2009, nr 43, s. 140–166.
- Jan Chryzostom św., *Homilie i kazania wybrane*, przeł. Wojciech Kania, „Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy”, tom 8, Wydawnictwo ATK, Warszawa 1971.
- Jan Kasjan, *Rozmowy z ojcami*, tom 1, przeł. ks. Arkadiusz Nocoń, „Źródła Monastyczne”, tom 28, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2002.
- Katechizm Kościoła katolickiego*, Pallotinum, Poznań 1994.
- Księgi pięciu megilot*, przeł. Czesław Miłosz, Editions du Dialogue, Paris 1982.
- Leksykon liturgii*, oprac. Bogusław Nadolski TChr, Pallotinum, Poznań 2006
- Liturgia Godzin. Wydanie skrócone*, Pallotinum, Poznań 1991.
- Metody z Olimpu św., *Uczta. Orygenes, Homilie o „Pieśni nad pieśniami”. Zachęta do męczeństwa*, przeł. Stanisław Kalinkowski, „Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy”, tom 24, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1980.
- Mnisi Góry Atos o duchowości prawosławnej*, oprac. Hieromnich Gabriel (Krańczuk), Hajnówka 1995.
- Mszał rzymski*, przekład polski i objaśnienia opracowali o.o. Benedyktyni z opactwa tynieckiego, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963.
- Muza chrześcijańskiego Wschodu*, oprac. ks. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008.
- Nadolski Bogusław ks., *Liturgika*, t. 1, *Liturgika fundamentalna*, Pallotinum, Poznań 1989.
- Nowe tablice, czyli o cerkwi, liturgii, nabożeństwach i utensyliach cerkiewnych, Wybór*, przeł. Ivan Petrow, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Nowowiejski Antoni J. ks., *Msza święta*, cz. II, Płockie Wydawnictwo Diecezjalne, Płock 1993.
- Nowowiejski Antoni J. abp., *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. 1, cz. 1: *O środkach rozwinięcia kultu*, Warszawa 1893; reprint: Instytut Summorum Pontificum, Ząbki 2010.
- Nowowiejski Antoni J. abp., *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*, t. 3, Płock 1905; reprint: Centrum Kultury i Tradycji Wiedeń, Ząbki 2012.
- Onasch Konrad, Schnieper Annemarie, *Ikony. Fakty i legendy*, przeł. Zofia Szanter, Arkady, Warszawa 2007.
- Palladiusz, *Opowiadania dla Lausosa (Historia Lausiaca)*, przeł. Stanisław Kalinkowski, wstęp ks. Marek Starowieyski, „Źródła Monastyczne”, tom 12, Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 1996.

- Pérès Marcel, *Podjąć na nowo refleksję nad tradycją*, z Marcelem Pérèsem rozmawia Claude Barthe, przeł. Błażej Matusiak OP, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 2, s. 98–105.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Pallotinum, Poznań 2003.
- Ratzinger Joseph kard., *Duch liturgii*, przeł. Eliza Piecul, Christianitas, Poznań 2002.
- Ratzinger Joseph, *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, przeł. Marek Węclawski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986.
- Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje – Tekst polski*, Pallotinum, Poznań 2002.
- Tischner Józef, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1998.

Inne

- Agamben Giorgio, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
- Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*, przeł. z sanskrytu Joanna Sachse, „Biblioteka Narodowa”, Seria II, nr 224, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Buber Martin, *Opowieści chasydów*, W drodze, Poznań 1986.
- Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom II, przeł. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2008.
- Eliade Mircea, *Kowale i alchemicy*, przeł. Andrzej Leder, Aletheia, Warszawa 1993.
- Grant Michael, *Gladiatorzy*, przeł. Tadeusz Rybowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.
- Homer, *Iliada*, przeł. Kazimiera Jeżewska, Prószyński i S-ka, Kraków 2005.
- Landels John G., *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. Maciej Kaziński, Homini, Kraków 2003.
- Manusmryti, czyli traktat o zacności, Kamasutra, czyli traktat o miłowaniu*, przeł. Maria Krzysztof Byrski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Mickiewicz Adam, *Dziela*, t. XV, Czytelnik, Warszawa 1954.
- Mickiewicz Adam, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. II, przeł. Leon Płoszewski, Universitas, Kraków 1997.
- Milewska Iwona, *Ze studiów nad Mahabharatą*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- Miller Stephen G., *Starożytni olimpijczycy*, przeł. Iwona Żółtowska, PIW, Warszawa 2006.
- Miłosz Czesław, *Ogród nauk*, Norbertinum, Lublin 1991.
- Mylius Klaus, *Historia literatury staroindyjskiej*, przeł. Leon Żylicz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.
- Schmitt Jean-Claude, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. Hanna Zaremska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Smaga Józef, *Rosja w 20 stuleciu*, Znak, Kraków 2002.
- Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. Marek Mejor, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.
- Vincenz Stanisław, *Na wysokiej połoninie: Pasma 1, Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*, PAX, Warszawa 1980.
- Vincenz Stanisław, *Na wysokiej połoninie: Pasma 2, Nowe Czasy*, ks. 1. *Zwada*, ks. 2. *Listy z nieba*, PAX, Warszawa 1982.

