

Uzmystowienia

dramaty, sceny, obrazy

Artur Grabowski

Uzmystowienia

dramaty, sceny, obrazy

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Katedry
Literatury Polskiej XX wieku Wydziału Polonistyki

RECENZENT

dr hab. Jacek Kopciński

PROJEKT OKŁADKI

Jadwiga Burek

© Copyright by Artur Grabowski & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2010
All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody
Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa
Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ISBN 978-83-233-2970-1



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Obecne i oczywiste...

widzenia

Pustka albo *nie nic* (refleksy)

Powierzchnia albo *Fotodramat* (migawki)

Labirynt albo *Teatropolis w Palacu Sztuki* (dygresje)

wierzenia

Słowa czyli *Cierpliwosć* (o dramatyczności)

Scena czyli *Ściana* (o performatywności)

Teatr czyli *Zdrada* (o rytualności)

wizyty

Dramat i dramaturgia (relacja)

Autor i reżyserie (recenzja)

Teoria i partytura (reminiscencje)

wystawy

Harmonia/Namiętność (*Pierwszy List z Miasta*)

Medytacja/Szaleństwo (*Drugi List z Miasta*)

Porządek/Solidarność (*Trzeci List z Miasta*)

wizje

Wizerunek – *Apologia widzialności*

Wcielenie – *Corpus Christi*

Objawienie – *Lustro i okno*

Obecne i oczywiste

mogą wydarzyć się osobno, ale jeżeli jednak razem, to jako – uzmysłowione. Uzmysłowić sobie to tyle co doczekać chwili, w której zmysły i umysł uwolnią się od napięcia, od wysiłku trwania „mimo wszystko”, trwania w stanie niezaspokojenia. Chwili uzmysłowienia towarzyszy uczucie, że uzmysłowione „coś” musiało istnieć uprzednio i oto zostało niejako odsłonięte, darowane... Mnie!

Nie wierzę w możliwość uzmysłowienia wszystkiego, zdarzały mi się jednak uzmysłowienia poszczególne. Czy zatem było to coś nie do pomyślenia? Czy coś pozbawione wizerunku? Czy to coś tylko było sobie, nie dla mnie, będąc? A więc coś bezmyślnego? Coś bez jakości? Coś niczyje? Niewiarygodne!

Nijakie i samoistne albo jakieś tylko i zamknięte w swoim określeniu – da się jednak uzmysłowić. Coś, czego obecność (dla nas) wymaga (od nas) szczególnego przygotowania zmysłów i umysłu (przygotowania do odbioru), albo domaga się (imperatywem) uprzedniego obdarzenia zmysłową i umysłową jawnością (maska, wizerunek), która zasłoni rzecz samą, żeby dało się ją uzmysłowić... Sobie? Rzecz jasna! To bowiem ja – uzmysłowienie czyniący, uzmysłowienia doznający – miotam tę jasność, tę iluminuję, dając jej sprowokować w sobie: wyjaśniane, objaśnianie, rozjaśnianie... Tego tak?

Tak. Uzmysłowione – obecne i oczywiste – inicjuje się i wyczerpuje się partycularnie, w jedynym „takie”; i już nie będzie mogło ujawnić się „inaczej”, nie pojawi się „gdzie indziej”. Ale nie będzie to klęska, to właśnie będzie – zmysłów i umysłu – triumf! Bo raz uzmysłowione wyda nam siebie w jedynie koniecznym „jak”, bez którego żadne „coś” nie udostępniłoby się nigdy. Co więcej, w mojej wyjawiającej jasności mogą uczestniczyć także inni, jeżeli są blisko. Dzięki temu nagłemu rozjarzeniu do-

strzegamy (ja i moi bliscy) również naszą wzajemną współobecność, nasze razem (nie „bezsporne” przecież) wobec...

Nam, ale każdemu z osobna się to przydarzy; tak że będziemy musieli sobie samemu i sobie nawzajem o tym objawieniu opowiadać, bo to przeżycie będzie „nie do wiary”. Uzmysłowane, z istoty swojej niewiarygodności, sprowokuje wtedy – słowa komentarza.

Zgromadzone tu komentarze do dramatów, spektakli, wystaw, obrazów i filmów, komentarze wplecione czasami, mniej lub bardziej jawnie, w biografie komentującego, powstawały przez prawie dziesięć lat. Większość z nich była publikowana uprzednio, ale też większość poddałem gruntownej rewizji i redakcyjnym korektom. Kilka dawniejszych, doraźnie pisanych tekstów rozrosło się w długie eseje, nieuchronnie przekształcając się w nieco bardziej uniwersalne „rozważania na temat”. Zebrałem je tutaj, bo od dawna dręczył mnie problem koniecznego podobieństwa doświadczeń w obcowaniu z dziełami sztuk performatywnych i sztuk wizualnych; tego doświadczenia, które określiłbym jako – przeżycie prezentacji.

Za pomocą prezentacji dokonujemy uobecnienia i wizualizacji, ale niekoniecznie jednocześnie. Możemy doświadczać niewidzialnego albo widzieć nieobecne, i to „osobno” wydaje nam się często szczególnie ekscytujące. I mnie w takich chwilach nie opuszcza podniecenie... Tajemnicą niedopełnienia? Wszakże z jakiegoś powodu – i może właśnie ta „przyczyna” jest najciekawsza – człowiecze pragnienie kieruje uwagę umysłu i zmysłów w tę samą stronę: ku obecności zmysłowej. W szczególności zaś kuszeni bywamy rozkoszą naoczności.

Może właśnie dlatego i ja nie zdołałem się oprzeć analitycznej namiętności... Dawałem się namówić na recenzowanie spektakli, książek, filmów czy wystaw, traktując to jako przygodę egzystencjalną, w istocie pozwalając sobie na coś w rodzaju spowiedzi estetyczno-epistemicznej. Gdybym chciał systematycznie zaplanować taki „wybór moich fascynacji”, składałby się on pewnie z innych dzieł innych autorów. Decydowałem się jednak podążać za podszeptami przypadku, bo bardziej niż „artefakty” interesowała mnie sama współzależność, wzajemność tych sposobów – obecności i oczywistości – przejawiania się... Bycia? Nie z ciekawości (ani ciekawski jestem, ani dociekliwy), nie z pragnienia wiedzy lub porządku (obu nie cenię), ale raczej jako rodzaj autoterapii. Bardziej bowiem niż ciekawość dręczy mnie chyba... niepewność.

Niepewność zawsze dotyczy bycia. Prawda? Bo to właśnie bycie każdej rzeczy i każdej osoby prezentuje się człowiekowi, uobecnia się mu i unaczynia, aby wzbudzić w nim wiarygodność.

Kiedy obecne jest zarazem oczywiste, mamy poczucie, że coś skłania nas do wiary, bo jest tej wiary godne. Dlatego w moim pisaniu o sztukach

nie chodzi o nie same (przepraszam, przepraszam), chodzi o punkt wyjścia, który jest punktem przecięcia – doświadczenia i rozumienia; punktem, w którym obie te kondycje podmiotowości spotykają się nagle, żeby rozejść się w przeciwnych kierunkach. Jakby zagarnąć chciały wszystko? Tak, przyznaję, moje pisanie o sztuce jest autobiografią i (wyznaję, wyznaję) zachętą do filozofii.

widzenia

nie nic (refleksy)

Na wystawie późnych prac Andy'ego Warhola w chicagowskim Museum of Contemporary Art znalazłem się przypadkiem, a wszedłem za darmo. Wybrałem się właściwie na przegląd jego filmów; okazało się jednak, że ten sam bilet uprawnia mnie do oglądania też nieruchomych obrazków. W kraju, gdzie korzyść jest cnotą, grzechem byłoby nie skorzystać.

Świadomie wspominam o pieniądzach, bo chodzi przecież o sztukę. A co to jest sztuka? „...największą sztuką jest robienie interesów na sztuce”, pisze malarz w swoim dziele filozoficznym¹. „Artysta to człowiek, który produkuje rzeczy nikomu niepotrzebne. Z jakiegoś powodu uważa jednak, że oferowanie ludziom sztuki jest dobrym pomysłem”. Jakbym słyszał Gombrowicza rozprawiającego o malarstwie! Ale dobrze wiemy, że ten powód nie jest „jakiś”, że owa „jakość” gładko przechodzi w „ilość”. Czyż bowiem, patrząc na cenę (*Aż tyle!?*), nie zadajecie sobie fundamentalnego pytania z pogranicza egzystencji i estetyki – czy ja tego potrzebuję? A wtedy? Zaczynamy uważnie przyglądać się produktowi. „Im dłużej patrzysz na tę samą rzecz tym bardziej uchodzi z niej znaczenie i lepiej, i puściej, czujesz”. E tam, nic niewarte, szkoda forsy – egzystencjalne rozstrzygnięcie estetyki.

Wybitnym (skutecznym) artystą ten będzie, kto zdoła wzbudzić popyt na swój produkt. Jeżeli kupują, to muszą dostrzegać w tym jakąś wartość, nie? Cena maskuje wartość, wbrew ekonomii moralistów, bo jej akceptację motywuje nie tylko pożądanie posiadania, także kalkulacja wyrzeczenia. Musicie przyznać, że kupowanie to forma zaangażowania.

¹ Wszystkie cytaty z książki: A. Warhol, *Filozofia Andy'ego Warhola od A do B*, tłum. J. Raczyńska, Warszawa 2005.

Powiem więcej, wystawić czek to wystawić się przed szereg (na rozstrzelanie? na urągowisko?), to zgoda na demaskację, na rewizję osobistą (kara za przekroczenie granicy?), to roznegliżowanie się, czyli otwarcie najintymniejszej szafy z kamizelkami bezpieczeństwa. Podpisany czek zamienia się w cyrograf, w zaprzękanie siebie, w odstąpienie swojej „duchowej” wartości w zamian za martwy przedmiot. O, jakże chciałbym zachować „czystość”! A przecie właśnie sprzedałem swoją wolność, przystępując do ugody; i teraz dopiero cierpię... acz nie bez pewnej satysfakcji. Wydatek wydaje mnie innym? Czy zatem, wydając się w ręce żądnych zysku, czynimy z siebie ofiarę? W to przynajmniej chcemy wierzyć... Co, nie wierzyacie? To proszę wpisać tam moje nazwisko.

Nie sztuka więc wymyślać, nie sztuka nawet tworzyć, sztuka wziąć za to pieniądze. Sztuka zatem to w istocie sztuka kupowania. Co nam na tyle niepotrzebne, że aż bezcenne? Śmieci. Setki tych samych puszek zupy, tych samych uśmiechniętych Marlinów, tych samych strzelających Presleyów, tych samych autoportretów portretującego. Coś jeszcze? Aha – powielone zdjęcia prasowe z rozbitym autem Jacqueline Kennedy, w różnych kolorach i rozmiarach – pełna oferta. Wystawa ma tytuł: *Gwiazdy, śmierć i katastrofy* i w tego tytułu kosmicznej próżni cena przekracza wartość darmowej wejściówki w nieskończoność. Bo, zaprawdę powiadam wam, nic tu nie jest żywe; snujemy się po muzeum nowoczesności jak po rodzinnym grobowcu, nie czując żalu. Wszystko tak niepokojąco znane, tak pocieszająco zbędne... Więc zapytuję siebie schodzącego z wysokich schodów pomiędzy wieżowce: co czujesz? Wzniosłość i nudę. Ale... to dziwnie przyjemne, jak po solidnej dawce obojętności. Wolność? Co to za uczucie? Zaspokojenie? Pewność? Niepowstrzymana anihilacja, niezaprzeczalne nic. Prawda, nareszcie prawda!

Nic okazuje swoją oczywistość. Nie da się jej zaprzeczyć, pod groźbą utonięcia w iluzjach. Ani wysiłek, ani cierpliwość nie przybliżą nas do doświadczenia realności, nie warto czekać; skoro nic nie dzieje się naprawdę, to wolno wszystko, co tylko można. Wolność w granicach możliwości, przyszłość rozsądnie ubezpieczona uwalnia od lęku przed nieznanym. Organizm wyczerpuje się jak bateria i zostawia po sobie coś trudnego do utylizacji. Żyje się po nic, powiada pop-artysta, więc nie ma na co czekać. I sztuka właśnie tego powinna nas nauczyć – nie czekać, korzystać. Bo korzyść to cnota zwycięzców, którzy nie ulegli złudnym wizerunkom; a ubodzy i przegrani czekają, wysiadają pod kościołami, w podziemnych przejściach, przed drzwiami przytułków – wierzą w alegorie, zamiast brać, co jest.

To była środa. W piątek irlandzcy aktorzy zespołu Courious Theatre grali ostatni spektakl *Czekając na Godota* w budynku Prop Theater, na północno-

-zachodnim krańcu miasta. Nie chciało mi się oglądać po raz kolejny sztuki, którą znam prawie na pamięć, a i recenzje były powściągliwe. W ostatniej chwili jednak zdecydowałem się. Spontanicznie, nie zastanawiając się nawet, gdzie znajdę miejsce do parkowania.

Dojechałem w samą porę, parking znalazłem bez trudu. Teatr małeńki, jak większość teatrów w Chicago, scena na poziomie podłogi, nieodzielona od widowni żadną umowną granicą. Krzesła na czterech poziomach, brak dekoracji, kurtynka na drucie, na w pół odsłonięta. W trakcie spektaklu okaże się, że druga, identyczna, wisi za aktorami, tak że grają oni jakby na dwie strony, zasłonięci tym wiotkim znakiem teatralności. W przerwie nie wyjdziemy do adamaszkowo-marmurowych *foyer*, wpuszczą nas do zawalonych papierami, biurkiem z komputerem i walającymi się rekwizytami pokoi roboczych, które służą za gabinet dyrektorowi, za garderobę aktorom, za przeczekałnię widzom. A przecież właśnie dlatego, że „tutaj” manifestuje się z taką ostentacją nasza tęsknota za jakimś „tam”, zdaje się bardziej intensywna, jakby wyobraźnia (dusza?) znalazła się w tym tu miejscu po to tylko, by zapragnąć z niego uciec.

No więc – poczucie zawodu. Od lat już odnawia się ono we mnie, kiedy tylko przekraczam próg teatru, zanim jeszcze cokolwiek zobaczę, już czuję melancholię niedosytu. I nie rozumiem, dlaczego tu wracam, dlaczego to poczucie rozczarowania jest tak kuszące. Wydaje się, jakby ten powracający smutek należał do samej istoty teatralności... Teatr jako wydarzenie się deziluzji, ten nasz teatr post-fikcyjny, sprawia, że doznanie ograniczoności naszej doczesnej kondycji staje się bezpośrednie; ból, który jest tego spotkania (ludzkiej abstrakcji z ludzką materią) symptomem, intensyfikuje napięcie wyczekiwania na cud przemienienia. Początek przedstawienia odcina nas od iluzji, które do teatru przynosimy z przestrzeni konieczności, i obiecuje „przeżycie”, czyli przekroczenie życia („przebyt” jak pięknie mówi *Bogurodzica*) choćby na chwilę, bo jako zapowiedź tylko. Wszystko zaczyna się więc od zakończenia, od ciemności, od wyczekiwania. Na... Na coś prawdziwszego chyba, skoro dla tego czegoś warto było zrezygnować z codziennych przywiązań. Czyż nie jest bowiem prawdziwszy ten teatr, do którego się wybieramy, od tego, który próbuje uwiarygodnić swoje prawdopodobieństwo w naszej przytomności? No więc schowaj sobie do kieszeni swój komfortowy sceptycyzm, wyłącz telefon i... twarzą w twarz.

Twarz? Scena nie jest ekranem, tutaj nigdy „twarz” nie zjawia się jako obraz, zawsze jest tylko częścią ciała, a ciało jest punktem w przestrzeni. Scena to model absolutnego „nigdzie”, dopiero kiedy wchodzi na nią „ktoś”, miejsce staje się „czyjeś”; dopiero wtedy „jestem” w tym, na co patrzę. Więc patrzę; gotowy zobaczyć coś „dla mnie” przygotowanego, spokojnie patrzę na ciemne „nic” sprzed początku... Sztuka (tak brzmi

lekcja modernizmu), jeżeli ma zbliżyć do tajemnicy, pokazać nam musi niewidzialne: brak, mrok.

Wchodzę, małe, ciasne, duszne pomieszczenie zrazu „obejmuje” mnie sobą, jestem wśród ludzi, niektórych nawet dotykam, ale ta bliskość nie zbliża nas wcale do siebie; za to, kiedy tylko zasiadam, znajduję się „na-przeciw”, nagle sam, jakbym miał się z kimś/czymś spotkać. Zamiast kurtyny – ciemność. Dwóch mężczyzn na pustej scenie i kilka przedmiotów, nad którymi mają władzę. Zamiast wyjścia zza kulis, wyłonienie światłem. Kiedy zapada „noc”, księżyc opada na zasłonce – jak w prawdziwym teatrze, tym w elżbietańskim Londynie. Czy ta forma jest najczystsza treścią? Co mi chce powiedzieć jawna teatralność? Mówi: nie bądź neutralny, jesteś współodpowiedzialny. Siedzę, patrzę nieuchronnie „przed siebie”, nieostrożnie puszczam wodze wyobraźni...

Znów dopada mnie ten rozczochrany blondas Andy, on też wyznaje jawność. „Wszystko rozgrywa się wyłącznie w oczach innych ludzi” – głosi współczesny artysta medialny, „prostaczek” ze słowiańskiego getta w Pittsburgu. Odkrywcza to myśl zaiste. Bo, jak wiadomo, w sztuce ponowoczesnej odbiorca nie ma być biernym konsumentem albo obiektem manipulacji, lecz „biorcą”, który znajduje w dziele sztuki to, czego mu trzeba teraz. Odpowie za swoje pragnienia natychmiast – zapłaci za wszystko. Kto da więcej? Czy ktoś da coś z siebie?

Wchodzę za śmieszne dziesięć baksów, bo bilety są po „co łaska”; teatr i tak nie zarabia, żyje ze sponsorów. Dla sponsorów? Nie, dla ubogich, uboższych nawet ode mnie. Teatr robi się dla głodnych i spragnionych, dla tych, którzy do niego przyjdą nie z nudów. Ten teatr jest przecież z „offu”, z wiecznego marginesu. Nowoczesna „marginalizacja” teatru przywraca mu status średniowiecznego „zdarzenia” dla pospólstwa, przywraca mu jego przygodność. Teatr, żeby mógł dać nam poczucie „inności”, nadzieję na „alternatywę”, musi być „obcym” ciałem w nazbyt familiarnej codzienności. Do teatru powinno się uciekać. I z niego też; jego bezpośredniość jest przecież brutalnie pospolita. Może dlatego najbardziej wzrusza mnie teatr ukazujący ludzkie kalectwo w kalekiej formie swojej niedoskonałości? Teatr zbyt doskonały nieuchronnie kompromituje swoje rytualne dziedzictwo parodystyczną ceremonią. Zdaje mi się, że wyrafinowany Samuel mógłby się pod tym podpisać. No, może nie swoim nazwiskiem. Czyim?

Teatr ubogi, teatr biedny, jarmarczna buda, pusta scena... Trupa biedaków nawiedza nas i zostawia nas ze wspomnieniem po sobie. Tylko bezdomność gwarantuje aktorowi, że nie ulegnie on pokusie grania, które przemieni go w dworaka. Dlatego artysta, powiada gdzieś Kantor, powinien być na dnie, stąd się odzywać. Czy dlatego, że widziane z dna osoby i rzeczy obdarzają nas łaską swojej wielkości? Z dna nie da się patrzeć

z góry; kontemplowana z dołu wizja nieosiągalnej inności, tak odległa od przyziemnego uwięzienia w swoim, umacnia w zapatrzonych wiare w alternatywę – wzniosłość, uniesienie, wniebowzięcie.

Ciemno, znowu nieopatrznie folguję refleksom... Teatr nie daje się bowiem sprowadzić do „działań”. Rytuał może składać się z samych uczestników, teatr domaga się widza, chce odbić się w jego oczach. Scena domaga się twarzy ku niej zwróconej. Teatr ma dwie strony, zwrócone do siebie – jest wnętrzem, nie okolicą, nie obrazem. Siedząc na widowni, patrząc na ciała i głosy, nie możemy ich obecności zignorować, a zarazem musimy wierzyć (podtrzymywać w sobie wiare), że są kimś nieobecnym. Podczas całego spektaklu wisi nad nami pytanie – kim oni są? Ci, których nie ma.

Sama obecność nam nie wystarcza. Kiedy wyciągamy ręce, by przytulić ducha, napotykaemy próżnię, a zaraz za nią materię, która oferuje niepewnemu swojej realności ciału ironiczne oparcie w bólu. Czyżbyśmy (może, jednak, wciąż) wierzyli w byt osobowy? Któż jeszcze w to wierzy! Bóg umarł, a dusza wskoczyła za Nim do grobu. Jeśli jakiś wizerunek pozwoli sobie na pretensje do reprezentacji, będzie oskarżony o pretensjonalność. To oczywiste, że obraz nie unaocznia niczego innego niż obraz. Toteż Warhol będzie szczery, kiedy zreprodukuje to, co wyprodukowane, bo przecież i tak nie widzimy „tego, co jest”, a jedynie „to, co widać”. A co widzicie? Zgodnie widzimy to tylko, czego nie ujawniamy sobie nawzajem, patrzymy na to, w obliczu czego stoimy we wspólnym interesie. Praktyczne, prawda? Mówiąc „świat”, mamy na myśli zestaw piktogramów, które każdy układa sobie dla własnej wygody, każdy wedle swoich możliwości. Aliści, kiedy „to, co widać”, odebrało naszemu obcowaniu z malarstwem poczucie realności, teatr chyba na tym skorzystał. Wydawało się, że w tej sytuacji niechybnie skończy się przedstawianie ludzi na żywo, bo niemożliwa będzie postać dramatyczna, żaden Ktoś nie będzie wiarygodny; na scenie zostaną tylko „postaci sceniczne” w poszukiwaniu stereotypów; zostaną ciało i papier. Chyba że uda nam się stworzyć byt, za którym żadne „kto” nie stoi... a jednak sam ów byt stoi nam przed oczami.

Ale czy w teatrze? Bezpośredniość teatralnego „obcowania” w istocie dystansuje nas od przedmiotu, czyniąc z nas „widza”; ale nie kogoś, kto, jak świadek wypadku, zauważa coś realnego, lecz kogoś, kto patrzy z intencją zobaczenia. Sztuka, każda sztuka, uruchamia mechanizm uniwersalnej „teatralizacji”, inicjuje proces „uzmysławiania sobie”, polegający na przejściu od widzenia wizerunku do wierzenia w istnienie rzeczy. Tylko to, w co uwierzmy, będzie dla nas rzeczywiste, będziemy żyli „w tym”, nawet gdyby to miało nie istnieć.

Umysł umie mieszkać tylko w sobie, zawsze zasiedla to ciało, które dla siebie zbudował. Przeto świat, w którym żyje nasza świadomość, wierząc bezwiednie w ontyczną i wąpiąc intencjonalnie w epistemiczną jego re-

alność, to po-świat, poświęta uprzedniego. Ten przedmiot wiary przychodzi do nas już jako „powtórzenie”; rozpoznajemy jego wtórność, ale nie dowiemy się, co było pierwsze. Atrakcyjność sztuk wizualnych bierze się właśnie z owego daru w postaci przecucia, że to, co nam widzenie nasze uobecnia, zaspokaja jedynie głód zmysłów, służy zaś w istocie przykryciu czegoś, czego istnienie widzialność powierzyć chce naszej ślepotie – ufności. Stąd wrażenie, że to, co „naprawdę” jest, zjawia się jakby skądinąd, że nie z tego, zmysłowego, obszaru przychodzi. Ale z tamtego świata nie dostajemy wieści pewnych; dlatego nasz umysł, mechanicznie skłonny do ratowania swojej integralności w symetrycznych modelach, podsuwa nam ideę nie-bycia. Oto niepewne swego „coś” (wierzymy) wyłania się (to oczywiste) z „niczego”... Niby w teatrze? I dlatego w teatrze właśnie doznajemy bolesnego rozczarowania objawieniem; niezaprzeczalnie „okazuje się” bowiem, że wszystko odbywa się naprawdę na niby. Widzimy, że coś, co się zjawia, ciało czy przedmiot, nie wychodzi „z głębi”, zostało tylko wsunięte w pudełko sceny, meta-forycznie przeniesione z miejsca na miejsce, wyrwane z familiarnego otoczenia i otoczone obcą mu innością.

W teatrze, czyli gdzie indziej... Przez chwilę jest ciemno, a potem sztuczne światła wydobywają ukryte, teraz tutaj obce. I takie są właśnie postaci Becketta; ludzie znikąd, zamieszkują nigdzie, pozbawieni biografii, zmierzają do miejsca, w którym się kręcą. A jednak nie smutek, a dziwną radość poczułem w tym ciasnym pokoiku, wydłubanym niczym schron w bezgranicznym cielsku miasta. Oto bowiem te postaci, dzięki ostentacyjnej teatralności, zostają w pełni na scenie; są teraz bardziej tutaj, bardziej z nami. Nie możemy ich zapytać, kim są i skąd przychodzą. Ale też nie musimy ich o to pytać; nie ma przecież innego świata poza tu i teraz teatralnej przestrzeni. I my, widzowie, w niej z nimi, z aktorami, jesteśmy – bezpieczni. Wszyscy należymy do teatru. To zaś oznacza, że nic nie dzieje się tu bez naszego udziału, nic nie ma znaczenia bez naszej (osobiście mojej) interpretacji, „nic” będzie bez „mojego”. Ubóstwo teatru daje widzowi poczucie, że dostał miejsce do zamieszkania, ale i przerzuca na widza odpowiedzialność za jego wypełnienie. Pusta scena, uwalniając od podobieństw, podsuwa podmiotowi miejsce na jego odbicie. Cicho, ciemno – co to będzie? Ciała, głosy... Za każdym razem, gdy światła gasną, zapalają się, czekamy; zaraz uczepimy się pierwszej zjawy (kto to?) i zaczniemy z nią. „Wszystko rozgrywa się wyłącznie w oczach innych ludzi” – słyszę (ale dlaczego tylko ja?) podszept Andy’ego.

Beckettowska postać dramatyczna nie kryje się za rolą, co to by ją miała mozolnie ujawnić. Za aktorami nie ma nawet ściany, jest czarna kurtynka, sygnalizująca, że po tamtej stronie jest też teatr. Bo teatr to zawsze coś,

czego się spodziewamy – że nas zaskoczy. Oglądanie spektaklu polega na wyczekiwaniu, że ktoś coś zrobi lub powie, przy jednoczesnym powstrzymaniu się od wiary w możliwość zaistnienia wydarzenia realnego. Wystarczy, że ptak wleci przez okno, a teatralność pryśnie. W teatrze oczekujemy na realność, ale tylko realność teatru. I czy to będzie prawdziwy „aktor-obiekt”, czy prawdziwie aktorski „akt całkowity”, realność ich gwarantowana będzie laboratoryjną izolacją izby zawierającej w sobie scenę/widownię. Teatr jest całą, w której jesteśmy razem jako pojedynczy. Narastająca nieuchronnie konwencjonalność sztuki stwarza swoisty schron dla coraz śmielszej intymności. Ta nadzieja bez wiary, upór daremnego trwania, czyni z nas istoty zmuszone do polegania na sobie; samotność to cena za samodzielność, stąd dojmujący głód współlistnienia z istotą równie odmienną, odrębną i samoistną. Dziecięca potrzeba współtowarzysza zabawy? Potrzebujemy jakiegoś Ty, z którym by można poigrać.

Co zatem „grają” aktorzy? Patrzą. Widać wyraźnie, że się bawią. Bawią się jak koty kłębkami wełny. W scenie z kapeluszami wręcz improwizują, jak muzycy na *jam session*. Ot, człowiek bawiący się w człowieczeństwo. Są przygotowani, ale pozwalają sobie na improwizację; nieustająco utrzymują napięcie między sobą; wyraźnie wyczuwa się między nimi bliskość, prawdziwe porozumienie ludzi dobrze się znających. Wydaje się, jakby budowali role na gorąco; mają w sobie mocny szkielet zachowań, ale pozwalają sobie na życiową nieprzewidywalność reakcji; najwyraźniej lubią się zaskakiwać, wręcz prowokują się wzajemnie. Grają w grę i grają w nią ze sobą, nie chcą udawać, lecz całkiem szczerze i otwarcie używają swoich ról, by przywołać postać. Jakby bali się być sami, jakby złęknieni samych siebie; nie chcą zostać tylko ludźmi na deskach, przywołają postać, która przemieni ich w aktorów.

Skąd niby? Zza ostatniego rzędu. Ich gra nie polega na imitacji, to rozgrywka z widzem, którego wciągają na scenę razem z jego doświadczeniem, jego pamięcią, jego lękiem i pragnieniem. Aktorzy zdają się prowokować widzów, żeby ci odpowiedzieli samodzielną interpretacją i tak nadali sens ich gestom, obdarzając ich osobowością. Jeżeli scena jest pusta, to teatru doświadcza się najpierw, potem powoli wyłania się dramat, aż wreszcie odsłoni się świat... Nie, nie ten za sceną, ten wokół teatru. Absolutna teatralność podchodzi najbliżej do codzienności i zatrzymuje się w zasięgu reakcji. To mnie obchodzi, to krąży wokół mnie i we mnie wibruje. Czy jeszcze mówi się: to mnie kręci? Teatr uwolniony od obowiązków przedstawiania i opowiadania historii zbliżył się do teatralnej istoty życia. Nie udawajcie niewiniątek – każdy z nas jest na co dzień świadomym sceny, aktorem i widzem. Macie kino i telewizję, ukryte kamery i noktowizory – jesteście sobie odsłonięci, jesteście w oczach innych. I wiecie o tym, prawda? Ja wiem, ja na to patrzę.

Już pół wieku temu teatr przestał być metaforą świata, stał się nim samym. W teatrze wyzwolonym od soc-realizmu, w teatrze ubogim, w teatrze najniższej rangi, bohaterem jest Ktoś, kto umie używać teatru. Dlatego w sztuce sprzed pół wieku dwaj ubodzy są pierwotnie nie-kimś, pozwalają nam nałożyć sobie każdy kostium. Ale wszystkie te kostiumy są z naszej garderoby. Za to duet aktorski jest wyrazisty – to ojciec z synem, Irlandczycy całą gębą, teologia przesiąknięta piwem. Wyrazisty jest również szkic społeczny, który autor skrywa nieco pod przebraniem kloszardów. Bo posłuchajcie i zważcie u siebie: ci dwaj mówią wyrafinowanym językiem, cytują po francusku i po łacinie, prowadzą dyskurs filozoficzno-teologiczny, trafnie używając terminów i symboli. W irlandzkiej inscenizacji na chicagowskiej scenie aktorzy ubrani byli w garnitury, szare i wymięte, w kapelusze i krawaty, nienagannie zużyte; ot, nędzarze z dobrego domu. Tacy chodzili po Nowym Jorku w latach kryzysu, po okupowanym Paryżu, po Londynie powojennym, po Warszawie stanu wojennego. Tak, to para zachodnioeuropejskich intelektualistów bez etatu. Ale dwaj bezdomni też.

Realne metafory? Uduchowiony rozum po katastrofie? Cuchnąca alegoria? Umysł osadzony w zdegradowanym ciele? Dzieło irlandzkiego pisarza pełne jest śladów lektur filozoficznych. To jeden z tych artystów-filozofów tak solidarnie lekceważonych w ojczyźnie Witkacego. Beckett mówi językami: angielski i francuski z domu, włoski często cytuje i chyba jest mu bliski jako najbliższy łacinie, tłumaczy poetów meksykańskich, sprawnie posługuje się niemieckim; zna wszystkie języki zachodnie. Jego Europa jest małym, bogatym centrum bez prowincji, bez skandynawskich i słowiańskich peryferii. Właściwie tradycja to ściśle racjonalistyczna, czyli że autor zostawia poza kręgiem zainteresowań emocjonalną religijność Północy (spirytualizm słowiański & psychologizm skandynawski) oraz archaiczną, grecko-palestyńską zmysłowość Południa.

Kiedy patrzę na aktorów grających w sztukach Becketta, zdaje mi się, że coś ich ciągnie ku „aktorstwu”, czyli takiemu „zachowywaniu się na scenie”, które nie udaje postaci, lecz z niej czerpie inspirację, radosną energię zabawy. Dwaj komici z burleski, ulubionego gatunku pisarza, poruszają się jak ludzkie kukiełki z kina niemego.

Bo też to kino właśnie pozwoliło zobaczyć komizm człowieczeństwa; zabawnie szybko lub karykaturalnie wolno poruszali się pierwsi bohaterowie ekranu. Film uświadomił teatrowi jego teatralność. Komiczne figury – Charlie Chaplin, Buster Keaton, Flip i Flap – wzięły się z czystej formy. A charaktery? Parodia ofiary, komiczne ofiary własnej wrażliwości i braku życiowego pragmatyzmu. Ci „bezdomni” to maska nieprzystosowania, to metafora artysty; z kolei „artystę” wstawia się w miejsce społecz-

ne opuszczone przez ascetę, tego naiwnego, który czeka pod schodami na „zbawienie” zamiast wziąć udział w doczesności; tego ubogiego, który uparcie odmawia uczestnictwa w brutalnej grze w zaradność.

Ale to też „charaktery” z *comedia dell'arte*, gdzie aktorzy grają nie „ludzi”, ale bezpośrednio postaci teatralne, które dopiero odsyłają (a nie naśladują) do pewnych typów społecznych. Teatr nie jest tutaj światem; jeśli świat to mechanizm społeczny, teatr jest anty-swiatem; pokazując umowność społecznych rytuałów, które bierzemy za konieczność, daje świadectwo rzeczywistości, którą zobaczyć da się jedynie z dystansu (z widowni) i tylko przez „zasłonę” prawdopodobnej fikcji. Teatr, teatralizując ceremonie i ceregiele międzyludzkie, ujawnia, że nasze wzajemne relacje są zrytualizowane i zarazem pozbawione rytualnego sensu – tym samym uświadamia nam ich teatralność. W dziejach teatru widać wyraźnie, jak, bezwiednie a nieustająco, teatr demaskuje „teatralność” tego, co bierzemy za rzeczywistość.