-
- Vincenz Stanisław, *Na wysokiej połoninie: Pasma 3, Barwinkowy wianek*, PAX, Warszawa 1983.
- Vincenz Stanisław, *Dialogi z Sowietami*, Znak, Kraków 1991.
- Vincenz Stanisław, *Tematy żydowskie*, Atext, Gdańsk 1993.
- Vyasa, *Mahabharata. Epos staroindyjski*, przeł. i oprac. A. Lange, Wydawnictwo Armo-ryka, Sandomierz 2010.
- West Martin L., *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Homini, Kraków 2003.

Indeks osobowy

- Abrahamowicz Kuba 144
Adamis Michaelis 180, 187
Adamska Aneta 21
Agamben Giorgio 163
Aleksamenos 51
Almachius, św. 171
Ammun, św. 169
Andrzej, św. 57
Angelopoulos Lykourgos 183, 187
Antoni, św. 169, 173, 176, 178
Arseniusz, abba 174
Atanazy, abp 173
- Baal Szem Tow 90
Bajer Michał 107
Balthasar Hans Urs von 8, 9, 147, 149, 151
Barba Eugenio 19, 20, 40
Barthe Claude 105
Bednarski Michał 20
Belmondo Jean-Paul 68
Beniamin Arcybiskup 117
Berkeley Ditte 128
Berthold Margot 51
Bierwiazzonek Kinga 180
Błoński Jan 40
Bobrowski Johannes 95
Borkowska Małgorzata, OSB 167, 168
Bornus-Szczyński Marcin 99
Bourgeault Cynthia 99
Branicki Jan Klemens 151
Braun Kazimierz 140
Broda Witold 92
Brook Peter 7, 10, 18, 65–85
- Brunton Paul 17
Buber Martin 37, 88, 90
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 141, 145
Bułgakow Sergiusz 186
Butler Judith 162, 163
Buttny Sebastian 159
Byrski Maria Krzysztof 76
- Campbell Thomas P. 99
Carreño de Miranda Juan 28, 29
Carrière Jean-Claude 67, 68, 81, 85
Chalufour Jean-Denis, OSB 24
Chmielowski Adam 143
Ciechowicz Jerzy 140
Cieplak Piotr 11, 147–155, 158
Cieślak Ryszard 22, 73, 74
Collins Jr. Fletcher 108, 110, 111
Corraface Georges 77
Cross Frank L. 100, 173
Croyden Margaret 33
Curti Alessandro 132
Czerni Krystyna 52, 58,
- Davidson Clifford 99
Dąbrowska Ewa 168
Degler Janusz 14
Denizon Jean Paul 83
Dioumé Mamadou 82
Domagalik Krzysztof 76
Dostojewski Fiodor 37, 48, 117
Duniec Krystyna 141, 144
Dunin Kinga 164

- Duras Marguerite 71
 Dymna Anna 152
 Dziewulska Małgorzata 46, 164
 Dzygadło-Niklaus Małgorzata 88, 103, 104
- Eckhart, Mistrz 37
 Egmalian Makar 129
 Eisenstein Siergiej 183
 Eliade Mircea 66, 80, 114, 115
 Eliot Thomas Stearns 150, 151, 154
 Epifaniusz, bp 176
- Fabisiak Aleksander 143
 Fazan Katarzyna 58
 Fik Marta 40, 141, 144
 Flader-Rzeszowska Katarzyna 52, 53
 Flaszen Ludwik 15, 16, 32, 33, 40–48
 Florenski Paweł 185
 Forstner Dorothea OSB 49
 France Anatol 173
 Fredro Aleksander 91
 Fret Jarosław 11, 115, 116, 119, 120, 122, 129
 Frycz Jan 143
- Gabriel (Krańczuk) Hieromnich 189
 Gaspari Piotr, kard. 164
 Gay John 71
 Gibson Michael 69, 70
 Gielarowski Andrzej 183
 Globisz Krzysztof 144
 Głowacki Piotr 159
 Golding William 71
 Goldschmidt Miriam 83
 Gołaczyńska Magdalena 115
 Grant Michael 171
 Gregory Mercedes 17
 Griffith Alan Richard 38
 Grotowska Emilia 16, 17, 21
 Grotowski Jerzy 7, 10, 11, 13–48, 67, 74, 88, 89, 95, 115, 122, 180
 Grotowski Kazimierz 17
 Gruszczyński Piotr 148, 155
- Grzegorz Palamas 186
 Grzegorz z Nareku 134
 Guderian-Czaplińska Ewa 67
 Guha Probir 75
 Guillaumont Antoine 169, 175
 Gurdzijewa Georgija 67, 71
 Guszpit Ireneusz 115
- Hafiz 125
 Hemming Laurence Paul 165
 Hersch Jeanne 91
 Hiżycki Szymon OSB 168
 Hoffman Jerzy 18, 28
 Homer 91
 Hroswitha z Gandersheim 173
 Hughes Ted 69
 Hübner Zygmunt 68
 Hyperechios 171, 179
- Ignacy 186
 Ionesco Eugène 152, 153
 Izydor abba 173
- İçlinalça Murat 125
- Jadwiga, św. 57
 Jaholkowski Antoni 22, 44
 Jamrozek-Sowa Anna 21
 Jan Chryzostom, św. 118, 172, 174
 Jan Kasjan 177
 Jan od Krzyża, św. 37
 Jan Paweł II 140, 141, 142, 144
 Jan Złotousty św. 117, 172
 Janik Albin 144
 Jarosińska Izabela 141, 144
 Jarząbek Dorota 17, 147
 Jeremiasz 22
 Jezus Chrystus 7, 8, 9, 17–21, 24–26, 30, 32, 33, 38, 47, 49–51, 56–61, 63, 97, 101–103, 107, 109, 113, 114, 116–118, 121, 126, 132, 154, 156, 159–161, 170, 172, 177, 181, 182, 186, 189

- Józefczak Zygmunt 141, 145
Julian Apostata 177
Jung Carl Gustav 153, 166
Jurasz Marta 143
Jurasz Tadeusz 139, 140, 141, 144, 145
Justynian 172
- Kaczmarek Szymon 11, 159, 160, 161
Kaczmarek Wojciech 9, 56, 140
Kajsiewicz Hieronim 90
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 115
Kalikst 186
Kalinkowski Stanisław 169, 178
Kalinowski Rafał 144
Kalinowski Witold 68
Kandziora Jerzy 141, 144
Kania Wojciech 172
Kantor Tadeusz 7, 10, 13, 21, 49–63, 135
Karkoszka Elżbieta 143, 145
Kaziński Maciej 180
Kazo Dengbesz 125, 126, 131
Kerovpyan Aram 122, 125, 129, 130, 131
Keprovpyan Vahan 125, 131
Kijowski Andrzej 40
Kisoon Jeffrey 82
Klamut Kamila 128, 129
Klata Jan 158
Kolankiewicz Leszek 34, 39, 44
Komitas 129, 133
Konstantyn Wielki 171, 176
Kopka Magdalena 141, 144
Kornaś Tadeusz 8, 47, 94, 129, 141, 144, 160, 181
Kos Łukasz 141, 144
Kosiński Dariusz 14, 115
Koss Michał 107
Kościałkowska Maria 143
Kotecka Aleksandra 128
Kościelniak Marcin 147
Kouyaté Sotigui 74
Kowalska Jolanta 59
Kozera Marek, ks. 168
Krakowska Narożniak Joanna 141, 144
Krawczyk Janusz 141, 143, 145
Krishna Dharma 68, 78, 84
- Królak Sławomir 163
Krupka Katarzyna 92
Krzyżanowski Jan 141
Ksenofont 167
Kubikowska Edyta 69
Kupis Bogdan 154
Kur Stanisław, ks. 168
Kurz Iwona 163
- Lange Antoni 68
Lavastine Philippe 67, 68
Leder Andrzej 115
Lejczakówna Ewa 141, 143
Lewański Julian 22, 97, 108, 109
Lingas Aleksander 187
Lipphard Walther 100
Lis Andrzej 141, 144
Livingstone Elisabeth A. 100, 173
Lloyd Robert Langdon 72
Loba Anna 107
Longosz Stanisław, ks. 172, 174
Lubos Eryk 151
Lupa Krystian 157
- Łopatowska Anna 106, 107
- Major Barbara 52
Makary Aleksandryjski, św. 175
Makary Egipski, św. 169
Malak Tadeusz 140
Malczewski Jacek 62
Mandat Agnieszka 145
Marek Egipcjanin, abba 176
Maria Magdalena, św. 101, 107, 109, 117
Marlowe Christopher 68
Massenet Jules 173
Matyja Joanna 52
Matusiak Błażej, OP 105
Mądra Magdalena 127
McTaggart James 16, 23, 27, 28, 31
Mejor Marek 68
Mezzogiorno Vittorio 78
Michalewski Romuald 145