Dzięki owej teatralności, coraz bardziej natrętnej, scena niejako wyzwala w człowieku naturalnego aktora, każąc mu grać, prowokując go do przesady. Tak powstaje farsa, która jest najbardziej „teatralnym” z teatralnych gatunków. Scena jest tutaj samą powierzchnią. Ekranem? Ach, być na ekranie! Czyż to nie znaczy być bardziej? Ale... czy występowaliście kiedykolwiek w telewizji? Straszne. Człowiek nie wiedział dotąd, że jest płaski! Oko w oko z kamerą jeszcze wierzę, że jestem sobą, ale po tamtej stronie już nie mogę nie być ruchomym obrazkiem. Przed kamerą stoję jednostronnie, na scenie jestem z naprzeciwka. Jak jeszcze mógłbym się sobie ujawnić?

Oglądaj się w tym, jakim cię widzą! Andy Warhol kochał telewizję i robił filmy po to, żeby rejestrować ludzkie zakłopotanie przed kamerą. To były złe filmy, złe celowo. „Robię złe filmy, żeby każdy wiedział, że ogląda film”. Robił je w imię prawdy? Obejrzałem chyba z sześć. Śmiertelna nuda; z kilkudziesięciu osób na pierwszym, do końca ostatniego zostało nas troje. Uparłem się przeczekać, bo w pewnym sensie efekt znudzenia wpisany jest w ten performance.

Jeden z nich przedstawia mężczyznę siedzącego na fotelu. Kadr jest zazwyczaj nieruchomy, kamera patrzy z jednego miejsca, tępo. Mężczyzna je jajko, chyba. Ma to robić przez cały czas, czyli przez pół godziny. Początkowo, najwidoczniej, bawi go to. Siedzi w kapeluszu, na bujanym fotelu, za nim eukaliptus. Wzrokiem unika kamery, próbuje nie nawiązywać kontaktu z filmującym. Ale nie potrafi być sam, nie może sam sobie wystarczyć. Aż w końcu jajko dawno zjedzone, a ustami ruszać trzeba dalej, na potrzeby filmu. Niczego już nie przeżuwa, więc właściwie oglądamy udawanie, jesteśmy świadkami grania jedzenia – ta teatralność jest realnością. Odtąd tylko „je”, ani smaku, ani głodu nie zaspokaja. W pew-

nym momencie pojawia się kot, mężczyzna bierze go na kolana, daje mu kęs, ale zwierzę nie wyraża chętki. Trzyma kota na kolanach i uśmiecha się do niego, zadowolony, że nie jest sam i ma coś, czemu może poświęcić uwagę. Kiedy jednak jajko jest zjedzone, a on tak żuje i żuje, udając, że konsumuje, zaczyna się niecierpliwic. Nuda, ta sama, która opanowuje widza, wyraźnie mu doskwiera, męczy go, złości. Ale udaje dalej. Z rzeczywistości przechodzi w rolę, gra samego siebie. Teraz właśnie zaczyna kłamać. Zupełnie spontanicznie. A kamera obserwuje, sama. Andy wydaje tylko rozkazy – jeszcze, jeszcze nie koniec. Patrz! Życie? Życie nie da się sprowadzić do prostych czynności. Tak trudno jest robić cokolwiek – zachowywać się bez uprzedniego scenariusza. A nic nie robić? „Nic wygląda jak cokolwiek”.

Drugi film. Mężczyzna czesze się, ruchy ma regularne... Dalej już wiecie. Wystarczy, że coś się powtórzy, a już podejrzewamy to o formę i oddzielamy od reszty chaosu jako kosmos. No więc dalej... Trzeci film, długi, z liczną obsadą. Filmowana jest kanapa, z poziomu podłogi. Ludzie rozbierają się, ubierają się, kopulują. Narasta orgietka, ale nie podnieca, przeraża. Nie, nikt nikomu nic złego nie robi, żaden Markiz de Sade. Wygląda na to, że uprawiający seks partnerzy nie zwracają na siebie uwagi; używają się nawzajem. Obserwujemy całkowity brak wzajemności, zaspokajanie się sobą. Patrzenie? Co chcecie zobaczyć?

Wszystkie filmy bez tytułu i czołówki, jak obrazy. Na obraz statyczny patrzemy zwykle kilkadziesiąt sekund, najwyżej kilka minut – Warhol niezauważalnie zwalnia tempo, rozciąga nam nasze czynności. Czyż nie tak powstaje narracja? Do opowiadania niepotrzebne jest „o czym”, wystarczy „jak”. Pisarz, który odkrył „pisanie”, mówi szeptem, ale arogancko: sam sobie opowiedz, zrób sobie coś z tego. Opowieść tworzy się przecież z komentarza; komentowanie opowiada o widzeniu, nie o widzialnym. Ale, co by się nie opowiedziało, mówienie takie będzie gadaniem od rzeczy. „Nic wygląda jak cokolwiek”.

Zatem? Żadne „zatem”. Nie ma na co czekać, skoro niczego takiego nie ma w przeszłości, co miałyby się pojawić jutro. Nie wiem, czy Gogo i Didi wierzą, że Godot istnieje; ale widzę, że wierzą w sens czekania, nawet jeśli nic z tego nie rozumieją. I nie lęk bynajmniej, lecz ten nieświadomiony cel każe im na siebie czekać. Tym dwóm ubogim nie wystarcza to, co mogliby mieć zaraz, gdyby tylko chciało im się wykazać odrobinę zaradności. Czekając, nie rezygnują z tego, na co (ale: na co?) mogą się wszak nie doczekać. Czekają z a m i a s t nasycić się tym, co w zasięgu ręki. Czekają z a m i a s t siedzieć przed kamerą. Nie starają się być tym, co mają mieć, są sobą naprzeciwko, teraz, w tym teatrze. Tak jak jestem ja?

Pokusy i obawy biorą się ze swoistej „nijakości” Beckettowskich bohaterów. Ani to krwiste charaktery, ani zimne alegorie. To aktorzy w roli

człowieka; tu człowiek odgrywa siebie. Każdy siebie może zagrać, każdy z każdym rozegrać niedokończoną partyjkę. Scenariusz tej gry musi być chyba bardzo archaiczny.

Znajdziemy go w japońskim teatrze *nō*, w *commedia dell'arte*, w slapstickowej burlesce. Powstaje z obserwacji ludzkich zachowań okiem antropologa. Zjawia się w wyniku redukcji do formy najprostszej, wyłania się w procesie destylacji do esencji. Formalnie upodabnia się do rytualnego „odgrywania” mitu, ale funkcjonalnie chce być szkieletem działań scenicznych – wehikułem, jak powiedziałby Grotowski – który formą i funkcją zmusza do aktywności, do podążania za. W tej ascetycznej przestrzeni słowa domagają się odpowiedzi, przedmioty znaczą, działając. Jak droga kusi: „ja cię poprowadzę”; jak łódź rozkazuje: „chwyc za wiosła”.

Samuel Beckett bywał nazywany ostatnim modernistą. Nie bez racji. Wszakże z naszej perspektywy, kwalifikacja taka brzmi jak skazanie na muzeum. Wolę widzieć go po mojej stronie czasu; wkładam go w kontekst, w którym zobaczę go wyraziście. Z tego miejsca sztuki Becketta są historycznie post-dramatyczne, a genetycznie proto-teatralne. Znaczy to, że autor wydobywa je niejako z całej tradycji pisarstwa scenicznego (szczęśliwie narodzony bękart kryzysu), odrzuca ich treść społeczną, i takiego szkieletu używa do zbudowania scenariusza motywacji działań scenicznych. Dramat, w swojej najgłębszej warstwie, nie służy bowiem niczemu innemu, jak tylko umożliwieniu aktorowi działania na scenie – wobec siebie samego, wobec siebie wzajemnego, wobec widza. Owo „zachowywanie się” aktorów zdradza w nich człowieka. Na scenie, podczas spotkania aktorów, ich „ludzkie” odsłania się jako podstawa możliwości współgrania, społeczeństwo zaś zdradza w tym momencie swoją konwencjonalność, swoje udawanie, swoje reguły rozgrywki.

Gra komputerowa? Każdy dramat Becketta jest opowieścią nie tyle zamkniętą, ile raczej kompletną, opowiada od razu o wszystkim. Zamknięte przestrzenie i ostentacyjnie sztuczne, zaaranżowane sytuacje zwiastują metateatralny, laboratoryjny sposób użycia dramatu. Beckett nie pisze dla teatru, pisze za pomocą teatru. Zdarzenia zdarzają się tutaj, ja jestem grze ich przytomny...

Sen to? Nie, film to. W teatrze post-filmowym umiemy patrzeć okiem kamery. Kamera metaforyzuje, nadaje sens. Obserwacyjne filmy Warhola kończą się nagle bądź wtedy, kiedy – wizja znika bez zakończenia, znika wtedy, kiedy znika widzialność. Dramat Becketta to *perpetuum mobile*, ostatni akt jest znowu pierwszym. Dramaturg niejako rozciąga chwilę; i to zwolnione tempo, naturalnie, nawet „biologicznie”, metaforyzuje obraz. Oglądając film w zwolnionym tempie, odnosimy wrażenie, jakby nam się otwierały oczy i odsłaniała się przed nami za-ekranowa akcja (*Więc tak jest naprawdę!*), którą przesłoniła szybkość, niewola narzuconego tempa pro-

jekcji/percepcji. Spowalnianie mogłoby trwać w nieskończoność. Nie da się, teoretycznie, wyznaczyć końca. Prędkość strzały zawsze zredukowana o połowę nigdy nie spadnie do zera. Zero to będzie fotografia.

Nieruchome dramaty Becketta są taką właśnie gadającą fotografią. Fotografiją, która przełamała bezruch, pokonała swoją niemoc. Ruszyła z miejsca? Pytanie o pesymizm czy optymizm przesłania wydaje się redukować problem do ideologii; te partytury dają się grać w obu kierunkach. Ostatnio na przykład przeważa tendencja optymistyczna...

Ze trzy miesiące wcześniej widziałem inną, zupełnie inną, ale nie mniej znakomitą interpretację. Na deskach Chopin Theatre występowali aktorzy Signal Ansamble, młody, ale nadzwyczaj sprawny aktorsko zespół. Tu nie ma kurtynki, żadnych znaków, tylko kamień na pustej scenie i rachityczne drzewko, ledwie zauważalne. Wszystko jak w didaskaliach. Ale scena oświetlona pełnym, naturalnym światłem, w jego promieniach krzesła otaczające podłogę, widzowie patrzący na widzów. Zebranie, narada wojenna, poczekalnia?

Gogo i Didi nie przyjechali z Paryża, są stąd; przebrani za prowincjonalnych łobuzów ze Środkowego Zachodu, mogliby być Polaczkami z opowiadań Nelsona Algrena. To nie nostalgicznie ubodzy kloszardzi spod mostu w łacińskiej dzielnicy; takich nazywa się tu „białe śmiecie”, o takich mówi się na przedmieściach, że przyszli „z marginesu”; są niezbyt rozgarnięci, nie zanadto błyskotliwi – nikt nie uwierzy w ich ewangeliczne cnoty. Ich chude członki kojarzyć się muszą z chorobą; kto na widowni zna słowo „asceza”? W Ameryce ubóstwo nie ma czaru, słabość nie budzi litości, napawa lękiem; bo skoro dotknęła „bliźniego” to znaczy, że czyha i na mnie.

A więc pełna amerykańizacja! Ci dwaj kowboje naprawdę się boją, nie raz przecież oberwało im się od przypadkowo spotkanych współtowarzyszy niedoli; dopiero tu uświadomiłem sobie, że nasi (europejscy) zabawni „filozofowie” cierpią fizyczny dyskomfort (jak emigranci) niezadomowienia. Zachowują się jak clowni, potykają się i wpadają na siebie, ale to nie jest pocieszna niezdarność, to kalectwo. Zamerykanizowana historia Vladimira i Estragona nie będzie opowieścią o wysadzonych z siodła inteligentach, będzie o słabych, pokonanych i okaleczonych; oni nie czekają w teatrze, z nudów i z lenistwa deliberując sobie beztrudnie, czekają w niczym nigdzie. W świecie pozbawionym wspólnej przestrzeni, gdzie wszystko jest „prywatne”, każdy musi coś mieć, żeby być. A co można mieć, czekając?

Ci jednak czekają; czekają, bo życie, z jakiegoś powodu, warte jest jutra. Wbrew autorowi, który nigdy nie posunąłby się tak daleko? Ależ właśnie w Jego imię! Ruch sceniczny do znudzenia ogrywa te same gesty:

gubią się i desperacko pragną się odnaleźć, potem obejmują się pocieszająco, kiedy jeden upadnie, drugi zaraz biegnie mu na pomoc, boją się, ale raczej jeden o drugiego niż każdy o siebie. Litość? Skuteczność – też amerykańska cnota.

Oni nie czekają w poczuciu bezsensowności działania, oni najwyraźniej liczą na Godota; niechby przyniósł choćby kości. Ale przychodzi Pozzo, wprowadza prawo i porządek, terror dobrych manier. Jest elegancki, jest europejski, wykonuje taneczne gesty, mówi z pretensjonalnym akcentem. Jeżeli Pan Godot nie przyjdzie, ten facet ich urządzi. Czekając zatem, nie rezygnują, podtrzymują opór. Czego warto bronić, kiedy nie ma się nic? Sytuację bohaterów (bohaterów?) tej post-tragedii (więc może być coś po katastrofie?) dałoby się określić chyba jako „nieustającą niepewność”, wieczne „tymczasem”; to właśnie ta drżąca podstawa wymusza na nich napiętą uwagę, czekanie przemienia w czyhanie. Na oparciu? A tymczasem: cierpliwość, cierpienie i tkliwość, czułość. Łaska zagrożenia? Czy to ona prowokuje do zaostrenia czujności, maksymalizacji wysiłku w czynieniu codziennych czynności...

Tak, Samuel Beckett jest najbardziej pocieszającym pisarzem, jakiego znam. Pozwala mi doznać świata bez złudzeń, jakbym oglądał rzecz samą w sobie – twarzą w twarz. Jest jak ikona, mogę mu zaufać, że nie kusi iluzjami. Jego perfekcyjne konstrukcje zostały skomponowane nie po to, żeby mnie wciągnąć w fascynujący labirynt spekulacji, one służą magmie moich nieforemnych myśli za szkielek. Dzięki niemu mogę myśleć niezobowiązująco i bezcelowo, bez obawy, że moja bezsilność ulegnie przemocy. To jeden z niewielu pisarzy, których czytam, nie myśląc krytycznie, poddaję się nurtowi czytania – on nie zaciekawia, on działa. Pisanie *Czekając na Godota* zaczęło się ponoć od obrazu dwóch łotrów ukrzyżowanych obok Chrystusa; ten obraz ma moc idei inspirującej. Dlatego obrazy z jego powieści i dramatów wolę kontemplować niż deszyfrować. Lektura staje się wtedy medytacją, nie kończy się zrozumieniem – gaśnie jak zużyty wizerunek.

No więc taki obraz, podsłuchany... Pozzo w pewnym momencie pyta Didi, jak ma na imię, a ten odpowiada: Adam. Oni obaj są Człowiekiem, to oczywiste, ale też obaj składają się na Godota, podtrzymując się miłosiernie w trudzie czekania, które podtrzymuje Jego. Oczekując Godota, rozdzielony wewnętrznie Człowiek czeka na siebie samego, na swoje drugie przyjście. Przyjdzie „ja” – w bliźnim swoim... Żeby nie musiał tu zostać? Nie wiem, na razie wierzę, tymczasem wyznaję to, co jawi mi się jako uzmysłowione najoczywiściej. W moich uszach podszept tego – piszącego po francusku protestanta z katolickiego kraju – brzmi na razie tak.

Człowiek żyje coraz sprawniej na ziemi, zagospodarowując miejsce wygnania, ale żyje po nic; nie ku nicości jednak, lecz ku nie-czemuś. Wy-

obrażenie celu zbawczego, jakie przynosi chrześcijaństwo, nie daje odpowiedzi na pytanie o życie na ziemi. Co więcej, jeżeli żyjemy po to, by zmartwychwstać, to zaiste w tym życiu nic nie jest warte zrobienia. Dlatego liczyć można jedynie na Łaskę, która nada sens bezsensownemu ziemskiemu przebytowi. Vladimir w ostatnich słowach rozmowy z Posłańcem powie: „Jeśli przyjdzie będziemy uratowani”. Jeśli nie przyjdzie – bądźmy konsekwentni – będzie tylko noc.

Ale szanse są jak z tymi łotrami, wiecznie pół na pół. Plan zbawczy nie nadaje życiu sensu, w niczym praktycznie nie pomaga. W nadziei lub zwątpieniu żyje człowiek, ale zawsze w obliczu tej samej niepewności. Z Bożej perspektywy jest mały i śmieszny, jak postać z niemego filmu. Ale właśnie – jak Charlie Chaplin, jak Buster Keaton, jak Flip i Flap – na swój sposób bohaterski. Beckett zwraca uwagę na ułomnych i opuszczonych, na bezdomnych i nędzarzy, bo na tym poziomie ludzie nie oszukują się iluzorycznymi celami. Pytanie: po co żyję, zadają sobie (niekoniecznie werbalnie) nieustająco; i żyją po nic. Czy jednak właśnie w ten sposób nie afirmują życia najbardziej? Bo co jest warte życie nędzarza i kaleki?

Nic. A jednak.

Vladimir i Estragon to imiona, którymi oni sami nie posługują się między sobą, nadał im je „ktos trzeci”, ich twórca, który ma niejako inną perspektywę. To ich imiona teatralne, bardziej niezwykłe, alegoryczne jak maski. Oni nazywają siebie Gogo i Didi, powtórzone głoski składają się na imię Godot. Suma słów „go” + „did” (idź, zrobiłem) wskazuje na progres i regres, jakiś ruch, jakiś anty-bezruch. Godot zaś jest nimi oboma, pełnym człowiekiem; i jest, jak świadomość wobec bytu, ich następstwem – synem człowieczym. On jeden łączy istnienie i świadomość w pełni nieskończonej terażniejszości. On może wrócić, skoro będzie wyczekiwany. Czekanie okazuje się więc nie tyle wycofaniem w absurdalną nicość, ile formą adoracji, sposobem aktywnego zaufania okolicznościom. Próbuje wierzyć pomimo braku wiarygodnego wizerunku, wizji, widzenia; w imię zapowiedzianego, lecz nie gwarantowanego przecie, przyjsia.

Miłość? Czy tylko wzajemne bycie z sobą dwojga przegranych desperatów? Są od siebie zależni, to prawda, ale ich więź wynika z wzajemności. Razem stanowią parę, czyli wspólnotę. Wyraźnie kontrastując z relacją Pozzo/Lucky, opartą na nienawiści i uzależnieniu. Właśnie ten kontrast wiele wyjaśnia, bo Beckett często mówi samą kompozycją. Pozzo przychodzi niejako na miejsce Godota; więc jeśli Lucky jest niewolnikiem swojego pana, to Godot będzie wyzwolicielem oczekujących na niego. On nie zniewoli, ale przyjdzie jako sługa. Przyjdzie do nich dla nich, przyjdzie do człowieka.

W zasadzie każda interpretacja teatralnych znaków daje się tu przełożyć na alegorie, które stanowią figury dyskursu teologicznego. Kiedy Pozzo ma odejść, wszyscy mówią sobie *A Dieu*, czyli „Z Bogiem”, znowu używając niejako podsłuchanej frazy z języka codziennego. A przecie, cóż bardziej świeckiego niż współczesna francuszczyzna! Mimowolna teologia? Nie ma nic złego w alegorycznej redukcji, to wcale nie likwiduje napięcia nierozstrzygalnej wielowykładalności tekstu. Alegoria działa tu bowiem jak maska-lustro, odbijając wizerunki z zewnątrz. W tym teatrze przedmiot nie jest symbolem czegoś, lecz staje się symboliczny, jeśli go wykorzystają jako kreatora znaczeń, zanurzając go w semantycznie aktywnej mieszance sugestii.

Beckett niczego nie opisuje, stwarza znaki z mocą przedmiotowego istnienia. Odwraca tradycyjne „kodowanie symboliczne” – najpierw poznajemy sens (sensualnie?), a dopiero po chwili zjawia się przedmiot. Rozpoznajemy „coś” w miarę, jak aura znaczeniowa nabiera ostrości; wtedy znaczenie zanika, jak oddalający się wehikuł, już zbędne. Postać w jego dramatach wypowiada słowo skierowane niejako do widza, licząc na rezonans, który oblecze je w ciało. Widz jest mu rzeczywiście potrzebny, jest nie-zbędnym inter-lokutorem i współ-wyznawcą. Teatr nam niczego nie pokazuje, teatr z nas wyciąga.

Ten pisarz, napisał kiedyś jeden z jego najbliższych przyjaciół, zachowuje się jak Bóg. Chudy Irlandczyk (z ojca Brytyjczyka i matki Francuzki) żył jak asceta, który niczego się nie wyrzeka; łatwo rozdawał pieniądze, a przecież lubił też piwo w wesołej kompanii, stronił od ludzi i garnął się do nich. Ponoć dlatego właśnie pracował w teatrze, tam czuł się najbliższymi innych. Reżyserował rzadko, lecz z upodobaniem, jakby smakował teatr raczej, niż żył nim. W notatkach z prób zachowały się rysunki ruchu scenicznego do „Godota” – głównie krzyże i koła... Grecki krzyż wpisany w koło stoi przy drogach celtyckiej Irlandii.

Beckett jest agnostykiem i chrześcijaninem jednocześnie. Mówi o Tym, którego nie ma, jakby On był. Podkreślając owo „jakby”, nie przeczy Mu wcale, lecz niejako usuwa Go z obszaru jątrzącej możliwości. Jakby nie mógł się Go pozbyć z wyobraźni; jakby chciał się przekonać, czy można nie wierzyć w Niego i żyć z Nim jednocześnie. Przywiązany do Dantejsko-Vicowskiej wizji rozwoju spiralnego, Beckett chce nas przekonać, że oto teraz konieczna jest re-wizja. Ale ta rewizja dotyczy języka opisu, który od czasu do czasu musi być odświeżany, żeby znowu zaczął znaczyć; nawet jeśli przez językowe okulary mielibyśmy znowu zobaczyć znowu to samo. Kiedy Vladimir pyta Chłopca, czy Godot ma długą białą brodę, to jakby pytał: „czy to jeszcze On?”. Nie podaje w wątpliwość istnienia Godota,

wątpi w jego wizerunek. Być może abyśmy mogli dalej wierzyć w To samo, będziemy musieli wyobrazić To sobie inaczej.

Jego etyka? Moralność przegranych. Patrzenie na ludzi z dołu; stąd zawsze widzi się wielkość. Ale najpierw – zejście. Jego ulubione słowo: *perhaps* – wyraża zarazem sceptycyzm i nadzieję. Największe dramaty Becketta obrazują raczej paradoks niż konflikt. Nierozstrzygalność? Tak, nierozstrzygalne jest załączkiem dramatycznej formy. Dwaj na krzyżach – skandal. Owo „być może” oznacza przecucie katastrofalnej przyszłości, apokalipsę, ale nie jako zagładę spełnioną, lecz jako nieodkupioną winę. Owo przecucie jest właśnie teraz obecne, teraz realne, to ono sprawia cierpienie. Człowiek żyje na krawędzi, boi się; ten lęk jednak, i wynikające z niego cierpienie, są samym życiem. Beckett powiedział, że życie jest niejako do tego powołane – żeby cierpienie miało mieszkanie. Żeby było czyjeś? Żeby się wcieliło? Chcemy przyszłości już teraz, sprowadzamy sobie zatem wizerunki, ale wiemy, boleśnie wiemy, że one są zamiast.

Mr Warhol, cytat: „Jeśli życie to dla ciebie NIC, to po co żyjesz? – zapytała. Po NIC”. Nihilistyczny cynizm? Hipokryzja sfalszowanych wizerunków? „Ale jeżeli w ogóle w nic nie wierzysz – powiedziałem – to nie znaczy, że to jest nic. Musisz to NIC traktować tak, jakby było czymś. Rób COŚ z NICZEGO”. Aha! Musisz zaakceptować zupełne nic, żeby móc zacząć robić coś. Naprawdę coś. Czy to nie jest definicja twórczości? Absolutnej?

Autor *Końcówki* pokazuje, że skończyły się pewne reguły gry, że wedle starych zasad grać się dłużej nie da, bo skoro je sobie uświadomiliśmy, to tym samym pozbawiliśmy je zdolności napędzania rytualnych zachowań. Teraz mamy stan po rozgrywce, po ostatniej partyjce, kiedy nie wiadomo, w co grać, bo żadna wygrana nie jest bardziej zachęcająca. Ale to nie nihilizm, nie absurd nawet, to poczucie potrzeby radykalnej re-wizji, którą poprzedzić musi obraz (scena, ekran) opuszczony przez dotychczasowe wizerunki. Twórczość Becketta wypełniona jest wizją nicości; tak, „wypełniona”, bo czujemy tam jej obecność. Ona tam jest jak „ktoś” naprzeciwko – prowokuje odpowiedź, domaga się pomocy. Po tragedii na scenie pojawia się „nic”, które jest „kims”, odsłonięte jak aktor, który wyszedł z roli. W tym świecie pustka okazuje się człowiekiem – nieosłoniętym. Nie da się jej/jego zignorować, jeżeli nie chcemy oślepnąć, nie wolno jej przeczyć, bo w ten sposób zamykamy oczy na ludzkie cierpienie. Możemy się jej sprzeciwiać, musimy ją przewycięzać; wolność prowokuje powinności. Kto zatem chce zrozumieć, musi wprawdzie zapomnieć, jeżeli zrozumienie ma polegać na przejściu do następnego etapu, do większej jasności. Pesymizm Becketta i cynizm Warhola to jest ten sam fundament-podstawa pod... nieprzewidywalne.

A teraz? Czekamy. Skazani na wizerunki; na obrazy, na słowa. Może prawdziwe, może nie, na pewno jednak – skazani na wieczne „może”. Ono nas wciąga w siebie i wzywa na drugi brzeg. Nigdy nie zyskamy pewności, czy to, co dano nam do oglądania, objawia się, czy łudzi nasze zmysły. Ale tak ma być. Tajemnica nie inaczej prowokuje do wierzenia – zawsze tylko „jakoś”, domagając się od każdego odwagi samodzielnej interpretacji. Wierzę w „nie wiadomo co”, wyczekując odpowiedzi powołanej moim pytaniem. Oglądam to, co każe mi na siebie patrzeć i dzięki temu jest wizerunkiem. Jest, nie mówiąc, skąd przychodzi. Konkretnie i niekonieczne.

Scena – prawie pusta, najwyżej jedno drzewo. Czy ja tego potrzebuję? Wchodzą dwaj ubodzy... Wiem, co będzie dalej. Aż do końca będą podtrzymywać się nawzajem w oczekiwaniu na – nie nic.

Fotodramat (migawki)

1. Kiedy Vladimir mówi: „chodźmy”, Estragon nie rusza się z miejsca – nie odchodzą i nie zostają, są razem, są parą żebraków oczekującą przyjsia... Ci dwaj ubodzy z ewangelicznego są mitu, co prawda, bardzo już słabi, ale wciąż nienasyчени – mogliby jeszcze zrobić rewolucję.

Kiedy publiczność paryska roku 1954 wstała z miejsc, ci dwaj czeka-
li dalej, za nich. Tymczasem grzeczni mieszczanie wyszli z teatru na uli-
ce, aby wbrew absurdom codziennym wrócić do swoich apartamentów.
A tutaj co? Nicość i konieczność, które z czasem przyprawia o mdłości.
Ale żyć trzeba, a więc da się, choćby to miała być długa agonía – powiedzą
(do siebie, w zaciszu sypialni) upojeni egzystencjaliści. Jeżeli jednak, trzeź-
wo odpowiedzą im ich dzieci (podśluchiwały pod drzwiami?), za progiem
egzystencji na żadną esencję nadziei nie ma, życie nie będzie już nawet
czekaniem... Rewolucyjny idealizm egzystencjalistów pozwalał spodzie-
wać się świata za kulisami, ale jak długo można czekać? Przyszedł czas
rezygnacji zwanej (prywatnie) dojrzałością lub (oficjalnie) normalizacją;
czas urządzania się w poczekalni, którą z czasem będzie można nazwać
domem. A heroiczna egzystencja złożona z tragicznych wyborów? A me-
tafizyczne mdłości? Dziecinada, toż dzisiaj każdy klon rozumie, że to
zawsze była metafora vegetacji. Prawdziwe jest tylko umieranie – trwa aż
do zniknięcia, aż do zejścia ze sceny.

Akcja dramatów absurdalnych działa się w Nigdzie, które było więzie-
niem. Kilkanaście lat później paryska młodzież wpadnie do teatru, aby
go zniszczyć i zbzcześcić. Za to, co im pokazał? Nazwą „rewolucją” ten
oczywisty akt zemsty. A kiedy w końcu uciekną z więzienia, to po to, żeby
zamknąć się w domu, przywiązać się do biurka, wplątać się w sieć super-
marketów. Okaze się, że uległość popłaca, bo konformiści osiągną suk-

ces, tych zaś, co nie wyrzekną się buntu, dopadnie szlachetna frustracja. W ocalonym teatrze abstrakcyjna komedia absurdu po okresie młodzieńczych wybryków przejdzie łagodnie w naturalistyczną farsę kopulacji... Bo tak się jakoś składa, że zawsze ten, kto się ośmieli przeświecić ciało sztuki dramatycznej, zobaczy w nim polityczny szkielet – naturę władzy.

A więc dramat i polityka – nierozłączna, choć nie zawsze wierna sobie, para. Relacje międzyludzkie – jakimi są, jakimi być nie mogą i jakimi zostać muszą – to nie tylko temat, to przede wszystkim „poetycki” sposób istnienia dramatu. Forma dramatyczna daje się niemal za każdym razem odczytać jako model „panującego ustroju”, czyli obowiązujących sposobów manifestowania i burzenia schematów zachowań międzyludzkich. Scena nie jest światem, ona jest naszym światem; to model widzialnej *polis* w kontekście niewidzialnego kosmosu wartości, wartości będących źródłem i motorem tychże – wzajemnych, a więc politycznych, „prowokacji”. A pisarz jest między nimi, zawsze na scenie, bo przecie w tym samym teatrze/mieście/kosmosie... Śmiem podejrzewać, że zależność między estetyką a polityką jest w dramatopisarstwie tak silna, że pisarz, wybierając określony sposób uprawiania swojej sztuki, zdradza się jako obywatel; zdradza swoją kryjówkę, swój polityczny *point of view*. I on wie o tym! To dlatego tak usilnie manifestuje swoją neutralność, pozoruje obiektywizm, gotów zrobić wiele, aby się ukryć niczym fotograf za obiektywem. Czyżby miał coś na sumieniu?

Ale to na nic, w przestrzeni międzyludzkiej (politycznej) bezstronność jest postulatem, teoretycznym konstruktem, alegorią Sprawiedliwości wstawioną w miejsce po Metafizyce. W realnym (politycznym) mieście, tym, które otacza teatr, możliwa jest tylko wielostronność – ale ta właśnie nie jest możliwa na płaskim obrazku. Czyż jest bowiem coś bardziej „jednostronnego” niż fotografia? Przeto w po-nowoczesnym tekście scenicznym dramatopisarz musi być stroną; bo tylko dwie są strony: on i my.

2. Po kawiarnianych tragifarsach paryskich absurdystów, po kuchennych kłótniach londyńskich buntowników mamy dziś teksty sceniczne berlińskich brutalistów. Jakaż to opresja polityczno-estetyczna chce być znana pod tym imieniem? Jak musi być zobaczony ten świat, który tak właśnie chce być przedstawiony, jakaż to polityka domaga się takiej inscenizacji?

Jedną z najjaskrawszych cech nowoczesnego „pisania dla teatru” jest zniknięcie *dramatis personae* jako stron w równorzędnym sporze. Dostaliśmy w zamian poczucie, że „ktoś za tym stoi” i oto mówi do nas wprost, tu i teraz, a nawet domaga się naszej natychmiastowej reakcji. Aliści ów „efekt zbliżenia” okazuje się niewiarygodny, trudno uwolnić się bowiem od wrażenia, że w pudle teatru nie obcujemy z wielowymiarową osobą (intymnie), lecz z jej reprezentacją, która niejako emitowana jest (precy-

zyjnie) ze sceny. Jakby od wcielonych w role aktorów nie oddzielała nas przestrzeń, lecz szyba, płaska niczym ekran telewizora. Z telewizorem się nie dyskutuje – on umożliwia podglądanie, patrzy za nas. Z nowoczesnego teatru widz nie wynosi już wizerunków, nie rozpoznaje w nim osób, nie spotyka się z bohaterami, nie zabiera z sobą do domu nowych idei ani nawet przestarzałych alegorii; widz przestaje być Widzem, wychodzi z teatru jako Patrzący, jako przygotowany do podglądania rzeczywistości, którą ma za „przedstawienie” – bezwolnie.

Ciekawe, że podobnie „działać” chcą dzisiaj również sztuki plastyczne, zorientowane raczej interwencyjnie niż poszukująco. Teatr, odchodząc od literatury, opuszcza dom żywych ludzi – zmierza w stronę sztuk medialnych, sztuk niewerbalnych, ale też, paradoksalnie, nieperformatywnych. To nie ludzie dokonują tutaj „aktów” (zemsty, gwałtu, gniewu), to nie osoby wykonują wobec siebie „gesty” (nienawiści, miłosierdzia, zażdrości), to nawet nie ktoś, a jedynie coś – za nich. Kim zatem są ci na scenie? Żadni z nich uczestnicy „ceremonii”, żadni celebranci „rytuału”; zamiast „performerów” podglądamy niczyje ciała – rozpoznawalne fotomodele. Teatr postawangardowy nie przerósł swoich nauczycieli: Artauda, Grotowskiego, Brooka – stając po stronie kreatorów przekonujących iluzji, zdradził rewolucję.

3. I co? Mamy po niej płakać? Może ten „historyczny kompromis” to jest po prostu konieczna dojrzałość? Po „retoryce” klasyków i „perswazji” modernistów czas nastał dla „prowokacji”. Czy umiemy z tego skorzystać? Jakie konsekwencje pragmatyczne, zakorzenione w tekście dramatycznego scenariusza działań scenicznych i w sposobie jego lektury, pociąga za sobą ten układ: artysta/odbiorca w zwarcu?

Tak, interesuje mnie skryta forma społeczno-teatralna, a nie jaskrawa etykieta dzieła sceniczno-politycznego. Mniemam, że tam właśnie obnaży się prawdziwe... nie, nie oblicze, bo w to przecie już nie wierzy żadna dusza zadomowiona w świecie wizerunków... prawdziwe wewnątrz, bebecchy globalnego Everymana.

Odwróćmy się przeto raz jeszcze, zobaczmy, kim jest Ten, który przeszedł przez *theatrum* drugiej połowy dwudziestego stulecia. Oto przed nami dusza absurda, doświadczona wojną, czeka na przyście Obiecanego, analizując z kartezjańską precyzją swoje miejsce na scenie, czyli w kosmosie. Oto za nią, z rozwichrzonymi włosami, polityczne zwierzę miota się wściekle po ciasnym poddaszu pomiędzy wersalką a deską do prasowania. I tuż za nami, blisko: ciało w łóżku, ciało na dworcowej ławce, ciało na scenie – krwawi farbą. To, co od lat oglądamy na scenach londyńskich, berlińskich, warszawskich, to wegetujące ciało, które drażniąco udaje życie, prowokacyjnie nie daje nam zapomnieć, żeśmy śmiertelni. Ciało na scenie

cierpi, więc skomli, bez przyczyny i celu, to „ciało w drodze” znikąd donikąd. Obcując z nagim mięsem wstrząsanym drgawkami emocji, z ciałem często śmiertelnie chorym, kalekim, zgwałconym, oglądamy agonię, która woła o eutanazję. Gdzie jesteśmy? Dante powiada, że w piekle potępieni pragną „drugiej śmierci”; tak jakby to, czego doświadczają, wciąż nieznośnie przypominało życie. Post-żywe ciało, już odłączone od wewnętrznego światła świadomości, od kroplówki woli, chce umrzeć ponownie.

Ale dlaczego w teatrze? Żeby nie samotnie, żeby ktoś zobaczył? Cóż znaczy bowiem „umrzeć ponownie”? To znaczy: śmierć odegrać. Oto na prawdziwych deskach, na oczach gawiedzi, zakrwawiony człowiek udaje konanie... Po co? Ani ofiarą jest kultu ani niczyjej namiętności, nie stoi przed sądem, nie waha się na progu innego świata. Ot, żyje, konając, jak ty i ty. Przyszedł do teatru znikąd, i zaraz wstanie, zejdzie ze sceny, bez śladu po osobie. Nie, to nic nie znaczy – on nie gra, on straszy.

Teatr ery „post-” jest jeszcze natrętnie sentymentalny, ale już umarły, jak „nasza klasa” na fotografii. Pozwala się tylko podglądać, nie zamierza przełożyć skowytu na spowiedź, odmawia przemiany a g r e s j i w spóracji. Od tego teatru nie oczekujemy semantycznej aktywności, oczekujemy obrazka, który może coś nam przypomni. Scena niech będzie jak pełna kuweta, miejscem zdolnym „chemicznie” wywołać demony. Wpuszczony tam tekst dramatyczny chce być „neutralny”, niczego nie postuluje, nie walczy, nie przepowiada – fotografuje. Fotografie te są wiarygodne, pełne emocjonalnego wdzięku, no i dają się powielać. Technikę robienia sobie zdjęć rozwinął człowiek niepomiernie, rozciąga się ona od głębinowego rentgena do powierzchniowego polaroidu. Ostatnio nawet można robić sobie fotki maszynką cyfrową, czyli taką, co to zapamiętuje tylko ten obraz, który sama stworzy na podobieństwo zobaczonego – rzeczywistość objawia się wprawdzie, ale ślad po niej nie zostaje. Kolorowo jest i płasko.

4. Nie przeczytałem *Polaroidów* Marka Ravenhilla, wybrałem się do teatru. Scena prawie pusta, funkcjonalnie umowna dekoracja, pozwalająca wyeksponować aktorów, brechtowskie napisy na ścianach. Bohaterowie pozbawieni indywidualności, ot, dobrze znane typy społeczne: lewicowy idealista (Nick), jego niegdysiejsza koleżanka z „ruchu”, a dziś lokalny polityk (Helen), para homoseksualistów emocjonalnie uzależnionych od siebie, z których jeden jest dekadentem chorym na AIDS (Tim), a drugi prostym chłopcem sprowadzonym z Rosji (Victor) przez Internet, wreszcie naiwna, trochę „psychiczna” prostytutka w poszukiwaniu opiekuna (Nadia) i szyszka z towarzystwa (Jonathan), ofiara idealizmu Nicka, ciężko przez niego okaleczona, co napastnika kosztowało piętnaście lat więzienia. Wszystko zaczyna się właśnie w dniu, kiedy rewolucjonista wraca do świata, zmienionego...

Tłem społecznym sztuki jest rzeczywisty fakt polityczny, zwycięstwo laborzystów w wyborach municypalnych. Oto młodzi z dobrych domów, co to przez lata grali na gitarach podczas partyjnych mityngów i śpiewali robotnicze protest songi (których byli autorami), nagle, ku własnemu zaskoczeniu, zostali radnymi miast i miasteczek. I zaczęło się? Nie, tylko się skończyło. Wychowani na buntowniczych dramatach Osborne'a i Bonda, ale wykształceni w szkołach z internatem, poczuć musieli rozdarcie. Wszakże pomiędzy konserwatywną pedagogiką a rewolucyjnym teatrem ta jest różnica, że o ile pierwsza okazuje się w życiowej praktyce nieprzydatna, o tyle drugi okazuje się fikcyjny. I co teraz – pyta pisarz – czy już tylko *shopping & fucking*? Ależ skąd, oburzają się politycy, nie tylko; przed nami reformy, reformy, reformy... To takie poprawne słówko używane zamiast brutalnej „rewolucji”, z którą eksperyment właśnie się nie udał i laboratorium leży w gruzach, na szczęście po drugiej stronie Europy. W tej sytuacji „reformowanie” oznaczać musi usilną, acz dyskretną pracę nad utrwalaniem tego, co się sprawdziło – skoro nie może być dobrze, niechby było znośniej. To ten moment – powie Tim, mądry nihilista – który w bajkach nazywają „żyli długo i szczęśliwie”; to jest właśnie owo „potem”, film post-historyczny.

Podglądam, podglądam, i co? Nuda, brutalności jak na lekarstwo. A jednak wyszedłem zaniepokojony. Co też mnie tak rozdrażniło w tym angielskim błahym reportażyku? Ano, ni mniej, ni więcej, tylko... ideologia! Ideologia konformizmu, już nawet nie z wyrachowania zrodzona, ot, z braku rewolucyjnej utopii. Tak, od patrzenia na ten cyniczny *wellbeing*, podany w przybraniu krytyki społecznej, która na kilometr zalatuje hipokryzją, człowiek robi się zaraz reakcjonistą, ma chętkę wstąpić do lewackiej bojówki antyglobalistów albo do prawicowych przywracaczy świętego spokoju. Co ja widzę! Oto przed moimi oczyma realizuje się liberalna tolerancja, prawdziwy koniec wieku ideologii, kiedy to już żadnych ideałów, tylko konieczność, golusia jak ciało. Toteż po wyjściu z teatru dopadło mnie uczucie... frustracji? buntu?... bynajmniej – raczej rozczarowania. Zrozumiałem, że mam przed sobą dramat mieszczański, w istocie satyrę społeczną, na dodatek bez morału, a zamiast tego z dobrą radą w stylu: „kochajcie się, bo nic innego od was nie zależy”. Wizja brytyjskiego pisarza zaskakuje socjal-konserwatyżmem rodem z dydaktycznych rozprawek Bernarda Shawa, rzecz kończy się bowiem, jak w baśniach, apologią małżeństwa! Może dlatego między małżeństwem a miłością winniśmy doszukiwać się niejakiego związku? I już by się zdawało, że zalatuje starą dobrą anglikańską Anglią...

No, niby tak, ale nie tak samo. Inne to będzie bowiem społeczeństwo, zreformowane. Struktura nowego (aktualnego?) społeczeństwa wspiera się o zasadę zależności seksualnych. I tak: mamy dwóch facetów-hetero, to odwieczni wrogowie, wszak samce zawsze walczą z sobą, ale w sumie ich wojna nie jest ani szczerą, ani poważną, taką mają naturę; dalej dwie kobiety-hetero,

co to mają naturę kurewską, bo każda przecie tylko czeka na przewodnika i opiekuna, takie zawsze się dogadają; wreszcie dwóch biseksualnych (spora-dycznie), związanych szczerą, acz niełatwą miłością homoseksualną; w odróżnieniu od pozostałych, ich związek zasadza się na prawdziwym ludzkim cierpieniu, fizycznym i emocjonalnym. Oczywiście nikt nie jest szczęśliwy, każdy samotny, wszyscy pospołu zbrukani drobnym egoizmem i wszyscy zgodnie (czemu trudno się dziwić) mają mdłości; może nawet takie same jak ich rodzice. A że się nie buntują... Cóż, niezupełnie ich to wina, w du-żym stopniu tychże rodziców, którzy przed oczyma własnych dzieci swój bunt doprowadzili do absurdu, a potem skompromitowali. Potomstwo wyciągnęło z tego polityczny wniosek, brzemienny w skutki, że jakiegol-wiek próby kształtowania życia wedle abstrakcyjnych zasad skończyć się muszą społeczną klęską. Słowem: życie kompromituje moralność, a dla absolwenta Oxbridge pragmatyzm to jedyne kryterium weryfikowalno-ści prawdy. Na dodatek wszystkie te pary dogadują się ponad podziałami społecznymi, co w takim kastowym kraju jak Anglia ma dodatkowy wydźwięk krytyczny i sprawia wrażenie tezy rewolucyjnej. Bardzo sku-tecznie „sprawia”, sądząc po reakcjach wpływowych dzienników, skoro ta niby wywrotowa sztuka tak hojnie bywa dotowana – tyleż dotacjami urzędników, ile biletami *middle class*.

Politycznie więc poglądy sławnego „brutalisty” należałoby umieścić pomiędzy „okrutnym” konserwatyzmem starego establishmentu (Jo-nathan), który wciąż prowadzi swoje kursy feudalno-religijnej moralno-ści w szkołach z internatem, a „niewinnym” socjalizmem zdezaktualizo-wanych inteligentów (Nick), który praktycznie doprowadził do nędzy na przeciwnym krańcu Europy. Poprawny pogląd brzmi: należy mieć kochającą rodzinę (może być tej samej płci) i nie mieć skrupułów (tylko interesy); Mark Ravenhill mógłby pisać przemówienia Blairowi, lewicowemu konserwatyście. Pozorna krytyka marksizmu, ku ucieście Wschodnio-europejczyka, stąd tylko pochodzi, że marksizm, jak sobie przypominano, zrodził się w istocie z opisu kapitalizmu, więc nowemu „społeczeństwu otwartemu” nie ma nic do zaproponowania. Pozostało jednak głęboko marksistowskie myślenie strukturalne i tym samym powstała niezdolność do wyzwolenia się od modelu społecznego opartego o grawitacyjne siły odpychania i przyciągania.

Struktura zależności psychospołecznych tak oto się przedstawia: silni (Tim, Jonathan), słabi (Nadia, Victor), zagubieni (Nick, Helen), co od-powiada relacjom wzajemnego uzależnienia polityczno-emocjonalnego: władza, poddani, margines; dalej przekłada się na stosunki ekonomiczne: pracodawcy (zachodni establishment), pracobiorcy (wschodni imigranci), pasożyty (inteligenci). Na tym poziomie zjawia się przy okazji stereotyp kulturowy Europy Wschodniej jako krainy, z której importuje się (na ich

prośbę) prostolinijnych tubylców skazanych na zepsucie przez zachodnią zgniłą cywilizację. Tylko imiona – Nadzieja i Zwycięstwo – mogą sugerować, po czyjej stronie jest sympatia autora, ale też nic więcej niż sympatia. W istocie artysta stawia diagnozę polityczną: tak źle i tak niedobrze, ideały socjalistów i pragmatyzm kapitalizmu okazały się w praktyce równie nieludzkie. Czemu? Bo zawiodły wszelkie pomysły na ustanowienie międzyludzkiej solidarności, a więc pokonanie bólu samotności za pomocą alegorii wcielonych w instytucje; skompromitowała się polityka sama w sobie, polityka jako sposób rozwiązywania problemów międzyludzkich. Co w zamian? Ano nic, bo społeczeństwo zrealizowanej nowoczesności nie ma dla siebie alternatywy.

Oto brak trwałych więzi stadnych powoduje, że każdy jest sobą osobno i tego znieść nie może, więc wchodzi w związki z drugim osobnym. Ale na jakim poziomie taki związek jest do zadzierzgnięcia? Nie na wyższym (nadbudowy), bo nie ma ani wspólnoty duchowej, ani tradycji, ani ideałów, a na najniższym jedynie, na fundamentalnym (bazowym), czyli cielesno-emocjonalnym, więc... seksualnym. Upodobania seksualne jedynym są podobieństwem, jedyną wspólną płaszczyzną. To wszakże zostawia niejako na boku sferę społeczną, która ma naturalną skłonność do popadania w bierność, sama się przeto konserwuje, aż zaczynamy myśleć, że ta niegdysiejsza „umowa społeczna”, jaką jest państwo, była zawsze, tyle że skrycie, po prostu przeznaczeniem, naszym ludzkim losem. Już nie nadajemy sobie praw, nikt nam ich też nie narzuca, one z nas... wyłażą. Przed nami model wspólnoty, która do niczego się nie zmusza, za to na wszystko sobie pozwala; wtedy wszakże zmuszona jest poddać się swojej... naturze. Polityka, jak będzie ją zdradzał Agamben, dokopała się do biologicznego dna, a tam może być już tylko bólem albo znieczuleniem. Wróciliśmy zatem do warstwy pierwotnej? Zaledwie dzięki. Toż i Miłość nie pomoże na Biologię, sama przecież jest ledwie kulturowym idolem, niepodobnym do...

Do czego? Do czego mogłaby chcieć być podobna wspólnota polityczna, jeśli to, co ludzi z sobą łączy, nie ma już dawnego wizerunku – bezinteresownej wzajemności?

5. Zdawać by się mogło, iż kompromitacja wszystkich „umów społecznych” zakończyła okres sporów ideologicznych i przywróciła konflikt ewangeliczny – między państwem prawa a wspólnotą miłości. Ta „nierozstrzygalność”, jak współcześni pragmatycy uwielbiają nazywać swoją asekurację, pochodzi jeszcze sprzed tego, co w Piśmie nazywa się „światem” i „kościółem” – stronnictwo, odtąd już zawsze stronnictwo.

Bo też nie może utrzymać się żadna społeczność, jeżeli to, co wiąże ludzi na poziomie prywatnym, nie przenosi się dalej i wyżej. A tak się właś-

nie stało z „miłością”, którą zepchnięto w sferę intymności i zastąpiono na poziomie publicznym sprawiedliwością społeczną. Nastąpił oto koniec historii, z kataklizmu zakończono bolesnym dobrobytem, od którego nie ma odwrotu, wszyscy wyszli przegrani, wszyscy spragnieni... I na tym poziomie powtarza się schemat: Tim i Jonathan chcą być kochani, pomagają zatem biedniejszym Europejczykom; Victor i Nadia chcą kochać, przeto szukają pana na bogatym Zachodzie; a inteligenci, jak zawsze, chcą tylko być ze sobą, bo w gruncie rzeczy to oportuniści. Ostatecznie to właśnie inteligenci, chociaż to oni zawinili swoim ideologicznym gadulstwem, wygrywają. W końcu wiją sobie gniazdko (w mieszkaniu, które pani radna kupiła od miasta...) wzajemnej adoracji, pomiędzy postrewolucyjnym idealizmem wyzbytym woli aktywności a neokonserwatywnym aktywizmem pozbawionym ideałów.

Z tych rozważań wniosek prosty i banalny, a przecie przez to nie mniej prawdziwy, że potrzeba miłości należy do fizjologii ludzkiej duszy; nie jest bowiem rzeczą ludzką zdzierżyć samotność, każdy potrzebuje, żeby go przytulić, pogłaskać, a i wręcz popieścić. Raz jeszcze dowiadujemy się, że człowiek jest z natury istotą podwójną i kiedy tylko obnaży swoje „Jaaaa”, to natychmiast okazuje się ono niestabilne jak niemowlę, które z wraskiem poszukuje wsparcia. Tak to, warcząc, łasimy się do siebie, co dowodzi niezbitie, że człowiek człowiekowi nie wilkiem, lecz psem jest. Gdybyś miłości nie miał, jako ten psiak skomlący byłbyś – napisałby apostoł, gdyby swój list adresował do współczesnych londyńczyków...

Nie, wcale nie stylistyczne efekciarstwo kieruje tu moimi skojarzeniami. Miłość w dramacie Marka Ravenhilla, jak i w dramatach jego literackich pobratymców, to po prostu pseudonim... sentymentalnej słabości. Oto widzimy, jak ludzie starają się od miłości uciec albo nią zawładnąć, w końcu jednak jej ulegają, kapitulują. Obnażenie potrzeby miłości jest w tych tragediach katastrofą, człowiek-obywatel przegrywa ze swoją (bo każdemu z osobna daną) Miłością, jak człowiek-bohater ulegał swojemu (bo nim samym było) Fatum, kończąc już to śmiertelną chorobą, już to samobójstwem, a w najlepszym razie samoponiżeniem w konformistycznej ugodzie. Zastanawiam się, czy aby na pewno chodzi o to samo uczucie, które wszystko wybacza, niczego nie żąda? A jeżeli nie, to z jakiego mitu wyskoczyła ta nimfa, z jakiej książki zacytował ją wyedukowany Anglik?

Odpowiem wprost: najwyraźniej mitem tym jest któraś z licznych opowieści o miłosnym szale, o bolesnej namiętności – baśń o miłości skazanej na chorobę, o pożądaniu, które pcha kochanków w stronę śmierci. Ale śmierć owa bynajmniej ich nie przestrasza, stoi bowiem za nią doskonale nic, chemiczna anihilacja. Takie „nic” z małej litery, które podnieca obietnicą spełnienia, zaspokojenia drażniących pożądań. Ten rodzaj fascynacji śmiercią łączy się zwykle ze swoistą interpretacją wolności,

gdzieś od Lukrecjusza i Epikura idącą, jako uwolnienia od czasu przyszłego, od uciążliwej konieczności, tyleż biologicznej, co moralnej, zaspokajania tego nienasyconego głodu sensu, którego domagają się od nas pospołu intymna Przyszłość i polityczna Historia.

Dzieci egzystencjalistów rozumieją już, że świadome życie domaga się wysiłku nadawania rzeczom znaczenia, to zaś grozi ryzykiem pomyłki. Wiedzą o tym, ale są bardziej pragmatyczne, wolą się ubezpieczyć. Skoro sens świata od kaprysów naszej myśli zależy, zdają się twierdzić, to czyż te arbitralne decyzje nie są aby z góry skazane na permanentną przemianę? Ich film o świecie to *metamorphosis* wizerunków, niewypełnionych jakimkolwiek *mythos*. Bo czy w ogóle zadanie nazywania (więc także sądzienia) daje się podjąć na serio, a nie tylko w cudzysłowie, zawsze „odegrane”, byle przekonująco? Dojrzałość, polityczna dojrzałość, zwana realnym kompromisem... I chcą nas jeszcze przekonać, że to zawieszenie sądu, ta otwarta niewiara to akt odwagi! Chcą być widziani jako ci, którzy nie ulegają złudom, za to mają czelność stanąć w obliczu pustki. A miłości, co do tego?

Jak to, co?! Cóż, jak nie szał miłosny wiedzie ludzkość ku przyszłości? Kiedy Bóg stworzył Adama (wybaczcie teologiczną dygresję), była w nim już tęsknota za Ewą, przeto mu ją Pan dodał jako towarzyszkę. Tym samym stworzył Człowieka w drugim akcie, w geście powtórzenia, jak powiada Pismo: stworzył go mężczyzną i kobietą. Zapewne dlatego pomiędzy miłością i prokreacją zwykliśmy dopatrywać się niejakiego związku... Problem w tym, że z tego kochania nic się nie urodzi. Bo co by się stało, gdyby Tim, nieuleczalnie chory, cudownie ozdrowiał? Co teraz zrobią (On i Ona) ze swoją obnażoną słabością? Ano pewnie, co by swój wstyd ukryć, poszukają figowego listka, który szybko zamieni się w konserwatywny panczyk konwencji albo w liberalny cudzysłów. Bo gdybyś miłości nie miał, jako ten cymbał byłbyś... Albo jak cymbałek.

6. Uczeni w pismach porównują sztuki brutalistów do brutalnych tragedii greckich, do krwawych dramatów elżbieteńskich. Jakże niesprawiedliwa to ocena wobec tych wszystkich morderców, których szczere cierpienia moralne opisuje Ajschylos bądź Marlowe i którzy jeżeli już kogoś katują wyrzutami, to najzacieklej siebie. Właśnie obraz winowajcy i win jego oraz moralny charakter męczarni, jakich ów doznaje, właśnie tego brakuje polaroidowym sztukom. Eurypidesa „boli” Medea, a nie zamordowane przez nią dzieci; Szekspir „podgląda” Otella, nie żonę jego. Brutaliści chcą pokazywać agresję, ale nie zamierzają dociekać jej przyczyn, jakby obchodziły ich jedynie skutki, efekt „post-”, miejsce na pierwszych stronach dzienników. A taki Makbet, spełniony zabójca króla, a niechby i nawet taki niedojrzały jak Hamlet, to agresorzy, których ostrze sztyletu skierowane przeciw ofierze zaraz zwraca się przeciwko nim samym. Ktoś

w nich domaga się odpowiedzi, niczym dramatyczny partner... Człowiek sam na sam ze sobą – najwidoczniej – nie jest sam.

Z kim jest? Wobec czego? Sumienie przemawia i dialoguje, cierpienie daje się tylko podglądać. Cierpienie daje się nawet sfotografować, sumienie nie zostawia dowodów winy. Niewidzialna wina niczyja będzie albo za „subiektywny fantazmat” obiektywnej władzy sądenia uznana zostanie. Władza zaś czym jest, jeśli nie przemocą? Zniewalający to tylko mocniejszy rywal zniewolonego, prawda? Mamy wszak jeszcze jakąś świętość – wolny rynek! Tutaj wolno wszystko, co się da, bo wycena eliminuje wartościowanie; tutaj konieczną wzajemność nazywa się polityką w imię autonomii, żeby przypadkiem jakieś zobowiązanie nie wystąpiło w obronie podmiotowej wolności... Hola! Czy ja jeszcze patrzę na scenę? Zło pozbawione wymiaru winy, tożsame jedynie z bólem, nie domaga się moralnego sprzeciwu, wymaga eliminacji. Czy jesteśmy w Bagdadzie? Czy na Zachodnim Brzegu? Skądże znowu, jesteśmy na West Endzie! Oglądamy „post-endgame”, nagie męczarnie skatowanych, którzy wołają o litość i... nie, nie o miłosierdzie – o odwet. Toteż wszyscy są tu ofiarami: Jonathan i Tim okaleczeni, Nadia i Victor opuszczeni, Nick i Helen oszukani (jak widać, w angielskiej „sztuce zawsze dobrze zrobionej” wszechwładnie panuje porządek), ale poświęceni daremnie. Bo agresja ofiar wobec prześladowców powoduje, że rola jest jedna, są tylko różne „układy”, wszyscy jesteśmy ofiarami, wszyscy więc będziemy mścicielami. W tym kryminale brak wszakże napięcia, bo brak w nim winowajcy. Podsądnym są tutaj wrodzona „bezbronność” i „opresyjność”, dwie strony tej samej Natury, którą oskarża się o... Nie, nie o zbrodnie – o nagie cierpienie. Patrząc na cierpiącego, możemy być tylko po jego stronie; ale to znaczy: po jednej stronie, jak przed realistycznie kolorową fotografią z wystawy „World Press Photo”.

Byłem na tym pokazie: pamiętam wpatrzony we mnie oczy afgańskiej dziewczynki przycupniętej nad rozszarpanym ciałem matki – czułem się oskarżony i bezsilny. Obcując z bólem na fotografii, z bólem niczym, z bólem wyzbytym sensu, słyszałem podszept diablika moralnej wygody – mówił: „to czyste zło, nie twoja sprawa, przecież współczujesz ofiarom (masz córkę), więc nie jesteś winny”. Oskarżenie rzucone w zagubioną na widowni twarz Każdego działa jak slogan z billboardu, każdego z osobna rozgrzesza. Czy zresztą można mówić o winie w przestrzeni higienicznie oczyszczonej z metafizycznych mrzonek, gdzie jedyną groźbą jest strach przed śmiercią, a jedyną tajemnicą rodzaj wirusa? Albo z innej strony, zapytajmy politycznie: czy w takich warunkach może odbyć się prawomocny proces w demokratycznym *polis*? Gdzie więc jesteśmy teraz, tutaj? I dokąd nas stąd uprowadzą? Czy można w Atenach skazać Sokratesa? W Rzymie osądzić Pawła? A w Paryżu dowodzić winy Joanny? Czy można

już tylko oddać ich w ręce sprawnie działających agentów? Nie będziemy już wstydzić się za nasze Miasto, za nasze Królestwo, za nasz Kościół – bo one są samym Fatum, i nie wolno nam od nich niczego wymagać.

Wychodzę, jestem na rynku bardzo starego miasta w środku Europy, patrzę na ludzi skupionych nad kawą, winem, sernikiem. Na każdym stoliku płonie świeczka, plac przypomina cmentarz. Ale ja cofam film, wyobrażam ich sobie przed tysiącami lat, na jałowym stepie, skulonych wokół wątego ogniska. Powrót? Do raju natury? Do piekła walki? Tak, to możliwe, to naprawdę da się zrobić.

Z wizji londyńskiego dramatopisarza wynika tyleż zagadka, co ostrzeżenie. Zasadniczym problemem nowoczesnego państwa jest jego bezzasadność, nie wiadomo, co też miałyby utrzymać rozproszone indywidua w stadzie, nie ma ku czemu razem, nie ma zatem przywódców, są tylko gospodarze. Tegoż państwa mieszkańcy, znużeni czekaniem, wyrzekli się woli, przedkładając ponad skompromitowany postęp małą stabilizację w apartamencie globalnej równowagi. I oni mają swoją sztukę, sztukę bez wątpienia żywą, pełnokrwistą – dramat domowy, tragedie ludzi wciśniętych pomiędzy ciemną zmysłowość ciała a oślepiającą abstrakcją telewizora. W tym (moim?) mieście nie ma rynku, z tamtego *polis* została policja, zieleniak zieje wyrwą po *agorze*, a skoro nie ma gdzie się pokłócić, pozostaje wrzeszczeć. Bo nie sposób dłużej czekać, trzeba podjąć „akcję”: zacząć wrzescie tupać, walić pięściami, rozbijać szyby, podkładać bomby... Kupić koszulkę z maską Che Guevary? A kupię sobie! Niech widzą!

Sztuka, która jest ekspresją ofiar, powoduje, że ze społeczeństwa przemieniamy się w stado złożone z osobników zagubionych i samotnych, rozbieganych w poszukiwaniu słabego winowajcy i silnego mściciela. On przyjdzie, nie będzie się nawet maskował.

7. Ale nie to jest najgorsze, najgorsze, że między nami nie ma już ani Ifigenii, ani Izaaka, ani Jezusa, ani nawet Anny Frank. Skomlących ze sceny ofiar nie ofiarowano żadnemu bogu, są tylko ciałem cierpiącym udęczenie. To ciało żadnej twarzy nie ma ponad sobą, przeto nie ma kto jego skargi wysłuchać; ciało nie wie nawet, o co prosić, bo kogo? Cierpiące ciała zdolne są tylko chcieć – ulgi. I tak właśnie będzie w Inferno, gdzie, wedle Dantego, cierpienie na niezaspokojonej potrzebie miłości, czyli współobecności, polega. W nie-współbyciu, tu dopiero odczuwamy ból samotności, jakby dopadło każdego z nas rozdzielenie na Adama i Ewę. Być może dlatego między seksem a miłością zwykliśmy spodziewać się niejakiego związku.

Tymczasem, gdzie jesteśmy już teraz, skoro czujemy dojmującą potrzebę miłości... i jej niedostępność? Znowu w egzystencjalnym więzieniu? Spoko, zawsze jest jakieś wyjście. Scena końcowa jest właśnie sceną wyjścia: ona ubrana w polityczny mundurek, on wychyla się spod prysznic, są dla

siebie dobrzy, jej słowa: „Jestem mokra”, oznaczają: zostań. To odpowiednik sceny początkowej: Helen, w tym samym mundurku, wychodzi do pracy i próbuje wyrzucić Nicka, który przywłókł się do niej, bo właśnie wyszedł z więzienia i zmókł na deszczu, pyta zatem: „Mogę zostać? Chciałbym się wysuszyć”. Ludzie potrzebują się wzajemnie, ale też potrzebują tego samego, tego, co mogą sobie dać. Byłe nie za ciężki był to podarunek... Helen powiada, że potrzebuje odrobiny tego szaleństwa, które nosi w sobie Nick; ale właśnie „odrobiny”. Najlepiej zatem, żeby jednak był w domu jakiś idealista, ale „był” jak widmo na horyzoncie, bez pretensji do realizacji; ot, żeby pani radna miała na co się zapatrzeć. Odtąd długo i szczęśliwie...

Co dalej? Jest jakieś dalej? Spójrzmy znów za siebie: pomiędzy Beckettem a Ravenhillem zieje szczelina... W ciemności pudełka do podglądania: Vladimir i Estragon – żebracy czekają na Tego, o którym my wiemy, że nie przyjdzie. Ci dwaj ubodzy wyszli z ewangelicznego mitu, już bez wiary, ale jeszcze z odrobiną nadziei. Nick i Helen wiedzą wszystko, nie czekają. Pada deszcz, ale nie ma mitu, który uczyniłby go znakiem; ona mówi, że jest „mokra”, ale to tylko sprośna pieszczota kochanków, nie żaden symbol życia. Są znikąd, zesłi z domowego polaroidu; no, może z ulicznego billboardu.

Deszcz-Dzeus nie zgwałci Danae, jest taki czuły i opiekuńczy; będą się tylko kochać, tolerancyjnie i bezpiecznie, będą uprawiać seks jak przydomowy ogródek. Z tego związku nie urodzi się Perseusz, heros, któremu zawsze się udawało; zamiast boga i dziewicy, idol i urzędniczka spłodzą może kogoś, komu uda się nie być herosem; jego główną troską będzie adoracja własnej słabości. Z lęku przed wolnością wyzbędzie się pragnień, w zamian zgromadzi liczne przywyknienia. I to będzie jego skarb, nasze dziedzictwo, pamiątka po mitach, których nie musimy już brać serio.

Przyszły świat będzie taki sam, powtórzony, sklonowany. I znowu natura tego świata utrwali się jako szkielet przyszłego dramatu. Czy dramat, który nam ten świat ukaże, dramat z pewnością „technicznie zaawansowany”, czyli wielowymiarowy, czymś głębszym będzie niż polaroidem? Czy wolno nam oczekiwać od naszego widzenia czegoś prawdziwszego niż powierzchowna fotka?

2003

Teatropolis w Pałacu Sztuki (dygresje)

1. Godzina 7.30 rano; dworzec kolejowy Kraków Główny. Chodzę od straganu do straganu w starym przejściu podziemnym, otwieram książki. Są tanie, ale każdą odkładam po uprzednim obmacaniu; chciałbym kiedyś niektórych, ale wiem, że żadnej teraz.

Trafiam na trzypomowe wydanie *Obłądu* Krzysztonia, tom pierwszy prawie się rozpada, dwa pozostałe jak nowe. Za trzy godziny, przez pasaż kieckę pól, pociąg wsunie się w podziemie pod dworcem Warszawa Centralna... Już? Nie ma jeszcze jedenastej; za wcześnie, żeby prosto do Zachęty, więc idę, chyba nie wiem dokąd, tylko trochę wiem, którędy, za to na pewno w stronę. Ze mną wystawy idą; manekiny w ubraniach dla mnie, a pomiędzy nimi moje, poruszane mną, niewyraźne odbicie; w niektóre wchodzi przez szklane drzwi. Kupiłem sobie marynarkę w stylu witkacowskim; trzy razy przymierzałem różne rozmiary, bo długość rękawów zawsze nie zgadza się u mnie z szerokością w ramionach. Zjadłem gorącą kanapkę, żeby nie myśleć o głodzie podczas oglądania, ale w pośpiechu, żeby jeszcze wejść do taniej księgarni, gdzieś na tyłach Domów Towarowych, już blisko pałacu z wystawą; i tam, zamiast na płyty z polskim jazzem, wydałem na *Promieniowania* Jungera, bo cena była poniżej granicy oporu. Docieram tuż przed trzynastą; kiedy dostrzegam ukrytą kamerę, przypomina mi się początek sławnej powieści: „Był chłodny kwietniowy dzień; zegary wybiły trzynastą”. Dziś czwartek? Więc dzień darmowy! Miłe zaskoczenie, jakby mnie ktoś przywitał...