- Michałowska Danuta 139, 140, 143, 144
 Michnik Adam 151
 Międzik Tomasz 141, 145
 Mijalska Magdalena 8, 151
 Mickiewicz Adam 89, 90, 92
 Mikołaj z Wilkowiecka 95
 Mikołajewska Barbara 68
 Milcarek Paweł 24
 Milewska Iwona 66, 73, 83, 85
 Miller Stephen G. 176
 Miłosz Czesław 95, 120, 150
 Mirecka Rena 44
 Miszczuk Wojciech 141, 144
 Mochnacki Maurycy 142, 143
 Mojżesz Etiopczyk, abba 174, 175
 Molik Zygmunt 24, 44
 Morawiec Elżbieta 142, 144
 Moreau Jeanne 68
 Mozart Wolfgang Amadeus 32
 Myers Bruce 72, 78
 Mylius Klaus 65, 66
 Myszor Wincenty 172
- Nadolski Bogusław TChr 97, 113
 Naskręt Stefan 171
 Naumowicz Józef 170
 Neff Deborah 75
 Nerses, św. 126
 Nicefor Pustelnik 186
 Niedziółka Cezary 141, 144
 Nietzsche Friedrich 153, 163
 Niklaus Johann Wolfgang 88, 89, 92, 93,
 94, 99, 106, 108, 183, 187
 Niziołek Grzegorz 14, 147
 Nocoń Arkadiusz 177
 Nowak Jerzy 141
 Nowosielski Jerzy 145
 Nowowiejski Antoni J., abp. 30, 97, 100,
 118
- Obolensky Chloé 75
 Ogden Dunbar H. 100, 102, 103, 107
 Oida Yoshi 74
 Olivier Laurence 68
- Olszewska Izabela 141, 145
 Onasch Konrad 49
 Orygenes 178
 Osiński Zbigniew 19, 20, 24, 25, 30, 35, 44
 Otto Rudolf 154, 159
- Palladiusz 169
 Pambo, abba 173, 174, 178
 Papis Jacek 141, 144
 Paprocki Henryk, ks. 186
 Paradowski Piotr 140, 141, 142, 143, 144,
 145
 Patarot Hélène 73
 Pavis Patrice 69
 Paweł św. 178
 Pawlik Maciej, OSB 168
 Pérès Marcel 105
 Peszek Jan 143
 Petrow Ivan 117
 Petryczenko Sergiej 110
 Piecul Eliza 99, 113
 Pietkiewicz Agnieszka 115, 117
 Piłsudski Józef 144, 145
 Piotr, św. 38, 57, 109, 110
 Platon 163
 Pleśniarowicz Krzysztof 53, 61
 Podgórzec Zbigniew 185
 Polony Anna 141, 145, 152, 153
 Polony Leszek 145
 Popiel Jacek 140
 Poremska Katarzyna 141, 144
 Pożarski Robert 110
 Pradier Jean-Marie 180
 Prussak Maria 113, 149
 Przastek Daniel 140
 Przybylska Maria 140
 Pseudo-Symeon 186
 Puzyna Konstanty 20, 40
- Radoniewicz Józef, ks. 53, 57, 61
 Rasiewicz Monika 144
 Raszewski Zbigniew 14, 15, 25, 26, 34
 Ratzinger Joseph, kard. 99, 113, 114, 117,
 153