Kto? Ludzie! Przecież na każdym obrazie-ekranie, jaki za chwilę (wtedy) zobaczę, będzie człowiek. Tylko człowiek? Oto jest on/ona – w każdym kadrze ludzkie bliźniacze. Wystawa *Performer* to galeria portretów; otaczają mnie bliźni, z którymi nie mam kontaktu. A chciałbyś? Bo prze-

cież jednak są... są przy tobie, skoro nie są ci obojętni. Ale jakoś niezupełnie, odlegle, zjawiskowo, na sposób jakby... demoniczny?

Dygresja pierwsza, prowokacyjna:

Zestaw ruchomych obrazków jako nieruchoma instalacja (potem zrozumieć, że tym właśnie była), do której zaraz wejść, żeby się w niej poruszać, pokazuje raczej otoczenie niż esencję opolskiego Nauczyciela Performera. Dokumentuje przeto mimowolnie (a może jednak za pozwoleniem?) moment graniczny w całym zachodnim rozumieniu sztuki, teatru i plastyki w szczególności. Oto widzimy (podglądamy?), jak modernistyczne „dzieło niczyje” odpada całkiem od „podmiotu czynności twórczych” i odsłania nagiego „czyniącego”. Tym pierwszym zaopiekuje się wkrótce post-strukturalna teoria twórczości „autora, którego nie ma”, tego drugiego nasza medialna samowiedza na razie ukrywa przed samą sobą.

Nie, tej dygresji damy odpór... Teraz interesuje nas przecież człowiek, człowiek w swoim, nieodkrytym ponoć, „tylko”, człowiek jako bezprzymiotnikowa ona/on. Ale jak wygląda człowieczeństwo samo? Jak ja? Goły? Takiemu nie jest chyba obojętne, jak go potraktują? Faktycznie, dopiero teraz, w trakcie pisania, uświadamiam sobie, że ci, których oglądałem na ekranach, byli na ogół, prawie lub zupełnie, nadzy; a właściwie „rozebrani”, wystawiający nagość swoją na widok. Na moje patrzenie? Bo przecie wiedzą i oni, co i ja wiem, że kiedy stanę naprzeciw, prezentującego siebie, bliźniego mego – nie mogę nie zareagować. No, kto pierwszy? No, zrób to! Performer jest ze mną, bo tylko ze mnie jest – to moja reakcja aktywizuje akcję jego. No, więc jeżeli takie działanie jest jeszcze dziełem, to ja jestem już za nie współodpowiedzialny. I tak każdy z osobna, każdy ze swoim kamieniem na osobistego prowokatora.

Grotowski, nie da się ukryć, cały jest z Moderny, czyżby zatem był nieaktualny? Trzeba go zdemodernizować, trzeba pokazać, że jest nasz; cofnąć i przesunąć w przyszłość film o nim. Toteż autorzy wystawy raczej zadają pytania o kontekst, niż prezentują esencję dzieła tego bez wątpienia najbardziej „esencjalnego” człowieka teatru ubiegłego stulecia. Grotowski kończy, wykańcza – oczyszcza. Ale czy otwiera, inicjuje – prowokuje? Pytania o „intencje” nauczyciela albo o „metodę” trenera należą do samej istoty tej długotrwałej procedury, w której od półwiecza uczestniczymy, nazywając ją, z melancholijną ironią, postmodernizmem.

2. Kto pyta, ten błądzi, a więc zadaje kolejne pytanie. W obłoku niewiedzy tylko pytania odpowiadają prawdzie. Opis obłądnej pielgrzymki może być ledwie zapisem prywatnego błędzenia, ruszania się w sobie – od dygresji do dygresji – meandrowaniem po komnatach.

Bo przecie ten pałac poraża, paraliżuje i trawi powoli zapodziały w jego romantycznych trzewiach, zimne szczątki obcych. Kamienne posadzki, marmur schodów; tak, sztuka, jaką dostaliśmy w spadku, to mauzoleum. Nam – lokatorom klatek w blokowiskach, obywatelom z podmiejskich segmentów, najemcom modułów mieszkalnych na wydzielonych działkach – dostał się w spadku pałac. Nie umiemy w nim zamieszkać, możemy go tylko obrabować. Nie potrafimy się w nim zadomowić, trzeba nam w nim panować.

Żeby się trochę opanować, szukam napisu „kawiarnia”. Najwyraźniej nawet w stanie „post” zachowuję odruchy modernistycznego dekadenta. Czuję zmęczenie łożeniem, schodzę do piwnicy na cappuccino. Wcale mnie nie dziwi (przyjechałem wszak z Krakowa), że kawiarnię umieścili w lochu... Co więc wprowadza mnie, przez podziemia, do pałacu sztuki? Ciało! Osłabione ciało – moje stworzone koniecznie, zanim moje twórcze sztucznie, głęboka niewola pod powierzchowną wolnością... Ale stop i tej dygresji.

Ciemno, trzeba się rozejrzeć. Kawiarnia (nigdy tu nie byłem) pod dziewiętnastowiecznym pałacem wygląda jak bunkier, kilka sal tworzy labirynt, urządzenie stylowo socrealistyczne, w ostatniej komorze jakaś dziwna instalacja podobna do klatki na kółkach z gilotyną w środku. Na stoliku znajduję ulotkę informującą o jedynym, dziś właśnie, pokazie *Księcia Niezłomnego*, o piątej w sali kinowej. Mam cztery godziny, powinienem zdążyć zobaczyć całość, a potem na pociąg o siódmej. Dlaczego nie sprawdziłeś, czy jest o siódmej? Na pewno, przecież jest co godzina. Formalna pewność odsuwa niepokój. Wychodzę.

Schodami w górę, do miejsca, gdzie można albo w prawo, albo w lewo, tak samo. Strażnika, wstawionego w środek, pytam: „Z której strony się zaczyna?”. Patrzy na mnie zdziwiony (mam obłęd w oczach?), a po chwili, jakby odrobinę za dłużej, odpowiada z promienistym uśmiechem: „Wszystko jedno, i tak obejdzie pan dookoła”. Poszedłem w lewo.

3. I najwyraźniej zacząłem od końca. Pierwszy ekran, na jaki się natknąłem (jeden rzut oka wystarczył, żeby zrozumieć „stacyjną” partyturę zwiedzania), przedstawiał performance Jerzego Sztwiertni pod tytułem *Historia teatru polskiego*, który okazał się parodią „działań fizycznych” Grotowskiego oraz kpina z „rytualnych” teorii performatyki. Trzy ekrany, jeden duży, dwa małe, na jednym wersja czarno-biała. Każdy pokazuje to samo, ale puszczane od innego punktu, tak że zrazu trudno się zorientować, dopiero po dłuższej chwili, kiedy sekwencje zaczynają się powtarzać, to znaczy te bieżące „kalkują” te minione w pamięci. Nie ma siedziska, siadam więc na podłodze, zakładam słuchawki. Muzyka brzmi w nich koncertowo, co powoduje, że ruchy siwego jegomościa w sportowym, ale bardzo po-

spolicie domowym stroju kojarzą mi się z baletowym układem, ale zaraz potem z gimnastyką, po chwili zaś rozpoznaję pozy z ekspresjonistycznego kina. Patrząc na duży ekran, stoimy (mimowolnie przeszedłem na liczbę mnogą) niczym przed sceną, na ekranie małym leci chyba wideo, na czarno-białym przyspieszone klatki przypominają celulooidowy film; do tego pojawiają się napisy z teoretycznymi mądrościami o teatrze i czasem zjawia się zza kadru (czyli „zza sceny”) postać nauczyciela performerera w inteligentnej marynarce. Zaiste – jedność w wielości, możliwości performowania wyczerpane!

No, nie zupełnie. Bo performatywnym aktem było jeszcze samo filmowanie. Ruch kamery i montaż „działają” wszak dzięki współdziałowi percepcji widza, którego patrzenie na film zniewolone jest tym, co film pokazuje; narracja ekranowa każe nam patrzeć na siebie z bezwzględną wyłączością, więc niejako dyktuje (poucza?) widzowi partyturę odbioru. Performatywny charakter ma też to moje patrzenie (przewidywalnie niemożliwe) na trzy ekrany równocześnie: ruszam głową z podłogi, na której posadził mnie brak siedziska, i z fonicznej przestrzeni, w którą wprowadziła mnie muzyka przesyłana bezpośrednio do moich uszu. Od performance’u nie ma ucieczki?

Wiem, że za murem pałacu sztuki jest miasto z jego wytyczonymi ulicami, które mnie poprowadzą, dalej pociąg mnie powiezie, a dom wezwie pamięcią o domu... Z partytury nie ma wyjścia, w partyturze się nie idzie – się chodzi.

4. Ale na razie siedzę, wyciągam z torby notes i pióro, bo zamierzam notować na bieżąco mój udział w performansie zwiedzania wystawy *Performer*. Piszę; pióro jest zielone, notes też, a kartki są w pięciolinię. Zapisawszy pierwszą stację, chciałem zatkać pióro zatyczką, okazało się, że nigdzie jej nie ma. Przecież nie mogła tak zniknąć, musi być gdzieś tutaj, nie ruszałem się z miejsca! A jednak nie ma. Przeszukuję torbę, w końcu wywalam z niej wszystko na podłogę. Kątem oka zauważam, jak kątem oka przygląda mi się uważnie strażnik. Jego wzrok uspakaja moją narastającą złość na siebie. Trudno, muszę iść dalej, może jeszcze się znajdzie. Kiedy wstaję i ruszam do następnego ekranu, przychodzi mi do głowy, że jednak nie może się znaleźć, bo tą skuwką forma mojego performance’u skułaby się nazbyt doskonale, żeby jawiła się wiarygodnie – w opisie, który zamierzam skomponować. Rozglądam się po raz ostatni, z mocną pewnością człowieka, który nie wierzy w cuda.

W tej samej sali, ostatniej, czyli pierwszej, znajduję jedyny chyba na wystawie obiekt realny – stół, zaaranżowany jako rodzaj mostu czy raczej mola (nawiązując do scenografii Gurawskiego z *Fausta*) nad podłogą, która tym samym staje się niejako „neutralnym” dnem, ale meta-forycznie

zostaje wyniesiona na poziom skojarzenia z powierzchnią oceanu, tym samym czyniąc ze stołu coś „ponad”, a patrzących umieszczając jeszcze wyżej, w mimowolnie zajętej pozycji „z góry”. Są tu małe fotki, wycinki, notatki, przedmioty z jakiejś przypadkowej kolekcji, luźno związane z Grottem intymną więzią prywatnych skojarzeń albo ironizujące na jego temat, jak na przykład zestawienie kadru z Cieślakiem/Księżciem i zdjęcia rozradowanego futbolisty; a wszystko tak bardzo „czyjeś”, że w istocie już „niczyje”, stare, byle jakie i niekompletne, jakby porzucone graty po umarłym albo resztki po jakimś rozbitku. Rozbitku? Aranżacja przestrzenna Romana Dziadkiewicza, zatytułowana, o ile mnie pamięć nie myli, *Przemyśl Robinsona Cruzoa*, składa się jednak głównie z małych przedmiotów użytkowych; znów meta-forycznie, czyli mimetycznie w istocie, zostają one wyniesione do poziomu rzeczy wielkich, jak na przykład usypana na stole „wyspa”.

Obiekt taki w całości, duża instalacja, jest zupełnie statyczny, ale przez to właśnie „każe” mi obchodzić się dookoła, zaglądać mu do wnętrza, ustawiać się wobec niego, nachylać nad szczegółami – uruchamiając performance, którego jestem uczestnikiem jako wykonawca partytury. Czyjej? Skoro właściwie nie jest ona niczym innym, jak „aranżacją” tylko mojej własnej pamięci, mojej wiedzy i moich nawyków wyobraźniowych, a wreszcie i koniecznych gestów mojego ciała, w którym określone ruchy niejako ujawniają swoją obecność, jakby raczej były we mnie niż mną, zaś rzeczą artysty było jedynie zainicjować – wzorem mistrza prowokującego adepta – proces twórczy... Uważaj! Chcesz czy nie chcesz, i ty zostaniesz performerem.

Dygresja polityczna:

Wystawa w Zachęcie z premedytacją stara się „zdemitologizować” swojego bohatera, przemodelując mu kontekst (prawda, że nieco zwietrzały) romantycznej demonologii na dbającą o swój liberalno-demokratyczny wizerunek sztukę nowoczesną. Czy jednak wystarczy zamienić rytualne korzenie na polityczne otoczenie, żeby Grotowskiego guślarza przerobić na artystę przykrojonego do oczekiwań demokratycznego społeczeństwa?

Z trudem, z oporami nawet... Bo w konfrontacji ze współczesnymi sobie performerami Grot zasłania się achillesową tarczą przed wyzwaniem nowoczesności. Wcale jednak nie po prostu obojętny na nią, lecz raczej odrzucający ją nietzscheańskim gestem obdarzonego mocą wyzwolenca, który nie toleruje negocjacji, bo samo jej podjęcie postrzega jako uwikłanie. To ktoś, kto sięga poza to, co polityczne (czyli dopuszczalne tylko jako sposób współ-istnienia, nie zaś istnienia samego), ku temu, co archaiczne. Ktoś taki chce dotknąć granicznej linii styku naturalnego

(materii? stworzenia?) z kulturowym (formą? kreacją?), sięgnąć do biologicznych źródeł gestu samostwarzającego się człowieczeństwa, do pierwszego poruszenia, jakiego człowiek doznał/jakie człowiek wykonał w imię projektującej siebie ikony. Udaje się to jedynie na gruncie jednostkowym (wiemy to nie tylko od szalonego outsidera Artauda albo od ascetycznego eremity Becketta, lecz także od nadludzko aktywnego towarzysko Gurdżijewa), cofając się kanałem, każdemu dostępnym pojedynczo, osobistej genezy, aby powtórzyć genezę ludzkiego plemienia. Bo przecież: *Tu es le fils de quelqu'un...* *Nes pa?* Wehikułem w tej podróży (powrocie?) jest proces twórczy jako autoeksploracja aż do granicy „swojego”, za którą już dionizyjskie *zoe*, niezniszczalne nie-ludzkie; obszar niewidzialnego, bo nieobjawialny ludzkiej stronie. Niejawne, a zatem i nie\polityczne, jeżeli jednym z warunków polityczności jest widzialność, jako terytorium możliwego stanowienia form współżycia.

Więc ten inteligent z prowincji, ochoczo bratający się z władzą, nie chciał być artystą politycznym? Ale nikt nie tworzy sztuki „z siebie” – tworzy się w sztuce, wedle jej sztucznie (czyli autorytarnie) narzuconych praw. W latach dojrzewania Jurka G. sztuki innej niż polityczna już nie było. Czy zatem Grotowski wcale nie jest (nie był?) nowoczesny?

Objawiło mi się (oby błędnie!) na schodach, wiodących spod ziemi na tyłach galerii sztuki najnowszej. Chodziło mu przecież o warunki możliwości... bycia bytu? „Esencja – pisze autor *Performera* – etymologicznie chodzi o jest-estwo. Esencja interesuje mnie, ponieważ nie ma w niej nic socjologicznego”. Tak, kryptoteologiczny język Martina Heideggera, w którym przez „technikę” prześwituje archaiczne poruszenie, wciąż opisuje Grota lepiej niż ostentacyjnie artystowski język Waltera Benjamina, w którym słowa „sztuka” i „sztucznie” łączą się na powierzchni tożsamej z głębią. Kiedy urodzony w roku 1933 Jurek G. czyta bezgłośnie swoją Ewangelię dzieciństwa, zawieszony nad koncertem głosów dochodzących z chlewu, wokół padają argumenty w debacie toczonej po niemiecku... *Make love, not war* – czy naprawdę tak to brzmiało? Pomieszanie języków. Pytania zadawał mu nie ukwiecony, amerykański duch czasów, w których rozkwitał, lecz jałowoziemny demon epoki, z której wyrastał.

A więc, jeśli jednak politycznie by go interpretować, jeżeli jednak... Nauczyciel *Performera* kontestuje samą polityczność przez postulat reaktywizacji, postrzeganej jako martwa, zdolności kreatywnej człowieka pojedynczego. Kim jednak będzie „ja” uwolnione z objęć murów miasta? Oswobodziciel znosi polityczność gestem zacerpnięcia z „natury” człowieczeństwa, ale nie z kontrkulturowej „dzikości”, lecz odwoławszy się do, jak sam lubił powtarzać, „bardzo starej” pieśni. Wsłuchany w siebie podmiot, jeśli jest gdzieś w ciele, powinien zatem dążyć do stopienia

się z wcześniejszą od niego, odzyskaną tożsamością, aby bezbłędnie tańczyć z nią we wspólnym rytmie.

To jest propozycja reakcyjnie konserwatywna, a zarazem projektowana jako odrodzenie, jako mesjański z istoty plan restytucji niewinności jako przed-woli. Jest to przy tym plan na wskroś romantyczny, odruch „mickiewiczowskiej” reakcji na Oświecenie – projekt antynowoczesny.

5. Wzdłuż prostopadłej, długiej ściany kolejne stacje przy ekranikach. Okienka z ruchomymi obrazkami, niby mansionowe sceny w kukielkowym teatryku, są faktycznie małe, i nieodparcie nasuwają mi porównanie z dewocyjnymi obrazkami Drogi Krzyżowej. Na jednym stary jogin medytujący (usilnie wypieram porównanie do onanistycznego filmu Warhola), na drugim młody jogin ćwiczący (też jakby obnażał samą cielesność w niemożliwie wyrafinowanych pozycjach), na kolejnym stare ciało włoskiej wieśniaczki w tanecznym transie (skąd to poczucie zażenowania?), dalej, zza węgła, wiecznie weseli Baulowie (walczę ze wspomnieniem pewnej imprezy techno), wreszcie kawałek enerdowskiego (że niby, co?) spektaklu Brechta, który rozdziela ponoć „linię sztuczności” od „linii organicznej”, ale najwyraźniej za pomocą tak bardzo niemieckiego fersztandu, że graniczna linijka tonie w oparach, właściwego mojemu plemieniu, spirytualizmu; na koniec opera pekińska, której celem jest jakoby „niezmienna powtarzalność” (na szczęście widzę ją po raz pierwszy), co daje niejakię pojęcie o homokazirodczym związku pomiędzy izmami (od Konfucjusza do Mao) w Państwie Środka.

Ta droga zajmuje mi prawie godzinę. A to dopiero pierwsza sala! Postrawiam, że od tej chwili będę szedł szybciej. Zaczynam odczuwać zmęczenie, siadam częściej, muszę zresztą czekać czasem na swoją kolej przy ekranie, bo miejsca są pojedyncze. Każdej stacji poświęcam medytację... Już wiem, że wystawę zaaranżowano jako pielgrzymkę.

Siadam plecami do ściany, notes na kolanach, pióro (zaszło oczywiście) szarpie struny pięciolinii, aż popłynie... No, co jeśli nie atrament? Emocje nie chcą przemienić się w myśli, ale ściskam pióro mocniej, jakbym chciał wycisnąć z tej mudry, w jaką układa się zbieg moich palców, kroplę pierwszej nuty jakiejś wiarygodnej pieśni. Mam coraz jaśniejszą świadomość tego, co wywołało mój sceptycyzm. Oto patrzę na coś ani prawdziwego, ani sztucznego; zdaje mi się, że to coś „niby” – religijnego i teatralnego zarazem.

Dygresja praktyczna:

Performance pokazywane na wystawie ograniczają się w zasadzie do ciała performerów; nawet wtedy, kiedy działający formują grupę, to jej uczestni-

cy stają się w niej jednym ciałem, umyślnie poświęcając swoją indywidualność na rzecz wspólnej partytury. Poddani jednemu rytmowi są tak, że żaden nie jest sobą. Ale wszyscy razem też nie wydają się działać ani dla siebie, ani dla kogoś – są jakby ciałem cudzym, czyimś.

Jeśli jest inaczej, to tego, co ćwiczący jogin lub tańczący Baulowie uruchamiają poza sobą, nie współ-czują; nie należą bowiem do żadnego ciała wspólnego z nimi. Jedynym wyjątkiem byłby tu chyba krótki czarno-biały dokument autorstwa Skórzewskiego i Hoffmana z 1958 roku, pokazujący ludzi na wielkanocnej pielgrzymce do Kalwarii Zebrzydowskiej i związany z tym performance przedstawiający Mękę Pańską. Mówię performance, a nie przedstawienie, bo właśnie tym, co spowodowało włączenie (na prawach polskiego wyjątku) tego filmu do performatywnych praktyk, jest, zrodzone spontanicznie (widać to wyraźnie) z poczucia wspólnoty, przedłużenie działań, które dzieją się na pasyjnej scenie przed świątynią, w działaniach odbiorców-uczestników. Na „dokumentalnym” filmie znowu kogoś podglądamy: oto pielgrzymi przybywają na zaraz mający się odbyć spektakl-obrządek, najpierw uwijają się na straganach w zapale przekupniów oddanych doczesności, a zaraz potem pełzną ofiarnie po drózkach, kładąc się krzyżem na ziemi. Jest więc tak jak *in illo tempore*, ale jest też jak w laboratoryjnym teatrze performatyków, bo ci chłopcy nie „grają” przecie do kamery, ale jednak nie „są sobą” tylko; oni „odgrywają” coś dodatkowo przed sobą, w sobie i dla siebie. Przyszli tu, żeby uczestniczyć autentycznie w czymś świadomie sztucznym. Ich kalwaryjskie dróżki to kaplica cmentarna wybrana „na dziady” – spektakl wprawdzie, ale nie ku uciechu gawiedzi, lecz dla „uczestników” odegrany i ku zbudowaniu samych performerów.

Nieoczekiwany kontekst, jaki polskiej (w komentarzu nazwano ją „rdzenną” i poprawnie uznano za „fanatyczną”) formie dewocyjnej daje obecność w tej samej zaaranżowanej instalacji, z jednej strony, medytujących joginów i tańczącej tarantellę włoskiej staruszki, z drugiej zaś awangardowych artystów performatywnych, pozwala dostrzec w niej świadomą teatralizację kultu bez antropologicznego cudzysłowu; a dzięki temu wyraźnie zobaczyć to, co faktycznie łączy religię ze sztuką – praktykowanie.

W praktykowaniu sztuki i w praktykach religijnych pojawia się swoisty naddatek działania, które jest intencjonalnie od początku meta-foryzowaniem, czyli wykonywaniem tych samych, co zawsze, czynności na sposób zaangażowanego nie-naprawdę. Pozwala to wyprowadzić je z niewoli praktycznych celów do ziemi obiecane go spełnienia w tożsamości – jeżeli tutaj ruch ręki nie służy do niczego więcej niż ruszanie ręką, to znaczy, że sam wykonawca czynności jest w sobie i dla siebie wartością. Czyniąc działania „sztucznymi”, działający nadaje im sens, który świadkom jawi się jako zagadkowy, zmuszając ich do duchowej reakcji w postaci herme-

neutycznego zaangażowania, zaś do samych wykonawców wraca w postaci narastającego poczucia, że uczestniczą w uporządkowanej, wedle całkowicie uwewnętrznionych zasad, sekwencji zdarzeń, w jakimś porządku z nich zrodzonym, ale z nich takich, jakimi dopiero się sobie odkryli. Odkrycia tego symptomem będzie swoiste dla przeżyć religijnych i artystycznych poczucie wiary-godności efektów działania.

Praktykowanie sztuki i praktykowanie religii oddaje więc praktykującym ich własną godność wierzenia w siebie. Taki nowy „ja”, a czasem nawet tacy „my” jesteśmy wtedy niepodobni do siebie „tamtych”, znanych ze świata konieczności, w którym nosimy maski pragmatycznych kompromisów... Jeżeli zatem ktoś chciałby wiedzieć, co się działo podczas dionizjów ateńskich, powinien pójść na Golgotę do Kalwarii – zobaczyć spektakl lub współuczestniczyć w performansie, każdy wedle swego miejsca. Czy to już wolność? Czy tylko suwerenność wobec *polis*, które dopiero z tej pozycji możemy skutecznie urządzać i ograniczać?

6. Sala za salą, od polany do polany, ścieżkami korytarzy przez las ekranów, w których zapisane wizerunki ludzkich gestów domagają się refleksji, jakby w każdej witrynie zjawiał się „ja” w cudzych szatkach; maski gęstnieją, nie pozwalają mi ani na chwilę opuścić tej międzyludzkiej, a nieludzkiej zarazem, przymierzalni. W wąskich, ciemnych przejściach między jasnymi pokojami znajdują czarne kurtyny, wejścia do bocznych komór, przypominających *cubiculum* w rzymskim domu albo kabinę porno-kina; w każdej pusto, nic pod wielkim ekranem na ścianie, który jest jedynym tutaj źródłem światła.

W celach pokazuje się zapisy (dokument, dowód, *corpus delicti*) różnych performance'ów różnych performerów. Najczęściej polegają one na długotrwałym powtarzaniu tej samej, prostej czynności, która może być „dziwna” jak w przypadku chodzenia „krokiem beckettowskim” albo „zwyczajna” jak chodzenie po swoim pokoju. Zwykle odbywają się one „bez świadków”, za to „pod okiem” kamery. Mijam je jak witryny domów towarowych.

Docieram do „aktów performatywnych” Mariny Abramovic, serbskiej artystki, która w latach 60./70. zaczęła konsekwentnie używać siebie samej jako „twórcy i tworzywa” (diabli nadali to skojarzenie z peerelowską filmową parodią pielgrzymki), prezentując „wydarzenia” polegające na działaniu wyczerpującym możliwości jej organizmu: krzyk aż do bezgłosu, taniec aż do bezruchu, samookalectwienie aż do... pierwszej interwencji świadków. „To co robiła – pisze profesor Erika Fischer Lichte – nie oznaczało, że jakaś fikcyjna postać zadaje sobie ból”. Widzowie długo nie reagowali. Podporządkowując się politycznej regule nieingerowania w prywatność, czy może prawu do nieograniczonej niczym artystycznej

ekspresji? Kiedy prezentacja okazała się niczego nie reprezentować, poczuli się... skrępowani? Ale jakimi więzami? „W tym performansie – komentuje badaczka – Abramovic stworzyła taką sytuację, która umieszczała widza między normami i regułami sztuki a prawami codziennego życia, między zasadami estetyki a nakazami etyki”. Umieściła ich w „pomiędzy”, w ciasnym pęknięciu między ogromnymi obszarami ludzkiej aktywności; wyrwała ich ze wspólnej wolności, aby wetknąć w pojedyncze, które krępuje.

Poczucie nierozzerwalnego związku z performerką świadkowie niejako odkryli w sobie, kiedy rozpekła się pod nimi scena „zasad” i wylądowali na podłodze „nakazów”. Każdy doznał tego pojedynczo, ale zapewne zaraz zaczął oglądać się na innych zanim sam rzucił... się na pomoc. Czy ktoś taki chce ratować siebie? A więc, czemu rzuca się ratować innych, skoro „sumienia – pisze Nauczyciel Performera – nie otrzymuje się od innych, nie jest nauczone, nie pochodzi z zewnątrz (...), ale przynależne jest esencji (...), jest małe ale twoje”? Sumienie, jak esencja, jest co prawda nieskończenie małe – tak, że tylko ja je zdołam dostrzec, bo z bliska – ale zarazem nie pojawia się inaczej niż w obecności innych. Esencja jest jak? Jak mały obiekt na podłodze – domaga się przykłonienia, skupienia, przybliżenia oczu, aż do „odcięcia” się od innych w tym, co widzę, i przesłonięcia tego „czegoś” własnym ciałem; samotnie bezpośrednio zetknięcie z obiektem ujawnia mi go jako osobny i osobisty, i tak tylko – wielki. Czym wszakże jest to, co sprawia, że „każdy z osobna” ustawia się obok „każdego z osobna” i razem formują pochod lub front, lub ścianę płaczu? Czy nazwiemy to sumieniem, czy cnotą, mogę doznać jego/jej obecności tylko dzięki owemu rozdwojeniu na ja/ja, które dostrzegam w zwierciadlanej autorefleksji, a zatem tak, jakbym wpatrywał się w reprezentanta siebie, ukrywającego przede mną swoją widzialną postać.

Ze mną grupa nastolatków; siedzą w kącie, żywo dyskutują. Ale nie o tym, co teraz dzieje się na ekranie (przecież nic się nie dzieje!), lecz o tym, co zawsze (ale nie teraz!) dzieje się między nimi; te ich (co znaczące?) uśmieški i te (co wyrażające?) gesty są dla mnie rozpoznawalne i tajne zarazem. W końcu łapię się na tym, że podglądanie ich tajemnic (kątem oka) wciąga mnie bardziej niż gapienie się przed siebie na krzyczącą ścianę z wizerunkiem leżącej kobiety. Nie wytrzymuję godziny. Czy dlatego, że wiem, jak się skończy? Czy raczej dlatego, że oglądam film, czyli że nie będę musiał interweniować? Nie ma co liczyć na efekt, zostanie mi tylko wiedza, i ona będzie zamiast.

Obojętne zaciekawienie, a zaraz potem nuda. Wychodzę, zostawiając rozbawioną sobą, ignorującą moje świadkowanie grupę. Ich performance nie należy do tej instalacji, jest za to wydarzeniem w mojej pielgrzymce, a im nic do tego. Ich akcja składa się ze spontanicznych, czyli szczerych,

reakcji, ale możliwa jest tylko na twardym gruncie partytury zasad wzajemnego zaufania. Ja im świadczę? Czy tylko „grze ich przytomny” sobie w nich daję świadectwo?

Dygresja romantyczna:

Performance teatralny, w przeciwieństwie do tego wywodzącego się z plastyki, zachowuje swój reprezentatywny, nie tylko zaś prezentacyjny, cel – działanie (*doing*) na scenie prowadzić powinno do robienia (*making*) scen. Performance jest w nas i między nami, teatr czeka niegotowy.

Grotowski nie przypadkiem wziął lekcję u Mickiewicza. Wystarczy przyjrzeć się *Dziadom*, żeby zobaczyć, jak „działa” teatralizacja. Jak wiemy, w romantycznej formie dramatycznej partytura rytualna powtarza się w przestrzeni prywatnej, potem w obszarze polityczności, wreszcie w teologicznej albo, jak kto woli, mesjańskiej tylko sferze. W mikroskali *Dziady* dzieją się „w celi”, a nawet w celi samotnej, czyli w istocie w świadomości (w śnie?) bohatera i protagonisty; powtórzą się „w salonie”, w parodii tej samotności, w śnie (w umyśle?) Senatora, tak jak wspólnota zbuntowanych więźniów powtórzy się parodystycznie we wspólnocie konformistycznych dworaków. Nocą, w cmentarnej kaplicy, więc jakby w sztucznie wykopanym podpiwniczeniu świątyni, ale i w lochu światła rozpołowionego na więzienie i dwór, dwie przestrzenie zniewolenia, dzieje się, niejawnie i nielegalnie, rytuał przejścia, który w istocie jest „technicznym”, a więc koniecznym sposobem utrwalenia (przez okresowe odnawianie) więzi ze źródłem wiary, na mocy której trwa wspólnota. Aliści wspólnoty owej oczywistą sankcją istnienia okazać się winna nie przyczyna jej powstania (ta musi pozostać niejasna), lecz cel, ku któremu pielgrzymi zmierzają gromadnie przez zatłoczoną fałszywymi drogowskazami współczesność, zwaną „światem”. Gromada rozpoznać musi zatem w sobie swoją celowość, nie inaczej nada sobie sens, niezbędny jako motywacja do dalszego pielgrzymowania – swoje dla siebie odbicie.

Wydarzenia takiego scenariusza nie łączą się ze sobą w żadnej mimetycznie wiarygodnej narracji, „montują się” za to w nieciągle sekwencje w przytomności widza, manifestując tym samym swój spektaklowy jedynie sposób istnienia. Rytualne, intymne, społeczne i teatralne dzieje się jednocześnie i niesprzecznie – wszystko jest tu bowiem jednym performance'em. W eksperymencie teatru-laboratorium chodziło, jak sądzę, o zejście na, performatywne z istoty, dno samej teatralności. Rezultat tamtego badania w postaci takiego oto wniosku się nasuwa...

Teatralny performance, jeśli chce być wzięty na serio, nie może uczestnikom odebrać wiary w jakiś źródłowy autorytet – teologiczny, biologiczny, polityczny – gwarantujący działaniom tu i teraz obowiązywalność

gdzieś i kiedyś, ale nie może też domagać się od nich wierzenia, że tu i teraz dzieje się coś naprawdę, bo wówczas nie dałoby się tego od sceny odebrać. Partyturę pogańskich „dziadów” zatem, tych, które wieśniacy białoruscy odprawiają w litewskiej kaplicy, mógłby skomponować Wyspiański w Krakowie, bo uczestnicy tamtego obrzędu nie wydają się ani trochę nawiedzeni, ale właśnie „cieniom przytomni”, a jakoby na teatrum przybyli, gdzie porwani wiarygodnością słów i obrazów, gęby rozdziawiają, bo „przejmują się” ich treścią nie na żarty. Widzowie tedy przejmują siebie od aktorów, jak chciał reżyser Hamlet, niczym swój konterfekt z odbicia, żeby go wynieść do domu i tam żyć odsłoniętą prawdą o sobie.

Zbiorowy performance należy świadomie od-prowiać (tu źródłowe znaczenie: „odpowiadanie prawdzie” wykazuje pokrewieństwo z greckim słowem *aletheia*), nie popadając ani w opętanie, ani w manipulację. I myślę, że Grotowski w swoim performatywnym laboratorium wcale poza tę rozciągłość nie wykraczał, sprawdzał tylko jej zasięg.

7. Patrzę na zegarek: za pięć czwarta. Jacek nie zadzwonił, więc nie muszę się spieszyć, ale o piątej mam ten pokaz *Księcia*, a zresztą i tak już długo tu leżę, a to chyba dopiero połowa wystawy. Trafiam na otwarte drzwi, zaglądam, znajduję pusty ekran, rzędy krzeseł, pełne światło. Nie liczyłem rzędów, ale od razu pomyślałem, że to może być aranżacja... Pamiętam, jak kiedyś w Amsterdamie, na jakiejś wystawie rzeźby nieznośnie abstrakcyjnej porozkładałem swoje wizytówki pod stertą krzeseł, pod koszem na śmieci, pod wentylatorem, wreszcie ułożyłem z nich strzałkę wskazującą puste miejsce w niecentralnym punkcie na podłodze. Strażnik ani mrugnął, uśmiechnął się nawet, a ja miałem pewność, że kiedy tylko wyjdę, on po mnie posprząta... Na szarej ścianie zauważam tabliczkę, muszę zbliżyć się do niej jak do ekranu, żeby przeczytać: co godzina pokaz *Akji*, o 16.00 ostatnie wejście.

Jedyna szansa zobaczyć dzieło Thomasa Richardsa, przygotowane w Pontaderze jeszcze za życia Grotka. Przecież od początku idę od końca! A więc nie dziwota, że spotykam ucznia przed mistrzem jego, przed robotą majstra majsterszytk wyzwołonego adepta. W końcu przyjechałem tu skłoniony przez sumienie, które kazało mi spełnić jeden z moich „prywatnych obowiązków”. Bo przecie i ja onegdaj, dzisiaj nie pomnę, nad jakich bestii mieszkaniem skulony, przeczytałem *Performer* – w roku 1990, studentem jeszcze, i nie zasnąłem tamtej nocy. Ale skąd przychodzi? Ja, jeszcze niekoniecznie, ale już bezalternatywnie, ironicznie dekonstruujący post-awangardzista, brnę z oceanu nijakich nurtów mojej współczesności do źródła, pod prąd sztuki nowoczesnej... A więc, skazany na wieczne alter? „Wchodzi pan?” – słyszę nad uchem jak alert.

Tak, jasne. Może zdążyć wyjść przed końcem, żeby na początek następnego. Siadam na skraju, zawsze łatwiej uciec z marginesu. Zbiera się kil-

kanaście osób, ale zajmą wszystkie krzesła, jest już pięć po czwartej. Zjawia się strażnik w mundurze, uzbrojony w krótkofalówkę i pilota; zanim strzałem w ścianę za mną włączy ekran, oznajmia głosem spod przepony: „Proszę pamiętać, że pokaz trwa sześćdziesiąt minut. Nie wolno wychodzić w trakcie pokazu. Kto chce jeszcze wyjść, to proszę”. Ostatnie słowo nie bardzo do niego pasuje; czuje to chyba, bo mimowolnie robi gest Dyzmy, ten z palcem, i powtarza łagodniejszym tonem: „Bardzo proszę, jak ktoś musi, to teraz”. Nikt nie wstaje, zamykają drzwi, gaszą światło, przed nami ekran.

Napis informuje, że właściwą akcję *Akji* poprzedzi dwudziestominutowa „rozgrzewka”, ale za chwilę zobaczę, że właściwie nie różni się ona niczym od „fazy wstępnej” procesu. Do prawie pustej sali, o zaklejonych oknach, w jakimś starym budynku, na co wskazuje niskie sklepienie, wchodzi Richards i kilka „anonimowych” osób. Od razu widać, kto tutaj jest kimś, a kto częścią reszty. W zachowaniu Richardsa rzuca się w oczy coś zwierzęcego. Ciało wygięte jakby małpio, na rozstawionych nogach, podane lekko do przodu, z zadartym kuprem; wszystko po to, żeby otworzyć kanał wewnętrznego przepływu energii. Inni tak się nie zachowują, stoją prosto lub siedzą na piętach. W oczach Richardsa widać transowe (niemal od początku) ustawienie gałek ku górze, uśmiecha się (ciągle tym samym) grymasem szczęśliwego muminka, jego śpiew jest zarazem rytmiczny i nieprzerywany interwałami, zgodny z oddechem, faluje. Ruchy proste, raczej korpusem na nogach niż kończynami, płynne, ale szybkie, i jakby oddzielone od siebie minimalnym zatrzymaniem, co powoduje, że każdy następny jest rezultatem uruchomienia energii powstrzymanej w poprzednim; to połączenie przepływu z kwantyfikacją daje wrażenie precyzji. Każdy z czterech współuczestników, zaczynając od swojego miejsca i swojego ruchu, włącza się w końcu w rytm przewodnika *chorei*. Ubrani na białą, śpiewający pieśń słowną, co prawda, ale jakby z unieważnionym tekstem, w nic nieznaczących gestach – są, zaprawdę, nieodparcie przekonujący.

Do czego? Wszyscy już razem, w jeden rytm wstąpiwszy, zawirują się w krąg, rozpalają pośród swoich ciał stosik z patyczków... I wtedy patrzę na zegarek; jest za pięć piąta. Jeżeli teraz nie wyjdę, zastanę drzwi do sali kinowej (trzeba wyjść z budynku i obejść go dookoła) zamknięte. A to jedyny pokaz *Księcia Niezłomnego!* Łamię zakaz, forsuję drzwi, odpycham strażniczkę, która otworzyła mi tylko po to, żeby powiedzieć, że nie wolno wychodzić; zbiegam do szatni (przecież zimno i pada) po kurtkę, biegnąc, potykam się i robię szpagat w kałuży (tydzień naciągniętego ścięgna), wpadam na schodki wiodące w górę, ale tu drzwi zamknięte, wypadam, biegnę dalej, widzę już gromadkę przy schodkach wiodących w dół, jestem przy nich w chwili, kiedy otwierają się drzwi.

Pokazywanie „ćwiczeń” aktorów Grotowskiego pośród akcji performerów ma jednak sens głębszy niżli tylko chęć odczarowania guślarskiej legendy Mistrza. Ich głęboka aktualność powoduje, że oglądam je dziś na powierzchni ekranu bez tego dystansu życzliwej akceptacji, jakim obdarzyć muszę rejestracje performance’ów, których „aktualność” ma już jedynie wartość dokumentu. Akcję podjętą niegdyś przez Performera, ze względu na obecnych tam i wtedy, teraz można już tylko komentować; na tym tle „działania teatralne” Aktora pod kierunkiem Reżysera okazują się czymś zarazem jednorazowym i powtarzalnym.

Jak dramatyczny szkielet spektaklu? Nie dla samych ćwiczeń przecie działa się sobą w teatrze, ale i nie wolno podporządkować ich niczemu, co nie pochodziłoby z owego, w osobie aktora umieszczonego centrum... Prawdy? Ćwiczenia, w odróżnieniu od performance’ów, to puste partytury, wymagające od ćwiczącego wypełnienia „swoim”, z pełną za to odpowiedzialnością. Grotowski chciał niewątpliwie odsłonić pierwotne źródło teatralności, jakim jest nagie działanie protagonisty w obliczu świadków; w projekcie *Performer*, czerpiącym ze źródeł archaicznych, meandrującym czasem po mieliznach neognozy i teozofii, tkwił jednak cel nowoczesny i humanistyczny – żeby człowieka wobec ludzi uczynić obecnym.

Ten człowiek nie chce zniknąć innym z oczu; przeciwnie, taki chce być... bardziej. Tak jednak być może tylko, będąc nie tylko sobą; chcąc być obecnym „wobec”, decyduje się na współobecność z nimi, bierze ich sobie na świadków. Odsłaniając w żywym aktorze wiecznego Performera, jego Nauczyciel chce i nas, odsłonięciu takiemu przytomnych, czegoś nauczyć. Nie on pierwszy wszakże; widz w roli ucznia to przecie typowo polski, naszym wieszczom bliski model teatru, a może i sztuki w ogólności. Pokazując aktora nagiego aż do „samego siebie”, performer (już teraz) daje nam dotknąć (współ-czuciem) początku... po którym aktor zaczyna grać. Przed nami czy dla nas? Budując rolę w naszej przytomności, aktor nie udaje, lecz dodaje coś do swojej nagości. Co takiego? Nas samych, grze jego przytomnych; gra wobec nas, jakby faktycznie mógł „wziąć na siebie” nasze sprawy; co mu się oczywiście nie uda, bo nie zdoła całkiem „poświęcić się”, czyli ogołocić z samego siebie. Będziemy świadkami jego pięknej klęski, a uczucie to skłoni nas może do płaczu.

Performance zatem – rozciągnięty między widowiskiem a happenin-giem – chce z jednej strony reprezentować coś, co z istoty swojej nie ma widzialnej postaci, z drugiej zaś prezentować coś, co się w swojej widzialności wyczerpuje. Obie sztuczki jednako nie mogą się udać, spełniają się zatem w swoich niespełnionych formach, czyli w nieskrycie fałszywych kostiumach „rozpoznawalności”, które domagają się powtarzania prób w zmienionych przebraniach. Mimetyczna fikcja teatralizacji zawiesza

uczestnictwo w „rzeczywistym” dzianiu się, nie po to jednak, by z rzeczywistości uciec, lecz aby rychły powrót do niej stał się wydarzeniem, zdolnym przywrócić przytomność, która odnawia w nas uczestnika... performance’u codzienności. Świadomość klęski to już odrodzenie, to bowiem etap „po katastrofie”, kiedy zaczyna się wychodzenie z kryzysu; obdarzony objawieniem *mista* opuszcza kanał rodny misterium i wynurza się na powierzchnię, żeby... Z ruin odbudować Starówkę?

Każdy ryt inicjacyjny służy właśnie temu – przeprowadza adepta z fazy reagowania przyczynowego w fazę działania celowego, nazywamy to dojrzalnością. Struktura greckiej tragedii wyraziście jawi się jako forma społecznej pedagogiki; żebyśmy jakoś przelknęli tę niesmaczną belferkę, która dawała się strawić póki miała egzotyczny posmak metafizyki, Szekspir starał się uczynić nam ją atrakcyjną, jak dziecinnie naiwna zabawa w szkołę, ale Brecht nie pozostawił nam złudzeń, że społeczeństwo to zakład poprawczy dla recydywistów. W przestrzeni teatralnego performance’u, od rozrywki po teoremat, wszelkie działania okazują się więc beznadziejnie nieskuteczne – a to przez swoją intencjonalną i nieuchronną zarazem zastępczość, za przyczyną swojej eksperymentalnej ekstremalności i wiecznej ekskomuniki z tej tu realnej *comunitas*, która ją otacza. Gromada przegląda się w rytuale, który jej dotyczy, tak tylko, że jest mu przytomna; w tym celu musi go z siebie wydzielić i odsunąć na odległość percepcji, czyli nie dalej niż sięgają zmysły. Podział na scenę i widownię, na aktorów i widzów, gwarantuje ich wzajemną, ścisłą przyległość.

W teatrze, sztuce *par excellence* gromadnej, wspólnota odprawia taki właśnie rytuał – przejścia od nieświadomego siebie stada do zarządzającego sobą *polis*. W tym sensie performance teatralny staje się nieuchronnie „procesem” politycznym; skuteczność jego „przebiegu”, podobnie jak w polityce, ograniczyć się powinna do przestrzeni, poza którą dzieją się „działania” – liturgicznie lub intymnie – rzeczywiste. Upatrywałbym w tym ambitnym samoograniczeniu moralnego, czyli performatywnego aż do osobistej fizyczności, uzasadnienia nie tylko samego teatru, ale i wszelkiej teatralizacji, jaką posługujemy się na co dzień. Czy to z powodu tej niepotrzebnej transgresji poza teatralność mam poczucie, że prosta akcja czworga anonimowych i pojedynczych pod wyraźnym przewodem Thomasa Richardsa to jakby... nadmiar działania, że to coś tak wypełnionego sobą, że przez to... zbędnego. I może również z tej przyczyny, oglądając dziś zapisy spektakli z udziałem aktorów Grotowskiego, mam nieodparte wrażenie, że uczestniczą oni w czymś wspólnym, ale nie razem. Widzę oto obraz wspólnoty wyalienowanych skazanych na współbycie, którzy umieją współistnieć harmonijnie, a jednak bez żadnego związku ze sobą wzajemnie; jakby niesieni tym samym rytmem, tą samą partyturą. Pustą?

Zastanawiam się, skąd bierze się to wrażenie spustoszenia w obcowaniu z post-teatralnym okresem pracy aktorskiego laboratorium. Czy z braku teatru właśnie? Nie, chyba jednak nie; bo teatr to przecież nie jest coś tak konkretnego jak intencjonalnie zorganizowana sytuacja sceniczna, to raczej wewnętrzna dyspozycja do przyjęcia reguł teatralnego współbycia. W tym sensie, „akcjonści” w Pontaderze nigdy o teatrze nie zapomnieli, przeciwnie, swoimi ruchami i swoimi głosami odbijali się od jego ścian w nadziei na rezonans. Aliści w odpowiedzi, jaką daje im echo, powracające spod murów uderzonych pieśnią i spod podłogi zbitej stopami, słysząc pustkę. Nie, teatr nie został zamordowany, jego skarga brzmi wyraźnie, świadcząc o żywej teatralności teraz bardziej może niż kiedyś, ten teatr został – spustoszony. Myślę więc sobie raczej, że takiemu teatrowi potrzebny był (i będzie) dramat, żeby uczestnikom czystej kompozycji na ciała i głosy umożliwić konfrontację z czymś, co uświadomi im niewystarczalność ich samotności (alienacji), skłoni ich do podjęcia czegoś, czego nie da się podjąć samodzielnie – żeby podnieść nie tylko kij, ale i belkę za ciężką i sznurek zbytej wiotki.

8. Salkę projekcyjną Zachęty widzę po raz pierwszy; korytarz oblepiony filmowymi plakatami wygląda jak kino z lat sześćdziesiątych, które znam, oczywiście, tylko z filmów.

Książę Niezłomny jest filmem zmontowanym z dwóch różnych zapisów przedstawienia – jeden rejestruje tylko obraz, drugi tylko głos. Oglądamy zatem nie tych, których słyszymy, i słyszymy nie tych, których oglądamy, ale to jednak ich postaci i ich głosy są z nami, kiedy oni nieobecni, nawet tam, na ekranie. Film rejestruje zatem coś, czego nie było? Nie rejestruje więc „bycia” wspólnego wnętrza (mowy) i zewnątrz (ciała) aktora, a jednak pokazuje kogoś. Duchy? Cienie? Postaci sceniczne? Zapis cyfrowy zapisał, co? Coś niby dwoiste, a niecałe, sobowtór pół-bytu w pół-drogi. Na dodatek w pewnym momencie obraz zatrzymuje się na chwilę, a dźwięk leci dalej, jakby w tym technicznym niedociągnięciu coś miało zostać ukryte. Nie wszystkie miejsca zajęte, a tu akurat przede mną jakiś wysoki... Ale co ty przyszedłeś zobaczyć?

Do jakiego odbioru przygotowałem się, wykazując tak ochoczo gotowość zobaczenia? Czego? Z trudem nawet mogę powiedzieć „kogo”. Patrę głównie na Księcia – tego zresztą chce ode mnie i scenografia, i ruch sceniczny, i ruch kamery, i montaż – jakbym podglądał... Zapis wydania, jakim był „akt całkowity” Ryszarda C.? Łapię się na tym, że tylko przyglądam się zamiast oglądać, ani to film, ani spektakl. Czy dlatego, że tej „postawy wyjściowej” nauczyła mnie legenda Grotowskiego, nauczyciela performerera swojego, Cieślaka? Innymi słowy: zastanawiamy się, czym było tamto wydarzenie teatralne, a przestało nas zupełnie interesować.

wać, o czym jest dramat wykonany przez aktorów Teatru Laboratorium. Nie jest przecież tak, że oni już tylko są, oni jeszcze grają.

Nie można zrozumieć, co mówią, bo wyrzucają z siebie coś jakby samą warstwę foniczną mowy; ignorując intonację składniową oraz akcenty logiczne, przyspieszając mówienie, przekraczają granicę semantycznej percepcyjności. Z czytaniem podpisów też nie nadążam, zresztą po chwili już nie chcę, bo tracę obraz. A więc zależy mi bardziej na obrazie? Jakbym podglądał ciało niczyje. Trochę mnie denerwuje, że nie rozumiem rodzimego języka, napisy raz po raz przykuwają uwagę, a ja z tym odruchem czytania walczę. Trudność oglądania powoduje jednak, że zaczynam napinać zmysłową membranę umysłu, już nie tylko patrzę, oglądam, podglądam, ale wpatruję się w ekran i wsłuchuję w słowa, jakbym naciągał cięciwę... Nic z tego, pudło. Wciąż dociera do mnie mniej, niż się spodziewam. Bo przecie spodziewam się czegoś, a ekran chce mnie chyba od tego oddzielić; pokazuje mi ruchome cienie, które zasłaniają coś lub zwodzą mnie, że nie w jaskini (*in camera?*) przebywam; białe płótno (może goła ściana?) swoją powierzchnią (eksponującą swoją powierzchowność) przykrywa wysoką głębię groty, sponad której (wierzę?) promieniuje rzeczywiste światło projektora. Ich głosy, nie od nich idące, przywołują do mnie słowa – słyszę, nie rozumiem.

Dygresja rytualna:

O czym opowiada, o sobie mówiąc, niezłomny książę Ferdynand w spektaklu teatru laboratoryjnego? O niczym, ta odpowiedź narzuca mi się z pamięci o przed chwilą oglądanej *Akcji*. Tam, dla pozbawionej literackiej „historii” gromady na scenie jedyną wspólną sprawą mogła być już tylko ich własna, tu i teraz, współobecność. Czy jakieś duchy nawiedzą ich z zewnątrz? Nie. Toteż dramatem w teatrze laboratoryjnym od początku będzie sama „metoda aktorska”, dzieć się w nim będą „działania fizyczne” – ważne wszak tylko przez swoją konieczność, potrzebne i niewystarczające. Scenariuszem dramatycznym okazał się „teatr anatomiczny”, ciało rozkładane na czynniki pierwsze (prymitywne) w celu odnalezienia w nim... przyczyny śmierci?

Co więc było dramy tej fizycznym szkieletem, już wiemy; co wszakże z jej niecielesną esencją? Esencja! Mój Boże! Każdy artysta byłby dziś za to słowo wyklęty z kręgu twórczości politycznie zaangażowanej. Aliści Grot nie tylko nazywa tym imieniem swoją „nieśmiałość”, ale pozwala sobie nawet na „wiarę” (przeciwną wiedzy!), że „esencja jest ukrytym tłem pamięci”. „Kiedy pracuję – powiada – bardzo blisko esencji, mam wrażenie, że pamięć staje się rzeczywistością”. Dno wypływa na powierzchnię? Grot przyznaje, że chciałby dotknąć „samego początku”, ale gdzie indziej

powiada, że Performer, który zdolny byłby na to „się zdobyć”, to ktoś „świadomy własnej śmiertelności”. Czy zatem dotknięcie esencji, która leży pod dnem pamięci, wymaga przejścia przez śmierć? Tak, ale tylko jako tej śmierci „przeżycie” – rytuał zmartwychwstania. Jak można przeżyć śmierć? Przyglądając się umieraniu...

Mistrz sam nie był performerem nigdy, nawet nie próbował. Dlaczego od początku chciał tylko nauczać? Z jego „credo” wyraźnie daje się wyczytać motyw lęku, uczucia uniemożliwiającego dotarcie do „poznania”, na którym mu w istocie zależy. Kto zaś zdoła poznać, poucza profesor, osiągnie „klasę” (zadziwiająco mieszczańskie pragnienie!), czyli charyzmę. Nauczycielowi, który pragnie wykształcić ucznia, nie chodzi bynajmniej o władzę, wie przecież, że uczeń opuścić go musi, chodzi mu o osiągnięcie swoistego „zamiast”, o podglądnięcie momentu, w którym rodzi się potencja... Której nie znajduje w sobie? Nauczyciel Performera wcale nie chce zlikwidować Aktora, przeciwnie, chciałby być aktorem bardziej – dokonywać aktów. Grot, jak każdy wielki reformator, postrzega współczesny sobie teatr w postaci bezpłodnego łona; aktor jest w nim tylko niezdolnym do aktu twórczego impotentem, imitującym aparycję przeglądającego się w nim ochoczo widza, który z kolei pogodził się z funkcją (równie bierną) narcystycznego podglądacza własnej atrakcyjności.

Rozpoznanie stanu duchowego teatru następuje (prawie zawsze i nie tylko w Polsce) zamiast bezpośredniego (czyli politycznego) rozpoznania stanu duchowego społeczności, która ten teatr tworzy, zawiązując publiczno-aktorską więź. Pragnienie „Performera”, samodzielnej i aktywnej jednostki, zrodziło się więc chyba z poczucia braku kogoś takiego w otoczeniu Nauczyciela. Czy może jest raczej klęski symptomem? Jakiejś z dawna skrywanej, jakiegoś złamania, zakłamanego i zawstydzonego w sobie teraz, ale nie zupełnie jeszcze zatraconego sumienia, które szuka „mistryjnego” zastępcy, jako odkupiciela? Oto Reżyser szuka „czystego” Aktora, zdolnego do aktu, do akcji... Czy do re-akcji na prowokację? Oto Nauczyciel potrzebuje ucznia, który stanie się tym, kim nie zdołał stać się mistrz; uczeń taki mógłby nauczyciela niejako „usprawiedliwić”, jego osobistą klęskę człowieka czynu odkupić zwycięstwem człowieka nauki. Stąd paternalistyczna, autorytarna, szkolarska postawa „poruszydźciela”, który chce być tylko funkcją w cudzym procesie, chce być inspirującym prowokatorem wobec anonimowego człowieka esencjalnego. A potem? Człowiek ów zwróci mistrzowi moc w postaci charyzmy, która przywróci mu poczucie oczyszczenia z czynionych sobie wyrzutów i odnowi w nim źródła aktywności... Daj Boże.

Po co jednak nauczyciel potrzebny będzie uczniowi? Czy doświadczenie wewnętrznego związania w samotnym *tête-à-tête* wymagało nadzwyczajnej, bolesnej prowokacji? „Człowiek poznania – pisze Grot – roz-

porządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo teoriami. Co czyni dla praktykanta prawdziwy nauczyciel? Mówi: „zrób to”. Prowokator, dźgając grotem, nie chce osłabić zranieniem, chce nadać kierunek. Ten, który popycha, nie chce okazać się wrogiem pchniętego, chociaż dźgnięty za takiego pewnie czasem go uznaje. Uczeń wie jednak, że zranienie należy do „metody” treningu, przyszedł wszak uczyć się walki. W manifestie Grotowskiego uczeń nie różni się od wojownika... Czy więc przygotowuje się go na śmierć?

Znajdujemy tam takie oto zdanie: „Jeżeli trzeba stawiać czoła trupom, stawia je, ale jeżeli nie potrzeba zabijać, nie zabija”. Nawet jeśli wołałbym przeczytać je od końca, jasne jest dla mnie, że w projekcie „Nauczyciel Performera” tkwi partytura rytu odkupicielskiego (jak w *Dziadach* albo w *Ślubie*); ten rytuał – poświęcenia ucznia dla odnowienia mocy nauczyciela – to partytura jego własnego dramatu. Grotowski porównuje Performera do wojownika, ale czy do faktycznie zwycięskiego? Te kilka jego „autorskich” spektakli, które jednak do końca zrobił, a nie tylko „przećwiczył”, zgodnie opowiada o tym samym – o klęsce, cierpieniu, umieraniu.

Ale czy jego tylko? Bo też dramaty nasze, polskie, o czym są przecie? O niezdolności do powstania. Na razie – pomiędzy lękiem przed niemocą a pragnieniem woli mocy – performer trwa w stanie pośrednim, zajęty sobą, swoją zatrzymaną w pół drogi, pasywną aktywnością, która jednocześnie wyczerpuje i napełnia go energią. To wieczny książę; ten Książę, który nie umie stać się Królem. I trwa w swojej kondycji z uporem godnym lepszej sprawy? Czy to nie nazywa się aby – niezłomność? W tym samym „akcie” groteskowa i heroiczna akcja nieruchoma. Ale czymże jest to coś w człowieku, co jest mocniejsze od jego słabości? Zobaczmy, a potem zważmy u siebie...

Założony przez Nauczyciela „instytut”, nie bez kozery, postawił sobie zadanie badawcze. Teatralne laboratorium od początku było prosekatorium teatru, w którym za pomocą analizy anatomicznej spodziewano się odnaleźć ciało eteryczne. Czyżby próba performatywnego zbadania... duchowej mocy człowieka? Podejrzewam, że protest głowy polskiego Kościoła musiał Grotowskiego ucieszyć. Może tam dopiero zrozumiano go właściwie? Z istoty „polsko-katolicki” cel, który ten „błuznierca” osiągnąć zamierzał nie w politycznej, lecz w teatralnej jedynie przestrzeni, narzuca się tutaj z mocą źródłowej oczywistości. Reżyser scenicznego rytuału musiał jednak wierzyć, że to, co zdarza się w grupie aktorów w teatrze, może powtórzyć się, jako rezultat i realizacja, w gromadzie zgromadzonych poza jego murami. Dlatego w projekcie wykształcenia „Performera” wyczuwam (niepokojąco znajomo brzmi melodia bardzo starej pieśni) tragiczną sprzeczność polskiego romantyzmu – samobójstwo powstańca, który pragnie żyć bardziej.

Ale gdzie? Tutaj nie, bo to oznaczałoby trwanie w niewoli, w stanie absurdałnej niezgody na rzeczywistość. Wyzwolenie, o którym może marzyć Książę, sprowadzi się przeto do niezłomności; ta zaś skieruje uwagę i wysiłki podmiotu na poszukiwanie punktu oparcia w sobie samym i samotnym, skieruje jego wzrok na ciemny obszar pod dnem przezroczystości, czyli jego własnej zdolności przejrzenia siebie aż do dna. Do źródła, nie samego życia może, ale na pewno – żywotności. Performer podszyty jest tajemniczo śmiercią, pokusą zatracenia się, więc jakoby... ukarania siebie? Wydaje się, jakby nie chciał żyć, bo wolałby raczej – zmartwychwstać.

Teatr Laboratorium, chcąc odrodzić teatralność, musiał ją pierwiej uśmiercić. Nie stało się to wyłącznie za sprawą celnego ciosu Grota; tamten teatr umierał sam. Nauczyciel Performera cierpliwie asystował jego agonii, powtarzając swoje „Nie wierzę”, ale i akuszerem został, jak wierzę, wtórych narodzin teatru w dzisiejszej jego, starczo niedojrzałej, postaci post-teatralnego performance’u. Co nam tedy czynić z dziedzictwem wzniosłej klęski? Dźwigać ją niezłomnie?

9. Wracam do pałacu. Czuję już głód, jest szósta, ignoruję tę informację z ciała, bo mam jeszcze niecałą godzinę, jeżeli chcę zdążyć na ekspres. Znowu schodami w górę, tym razem w prawo, bo w tym kierunku chyba bliżej do przerwane go wątku... O mojej pielgrzymce decyduje nie tylko ta aranżacja tej instalacji, kieruje nią instalacja zaaranżowana na stałe i na zewnątrz, poniekąd niewidzialnie. Biegam prawie (bo chcę wyjść), nieuważnie gapię się (bo biegam), mimowolnie montuję (patrzę w biegu do wyjścia) poszczególne projekcje w sekwencji absolutnie osobistej partytury.

Żadnego performance’u nie da się zupełnie wyizolować, jego pretensja do zwrócenia mojej uwagi na „tu i teraz”, na wyłączną obecność, skazuje go na przeżywanie ekskluzywne. Performance, najbardziej nawet „zwyyczajny”, najbardziej zbliżony do happeningu, musi pojawić się jako działanie jawnie sztuczne, w przeciwnym razie pozostanie niezauważony. To właśnie „zwracanie uwagi” decyduje o teatralności wydarzenia, zaś wpisana w nie sugestia, jakoby odbyło się to intencjonalnie, odróżnia zdarzenie-spektakl od zdarzenia, które samo zwraca na siebie uwagę, jak na przykład wypadek drogowy. Na obrazach Andy’ego Warhola, zrobionych z prostego przetworzenia reporterskich fotografii samochodowej kraksy, interesująca staje się właśnie manifestacyjna sztuczność obrazu; a wtedy sama jego treść przestaje nas wręcz obchodzić. Ta estetyzacja jako akt de-moralizacji odbioru wydaje się zamierzonym efektem, przemienia bowiem oglądanie obrazu w percepcję wewnętrznego performance’u... którego „treścią” jest owa zdolność zawieszania moralno-emocjonalnej reakcji i, zaraz potem, moment, kiedy pojawia się w nas poczucie nie-

zrozumiałego zakłopotania. Widz jest tu przedmiotem i świadkiem dokonanej na nim manipulacji, będąc na dodatek niejako współodpowiedzialnym za całą sytuację... I nagle przypomina mi się maraton filmowy Warhola w Chicago, potem krakowskie przedstawienie Lupy. Wyszedłem z obu, z bólu; dojmująca nuda sprawiła, że poczułem ból w ciele porzuconym przez umysł... Kiedy w jednym ze swoich nudnych filmików Andy każe mi patrzeć w twarz przeżywającego orgazm chłopaka, to nie chce mi niczego pokazać, chce wywołać we mnie zakłopotanie; tu nie jestem „nikim”, jak w ciemnym kinie, jestem jego świadkiem, uczestniczę w ekranowym performansie. Zrobić laskę/zabić laskę – temat? No i czym właściwie miałbym poczuć się zażenowany? Patrzeniem na ciało? Na zredukowaną do zmysłowej rozkoszy lub poddaną bezwładowi zwłok osobę? Świadomością własnego podniecenia? Odkrytą w sobie moralną obojętnością? Czy może raczej poczuciem, że w tym rytuale czucia intymnego, w tym przechodzeniu przez „ergo”, przez coś wyłącznie mojego pomiędzy „cogito” a „sum”, podgląda mnie świadek – jakies zdolne przeniknąć przez maski oko?

Idę dalej. A właściwie: chodzę. Chodzę, bo prowadzą mnie stacje, przemieszczam bryłę swojego ciała między płaskimi obrazami ruszających się ciał. Jestem sam, bo nikomu nie chcę się pokazać, żadnego widza w sobie nie noszę. Niewidzialny, bo ci z ekranów nie mogą na mnie patrzeć, „w sobie” tylko przebywam, otoczony nieobecnością osób. Naprzeciw mnie Cieślak w roli Księcia; wielki obraz na ścianie wyraźnie dominuje nad pozostałymi, bez wątplenia to on ma być „axis” w kręgu „reszty”, która otacza go kołem, chciałoby się powiedzieć: hermeneutycznym, bo przecież najwyraźniej zgromadzono ich tu po to, aby swoją, złudnie podobną odrębnością interpretowali ten centralny obraz, czyli kierowali naszą uwagę na tego tam człowieka.

Dopiero teraz rozumiem Cieślaka jako Performera – widząc go po filmie z Cieślakiem Aktorem, czyli w powtórzeniu – jakbym szedł raz jeszcze, tym razem we właściwym kierunku, tą samą dróżką. Uruchomiony proces uaktywnił partyturę, dzięki czemu wróciłem na ścieżkę wyjścia... Stop. Żadne mi tu mistycyzmy! Po prostu zgubiłeś się w labiryncie i instynktownie szukasz wzrokiem napisu *exit*.

W performansie teatralnym, jak mnie poucza pani profesor Fisher-Lichte, kwestia wyjściowej presupozycji o realności dualizmu cielesne/duchowe to kwestia kluczowa. Takie „uprzedzenie” należy raczej do zespołu oczekiwań odbiorcy niż do intencji wykonawcy.

Performer nieteatralny tym różni się od aktora, że ten podział kwestionuje; nie chce niczego „wcielać”, chce ucieleśnić sobą jedyny moment i jedno miejsce. Jego ciało nie domaga się bycia sobą w mojej przytomności, chce obecności siebie w uważaniu moim. Performer doskonały nie udaje nie dlatego, że tak do bólu szczerym być zamierzył, on nie pozwala nam uwierzyć, że istnieje cokolwiek, co mógłby udawać; swoim ciałem (ale koniecznie „ludzkim”, czyli „naszym”) chce sprawić nam ból tak nieznośny, żebyśmy nie mogli go w sobie zignorować, aż w końcu uznamy go za symptom obecności tego-tu-oto cudzego jestestwa. Moje odczucie zaświadcza o jego obecności, wówczas ja sobą samym, pojedynczo i odpowiedzialnie, obecności innej niż moja strażnikiem się staję. Stąd chyba pochodzi ta niezrozumiała aura moralna, jakby „działanie” performerera wywołać zdołało skutek godny „czynu”.

Ktoś taki postępuje wszakże niczym terrorysta-samobójca, u którego poczucie własnej nicości absolutyzuje możliwość zaistnienia – po przeciwnej stronie. Performer nie wierzy bowiem w inny sposób istnienia niż obecność, ta zaś dochodzi do skutku w uwadze innego; taki „uobecniony” pasożytuje więc na tym, którego nawiedza, i cieszyć się może swoją w nim obecnością, dopóki ktoś go stamtąd nie wypędzi. Inaczej aktor; nie pospolity jakiś, ale ten „całkowity”. Jego ciało ma stać się „bytem mentalnym”, ma wcielić to, co umysłowe. Grotowski powie, że „aktor musi manipulować postacią sceniczną jak lancetem dla preparowania własnej osobowości”; ale wcale nie chodzi mu o pokazanie „własnej osobowości” Ryszarda Cieślaka. Przeciwnie, osobowość swoją Cieślak powinien przykroić do postaci, żeby postać właśnie, widmo Księcia, przybrała cielesną widzialność w ciele Cieślaka.

Dlatego patrząc na *Księcia Niezłomnego*, mam wrażenie, że nie tylko nie jest Fernando Cieślakiem, lecz także Cieślak nie chce być Księciem; jest raczej tak, że Cieślak pozbywa się swojej osobowości, umniejsza ją maksymalnie, by oddać swoje ciało na usługi innej niż jego własna duszy. To nie jest akt całkowity, jeśli „akt” ma coś wspólnego z czynem, to jest aktywność absolutnie bierna – nawiedzenie. „Organizm aktora – pisze Nauczyciel Performera – winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu”. W tym celu mistrz zmierza do nauczania go „eliminowania przeszkód, jakie w procesie duchowym (ale jakiej duszy?) może stawiać mu jego organizm”. Tym samym ciału swemu, podsumuje po niemiecku pani profesor, Cieślak „pozwala stać się aktorem”.