- Reda Maciej 165
Renan Ernest 17
Rettel Leonard 90
Richards Thomas 41
Rodkiewicz Monika 8, 151
Rokosz Mieczysław 144
Roloff Hans-Gert 100
Romanowski Andrzej 144
Romanowski Jacek 141, 143, 145
Rousse Michel 107
Rumi Moulana Dżalaloddin 125
Rybowski Tadeusz 171
Rymuza Marek, ks. 168
- Saadi Shirazi 125
Sachse Joanna 66
Sajewska Dorota 161
Sala Simona 128
Sarabhai Mallika 75
Segda Dorota 152
Seneka 68
Serapion abba 177
Seweryn Andrzej 72, 73, 74, 75
Shakespeare William 68
Schmitt Jean-Claude 105
Schnieper Annemarie 49
Scofield Paul 68, 71
Skarga Piotr, ks. 144
Skórzewski Edward 18
Słapek Dariusz 175, 176
Sobaszek Erdmute 87, 88, 89, 92, 93, 96
Sobaszek Waław 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 96
Sobolewski Tadeusz 165
Sokrates 175
Solomos Aleksis 180
Solski Zbigniew Władysław 115, 167
Staniewski Włodzimierz 8, 88, 95
Stankiewicz Roman 141, 144
Starowieyski Marek ks. 119, 120, 167, 168, 169
Sterne Laurence 71
Stokfiszewski Igor 164
Strzelecka Anna 171
Symeon, abp 181, 186, 187
- Synkletyka, amma 170
Szajna Józef 13, 21, 56
Szanter Zofia 49
Szeptycki Andrzej, abp. 91
Szuwalska Iwona 68
Szybowski Tadeusz 145
Szydłowski Bartosz 157
Szymona Wiesław OP 8, 147, 151
- Śmigielska Marta 143
Śrutwa Jan, bp 172
Święch Jerzy 143, 145
- Tabrizi-Zadeh Mahmoud 83
Teodozjusz Wielki 172, 174
Teofil, abba 173
Tertulian 171
Tes Urszula 183
Thais 173
Tokarski Stanisław 66
Tomasz z Akwinu, św. 97, 153, 163
Trela Jerzy 152, 153
Tsuchitori Toshi 75
Twardzik Waław 144
- Ulewicz Bożena 93
- Vahdat Mahsa 125, 126
Vahdat Marjan 125, 126
Velimirović Miloš 182, 183, 187
Vincenz Stanisław 10, 87–96
- Walaszek Joanna 154
Wasiljew Anatolij 183
Waszkiel Marek 141, 144
Wegner Armin Theophil 127, 136
Weil Simone 117
Weiss Peter 68
White A. Walker 181, 187
Węławski Marek 153
Wilczyńska Gabriela 56
Wilgefortis, bł. 57

- Williams David 85
Wirpszanka Scholastyka, OSBap 169, 175
Wisł Piotr 21
Wit Stwosław 57
Witakowski Witold 132
Wjasa 65, 66, 72, 73, 76, 84
Wojnicka Joanna 183
Wojtyła Karol 142
Wyspiański Stanisław 13, 25, 26, 151
Wyszyński Stefan, kardynał 19, 52, 97,
108, 144
- Young Karl 51, 99, 104, 107
- Zaczek Halina 141, 145
Zajączkowski Stanisław 63
Zaremska Hanna 105
Zarrilli Philip 75
Zarzewny Rafał, SJ 168
Zięba Tadeusz 143
Ziółkowski Grzegorz 14, 19, 67, 69, 71,
74, 77
Zonko Andrzej, ks 141
- Żmij-Zielińska Danuta 51
Żmijewski Artur 7, 11, 159, 164, 165
Żółtowska Iwona 176
Żylicz Leon 65

W SERII UKAZAŁY SIĘ

„Dziś” Tadeusz Kantor! *Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. K. Fazan, M. Bryś, A.R. Burzyńska, 2014

Marcin Kościelniak, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, 2014

Włodzimierz Szturc, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, 2015

Tadeusz Pawlikowski, *Recenzje teatralne i kroniki opery*, oprac. J. Michalik, A. Wanicka, A. Wypych-Gawrońska, 2015

Dorota Jarząbek-Wasył, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, 2016

Odstony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, 2016

Monika Kwaśniewska, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, 2016

Katarzyna Waligóra, *Koń nie jest nowy*, 2017

Redakcja
Agnieszka Stęplewska

Korekta
Katarzyna Borzęcka

Skład i łamanie
Wojciech Wojewoda

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12 663-23-80, 12 663-23-82, fax 12 663-23-83