Ciało zatem może być bardziej? Przeciętny aktor dramatyczny najczęściej pokazuje swoje ciało „nabyte” na rynku doświadczenia społecznego, ciało nie inne przecie od tego, jakim dysponuje widz. Korzysta z tego nabytku (przekonany, że to cały byt) w przestrzeni umownej, bo pośród ciał nabytych, z którymi utożsamia się, rynkowo zdefiniowany, członek publiczności. Taki aktor umie „być” rolą społeczną, charakterem przewidzianym przez polityczną klasyfikację itp. Próba podjęta przez aktorów Grotowskiego polegała na zrzuceniu tak pojętego ciała (ogołocenie) w celu odsłonięcia ciała nie tego nabytego, lecz tego będącego. Różnica ta właśnie: między zastępnym w przymiotnik czasownikiem w trybie biernym a imiesłowem przymiotnikowym czynnym. Wedle mistrza teatralnej gry rysuje się zatem taka oto partytura/proces: esencja daje znać o sobie w odczuciu (czyli w rezultacie uderzenia wy-rzutami) sumienia, które wyzwala szczerą reakcję fizyczną w postaci cielesnego (ciało jest mną) czynienia, uwidoczniającą się zaś w gestach odbieranych jako wiarygodne. Performer/Aktor jest sobą i gra rolę – niesprzecznie.

A w życiu, czyli w przestrzeni moralnej, jak to działa? Zakładając, że nie powoduje mną konformistyczna hipokryzja, moja re-akcja na innego kieruje się w jego stronę ze względu na mnie samego – pod wpływem nakazu jakiegoś „ja”, wymagającego od „siebie”. Tak zatem jakby chodziło o uratowanie siebie od ukarania przez „ja”. Przyjmując, że nie zachodzi tutaj „fałszywa świadomość”, nasuwa się wniosek: ratując innego, ratuję w nim siebie przed karą. Czy to będzie starożytna jaka cnota, czy religijne sumienie, bolesną karę wymierzy mi poczucie niespełnienia. Przy czym chodzi o niespełnienie własnego (bo ja-sędzia jest mną tak samo jak ja-podsądny), nie zaś cudzego nakazu, chcę bowiem tego, czego chce ode mnie moje pragnienie, a nie chcę tego, czemu nie mogę się oprzeć. Niechciane daje o sobie znać obcością, jakby z zewnątrz przyszło. Jeżeli nie zdołam wytrwać w oporze, znak to widomy będzie (ale tylko mnie samemu), że poddałem się „obcemu”, czyli oddałem swoją wolność przemocy.

Ja nie jest niezłomne. Nie zasługuje zatem na królowanie w królestwie, które czeka na księcia. Wstyd mu. Kombinuje, udaje przed sobą, posuwa się do szaleństwa, do bluźnierstwa, do zbrodni. Na imię mu Hamlet albo Konrad, albo Henryk... I jak takiemu spojrzeć w oczy? A może rzucić mu się na pomoc? Konieczność zdecydowania utrudnia decyzję, nie mogę i muszę, znikąd pomocy. Co robić? Czy świadkowie absolutnej prezentacji „siebie aż do wyczerpania” w trakcie akcji Abramovic i świadkowie całkowitej reprezentacji „siebie aż do nieskrytego” podczas aktu Cieślaka czuli to samo... skrępowanie? Tam czy tam, zniewoleni rolą świadka, niektórzy chcieli pewnie uciec. Uciec wszakże się nie da, można co najwyżej „wyjść”, ale to działanie należy do dygresji partytury performance’u; wychodzi się bowiem z teatru albo z galerii,

nie z roli widza, i idzie się dalej wśród spojrzeń, z nieczystym sumieniem, bez kostiumu. Z takim samym skutkiem w każdej scenografii. Bo każda scena reprezentuje każde podłoże, a podłoga daje się odczuć, jakby nie było innej. Książę stoi na podeście pod okiem patrzących, więc czy to nie nasza aby przytomność go tutaj niewoli?

Nasze natrętne: „kim jesteś” nikogo nie wyzwała, ono nas obwinia. Uczestnictwo w performansie pozwala odczuć teatralne *katharsis* w negatywie. Czy nie należy więc zadawać pytań o esencję? Polityczna poprawność nie gwarantuje bezpieczeństwa, sprzedaje tylko ubezpieczenie. Za reprezentacją, zgoda, stoi autorytarny *Logos*, ale albo jest on niepoznawalny, albo alternatywny, zaś jego suwerenną przemoc, jeśli do takiej pretenduje, rozbroją nasze wzajemne „porozumiewawcze” spojrzenia. Przemoc nie pozwoli suwerenowi zwyciężyć, pozwoli mu jedynie uzyskać partykularną przewagę; użyta do panowania, skompromituje każdy autorytet w roli arbitra. Prezentacja z kolei z pozoru tylko zapewni wolność przez samo wyzolenie; w praktyce uwięzi każdego w relacji z każdym, we wzajemności bezalternatywnie egalitarnej, która nie pozwoli na odwołanie do żadnej zewnętrznej instancji. Oto patrzemy na kaleczącą się kobietę; jak długo? Najpierw zapytuję siebie, potem rozglądam się na boki... Czuję się skrępowany wobec siebie i wobec nich. Dlaczego? Czyżby ten Ktoś we mnie i to Coś między nami to było To Samo, które powinno wydać rozkaz?

10. Do wyjścia, do wyjścia! Znowu więc cofam się w stronę początku? Znowu przechodzę przez te same (znane mi już), puste sale z ekranami na ścianach, mijam płaskie, biało-czarne ciała, które boksują się z własnym cieniem, próbują wypchnąć się z kadru, wciskają w ramy obrazu swoje ściśnięte – ciała, ciała, ciała... Wiedeńscy akcyjniści kopulują w świeżych trzewiach zwierząt, potem rozmazują krew na ścianie, potem to filmują i dają mi do patrzenia: czerwone plamy na białym tle – „Masz, zeżryj chciwymi oczami”. Czy to ofiara z cienia dla moich pochłaniających refleksy myśli? Czy skóra i kości dla pogańskiego boga moich kiszek? Lygia Clark, brazylijska szamanka z Paryża, zamieniła pośrednictwo sztuki na bezpośrednią terapię; kładzie na ciele pacjenta/odbiorcy plastikowe worki z wodą. Stare *katharsis* na nowo uzdrawiające, performatywnie skuteczne? Ma szczery uśmiech, chcę wierzyć, że to coś więcej niż przenoszenie doznań z powierzchni patrzącego umysłu na powierzchnię chłonącej skóry. Joan Jonas pokazuje „rzeczy osobiste”, zestawia przedmioty, czyli kawałki materii, z fragmentami materialnego ciała. Gina Pane kaleczy się do kamery, jej ręce kaleczą jej ręce; nie widzimy twarzy, ręce są przez to bardziej niczyje, bardziej ludzkie, bardziej tylko. Kamera pamięta widmo jej ciała, film ją uwiecznia płasko na moich oczach, reszta z niej została w głębi, po niewidzialnej stronie. Gdzie przebywa teraz ta, którą tak bardzo chciała

od siebie odciąć? Czy jesteś tam wolna? Bo tutaj jedyna znana rozumowi wolność to powolna destrukcja wmuszonego mu przez zapłodnienie mięsa. Ale czy moglibyśmy na odwrót? Jasne, to przecież nie naprawdę, każdy film można puścić od końca.

Zmęczenie. Znowu? To chyba przez tę ciężką cielesność. Cała ta wystawa, ta moja w niej droga, składa się wyłącznie z wysiłku uwagi poświęcającej nieważnym ciałom na kiepskich obrazach; ciała te lżejsze są od cieni, a jednak ciężko je udźwignąć. Napisy na ścianach i głos ze słuchawek służą mi za wspierającą ramę, czasami czytam i słucham, żeby nie patrzeć. Te ciała są „na wystawę”, łaszą się do mnie, żebrzą o zauważenie. Ale to ja przecież przyszedłem, żeby zobaczyć! Ciała rejestrują swoje wnętrza, pamięć albo krew, żeby odtworzyć je na powierzchniach, które mnie tutaj otaczają. Czyżbym był tamtym niewolnikiem cieni z platońskiej bajki, skulonym przy ogniu, w grocie z otworem na niebo? Jakie masz prawo, filozofie, uznać cienie za nieważne? Dlaczego wolno ci wątpić, że cienie nie przyszły do ciebie, żebyś je wziął pod uwagę? Czy masz je za wiary twojej niegodne?

Trafiam nareszcie do sali, w której jeszcze nie byłem. Tamte minąłem nieuważnie jako „nieważne” etapy wędrówki, dopiero teraz, mocą mojej dowolności, zaczynam znowu, tym razem od środka. Mam poczucie, że w tym nowym miejscu odnalazłem zagubiony szlak, moja pielgrzymka mimowolnie uformowała się w labirynt. Przysiadam na ławce (czuję gorąco, bo tym razem nie zostawiłem kurtki w szatni, ale ściągam tylko czapkę), zapisuję kilka zastygłych w pamięci skojarzeń i komentarzy. Zasnęty piórem rzeźbię w płaszczyźnie strony, aż pokażą się znaki. Tak, dobiegając końca, trop za mną układa się w przyszłą mandalę... W ten zapis?

Ale na razie, w moim rozwartym notesie pusta pięciolinia czeka na partyturę. Przecież po to tutaj przyjechałeś, żeby coś sobie wpisać w swój pusty zeszytyk, prawda?

Dygresja autorska:

Performer nie robi nic szczególnego, nic takiego, czego nie zrobiłby którykolwiek ze świadków, gdyby tylko chciał/zdołał opuścić obszar świadczania i przejść na stronę wykonawstwa, gdyby udało mu się przemienić swoją aktywność emocjonalną (zaangażowanie) w operacyjną, czyli gdyby z reagującego został prowokatorem – jak to się dzieje w każdej „politycznie” urządzonej gromadzie. Zazwyczaj czynności wykonywane przez performerę/performerkę wydają się rudymmentarnie proste, często ostentacyjnie banalne; ich zwyczajność, paradoksalnie, polega na tym, że zaczerpnięte zostały z „życia intymnego”, z prywatności kobiety lub męż-

czynny, zwykle osoby samotnej, czyli celebrującej swoje intymne rytuały poza jakąkolwiek relacją z innymi. Ta powszedniość działań mimowolnie każe nam je odbierać jako nie-do-zignorowania, przez to niemal archetypowo dotyczące każdego z osobna. Performowanie zwyczajności w przytomności świadków powoduje, że „czyniący”, uobecniony tylko w „tu i teraz” postrzegany będzie jako Nikt – doskonale puste, bo całkowicie wypełnione anonimową obecnością pudełko wypełnione powierzchnią.

Aktor zaś, działając (*performing*) swoim ciałem i głosem „sztucznie”, robi (*doing*) coś niezwykajnie szczególnego, dzięki czemu rezultat jego działań (*acting*) postrzegamy jako działanie twórcze (*creative acting*), prowadzące do wykonania (*making*) czegoś zrazu nieokreślonego, co ekscytująco wystawia się (*showing*) na pokaz, manifestując swój wizerunkowy sposób istnienia i reprezentacyjną funkcję, czyli przeznaczenie do współ-zaistnienia w nadawczo-odbiorczym procesie interpretacji. Dzieło, które w wyniku tego powstaje, tzw. „kreacja aktorska”, nie jest rezultatem intensyfikacji ani bycia, ani obecności aktora/artysty, lecz wynikiem działania *techné*, realizowanej przez umiejętność, która to tajemnicza moc „czynienia sztuki” otacza postać aktora swoistą aurą; dopiero w jej obrębie zjawia się widmo – scenicznej persony. Re-prezentacja w takim zjawisku nie polega na prezentowaniu czegoś zastępczego wobec niewidzialnego oryginału, lecz na doprowadzeniu do sytuacji, w której proces aktorskiego „grania” będzie jak przecieranie lustra, kiedy to coraz wyraźniej ukazuje się w nim jakieś dalekie, wiarygodne – gdzie indziej.

Motywacja samego aktora wobec roli jest w tym projekcie niezbędna, wszakże służebna, i jako taka nie powinna się ujawniać, żeby nie przysłonić tego, co ma zostać ujawnione stopniowo. Aktor, który wyszedłby przed rolę, zachowałby się jak animator marionetki, który zasłania ją sobą, ale aktor, który nie animuje sobą (a więc i z siebie) kukielki, pozostawi ją na scenie jako widzialny, co prawda, a przecie nic nieznaczący kawałek materii. Celem pozostaje rozpoznanie, „kim” jest kukielka. Rozpoznana osoba dramatu, wcielona w aktora, nie jawi się wówczas świadkom jako „nie-ktoś” – prezentujący się inicjator performance’u, nieznosnie obecny „zamiast” mnie w mojej przytomności – jawi się zaś jako „ktoś” pochodzący z przestrzeni niedostępnej mojemu sposobowi bycia. Bo nie kiedyś zrodzony, a stworzony nie bez współudziału mojej wiary, na podobieństwo kogoś niespodziewanego – gość w pół-drogi do naszego świata... Autor swojego wizerunku.

Stop. Zatrzymuję myśl poddaną rytmowi spokojnym pytaniem, płynność znajduje precyzję, żywioł podniecenia szura po dnie niecki... O jakie aktorstwo ci chodzi? Takie, w którym napięcie referencyjne nie bierze się z naiwnie pojętego realizmu realizacji, nie jest świadectwem „przywołania” postaci z czyhającego za kulisami dramatu, ale czyni widza

świadkiem „wywołania”, niczym na apel wezwanych, postaci do dramatu wychodzącego na scenę z widowiska. Czyż nie na takiego właśnie autora – kogoś, kto wypchnie je w dramat na scenie – czekają postaci sceniczne?

Jeżeli tekst literacki, dramat dajmy na to, jest w ogóle „o czymś”, to co sobą zapisuje? Rejestruje w akcie twórczym jakiś duchowy kształt, przyłapuje formę w momencie formowania się, który to proces pisanie zainicjowało i prowadziło konsekwentnie. Ludzie i cienie – ślad na całunie przytomności. I żadna w tym metafora. Czymże jest bowiem zapis filmowy, jeśli nie utrwaleniem widma; czy dokona się to w kodzie cyfrowym, czy literowym, jeden czort. Nie chodzi o reprezentację jako zastępstwo czegoś uprzedniego, lecz o reprezentację jako następstwo tego, co poprzedziło, widzialnie lub słownie, obecne tu oto. Ale nieistniejące przecie! Oto przede mną coś: w pół drogi do bycia; coś, co może zaistnieć – wcielone. Nie ma ciał innych niż ciała pojedyncze.

11. Podnoszę głowę znad swoich kartek, przede mną mały ekranik (ironicznie kusi skojarzeniem z oknem w ścianie), na nim Peter Brook, jakiś wykład chyba. Domyślam się tylko, bo na razie nie słyszę słów, ale jego gesty zdradzają tę nieco belferską precyzję ułożenia palców w geście jednoczesnego ukłucia i błogosławieństwa. Brytyjski mistrz wisi obok rozpoznanej natychmiast (skąd?) Reny Mireckiej, aktorki laboratoryjnej, która odprawia (też tylko widzę) performance wspomnienia, ruchem głowy i uśmiechem potakując swoim myślom. Zwalnia się miejsce przed Brookiem, siadam, słucham jego pięknie brytyjskiej angielszczyzny, kościstego dźwięku rytmicznej myśli. Mówi o tym, co pociągało go w Grotowskim i co później odsunęło go od niego.

Prawi o teatralnej uczciwości. Która musi wykazać się niezłomnością? Bo przecież teatr to miejsce szczególnie narażające przebywających w jego kręgu ludzi na udawanie, więc na kłamstwo. Grot bał się tego jak ognia... piekielnego? Sorry, te niesforne skojarzenia. Brytyjczyk mówi o tym, że z Polakiem łączyło go przekonanie o niezbędności solidnego wykonania przez aktora „swojej” roboty, ale oddzielało go od niego poczucie konieczności otwarcia się aktora na wartość „cudzego”, na obecność widza. Mówi jak obywatel wolnego kraju, podpisujący umowę społeczną, nie jak bojownik, który swoją skradzioną wolność musi odebrać komuś szablą. Grotowski, ciągnie Brook, opuścił sztukę teatru dla sztuki życia, ale było to życie w klasztorze. Nie używa słowa sekta, mówi klasztor, mając na myśli miejsce odosobnienia; to miejsce konieczne, podkreśla, do tego, aby gdzieś mogło toczyć się życie inne. Jakie? Życie ze swoim nieczystym nieporządkiem regularnej codzienności, życie poza murami reguły. Tam dzieje się życie za kratami praw ustanawianych krzyżowaniem spojrzeń, czasem szczyryków. A wolność? Gdzie miejsce wolności? Na zewnątrz,

chyba. Pustynia, step, dżungla, rudery na działkach, pustostany... Poza regułą lub poza porządkiem człowiek nie żyje (to zdanie pisze się samo, teraz), ciała ludzi cierpią tam, próbują wytrwać. Dlaczego nie chcą wracać do życia? Dlaczego nie chcą, tak jak my, po ludzku, człowieczeństwa? Bo chcą żyć samą esencją?

W teatrze nie wolno, Brook wyraźnie akcentuje moralny wydźwięk tego słowa, odcinać się od zewnętrznego świata; tym światem jest widz, który przychodzi, trzeba mu być przytomnym, uważać na niego. Ja teraz (a więc to jest performance!) biorę pod uwagę, że mówię do was, zachowuję się ze względu na was. Ale, dodaje, nie staram się was oczarować, zmanipulować waszej percepcji, uczyć się z waszych reakcji, moich reakcji. Czy to jest gra? A więc jesteśmy w teatrze prawdziwym? Poza regułą i poza porządkiem, w samym centrum, w pudełku sceny. Teatr żyje kłamstwem, które kompromituje. Pusta scena jest miejscem pod klasztor, który należy zbudować poza nią.

Dygresja szczerza:

Szczerze? Grać tak, żeby widz zakrzyknął: „Wierzę!”. Czy można podtrzymać ten dramat tak, żeby nie ulec łatwiznom: skutecznej zdradzie, bezradnej wierności? Gdzieś musi być trzecia połowa tej układanki. Zakulisowy układ?

Spektakl zaczyna się zawsze od czekania, potem obie strony spełniają sobie nawzajem oczekiwania, i nawet zaskakujące efekty daje się zagrać jedynie na strunach rozpiętych pomiędzy sztywnymi ramami. Wszystko, co zdarza się między sceną a widownią, między performerami a spektatorami, zostało ustalone uprzednio i gdzie indziej, poza teatrem. Wchodząc do teatru, podpadamy pod jurysdykcję tamtych, wcześniejszych. Niecierpliwie próbujemy nadać im imiona. Możemy nazywać ich: „duchy przodków” albo „bezduszny rynek”, albo „polityczna aktualność”, wszakże do końca spektaklu zostanie z nami niepewność, zawarta w pytaniu: kim są ci stamtąd? I przychodzimy tu przecież w celach ożywczych, jakby z nadzieją na nieśmiertelność; przychodzimy, żeby podniecenia doznać (że przywołam tu innego guślarza) Tajemnicą Istnienia – i przetrwać.

Patrząc na aktora właśnie, nie na performerę, widzimy człowieka, którego akt performatywny, ten dziejący się w naszej przytomności, polega na usiłowaniu wcielenia czegoś, o czym wiemy z góry, że nie jest cielesne. Aktor performuje więc nie siebie, lecz sobą, i ta wewnętrzna obcość, ta widoczna w jego osobowej obecności szczelina rozwiera się na naszych oczach. Co w niej zobaczymy? Nic zrazu, dopiero potem... Wiarygodność wymaga bowiem zgody na wierzenie, duch nawiedza tylko chcących zobaczyć go naprawdę. Aktor uobecnia zatem jakieś byty pośrednie – ist-

niejące uprzednio niekoniecznie, ale zjawione też nie znikąd – które chcą zostać przedmiotem wiary, żeby mogły stać się czymś doświadczeniem. Postać sceniczna nie przychodzi, by zaistnieć, pragnie obecności, czyli rozpoznania.

Nasze pytanie: „Ktoś ty?” tłumaczy się jako „Skąd przybywasz, duchu?”. Pytanie pada w momencie i momentalnej domaga się odpowiedzi, żąda reakcji od tego, komu zostało zadane. Ale przecież „tak naprawdę” nie spodziewam się odpowiedzi z tamtej strony, wiem, że sam będę musiał, jak książkę Hamlet, zdecydować o prawdziwości objawionego mi ducha. Waham się i szarżuję, prowokuję i wyzywam, czekam, obserwuję, póki co mam przed sobą cynicznych dworaków i szczerych aktorów. I jedni, i drudzy stroją się w cudze szatki. Z kim trzymać?

Performatywność zawsze już w teatrze była, płynęła pod jego dnem, niosła wehikuł z desek, podtrzymujących ciała przy życiu. Ale dopiero wiek dwudziesty, Artaud i rosyjscy mistrzowie Grota uświadomili nam, że ta rzeka nie stała w miejscu i oto teraz znaleźliśmy się w punkcie granicznym przedstawiania, na widelcu rozszczepionego nurtu, który choć przypomina znak zwycięstwa, w istocie jedną stroną skazuje na klęskę. Obie odnogi, performance i spektakl, tą samą będą rzeką, ale tylko jednej z nich będziemy mogli zostawić starą nazwę – teatr. Tymczasem wybór między performerem a aktorem dokonuje się „naturalnie”, mocą bezwładnego ciężenia ciała. Tam, na wystawie, ten podział zobaczyłem wyraźnie, ale dopiero teraz opuściło mnie napięcie rozterki. Bo do jakich wniosków w końcu doprowadziła mnie ta przypadkowa pielgrzymka?

Performer oddziałuje bez roli, jest „nagi”; aktor używa roli do oddziaływania, jest w nią „uzbrojony”. Dystans (nawet tak bliski jak koszula ciała) pomiędzy aktorem a jego rolą powoduje, że aktor gra. Performer nie może nie być sobą, bo wówczas zacząłby grać; aktor nigdy nie może zagrać siebie, bo nie byłaby to gra. Aktor stawia przede mną postać, którą jawnie animuje; ja tej dwoistości przytomny, nie wierzę ani w istnienie postaci, ani w nieistnienie aktora, a jednak z czasem zaczynam doznawać uczucia (daj Bóg jak najczęściej) wiarygodności. Co zatem godne jest mojej wiary? Z pewnością jakaś realność, jakieś stopniowe obnażanie się prawdziwego...

Wiary godne bywa nie poznanie (temu zwykle towarzyszy niepewność), lecz rozpoznanie czegoś uprzednio poznanego. Grot wierzył w dotarcie do „bardzo starego” pokładu pamięci, której „treści” zaświadczy wiarygodność aktorskiego aktu przywołania ducha. Ale w teatrze widz nie jest świadkiem aktora, jest wierzącym w jego rolę, w rezultat procesu rozpoznawania. Widz chce wierzyć w coś, co wcześniej zostało już przez kogoś doświadczone; mógł to być autor, reżyser, aktor (najlepiej wszyscy troje) – byle tylko jego/jej relacji o jej/jego doświadczeniu dało się zaufać.

Dlaczego tak nam zależy na tej ufności? Bo nie znosimy, jak nam rozkazują, jak domagają się od nas posłuchu, nie lubimy nawet być przekonywani, dajemy odpór perswazjom – chcemy każdy z siebie, powoli, po swojemu. Wiarygodność – ta sceniczna i ta polityczna – gwarantuje wolność. Wymaga jednak pewnej odwagi, domaga się bowiem odsłonięcia. Stajemy naprzeciw sobie najczęściej jednak nie po to, by walczyć, lecz żeby wspólnie czemuś podołać. Wierzy się przecież nie tylko w coś, wierzy się też komuś, i nie bez nadziei na coś. Zawsze mnie zastanawiało, dlaczego Didi i Gogo – dwaj nieżyłowi bezdomni, którzy zapewniali się nawzajem, że Godot przyjdzie do nich, jeżeli się nie rozstaną – nigdy nie pytają: „skąd”, zawsze tylko: „kiedy”... Ale skąd nagle przyszła mi do głowy ta historia o dwóch nędzarzach? Może chcieli, żeby ich ktoś znalazł?

Postaci sceniczne poszukują wprawdzie autora, ale tylko po to, żeby, za pomocą jego kreacyjnej mocy, mogły zostać rozpoznane przez widzów. Chcą się przed-stawić, sobie rzecz jasna. Są więc najwyraźniej z istoty niewidzialne. A jako takie są nie-do-uwierzenia również dla widza. Jakaś instancja pośrednia, ktoś z trzeciej strony, musi pomóc wzajemnemu zaufaniu obu stron... Ale dlaczego przychodzi mi do głowy ta włoska farsa z lat 20.? Bo obrazuje ona – performatywnie – paradoks koniecznej więzi, w refleksach wzajemnych, paradoks więzi, zadzierzgniętej pomiędzy podmiotem a sobowtórem jego, umowy zwanej – tożsamością. Bez roli swojej i dla siebie, nie dają innym zobaczyć się jako podmiot, pozwalam im tylko podglądać się jako ciało. Brak podmiotowości własnej (nawet tej intencjonalnie spreparowanej) lub zgoda na podmiotowość „pożyczoną” uprzedmiotawia osobę nieuchronnie, czyniąc ją obiektem pornograficznej manipulacji. Skąd jednak wiem, kim jestem? Z pamięci o tym, kim byłem. Postaci sceniczne ze sztuki Pirandella przynoszą oto swoje życie do teatru jako pamięć. Człowiek pamięta siebie i w zapamiętanego wierzy; wierzy, że jeśli jest, to jest taki, jakim się pamięta. Tą wiarą nadaje swojej egzystencji (przyjmuje siebie niczym obraz z lustra) widzialność, która wypełnia go wiarą w siebie, jak woda wypełnia rzekę. Nie ma rzek wyschniętych, są (jeśli jeszcze pamiętamy) miejsca po nich; dno koryta nie jest dnem, jest (jeśli jeszcze wspominamy) powierzchnią śladu.

Kiedy dzieło mnie porusza, czuję się poruszony – dotknięty i przemieszczony. Jakbym odnalazł siebie na nowo, odzyskał siebie. Jakby tam ta moja głęboko zapomniana pieśń znów zaczęła ze mnie płynąć.

12. Czapka! Gdzie moja czapka? Nie dość, że tę zatyczkę to jeszcze czapkę zgubię! Czy mógłbym zgubić sobie rękę? No, skoro mogą ukraść mi twarz. Czapka na głowę, zatyczka na pióro, maska na oblicze... Gubię rzeczy, które dają się ode mnie oddzielić – i wtedy czuję, że były moje. Ja to jest mój zasięg?

Idę szukać czapki, czyli wracam. Znowu te same obrazy, ci sami na nich, w takich samych przyłapani pozach. Tym usilnym powtarzaniem chcę przekonać mnie do siebie, przymilają się do mnie jak cienie w Inferno, żebym tylko w nie uwierzył, bo one wierzą, że moja wiara przywróci im życie. Znowu nie bardzo wiem, gdzie jestem; moja permanentna utrata kontroli nad miejscem przebywania nie raz już wpędziła mnie w tarapaty, ale też przyzwyczailem się, że stan zagubienia jest wyrazistym symptomem zmiany; w takich sytuacjach przestrzeń wokół mnie objawia mi się jako „objawienie”, nagle wzmożona wrażliwość na otoczenie powoduje, że każde zjawisko otaczam uwagą, która od rzeczy „zwykłej” wymaga się znaczenia. Zagubienie, jak wiadomo, inicjuje inicjację... Stop! Szukaj czapki!

W tym momencie orientuję się, że idąc dalej szlakiem, z którego właśnie zszedłem (w poszukiwaniu czapki), nie wyszedłbym wcale „dookoła”, jak to przepowiedział mi cerber na szczycie schodów. Dopiero teraz znajduję właściwy kierunek, z daleka widzę salę z Brookiem, wchodzę, kieruję się w stronę ławki przed ekranem... Jest! Czapkę znalazłszy (bez pióra była), patrzę na zegarek. Cholera, dochodzi siódma, a ten pociąg mam piętnaście po! Z zalem myślę, że coś mnie tu jeszcze ominie, ale jednak biegnę. Kierunek, przypadkiem zapewne, obrałem właściwy, bo trafiam do sali ostatniej, czyli mojej pierwszej, a teraz wyjściowej. A jednak! Jednak instynktownie dążę tam, do tego pierwszego na mojej drodze, ostatniego w partyturze wystawy, ekranu z ironicznym wykończeniem historii teatru w postaci performance'u parodiującego wszystkie performance. Może jeszcze znajdę swoją pierwszą zgubę?

Dygresja osobista:

Ze starego Stanisławskiego i z wiecznie młodego Artauda zostawia sobie Grotowski postulat wiarygodności grającego aktora (*acting actor*), która to godna uwierzenia, czyli uczciwa, gra (*playing*) jest rodzajem intencjonalnej, a przez to pełnej autentycznego zaangażowania zabawy i, jako taka, przeciwstawia się graniu (*gaming*) jako manipulacji widzom. Ta pierwsza zawiesza realność, żeby umożliwić autentyczność, tak jak, na serio, zabawie oddają się dzieci; ta druga prowadzi do swoistego układu w kłamstwie, do przyzwolenia na konformistyczną hipokryzję dworskiej rozgrywki. Obie są równie „do uwierzenia” przeznaczone, ale inaczej. Ta pierwsza gwarantuje współgraczom godność ich wspólnej wiary we wspólny świat dzięki zasadzie dobrowolności przystąpienia do niego z zewnątrz, z prywatności; ta druga odbiera godność każdemu grającemu z osobna, bo uniemożliwia mu wiarę, skazując go na permanentną podejrzliwość i na ucieczkę w prywatność jako jedyną alternatywę dla szantażującego bez-

alternatywną koniecznością układu. Teatr jest religią i jest polityką – na niby, rzecz jasna.

Teatralny performance powinien przeto osiągnąć spełnienie w pełni swej nieskuteczności, niczym laboratoryjnie wiarygodny eksperyment, w przeciwnym razie staje się niebezpiecznym „guślarskim obrzędkiem” zastępczym, który pretenduje do obowiązywalności również tam, za ścianą. No bo przecie obie gry, jeśli dzieją się w teatrze, to powtórzą się i poza nim. Ci, którzy do pudełka teatralnej wyobraźni weszli, nie spadli tu z nieba ani nie wyłonili się z piekła, wstąpili na chwilę z ulicy. I zaraz wyjdą. Umowność grania powinna być słaba, tak żeby zawsze można było wyjść. W teatrze, to chyba próbował powiedzieć Brook, nie należy zamykać drzwi na klucz; niech się wahają. Wiadomo wszak, że solidniejsza skuteczność zarządzania *polis* opiera się nieraz na porozumieniu kłamców, rządy mafii skutkują jak rząd twardej ręki, doskonale funkcjonującym porządkiem. I pamiętamy z historii przykłady społeczeństw w fazie stadnej (w którą najczęściej popadają regresywnie), przystających na takie porządki z ochotą, pamiętamy smutne przypadki gromad, które dojrzeć do permanentnej niedoskonałości nie chcą, bo lękają się związanych z nią uciążliwości, więc popadają w kryzys jak adept przed inicjacją.

Drugim ekstremum, do którego Grotowski nie chciał dotrzeć – w teatrze i dlatego go opuścił – była upubliczniona prywatność. „Nie improvizuj!”, powtarzał, czyli rób to swoje, którego jeszcze w tobie nie ma, bo jest przed tobą – „Zrób to!”. Projektując siebie jako „nauczyciela performer”, zakładać musiał, że Performer będzie kimś „nauczonym” swojej (cudzej byłoby nieuczciwie) performatywności; jego „działanie” ma być przeto sztuką. Taką może, jaką ćwiczy jogin, który przecież nie „udaje”, ale i nie „zachowuje się” spontanicznie, albo taką, jaką prezentuje aktor, który niech nie „u-daje” (ujmując w istocie) jakiegoś nie-siebie, żeby nas przekonać, a niech raczej stara się „dawać” swojej roboty świadkom, którzy są jego grze przytomni, coś, co byłoby godne ich wiary. Niegodnemu, kto zaufa?

A zatem – solidna niepewność układu i godna klęska. Jaką skuteczność zapewnić może projekt tak niestabilnej wspólnoty? Żadną. Skazuje na nieustanne zrywanie więzi i odnawianie związków, na sezonowe powstania, na wyzwalenie się spod gruzów zwalonych imperiów. Nieskuteczność umowy – teatralnej, politycznej – pilnuje czego, wahającymi się drzwiami? Zagubienie napina membranę uwagi... Kto ma uszy do słuchania, usłyszy jakąś bardzo daleką piosenkę znad pól albo kwiczenie mięsa w chlewie pod podłogą stryższku nad stodołą.

Performer to raczej stan niż cecha – permanentne zagubienie, czyli odnajdywanie się w rozpoznaniach. Pragnąc poznania, nie zaś zaspokojenia ciekawości, Performer trwać musi niezłomnie na krawędzi przewidywal-

nego; niewyczekujący wyzwolenia, wolny już Performer jest niczyj. Czy komuś takiemu Nauczyciel chciał pomóc dojrzeć? Czy, mówiąc wprost, w owej dojrzałości działającego, którą postuluje Grot, zawiera się też wolność? Czy nauczyciel performerera, ucząc sztuki performatywnej, chce wyuczyć adepta na mistrza? Czy, jednym słowem, zamierza go kiedyś wyzwolić z cechowej podległości? Czy kształci go na uczestnika zaplanowanego performance'u, czy raczej uczy go, jak własne życie codzienne uczynić performance'em nieprzewidywalnym? Kiedy patrzyłem na wniebowzięte twarze uczestników *Akcji*, zastanawiało mnie, czy spełnienie, jakiego doświadczą tańczący, gdziekolwiek poza tym tańcem może się dokonać; czy oni mogą z tym wyjść do ludzi?

Sam Grotowski nie tańczył, za to dużo mówił. Właściwie jego mówienie, notowane skwapliwie, było samo w sobie performance'em. Tym sposobem zostawił nam „partyturę” do powtarzania po Grotowskim. Odkąd zaprzestał reżyserowania (układania scen) już tylko nauczał i wykładał, potem tylko nadzorował apostołów. Wyszedł z teatru w stronę szkoły życia, ale sam teatr zostawił pusty, zajęli go przeto kuglarze. Z kuglarzy można się pośmiać, ale ten śmiech znaczy właśnie, że nie uważamy ich za wiarygodnych. Czyż nie taki właśnie teatr – bogaty, wesoły – instynktownie odbieramy jako pusty? Czy ta zatłoczona pustka jest miejscem, w którym i ja się zmieszczę?

13. Już blisko; ostatnim spojrzeniem przez most, na którym ustawiono świat skojarzony z Grotowskim, przechodzę obok ekranów z parodią Jego ćwiczeń fizycznych... Nie, nie mijam; zatrzymuję się, żeby dać szansę formie. Rozglądam się z tego miejsca podłogi, na którym siedziałem... Nic. No tak, ta partytura byłaby jednak zbyt wykończona. Jeszcze tylko, dla porządku, pytam siebie: co poradziłby mi teraz Nauczyciel Performera? „Zrób to!”. Dobra, robię. Robię krok, i jeszcze jeden, wychodzę poza przewidywalny krąg możliwych spełnień, tam gdzie zatyczka do pióra na pewno nie mogła upaść, nie mogła się nawet potoczyć... A jednak! Zauważam złoty blask drobnego przedmiotu przytulonego do pary szarych ścian w kącie, na lewo od drzwi. Czuję dotyk, wyraźny dotyk radości.

Jakbym siebie odnalazł. A przecież znalazłem tylko mały przedmiot, skuwkę/zatyczkę, który przykuwa uwagę i zatyka pióro. Poczuję spełnienie, które otwiera uwalniające zamknięcie, kodę płynną i stanowczą jak próg wodospadu. A więc niewiara też czyni cuda? Byłe mocna była.

Symptodem utraty wiary jest twórcza niemoc, duchowa impotencja. Nauczyciel Performera chce nauczyć ucznia czegoś, czego sam nie umie. I w tym właśnie przedsięwzięciu jest bardziej wiarygodny niż wszyscy sceptyczni profesorowie szkół teatralnych. Nauczyciel, który nie umie, chce stworzyć przedmiot nauczania. Chce zobaczyć wiarę, żeby uwierzyć? Zobaczyć – coś lub kogoś – godnego wiary? Co jest tym god...?

Dziwne kroki z Becketta... Patrząc na chodzącego w kółko po kwadracie performerą, zadaję sobie pytanie o tę właśnie „dziwność”. Zapytuję cicho, bo myślę sobie, reflektuję grymasem do lustra, arogancko: nie wiem, jakiej re-akcji oczekiwał ode mnie prowokujący mnie artysta. W tym starciu pozostajemy anonimowi, jak mundur wobec munduru, każdy stara się nie umrzeć za swoją sprawę. No więc się dziwię. Ale czemu się dziwię? Tak trwale, tak cyklicznie – że mogę tylko powtarzać partyturę (wodząc za cudzym ciałem moimi oczami, rejestrując niby-ruchy moich członków w kinetycznej empatii), której nie muszę rozumieć, bo wystarczy moje ciało, żebym robił to porządnie i konkretnie. Jakby pomiędzy owym niezbywalnie intymnym, zarazem przyjemnym i bolesnym poczuciem dziwności, co jest dla świata głupstwem (Tak łązi bez sensu!), a wpisaną w moje ciało mechaniką naśladowujących ruchów istniał jakiś związek, więź jakaś, choćby most tylko, kładka, deska, belka... Łódź.

Performance, jeśli ma ambicję osiągnąć poziom rytuału, musi pozwolić sobie na utonięcie – zesłać się pod powierzchnię, na dno. Zapis spektakli Teatru Laboratorium i późniejszych działań performatywnych uczniów Nauczyciela pozwala zauważyć reżyserską prostotę wykonanej roboty. W *Księżu Niezłomnym* cała akcja spektaklu ogranicza się do wirującego kręgu, czarno przyodzianych postaci wokół nagiego ciała na podścielisku, co utrwala w widzach poczucie, że Księżę Ferdynand pełni rolę *axis mundi* tamtego, wciąż mimetycznie reprezentowanego świata. Cieślak z kolei to autentyczne, już performatywnie obecne *axis* tej tu przestrzeni. W ten sposób rola, jaką naga postać Cieślaka pełni w widowisku, powtarza się w roli, jaką pełni Księżę w semiotycznej przestrzeni dramatu Calderona/Słowackiego. Obaj są jednym Cieślak/Księżę (stąd konieczność wcielenia), podwójnie pełniąc rolę *axis mundi* tego świata, do którego należą zgromadzeni fizycznie wokół nagiego ciała człowieka świadkowie. A więc – tu oto, w pałacu sztuki, w mieście, w Polsce – jakiego teatro-polis tamten Performer jest teraz środkiem?

14. Przybiegam za późno... Nie, za wcześniej! Tęgo pociągu o siódmej nigdy nie było; nie sprawdziłem przecież, więc chyba musiałem to sobie wymyślić. Najbliższy za pół godziny.

Wałęsam się, mijam ludzi ironicznie pomniejszych ogromem hali, mijam wizerunki ludzi przyklejone do ścian, niczyj głos z niewidocznego głośnika mówi... Kraków? Reaguję na to słowo, jakby zostało wypowiedziane do mnie. Schodzę schodami pod płytę, potem niżej, na peron, odruchowo łączę wzrok z przegubem lewej ręki – wskazówki zegarka ułożone na tych samych cyfrach, co rano, na dworcu Kraków Główny, w podziemnym przejściu... Wtedy czyli teraz? Obłąd. Czas krąży błędnie po tarczy na mojej ręce, okrąża mnie pętłą, wodzi mną po okręgu. Dlaczego rozglądam się tak lekliwie? Uświadamiam sobie, że przez ostatnie dwanaście godzin byłem zupełnie sam, chociaż blisko ludzi, jakbym był z nimi nie całym sobą. Jeżeli niecały, to co z dopełniającą mnie resztą? Dlaczego odpadła? Gdzie się podziała? Przecież szedłem wiernie szlakiem swojej pielgrzymki, uważny i czujny. Nie, nie rozmawiałem z nikim. Boję się teraz, że spotkam kogoś znajomego i będę musiał przegadać z nim trzy godziny... Czy nauczyciel Performera mógłby nauczyć mnie również być bardziej – z innymi?

Na wszelki wypadek zamykam oczy, kryję pod powiekami widzenie, za które ktoś mógłby złapać mnie jak za rękę. Wyobrażam sobie pola, które zaraz zobaczę... Już? Pociąg przecina pasy pól. Widzę jego cień na pozłacanych trawach i z tego cienia domyślam się, że... pociąg przecina pasy pól. Pasy, pasiaki, pasące się krowy, snują się pasma, smugi na obrazie... Pasuję. Nie umiem spać w pociągach, więc pozostaje mi bezsenna jawa, pola bez znaków.

Sięgam do plecaka po *Estetykę performatywności*, ale ślepa ręka przypomina mi o grubym tomie *Promieniozań*, które kupiłem tuż przed wejściem do Zachęty. Czytam przez chwilę zapis zachwyty oficera armii okupacyjnej nad złotawym światłem na kopule Sacré Coeur; robi mi się niedobrze, jakbym zjadł trzecią porcję wykwintnej dziczyzny. Widzę go: artysta z arystokratyczną perwersją wygląda alabastrowy obrus stylu nad parującym z piwnicy jękiem mięsa. Nie czytam dalej, kartkuję, na stronie 306 trafiam na zdanie: „Kto myśli pojęciami, nie zaś obrazami, popełnia wobec języka takie samo okrucieństwo jak ten, kto widzi tylko kategorie społeczne i nie dostrzega ludzi”. Więc można być okrutnym wobec języka? Czy wyrwając go obcojęzycznym? I można zobaczyć ludzi przez kraty kategorii?

Ta książka jest dziełem szaleńca, błędem obłądnej wyobraźni, która zamurówuje drżące w agonii ciało pod płaskorzeźbą umierającego wojownika. Gdybym był niemiecką performerką, zaraziłbym się gruźlicą, żeby pluć krwią na te obrazy precyzyjnie wytatuowane na ekranie tekstu. Ale nie jestem. To nie moja wina, że krystalicznie czysta, zimna jak alpejski strumień proza gasi pragnienie, które wzbudza. Gasi i wzbudza, gasi i wzbudza – rytmem pulsującego w celi myśli serca... Na końcu eseju *Performer* jego autor cytuje Mistrza Ekharta, ale jestem pewien, prawie pewien, że

zamiast Heideggera: „Kiedy stałem w mojej pierwszej przyczynie – pisze mistyk – nie miałem Boga, byłem przyczyną siebie”. Myśl średniowiecznego zakonnika znad Renu wydaje się niepokojąco nowoczesna. To przekonanie, że człowiek nie został stworzony na niczyje podobieństwo – że każdy jest tylko sobą, jedynym performerem. Czy tacy mogą się dostrzec?

Dygresja, dzięki Bogu, ostatnia:

Wielcy błędzący zostawiają wyraźny trop, za którym trzeba podążać śmiało – w przeciwnym kierunku. Bywa, że błędzący nie dochodzą celu, ale mimowolnie uczą sztuki wędrowania na własnym przykładzie. Nauczyciel Performera nie chciał być Performerem, chciał, aby został nim jego uczeń. Bo wiedział, że on Performerem nie będzie nigdy? Rozumiał jednak, że może coś w zamian... W laboratoryjnych warunkach podejrzec chciał cudze „bycie sobą tu oto”. Cudze bycie w procesie, więc egzystencję, która bycie samo objawia – wcielając je. Podejrzec chciał to wcielenie?

Wydobywanie pamiątek po Grotowskim z religijnego kontekstu, żeby je zapuszkować w sterylnym wnętrzu spłaszczonej sztuki post-metafizycznej, nie przywróci go współczesności. Przeciwnie, pozbawi sztukę współczesną pulsującego centrum, którym otoczyli ją kiedyś jemu podobni nauczyciele ryzyka. Grotowski sam, świadomie i z uważną premedytacją, używał języka, symboli i figur jednoznacznie religijnych. Nie był prorokiem, guślarzem, kapłanem; jego religijną ambicją była, jak sądzę, terapia. Dopiero teraz uświadamiam sobie, dlaczego musiałem zobaczyć te wszystkie stłoczone w pałacu sztuki i wystawione na wystawie ciała – żeby przekonać się o ich ułomności. Mistrz, pragnąc wykształcić Performera, chciał wzmocnić kogoś słabego, który nie może liczyć na wsparcie. Tego pozbawionego podpory, tego współczesnego właśnie, którego trzeba nauczyć samodzielności. Żeby mniej cierpiał.

Ale dlaczego miało się to stać w teatrze? Czy teatr jest miejscem na tak ekstremalny eksperyment? Nie wiem, i wydaje mi się to prawdziwą tajemnicą Mistrza; tajemnicą, której kontemplacja stać się może początkiem terapii samego teatru. Ernst Jünger, ekstremista perwersyjnie ascetyczny, pisze dalej: „Droga do Boga w naszych czasach jest niezmiernie daleka, jak gdyby człowiek zabłąkał się w nieskończonych przestrzeniach wymyślonych przez jego wyobraźnię. Toteż choćby najskromniejsze zbliżenie stanowi wielką zasługę. Boga trzeba sobie wyobrazić na nowo”. Założmy, że nam się uda, że kiedyś... To czy ten wytwór wyobraźni będziemy umieli sobie nawzajem pokazać? I czy zobaczymy wtedy Boga innego niż – wcielonego w człowieka?

W teatrze po Grotowskim nie ma już Boga, trzeba Go sobie tam wyobrazić. Ale też właśnie dlatego człowiek w tym teatrze ma być bardziej.

Nie bez ryzyka się to odbędzie, nie bez pokus. Będziemy kuszeni redukcją do ciała i ekscysem w stronę misterium. Narazimy się na patologię... „Zwyrodniały rytuał jest widowiskiem”, powiada twórca teatralny, kiedy opuszcza teatr. Ale czy również odwrotnie? A może właśnie nie? Może teatr jest już sobą? Tylko i aż. Wychodząc z teatru, Grotowski trzasnął drzwiami, jak ktoś, kto ucieka. Od zwyrodnienia? Od zarazy? Oczyma wyobraźni widział Performera; marzył o tym, który będzie bardziej... Zdrowy?

Człowiek „będący” nie jest kawałkiem świadomego mięsa, jest Kimś żyjącym czymś własnym – performerem partytury swojej roli. To aktor, który sobą aktualizuje rolę swoją w postaci „postaci scenicznej”, zawsze niezupełnie. Aktor działa, ujawniając w swoim działaniu godność wartą uwierzenia. To inni mają mu zaufać.

Wierzę, że Nauczyciel Performera chciałby nauczyć swojego ucznia, aktora totalnego, wiary-godności. Aliści, odsłaniając w nim tę jego godność (wartość wartą trudu), potrafił tylko – podejrzeć cudzą wiarę. Więcej się nie dało?

Tak, po Grotowskim nie można już robić teatru. Jest do zrobienia coś więcej. Przekroczyć to, co można było, ku temu, co trzeba będzie – zrobić dla teatru.

wierzenia

Cierpliwość – osoby i formy

O dramatach, które nie chcą na scenę? O teatrze ukrytym w dramacie? Jacek Kopciński preferuje dramaturgię jakby ostentacyjnie opierającą się scenicznej atrakcyjności; czyta więc dramaty po to chyba, żeby opowiedzieć nam o możliwym teatrze.

Oczywiście *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* to również książka o tym konkretnym poecie w teatrze i o wyjątkowym czasie dla poezji i dla teatru, ale tło historyczne i biografia autora sztuk potraktowane są w niej dyskretnie, co powoduje, że „twórca” zaczyna funkcjonować jako „podmiot” dzieła większego... Książka-interpretacja staje się tym samym traktatem o samej teatralności. Pisana trybem wykładu rozprawa pozwala czytelnikowi śledzić, z metodycznie medytacyjną precyzją, nie tylko to, co dramatopisarz zapisał w swoich głosowych scenariuszach, lecz także to, co „wydarzyło się” w tym pisaniu – proces powolnego stapania się egzystencjalnej treści głosów z wyłaniającą się z nich formą teatralną. Pięć pełnych (co nie znaczy długich) sztuk radiowo-teatralnych Zbigniewa Herberta układa się bowiem w całościowy zapis dziejów dojrzewania dramaturga do swojego, zrazu niejasnego, teatralnego projektu.

1. Jako sztuka na głosy, twierdzi badacz, forma tych projektów teatralnych „odwraca”² formułę sztuki na role – nadawca wycofuje się, oddaje głos, odbiorca przejmuje nadawanie. Głos, jakkolwiek jest już interpretacją, pozostaje znacznie bardziej „do dyspozycji” odbiorcy niż kreacja sceniczna. Ale też „na głosy” znaczy bez pośrednictwa „roli”; jakby mówić miały osoby bez masek... a więc niewidzialne. Głos taki jest „do zabrania”. Kto zatem kogo słucha?

² J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2009, s. 96.

W odbiorze radiowym głosy dochodzą do świadomości słuchającego uprzednio spreparowane i reprodukowane teraz; strona nadająca faktycznie nie istnieje (re-prezentuje się tylko), cała realność ontyczna tej sytuacji „gwarantowana” jest więc przez stronę osoby słuchającej. Upodabania to dramat audialny do scenariusza filmowego. Głosy zostają w nim napisane do jednorazowego nagrania, nie zaś do każdorazowego wykonywania powtarzalnego jak to ma miejsce na scenie. Oto słuchacz słyszy – po jednej stronie jest aparat, po drugiej osoba, po tamtej jest nagranie, po tej świadomość głosu. Odbywa się, co zatem? Niezupełnie „żywy” teatr, ale i nie „martwa” lektura znaków. W przeciwieństwie do teatralnego, performance audialny dzieje się jednostronnie; praktycznie rzecz biorąc, słuchacz korzysta z komunikatu samodzielnie i na własną odpowiedzialność. Głos zabiera głosem gotowym do wzięcia? Wtedy to „skraca się dystans”³, powie Kopciński, „intensyfikuje się kontakt psychiczny i umysłowy”. Wydaje się, że głos mówi za siebie, że nikt go nie „cytuje”, czego świadkami jesteśmy na scenie.

W rezultacie tego zbliżenia powstaje swoiste napięcie, słuchacz ma bowiem wrażenie, że ktoś mówi do niego, a on nie musi bronić się przed krępującą obecnością aktora-człowieka, może być z głosem sam na sam. To „nateżenie intymności”, rozciągnięte w czasie, generuje swoiste *katharsis* tego teatru – przeżywanie intymnego kontaktu. Ów kontakt jest formą – powiedzmy to od razu – właściwego temu dramatowi stanu *anagnosis*; oto, nie inaczej niż w tragedii greckiej, również w tym momentalnym (ale jako wynik procesu) akcie poznawczym ujawnia się jakaś ogólna zasada współżycia międzyludzkiego. Tyle, że jeśli w antycznym scenariuszu społeczno-religijnym zasada owa będzie fundamentem wspólnoty *polis*, to tutaj ustali się relacja jeden do jednego, ponad (ale nie poza) zespołem reguł społecznych. Ten rodzaj wiedzy, płynącej z doświadczenia performatywnego, również dotyczy „tego, co sprawiedliwe”, utrwała wszakże nie Wzór Prawa, lecz Zasadę Wzajemności; jako źródło autorytetu objawia się bowiem nie Konieczność, lecz Osoba.

W dialogach i monologach Herbertowych te głosy mówią prawie zawsze to samo – zwierają się z cierpienia. Czy mogą je zignorować? Czy wolno mi nie przejąć się tym, co słyszę? Przecież tego nie da się już tylko słuchać! Dochodzi do „wysłuchania”. Skargi? Ależ nie przedstawia mi się „problemu”! To „ktoś” domaga się zrozumienia, i nie tylko zrozumienia. Rozumienie zbliża się do empatycznego odczucia, które zostaje niejako sprowokowane emocjonalnie. A jednak słuchacz ma poczucie, że usłyszane głosy dochodzą znikąd, z „ciemnego” źródła, przeto jedynym ich nadawcą, który daje się jakoś rozpoznać, musi być... moja własna świa-

³ *Ibidem*, s. 100.

domość. Co się w istocie wydarza – mnie? I co się dzieje – ze mną? Powtarzam głosy, one dochodzą do mnie ze mnie i wymuszają na moim głosie aktywność. Nie mówię wprawdzie, ale słysząc, odpowiadam – przejmuję się treścią tego, co słyszę. Coś we mnie odpowiada; słyszę ten głos, który brzmi zarazem jak cudzy i jak mój. Na podobieństwo?

W pośpiesznej lekturze postaci w sztukach Herberta pozbawione są psychologicznego cieniowania, niewidzialne i rzęsiście oświetlone. Wszystkie oprócz jednej, zawsze w każdym dramacie jednej postaci – narratora. Niekoniecznie tego mówiącego za innych; może być narrator, jak w *Lalku*, przyczyną narracji, czyli tym, o którym i z powodu którego wszyscy mówią. Mówią – każdy swoje, wypowiadają się zatem wobec niego i w jego obecności. Ale trochę nie zdają sobie z tego sprawy; a trochę tak, trochę podejrzewają, że jednak nie są zupełnie sami, więc niezupełnie są też sobą, bo skoro ktoś jest przy nich obecny, to są również w jego/jej oczach... innym sobą. Czują wszak niejasny niepokój, który każe im mówić, jak w *Lalku*, o tamtym-podsłuchującym, albo jak w *Listach*, twarzą w twarz z Nieodpowiadającym. W świecie wyznaczonym przez dramatyczną sytuację tylko jeden głos ma cechy w pełni „ludzkie”, pozostałe to „twory tekstowe”, reprezentują dyskurs, którym się posługują, tak jakby ten dyskurs posługiwał się nimi. I dlatego właśnie nie mogą porozumieć się z bohaterem, z człowiekiem w stanie opuszczenia, z głosem „tylko” swoim.

Cogito, pudełko wyobraźni, studium, martwa natura to dla Herberta ulubione metafory duchowej aktywności. Dramaturgia ta oskarżana bywa nieraz o nieteatralność (wytarty zarzut leniwych reżyserów), bo walory sceniczne tekstu postrzegać wolno tylko przez, jak drwił sam Herbert, didaskalia. Tymczasem on sam chciał, żeby jego teatr był nie tylko partyturą działania słowami, lecz także partyturą swoistej medytacji. Ten uniwersalny Hamlet, rozszczepiony na dialogi i w lirycznym *soliloquium* jednak, „wysłuchuje się w głos własnych myśli”⁴ – głosem na głos, czyli głośno, odpowiada nieznanemu sobie. Monolog wewnętrzny, ale skierowany na zewnątrz; zdaje się jakby zachęcać: wejdź w moją sytuację, tak słuchaj, jakbyś mówił ze mną.

2. Słowo (znaczenie) + głos (ciało) = powtarzalne (forma) wpisane w przemijalne (egzystencja). Ten głos nie jest przecież rykiem, jękiem, śmiechem – jest mówieniem. Tak realizuje się misterium wcielenia; człowiek jest wcieleniem tego, co zawiera jego monolog, jego śpiew. Grotowski powie o „bardzo starej” pieśni wibracyjnej, czyli takiej, która nie dla semantyki ani estetyki jest śpiewana, ale jako partytura performatywna, dzięki której życie jednostki staje się realizacją ponadjednostkowego scenariusza, nie

⁴ *Ibidem*, s. 71.

tracąc, a zyskując nawet swoją osobność. A tymczasem, czego słucham, kiedy słyszę mówiącego? Staram się go zrozumieć, a więc wsłuchuję się w treść swojego „głosu”, który we mnie podpowiada mi innego. Odbiorczo-nadawczy narrator dramatów Herberta to podmiot samej formy dramatycznej; w świetnej formule Kopcińskiego jego obecność realizuje się przez „nasłuchiwanie”, więc jakby w działaniu uwagi, w dyspozycji do rozumienia. Ale nie mądrościowego, lecz tak jak „rozumie się” czyjeś nieszczęście.

Nasłuchiwanie to forma pusta, która przyjmuje, i w swoim łonie umożliwia, przemianę – usłyszanego w wypowiedziane. Tak nasłuchuje słuchacz, ale tak i aktor „wsłuchuje się” swoim mówieniem w treść monologu. Kopciński dostrzega w tym wręcz niezwykle projekt aktorstwa... Aktor to jakby „słyszający głosy”, który „mówi ze sobą”. Toż to nawiedzony wariat! Jakże takiemu uwierzyć na słowo? A jednak, twierdzi z pokorą krytyk, dokonuje się w nim „poszerzenie własnej świadomości”⁵. Polski, czyli romantyczny to teatr – „teatr przemiany”?

Performatywnym aktem aktora będzie (za chwilę, w trakcie monologu) przebieg wydarzenia rozumienia (a więc proces twórczy jest poznawczy), ale tymczasem musi dokonać się oczyszczenie, swoiste przygotowanie do wypełnienia. Aktor to ktoś, kto mówi rozumienie mówionego, swoją mową ujawnia, jak rozumie. Paradoksalnie taki akt mówienia zbliża aktorskie działanie do tańca, jest bowiem rodzajem „wykonania”, aktem twórczym tożsamym z dziełem. Po aktorze i po tancerzu nic nie zostaje, z wyjątkiem „zrozumianego”. Ale właściwie proces odbioru polega na współ-czuciu z performerem. Podczas słuchania dzieje się przedłużający się moment – stan procesu, kontemplacja słuchowa. Słuchający w skupieniu czeka na kontynuację. Nasłuchiwanie to znaczy – aktywne czekanie na usłyszenie, po którym nastąpią zapewne dalsze etapy: wysłuchanie (spowiedzi, skargi, prośby), wsłuchanie się (w głos osoby) albo przeciwnie: mechaniczne odsłuchanie (siebie z zapisu), brutalne przesłuchanie (podejrzanego). Te określenia nie charakteryzują tylko ludzkiego głosu, równie zasadnie moglibyśmy je odnieść do muzyki, zarówno tej z „nośników” elektronicznych, jak i tej wykonywanej „na żywo”.

Nasłuchiwanie angażuje nie tylko słuch, to postawa całego ciała i umysłu, to również akt wolnej woli, w którym podmiot daje sobie odczuć siebie w tym szczególnym, absolutnie własnym doznaniu wyczulonej wrażliwości; więcej, podmiot w tym stanie utożsamia się ze swoją wrażliwością. Czujność, stan gotowości staje się wewnętrznym symptomem rzeczywistości czegoś „na zewnątrz”, mimo że obecność tego też jest zaledwie potencjalna. To świadectwo nieobecności, które zaświadcza istnieniu

⁵ *Ibidem*, s. 59.

jakby prywatnie, na drodze negatywnej, w jaskiniowym cieniu rzeczy, w negatywie fotografii, w aktorskim udawaniu prawdziwym fikcyjnej postaci. Wyczekiwanie, nasłuchiwanie – to sposoby realizowania się nadziei na innego, który jest osobny.

Nasłuchiwanie to zatem forma wewnętrzna słyszenia (medytacji) i słuchania (kontemplacji) tak, jak wyczekiwanie jest wewnętrzną formą spotkania – obie *in potentia*. Możliwość spotkania (dialogu) to tyle, co duchowa potencja bycia razem, niezależna od indywiduum, ale na jego miarę skrojona. W dwóch pierwszych przypadkach sposób słuchania dostosowuje się do typu relacji międzypersonalnej, intymnej aż do współczucia i opartej na wzajemnym zaufaniu, zakłada przy tym wolność i podmiotowość słuchanego oraz dobrą wolę obu stron. Po przeciwnej stronie zaś mamy taki rodzaj słuchania, który na wstępie instrumentalizuje i reifikuje słuchanego; czy to ja sam nim będę (zredukowany do spreparowanej sobie maski „ustawionego” głosu), czy ktoś inny (zredukowany do przedmiotu manipulacji w postaci „wydobytego” zeznania), oba głosy brzmią obco, a relacja między uchem a ustami polega na zniewoleniu, wymuszeniu i dominacji. Ciekawe, że zarówno w jednym, jak i w drugim układzie celem słuchania/mówienia jest prawda. Tajna raczej niż tajemna, bo zawsze zagrożona fałszem, spowodowanym jakimś przytłumieniem głosu, przez już to sentymentalną subiektywność przeżywanego bólu, już to fantazmat skonstruowany w celu obrony przed ciosem – udawanie albo kłamstwo.

Słuchowisko, forma performance’u, staje się treścią dramatu. Konwencja teatralna nie udaje, lecz stwarza sytuację, w której powtarza się dramat egzystencji. Słuchać i dać się słyszeć to nie „sposób” bycia z innym-dalszym, jakiś wyuczony i wyćwiczony zestaw doskonałych trików kuglarzkich, to „dyspozycja” bycia wobec kogoś podobnego-bliskiego, czyli ryzyko improwizacji kontaktowej, z nadzieją na akt całkowity... Prawie słyszę to niewypowiedziane pytanie: dla jakiego teatru przeznaczona jest więc partytura dramatyczna, która mogłaby takie spotkanie umożliwić? I odwrotnie: z jakiej partytury już korzysta wydarzenie teatralne, w trakcie którego do takiego spotkania dochodzi?

Na oba pytania odpowiedź jest jedna – powtarzalny happening. Paradoks? To tekst dramatyczny, nie partytura sceniczna, daje się w teatrze powtórzyć; ale to spotkanie aktora z widzem, nie inscenizacja tekstu, może się w teatrze zdarzyć. Każdy wszak ufa jedynie swojemu przemijającemu doświadczeniu, ale wierzymy w coś na tyle trwałego, by warto było powtarzać to dzień za dniem. Gdyby udało się dopasować do siebie te elementy, mielibyśmy całość złożoną z części absolutnie symetrycznych i warunkowych wobec siebie, w sumie tworzących jeden „proces” hermeneutyczny; niczym dwustronne lustro, które emanuje tym, co absorbuje, ale nie w „geście” bezpośredniego odbicia powierzchni, lecz w „akcie”

przemiany niewidocznego w widziane – formy wewnętrznej dramatu w widowisko. Taki dramat i taki teatr ujawniają sobie wzajemnie swoje ukryte *mojfe*. Taki dialog, już gdzieś poza teatralnym laboratorium, to spotkanie słuchającego z mówiącym, podczas którego obie strony gotowe są na to samo – usłyszane i wypowiedziane – wyznanie, wstępny etap poznania... Nas?

3. Jeżeli zatem dramaty te chcą uruchamiać proces rozumienia, to czego właściwie? Kopciński podkreśla nośność radiowej metafory. Radio jest tu metonimią władzy, radio nie „słucha” tylko „nadaje”, władza zwycięża, bo kontroluje i promuje, bo dopuszcza albo nie – do głosu.

Ale radio zaczyna się od tego, który trzyma mikrofon; on nie musi, on chce współ-rządzić, bo pozwala mu to manipulować tymi, których od początku traktuje instrumentalnie. Nie jest to ktoś całkiem anonimowy, to przeciętny inteligent, małego kalibru literat, dziennikarz na dorobku, arogancki działacz kultury. W prowincjonalnych sytuacjach dramatycznych postać „funkcjonariusza” – reporter, redaktor, profesor, urzędnik – powraca przeciwstawiona „bezfunkcyjnej” ofierze – skazaniec, kaleka, staruszka, bezrobotny. Ofiara jest sama ze swoją intymnością, w jakimś sensie za tę intymność, za bycie sobą, cierpi. Jej zwierzenie, jeżeli dobrze się wsłuchać, ujawnia niewypowiedziane: obojętność i egotyzm „ludzi rozumu”, dążących do uczestnictwa we władzy nad „ludźmi serca”. Skarga zatem. Reakcyjna to i sentymentalna postawa? Ale przecie w prostej linii z romantycznego kanonu wywiedziona. Bo zarazem ową „ciemną stroną” okaże się, nie mniej instynktownie motywowana, wola przetrwania brutalnych kosztem wrażliwych, czyli typowy mit nowoczesności – zgwałcona niewinność jednostki. Ale kto jest wolny od tej deprawacji, której symptomem niewola bezwolności? Kto nie dziedziczy kondycji moralnej zniewolonego umysłu i wydrążonej duszy, które to „władze” pospołu zapijaczonych prostaczków popchną do „banalnej” zbrodni na koledze, a „banalnym” mieszkańcom ciasnego mieszkanka pozwolą przeczeć sąsiadkę?

Z dramatów Herberta wyłania się zadziwiający program (a może tylko raport) etyczny. Polega on, jak przypuszczam, na takim oto rozumowaniu-obszacji... Cierpienie, któremu staramy się dać odpór litością (pomagając bliźniemu jakby „magicznie”, bo „na podobieństwo” swojego bólu), zarazem zdaje się konieczne, by tę dyspozycję do ofiarnej pomocy, by tę otwartość na spotkanie, która potwierdza realną osobność osoby bliźniego, w nas wyzwolić. Cierpienie, mówiąc wprost, to symptom obecności innego w jego bliźniaczej samoistności. We współczuciu doświadczamy osobnej osoby. Ale po co właściwie? Nie dlatego bynajmniej, że ta postawa wartości jest samą w sobie, ale że ona jedyna pozwala opromie-

nić marność naszej egzystencji światłem cnoty bohaterskiej, a tym samym uczynić wartościowym coś, co samo w sobie nie warte jest kontynuacji – życie. Dopiero życie, które postrzegamy przez pryzmat współ-czucia, jawi się jako wartościowe, bo analogiczne do cnoty – do powołania, czyli dalekiego głosu, któremu odpowiada we mnie moje „bardziej”. Śmierć zatem nadaje życiu „dopełnienie”, kształt, który pozwala „nijakiemu” egzystowaniu zastygnąć w „jakąś” formę bycia. Jaką? Niecodzienną, nie-obojętną, więc i niemimowolną. Najpierw trzeba „umrzeć dla świata”, pozbyć się „światowej” formy istnienia – bylejakości.

Wzorem księcia Hamleta bohaterowie dramatów Herberta sami skazują się na wykluczenie, wiedzą przecież, „jak toczy się światek”. Nie desperaci to jednak, lecz ci, którzy śmierć swoją, choćby tylko społeczną, wybierają, umierają w imię wartości życia bardziej własnego, wartości, która jest życiu samemu niezrozumiale przeciwna. Autor książki o dramatach poety bada ten proces ze szczególnym pietyzmem i subtelnością. To właśnie dramaty, twierdzi interpretator, stały się dla Herberta miejscem rozegrania własnego, wewnętrznego *agonu*. Powstałe w szczególnym dla niego okresie, bo „na połowie czasu”. W takim momencie, bezpieczny w swoim odosobnieniu, młodzieniec stanąć musi do walki na ubitej ziemi rynku, przyjdzie mu więc wziąć odpowiedzialność za każdą maskę, której użyje jako przyłbicy. Kiedy niewinna młodość odrzuconego artysty i społecznego *outsidera* przełamywała się z początkami kariery zawodowego literata, dramaty okazały się znakomicie spełniać zadanie laboratorium badawczego.

On sam bał się pewnie koniecznego w takich okolicznościach konformizmu, który tylko wtedy przynosi efekty, jeśli stosunki międzyludzkie oprzemy na zasadzie wzajemnej wymiany usług, czyli wyrzekniemy się wrażliwości na cudze; żeby zapisać się do jakiegokolwiek partii, trzeba pozrywać solidarnościowe więzi. Czy jednak faktycznie jest za czym tęsknić? Konformistyczna wspólnota interesów w czym miałyby być konkurencyjna wobec plemiennych więzów? Nie w wolności chyba, nie w moralnej czystości również; jedni i drudzy nade wszystko pilnują bowiem lojalności wobec gromady. Tak więc nowa władza ludowego urzędu jawi się jako nie mniej restrykcyjna od tradycyjnej władzy nierządno ludu. W obu światach człowiek pojedynczy skazańcem będzie – skazanym na poświęcenie.

Nasza mała stabilizacja, pokazuje Herbert, to stan skrywanego kryzysu. Jeżeli przeczytamy raz jeszcze pochodzące z tamtych czasów dramaty Tymoteusza Karpowicza, Stanisława Grochowiaka, Helmuta Kajzara, Ireneusza Iredyńskiego... dostrzeżemy w nich być może akty tej samej tragedii, jaka nawiedziła ich rodaków, ich sąsiadów – apokalipsę demoralizacji. W tak rozpoznanej sytuacji dramatycznej „naturalnym” bohate-

rem okaże się poniżony niezłomny, który wygłasza swoją skargę – jej treść wyłoni formę.

4. Monolog dramatyczny pozwolił dramaturgowi oczyścić formę z niepotrzebnych dodatków. „Otóż dostrzegam w niej – pisze Kopciński – taką formę ekspresji, która tylko z pozoru świadczy o kryzysie nowoczesnego dramatu, w istocie zaś jest świadomą próbą odnowienia jego utraconej potencji”⁶. Nie jest tak wszakże, że Herbert nie zauważa sytuacji wyczerpania się możliwości dramatu, jest raczej tak, że upatruje w sytuacji kryzysowej okazji do... oczyszczenia właśnie. Dopiero teraz pojawia się szansa na to, co Kopciński nazywa „sednem dramatu”, czyli „próba przekroczenia granicy poznania i wypowiedzenia tajemnicy bytu”⁷.

Herbert należał, bardziej niż nam się zdawało, do awangardy teatralnej swojego czasu. Teatr w kryzysie, skompromitowany i ogołocony, ujawnił wtedy to, co w nim konieczne. Na „nagiej”, niczego nieudającej scenie sytuacja teatralna, a więc performatywnie realna, zbliżyła się do „fikcyjnej” na odległość szczeliny, która zapewniła jej odrębność i zarazem wymusiła subtelność współ-kreatywność. To stan znowu źródłowy, znowu mamy dramatyczno-performatywną choreę, czyli partyturę wykonawczą utworu na ciała i głosy. Ale źródłowość owa „widoczna” będzie zarazem w świecie przedstawionym, zawsze bowiem osoby dramatu „mówią od siebie”, opowiadają lub demonstrują swój dramat. Tutaj nie ma przezroczystej czwartej ściany, tutaj ściana jest za nimi, a oni jawią się słuchaczowi w pełnym świetle, i na dodatek od wewnątrz. Zdarzeniem jest tutaj samo „zwierzanie się” widzowi do ucha, to właśnie radio pozwala bowiem osiągnąć ową intymność, która „okupuje” uwagę słuchacza totalnie, a więc przenosi go w teatr świata. Herbertowa forma dramatyczna zawdzięcza tyle samo intymności Strindberga, co rozmachowi Szekspira – po beckettowsku przemienia najmniejsze w największe, bez udawania, faktycznie. Teatr jest w niej cały, więc jakby skończony i narodzony na nowo. Czy jest post-dramatyczny?

W *Lalku*, dramacie o dzikich chłopakach (chłopach?), którzy nie mogą pogodzić się z prywatnością swojego zakochanego kolegi, Herbert niedwuznacznie portretuje zaślepioną sobą polskość – od zarania dziejów przez zalanie wodą, aż do zarzucenia grobu biało-czerwonym kwieciem. Opisuje polskość jako nawiedzenie przez demona, który nie toleruje przejawów „odrębności”; nie inaczej zresztą niż Wyspiański, Witkacy, Gombrowicz czy Mrozek. Dzisiaj ten zabity przez ciemną gromadę młodzieńców byłby zapewne „modną” ofiarą społecznego wykluczenia. Byłby, ale

⁶ *Ibidem*, s. 47.

⁷ *Ibidem*, s. 173.

nie w dramacie Herberta, który nie ulegał pokusom łatwej aktualizacji, co pozwoliło mu nadać postaci wiejskiego „nikogo” ten sam wymiar, który dostrzegł w Sokratesie i w Homerze. Ten wymiar to – wielkość. Właściwą miarę ukrytej w intymności Osoby przeciwstawił pozornej, bo wystawionej na populistyczne gadanie, w artosci Życia.

Różnica między „wielkością” a „wartością” polega na odmienności relacji, jaka łączy te alegorie z życiem codziennym gromady. Otóż „wartość” to coś, czemu warto służyć ze względu na nią samą, wartość zawiera w sobie przeto pokusę tyranii wartościowania. Kto zatem służy wartości, z pozoru tylko „żyje wartością”, w istocie ulega jej, dając sobie przyzwolenie na łatwą bierność, a w rezultacie umacniając się na pozycji funkcjonariusza, człowieka pozbawionego kreatywnej, pochodzącej z „pewności siebie” mocy, kogoś dbającego bardziej o „elegancję” niż o „autentyczność” autoprezentacji, kogoś poprawnie podporządkowanego większemu. Chodzi więc o to, zdaje się wynikać z dramatycznych agonów Herberta, żeby raczej ku wielkości niż wartości uwagę kierować.

Bo „wielkość” to coś, co okazuje się dopiero jako rezultat działania podmiotu, tym samym ujawnia się ona w nim jako jego *morfę*, jako właściwa mu forma bycia, która, jeśli poprawnie rozpoznana, stać się powinna źródłem wiary – w siebie. Moja wielkość (jakże znikoma, skoro tak ukryta w intymności) to ja, jakim mam (już mam!) być. Być zatem „bardziej” to gotowość do odmiany siebie – praca, ćwiczenie. Ale jak to zrobić? Tę wielkość przyjmujemy przeto zawsze „na próbę”, dzięki niej wypróbujemy sobie charakter. W istocie bowiem „wielkość” to imię cnoty – z niej to, powie Arystoteles, pochodzą czyny, które ją stwarzają. Poczucie wielkości przemienia intymność podmiotu w „pana siebie”, który panując nad sobą, „wybije się” na niepodległość. Opanowany to przeciwieństwo opętanego, to ktoś wolny przez swoistość swojego wyboru, ktoś samorządny, czyli uwolniony od wybranego mu przez sąsiadów losu.

Obywatelska i patriotyczna postawa samego autora niewiele ma wspólnego ze zbiorowym szaleństwem, wynika z pragnienia (z fanatycznej żądzy?) indywidualnej wolności. Wolność wymaga odwagi, ta zaś, cywilna czy frontowa, będzie jedynie formą owej „bardziej”. Wolność jest warunkiem bycia; bez niej nie da się żyć, bo zniewolony człowiek przestaje być sobą, a więc traci ten jedyne punkt oporu wobec „napierającej nicości”, w którym wątpliwe *cogito* napotyka *sum*. Bo jeżeli Ja nie włada Sobą, to niczemu ani nikomu nie może się oddać; niemożliwa zatem staje się powinność, niemożliwa będzie miłość. A wtedy człowiek czuje, że traci swoją wartość, staje się nie-godny swego, bo pozbawiony możliwości zrealizowania swojej wielkości.

Wolność jest warunkiem wiary, że warto kontynuować, że człowiek może i powinien wypełniać zadanie bycia. Bohaterem sentymentalnych

tragedii Herberta będzie więc zawsze samotnik powalony niemocą, niegodny swego, a zarazem nie-winny, niewynagrodzony nawet tą odrobiną wolności, jaką daje świadomość występku. Post-bohaterski i post-tragiczny to pejzaż. W świecie pozbawionym bogów, niegdyś władczo skazujących człowieka na jego los, jedynym „własnym” doświadczeniem pozostaje intymna nie-moc, ale już w międzyludzkim tylko świecie – jako przemoc bliźnich, jako cudza wina. Ostatnim bohaterstwem, gorzko ironicznym, na jakie stać tych przegranych, będzie niezgoda na bycie ofiarą – opór wobec własnej słabości. Ostatnim czynem etycznym – nonkonformizm.

W marności czasu, w jakim te dramaty powstawały, ich autor dostrzegł swoistą szansę wybicia się, jednak, na wielkość. Czy szansę również dla siebie prywatnie? Kopciński poświęca sporo uwagi okolicznościom biograficznym powstania utworów na głosy. Nie grzebie się na szczęście w anegdotycznych szczegółach, pokazuje natomiast (i to wydaje się nader odkrywcze), jak Herbert używa formy dramatu w celu swoistej autoanalizy, autoterapii nawet, albo i jeszcze odważniej – autoprojektji. W cytowanym przez autora *Nastuchiwania* wywiadzie z 1971 roku Herbert, kilka zdań wcześniej, tak mówi o pisaniu: „Uważam, że jest dość płodne, jeśli człowiek pisze przeciwko sobie”. Dlaczego z gestu samobójczego miałyby się coś narodzić? Bo prawda, powie dalej poeta, to nie pragmatyczne „tu i teraz” przypadkowego doświadczenia; prawda o każdym z osobna leży poza horyzontem wyznaczonym jednostce przez okoliczności, bo „Człowiek jest nie tylko tym, czym jest, ale tym, czym chciałby być”⁸. Prawda o człowieku zatem tkwi w odpowiedzi na pytanie: kim chciałbyś być? Sobą. Ale na podobieństwo kogoś innego, jakiegoś niedostępnego mi – siebie.

Sobą być to zatem nie egzystować, lecz projektować siebie. A projekt ów skąd nadejdzie? Odpowiedź w następnym zdaniu: „Otóż ja na pewno, w tym, co robię, tak mi się wydaje, pokazuję to, czym ja chciałbym być i czym, niestety, nie jestem”⁹. Składnia tej wypowiedzi mówi sama za siebie. Zawarte w niej napięcie brzmi zaiste, jak wyjęte z dramatycznego *soliloquium*. Zrazu słyszymy wahanie: „na pewno, tak mi się wydaje”, a zaraz potem wewnętrzną sprzeczność: „w tym, co robię pokazuję”, która zdradza, że pisanie traktuje pisarz jako „zastępczy” wobec życia akt performatywny, treścią zaś jego utworów jest projekcja projektów, literackie (sceniczne?) aktywizowanie potencjalnych czynów; wreszcie na końcu tego samego zdania, w jego trzecim akcie, usłyszymy definicję owej formy negatywnej, która w dramacie stanie się znakiem rozpoznawczym (podobnie u Becketta) poetyki Herberta: „czym ja chciałbym być, a czym, niestety, nie jestem”.

⁸ *Herbert nieznany*, Warszawa 2008, s. 29.

⁹ *Ibidem*, s. 29.

Odczytywane od końca zdanie to jawi się jako esencja partytury wszystkich scenariuszy poety, tych na mikrofon i tych na deski. Oto więc mamy: świadomość klęski („nie jestem”), poczucie winy („niestety”), pragnienie odrodzenia („chciałbym być”). A zaraz po tym, dodając tylko, że „I to jest bardzo istotna rzecz”, nawiąże do sceny pijackiej z *Lalka*, jakby to ona miała być ilustracją dopiero co wyznanego do mikrofonu credo. Nazwie to chłopskie gadanie „tautologie okrutne, bełkoty okrutne” i zarazem doceni je, bo „jest w tym tęsknota do ujęcia”, bo „nie możemy bez tej siatki pojęciowej obracać się w świecie, któremu wciąż na nowo trzeba nadawać sens”.

5. Myśląc coraz głębiej, Herbert dochodzi do nicości; boi się tego stanu. Zaczyna wtedy nasłuchiwać, wsłuchuje się w głosy innych: najpierw wysłucha skargi myśliciela Sokratesa, z którym to starcem znajduje jakieś młodzieńcze powinowactwa osobiste, ale potem już tylko ku tym „maluczkim” będzie nadstawiał ucha. W dramacie o greckim filozofie to on sam, Sokrates/Herbert, jest protagonistą monodramu – koncertu na tle chóru i z towarzyszeniem głosów solowych; oglądamy w nim cierpiącego samotnie, załamane bohatera, nad którym autor (jego ukrytą obecność czuje się w tle) wyraźnie lituje się, nie szczędząc mu wszakże gorzkiej ironii, bo to on sam stoi przed nami i zwierza nam siebie. Ale w czterech następnych sztukach pozycja ukrytego, a przez to bardziej rzeczywistego protagonisty sytuacji dramatycznej, czyli nie tyle „bohatera sztuki”, ile raczej „persony teatru”, przesuwają się z mówiącego na słuchającego. W *Rekonstrukcji poety* Homer jest jakby postacią uwięzioną w wirtualnej nierzeczywistości, nie może zaistnieć, desperacko (wyczuwa się tutaj wyraźnie stan depresyjnego cyklu apatia-agresja) pragnie wyzwolić się ze stanu szczególnego zaślepienia... sobą. Wyzwoleniem okaże się właśnie „nasłuchiwanie”, otwarcie na doznanie inności: zmysłowe, umysłowe, emocjonalne.

Homer w istocie musi umrzeć, czuje, jak opuszcza go „coś najbardziej swego”, a syn „opiekuje się nim jak Antygona Edypem”, czyli jak osoba religijna upadłym sceptykiem, ale też kobieta mężczyzną. To porównanie brzmi zresztą dosyć zaskakująco i jest raczej chyba skrótem myślowym niż cytatem z literatury, bo jeśli już Antygona o kogoś dbała to o zwłoki swojego brata, Polineika. Również postać Elpenora jest niczym z innej bajki, bo znamy go raczej jako towarzysza Odyseusza. Autor wyraźnie więc miesza wszystko ze wszystkim jakby w jakimś szale zemsty na antycznej kulturze, która przemawia do niego już tylko beznamytnym głosem z marmurowego popiersia akademika. Ale, jak zauważa Kopciński, młody przyjaciel i przewodnik starego poety przywodzi na myśl topos młodzińca i starca, który pojawia się, nie przypadkiem chyba, jako symptom kryzysu dojrzałości (i związanej z nim depresji), więc jest w istocie melancholijną figurą tęsknoty i znakiem nadziei na odrodzenie. Jak do niego dojdzie?

Poeta w depresji „zabija krzyk poezją”, która zresztą poza krzykiem okaże się... niczym. Zaiste niepokojąca metafora, wynika z niej bowiem, że uprawianie poezji zabija. To kolejny ciemny moment na drodze głębokiego wątpienia, którego skondensowanym studium wydaje się ten dramat. Uśmiercając żywe doznanie bólu, poezja (ta dotychczasowa, której przedmiotem były: krwawa ofiara i osobisty strach) zostaje zatem z niczym. Tylko doznanie cierpienia ma moc „fontanny Pana”? Ta konsekwencja w działaniu, swoista *techné* „wierności w obliczu źródeł”, pozwoli wyprowadzić *morfe* tragedii z *arche* osobistego dramatu. W końcu, wdrapawszy się na ołtarz, dotyka swoim ciałem... nieistnienia boga. W istocie więc daje nieznanemu bogu swoje ciało, wciela w siebie pustkę wiary. Nie tylko swoją pustkę, także próżność tej tradycji, której dotychczas służył. Wierzy już nie tyle w boga, ile raczej bogiem, a treścią jego wiary będzie jego własne doświadczenie cierpienia. Wyznawanie cierpienia równoznaczne będzie zatem z religijnym credo. I oto, „w ciemności i milczeniu”, jego ciało „dojrzewa”, „porasta nowym dotykiem”, zaczyna „się odkrywać, badać i opisywać”. Ogołocony, bo dotychczasowa wiedza „okazała się nieprzydatna”, ucieka z miasta, które kojarzy mu się tylko z bólem, i zaczyna od początku, narażając się przy tym na śmieszność, bo przecież zawsze zaczyna się od prymitywnego, od niedojrzałego, od intymnie naiwnego – siebie. Potyka się przy tym o kamyk na drodze, doznaje jego ciepła, a nie tylko, jak dotychczas, jego „blasku”. Wznosi się na wyżyny dna, osiąga stan ubóstwa, który otwiera w nim nową wrażliwość. Absolutny brak siebie, wewnętrzna pustka – teraz można wszystko. Usłyszeć?

W następnych dramatach personą „mówiącą” ze sceny, teatralnej bądź radiowej, będzie coraz bardziej słuchacz – utożsamiony z odbiorcą/nadawcą. On to „mówi głosami” – tekstu, postaci, aktora – czyli oddaje to, co rejestruje. Wszystkie te głosy zawierają tę samą treść – cierpiący świadomy własnego cierpienia, a przez to cierpiący niejako w dwójnasób. Cierpienia zatem doznaje się w sobie i doznaje się go w innym; potrzeba do tego dwojga. W dramacie *Drugi pokój* personą teatru będzie więc para, on i ona, i za ścianą zdzieciniała staruszka, która „istnieje” jedynie jako obecność. To oni są jej ciałem, zmysłowym negatywem jej emanacji, żywą stroną człowieczej duszy, która przecie, jeśli jest, to być musi po obu stronach granicy bycia jednocześnie. Tutaj już tylko podsłuchujemy i podglądamy, dokładnie tak samo jak „oni” podsłuchują „ją”. Zaprojektowana w konstrukcji dramatu sytuacja teatralna czyni widza współuczestnikiem niemal bezpośrednim (wyobrażam sobie ciszę na widowni i widzów, wychekujących wraz z bohaterami na... najmniejszy szmer) zdarzenia teatralnego, niemal współtwórcą tego tu performance’u, a więc i za „zaistniałą sytuację” współodpowiedzialnym. Scena staje się miejscem próby, naszej próby, głosy rozkładają się na niej w negatywnej analogii do głosów

wewnętrznych w... No, gdzie? Dramat jest przecie o śmierci, o okrutnym pragnieniu życia, o pokusie zabójstwa. Rozegrany w ciasnym pokoiku, który mimowolnie przemienia dom w celę, staje się oczywistą metaforą wnętrza, wewnętrznej walki – sumienia.

Czyjego? Oczywiście podmiotu autorskiego, który jest wyraźnie ukrytym protagonistą tego monodramu na dwa głosy, ale zarazem i świadka tej, rozciągniętej jak medytacja i detalicznej jak rachunek sumienia, sceny. Zostaje głos w głosach, który „jest znakiem osobowej redukcji bohatera, zarazem jednak stanowi ekspresję jego ciągle żywej podmiotowości”¹⁰. Bohater dramatu w teatrze postdramatycznym (czego nie waha się zasugerować krytyk) nie jest już przecie rolą, jest raczej podmiotem (a niechby i zdeintegrowanym) samego mówienia. Spowiadający się nie tylko mówi do nas, on przecie jest tu i teraz, żywy na scenie, on „robi to” dla nas. Ale i w naszym imieniu, i niejako za nas – przeżywa cierpienie sumienia – jednych uda mu się sprowokować do współ-czucia (spowiedź powszechna, wspólna adoracja), czyli duchowego współuczestnictwa we wspólnocie powtarzających oczyszczające *mea culpa*, innych uwolni od ciężaru poczucia winy (psychoanaliza, terapia grupowa), uzdrawiając im skołataną duszę. Jesteśmy bardzo blisko *arche* teatru, blisko *katharsis*.

No więc już tylko „prości i czyści” interesują dramaturga. Bo cierpiący zwyczajnie „troski największe”, zdruzgotani, a jednak żyjący dalej uparcie, mają coś ważnego do powiedzenia – wyznają swoją wiarę w sens kontynuacji istnienia tu, na tym padole łez, pomimo cierpień, jakich nie szczędzi im okrucieństwo bliźnich. Pomiedzy wyznającym a współczującym z nim słuchaczem pojawia się wtedy „epifania sensu”, jak pięknie nazywa ten moment Jacek Kopciński. W ostatniej części *Lalka* głosy ze sceny kierują się jednocześnie do nas i do siebie, aktorzy wychodzą z postaci, jak człowiek „wychodzi z siebie” w chwili, gdy coś „sobie uświadamia”, kiedy dociera do niego sens jego przeżycia. W słowie „sens” nie przypadkiem łączą się znaczenia: czegoś zmysłowego i umysłowego; sens zatem to „umysł wcielony”, podmiot uzmysłowienia – *cogito*, które trafiło na swoje *sum*. Kiedy wyczerpie się myślenie, spod spodu dobija się głos; kiedy uciśnie mówienie, wyłania się nasłuch.

Ale też sama istota teatralności w jej średniowiecznym, liturgicznym sensie. Tak przecie mówił: „prześwietlenie przez ciało, które spłonęło na stosie”, Grotowski o swoim Księciu Niezłomnym, o Ryszardzie Cieślaku, swoim spełnionym w „akcie całkowitym” Performerze. W postaci owego „sensu”, w tej scenie, a może nawet na tej scenie, do kolegów zabitego bezsensownie chłopaka dociera coś... jakby skądinąd; bo tutaj przecie nic na ów sens nie wskazuje. Doświadczwszy martwego ciała kolegi, jedne-

¹⁰ J. Kopciński, *op.cit.*, s. 110.

go z nich, w głosach swojej pieśni o nim każdy z osobna usłyszał swoje, z którego jest – tło wewnętrzne. Ta wspólnota nie zawiązuje żadnej „społecznej” więzi, raczej odsłania pospolitą rzecz, głębię tożsamości. Ale ten wspólny grunt, dla każdego jedynym, osobnym będzie gospodarstwem. Dlatego, po chłopsku myśląc, tym jestem, z czego wyrastam, dla tego żyć warto i umrzeć nie szkoda. Nie są nawiedzeni, nie mówią cudzymi głosami, rezonują głosowi, który pochodzi skądinąd, a więc słyszą w sobie świadectwo transcendentnej rzeczywistości, jakie każdemu daje jego własna wrażliwość. To coś niekonkretnego, znikliwego, coś, czemu zaraz trzeba będzie nadać materialny wyraz i zapewnić symboliczne trwanie. Może to będzie obrazek Najświętszej Pani, może orzełek srebrny, a może fotka zrobiona w lecie... Ślad, oczywiste „nie”.

Śmierć, nagłe doświadczenie nieuchronnej niepowrotności, drwi z cynicznego i sceptycznego rozumu; w śmierć nie da się nie wierzyć. Intensywne doznanie istnienia w jego negacji, w aureoli pragnienia, obdarza wartością coś nieobecnego, co powinno być. To coś, co sam Herbert, a za nim jego wnikliwy czytelnik, nazywa „esencją”, czyli sensem *esse*. O śmierci nie da się przecieżyć, jak o Bogu, nic prawdziwego powiedzieć; możemy tylko wyznawać świadectwa spotkań z negatywem życia, z nie-ludzkiem. Wtedy *cogito*, które doświadczyło istnienia na dnie zwątpienia, może wrócić – na powierzchnię, na scenę – odmienione. Jeżeli to ma być scenariusz przemiany, to nie „w kogoś innego”, raczej w siebie bardziej; w siebie, jakim by się być powinno.

6. Współczesna tragedia skazana jest, być może, na kiczowaty sentymentalizm, nie przeżywa jej bowiem można król, wystawiający na widok publiczny swój los przed swoim pałacem, lecz szary obywatel usadowiony przed swoim telewizorem, emitującym spreparowany dla niego program. Królów widzieć i oceniać miał ich lud, obywatele mogą jedynie oglądać siebie w karykaturze. Jeśli zatem celem cierpliwego znoszenia cierpień była, dla tamtego bohatera i dla tamtego widza, rozstrzygająca *anagnosis*, to kresem cierpliwości widza, zredukowanego do poziomu oglądacza, będzie osłepienie niemożnością dokonania wyboru.

Tak jest, ale – zapytuje dramaturg – czy człowiek nie jest bardziej sobą tam, gdzie chciałby być? Epifanię sensu można, a nawet trzeba, sprowokować – w teatrze. Bo przecie, tak między Bogiem a Prawdą, czyż teatr nie do tego właśnie służy? Ten oczyszczony, rzecz jasna, ta jego „czysta forma”, ten jego stan „ubogi” i „biedny”, ta w nim „pusta przestrzeń”. Odniesienia do pomysłów Osterwy i Kotlarczyka, przywołane przez autora książki, wydają się oczywiste. Moje odesłanie nie wprost do Grotowskiego i Kantora chyba równie uprawnione, choć przeczuwam, że dla niektórych bluźniercze. Aluzja do teatralnej myśli Petera Brooka może brzmieć

provokacyjnie, ale upierałbym się przy niej bezczelnie. To przecież właśnie konieczność wzajemnego reagowania na siebie widza i aktora, pragnienie teatru napiętej uwagi, było zawsze marzeniem brytyjskiego artysty. Właśnie tak, jako wspólnotę w słowie, rozumie on moc oddziaływania teatru elżbietańskiego, poezji przedstawionej – jak potem nazwie ją Eliot, kolejny (choć nie tak ważny, jak się często sugeruje) antenat polskiego dramaturga – „trzecim głosem”, dochodzącym z naprzeciwka. Epifania sensu, niejawna a zrozumiała zjawą wspólna, znajduje sobie miejsce szczególne – w pomiędzy. W szczelinie pomiędzy dwiema świadomościami, pomiędzy obecnymi dla siebie wzajem osobami. Nagłe po-rozumienie, które następuje tuż po wspólnym doświadczeniu, zdarza się pomiędzy mówiącym od siebie a słuchającym go – czyli pomiędzy kimś pragnącym wyznać a kimś udzielającym mu głosu swoją uwagę. „Pan był bardzo cierpliwy. Ja też byłem cierpliwy”, powie na do widzenia anonimowy mówiący do anonimowego słuchacza.

W *Listach naszych czytelników*, tym dramacie, praktycznie ostatnim z wielkiej piątki – napisanej jakby w jednym długotrwałym procesie przeciw sobie niechcianemu – dochodzi do takiego spotkania. Sytuacja teatralna i forma dramatyczna zlewają się w jedno z sytuacją i formą egzystencjalną. To zarazem najprostszy i szczytowy punkt poszukiwań teatralnych Herberta. Tutaj cały dramat, od początku do końca, cierpliwie i systematycznie, z medytacyjną konsekwencją w przytomności widza, buduje – personę teatru. Człowiek Doświadczony mówi – opowiada dramat bycia zwyczajnym, czyli bycia ofiarą; a Człowiek Rozumiejący słucha – pokornie przyjmuje ofiarę, żeby ją „zarejestrować”, a potem (jest redaktorem) zredagować i zreprodukować. *Ecce homo* w pełnej symbiozie z *Homo Faber*? Obaj wszakże są zarazem *Homo Sacer*, odrzuconymi w swoim zbliżeniu, które ich przecież jakoś alienuje. Są wręcz nie-ludzcy w swojej scenicznej konkretności, sztuczni aż do ogołocenia z wszelkiego podobieństwa. Ten dwoisty Reporter, czyli odbiorca i nadawca w jednym, to też po prostu bohater i twórca tej samej opowieści, i to również bardzo konkretne, bardzo zwyczajne typy – szarego człowieka i pana pisarza. Oni obaj, w rolach swoich, są sobie potrzebni. Kiedy „epifania sensu” dokonuje się w szczelinie między nimi (wyobrażam sobie, że słuchacz na scenie jest odwrócony plecami do widzów), wydają się wspólnie ją podtrzymywać.

Ich wzajemna cierpliwość, czyli etymologicznie zdolność znoszenia permanentnego cierpienia – to treść owej epifanii. Jest ona bowiem, jako się rzekło, emanacją tła, będącego jednocześnie (to raczej czasowa niż przestrzenna figura kognitywna) w nich i między nimi, jak coś, co doświadczone jest w postaci „wyjścia”, ale już nie z siebie, lecz tego, co „wyszło” z bliźniego. Następuje spotkanie. Emanacja sensu w momencie spotkania istnieje na zasadzie otoczenia. To, co nas otacza fizycznie, jest

przecie „w nas” jako „świadomość siebie w tym”. Heideggerowski termin *Dasein* tłumaczy się często na polski jako „tu oto”; ale słowo „oto” nie jest rzeczownikiem, to wykrzyknik. To raczej symptom stanu – nagle i mocne po-rozumenie ze światem, kiedy *cogito* spada na dno egzystencji. Wtedy w wykrzykniku (nie obyło się przecie bez bólu) zjawia się... Co, jeśli nie pewność istnienia? Konieczność cierpienia staje się teraz nie tylko zrozumiała, ale i do zaakceptowania. Rodzi się cierpliwość – nie samo, nagie cierpienie, lecz jego świadome znoszenie. Ten szczególny stan świadomości, to wątplenie w stanie akceptacji, już po kartezyńskiej gołgocie auto-dekonstrukcji. W tym stanie ciemna obręcz horyzontu, wyznaczonego nieprzekraczalną granicą bólu, rozświetla się wewnątrz światłem świadomości. Warto być cierpliwym? Do innych Godot nie przyjdzie.

7. Jeżeli zatem cierpliwość jest treścią „emanacji sensu”, to jej formą jawności będzie iluminacja, jej sposobem dotarcia – oświecanie. A może oślepienie? Cóż, im wyższa stawka, tym większe ryzyko. Ale nie należy lękać się zanadto. Wszystko przecież dokonuje się w języku, w słowie żywym, wypowiedzianym w momencie spotkania, i temu spotkaniu służącym. Język, jak teatr, jak sztuka, wydobywa ze mnie to, co nie-tylko-moje, *morfe* człowieczeństwa. Ta „forma” to odlew, negatyw, wyrazisty brak, niejasne lustro, ciemne świedldo i odwrócone światło, twarz innego...; nasze czasy przyzwyczyły nas do obsesji artykułowania tego braku. Łatwo powiedzieć, łatwe gadanie nie boli; język umożliwia, ale też kusząco ułatwia. Język umieszcza „epifanię sensu” w bezpiecznej przestrzeni naszej wspólnej przytomności, jak w elżbietańskim teatrze – na zewnątrz i naprzeciwko.

„Wspinanie się bohatera po stopniach własnej myśli aż do granic racjonalności – pisze Kopciński – usprawiedliwia istnienie sztuki i decyduje o jej sile, która nie płynie już z konwencji, ale z indywidualnej pasji mówiącego podmiotu”¹¹. Wydaje się więc, że dzisiaj człowiek mówiący prawdę wcale nie potrzebuje dramatu; niech lepiej na naszych oczach umiera na raka, niech opowie przed kamerą prawdziwą historię swojego rozvodu. Poeta świadom był, przekonuje badacz, że teatralna konwencja to tylko „podtrzymywanie złudzeń”, dlatego „demaskował sztuczność i skracał dystans pomiędzy podmiotem myśli a odbiorcą”. Czy zatem dokopaliśmy się do grząskiej gleby pretensjonalnego kiczu pod ruinami tragedii? Już prawie. Herbert faktycznie dekonstruuje tragedię do jej rudymenarnych podstaw, tam w istocie natrafia na wilgotną ziemię lirycznego wyznania, któremu nawet pozwala czasami zaistnieć z całym, właściwym mu sentymentalizmem. W końcu jednak formułuje „pozytywny” program, koncepcję nowoczesnej tragedii jako „intensywnie przeżywanej egzystencji”.

¹¹ *Ibidem*, s. 79.

Herberta „koncepcja nowoczesnego dramatu poetyckiego, który z punktu widzenia teorii klasycznego dramatu i teatru, nie będzie niczym więcej niż tylko dekonstrukcją konwencji i, związanych z nimi, wielkich kategorii dramatycznych”¹², zacznie więc sam teatr niejako od początku. Po co? Bo chociaż wierzy on w „stare zaklęcia ludzkości”, chociaż doradza, by je „powtarzać”, to czuje, że teatrowi nie da się przekonująco przywrócić rytualnej powagi. Nie uwierzy jednak również w absurd egzystencji, mimo że sam doświadcza nicości, nie da się skusić grotesce, choć przecież czuły był na ironię. Nie ufa brechtowskiej agitce, bo wie z doświadczenia, że ta zazwyczaj wyraża tylko pogardę dla widza, nie skusi go również bezsłowny performance, bo ten nie sięga świadomości i w końcu zniewala w instynktach. Wierzy natomiast, że teatr służy „ekspresji ludzkiej formy”¹³, tej niezależnej od kontekstów i okoliczności aktualnych. Czy zatem w ogóle coś widzialnego ma zamiar zobaczyć?

Do minimum redukuje wszystko, co takiemu widzeniu mogłoby przeszkodzić, oczyszcza scenę, i oto: „Głos recytatora czy śpiewaka wyraża to, co niematerialne, a czyni to w sposób, który ze wszystkich rodzajów sztuk daje największe złudzenie bezpośredniego obcowania z istotą ludzkiej substancji. Niewidzialne mówi o niewidzialnym, tak jak płomień ognia świadczy o zgromadzonej energii”¹⁴. Aż w końcu „głos budzi w odbiorcach poczucie realnego istnienia metafizycznych jakości ludzkiego bytu i daje szansę ich poznania na drodze nie tyle filozoficznej spekulacji, ile percepcji artystycznej”¹⁵. Wtedy percepcja jest „doświadczeniem egzystencjalnym, nie tylko estetycznym”¹⁶, a bycie w teatrze staje się – byciem tu oto.

2009

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 105.

¹⁴ *Ibidem*, s. 105–106.

¹⁵ *Ibidem*, s. 106.

¹⁶ *Ibidem*, s. 107.

Ściana – dochodzenie do

A co to jest teatr? Widownia, scena, ściana – wszystko. Ponad pięćsetstronicowa książka Jerzego Limona¹⁷ odpowiada tak właśnie na wielkie pytanie o istotę teatralności. Zaiste, rzadka to w naszych czasach odwaga. Wszakże prowokacyjny charakter rozprawy nie na rewolucyjnej tezie się zasadza, przeciwnie ofensywna moc zdaje się tkwić raczej w jej swoistym konserwatyzmie. Rzeczywista nowoczesność rozmyślań Jerzego Limona o przestrzeni teatralnej polega właśnie na „reakcyjnym” sprzeciwie wobec tego, co w teatrologii jest dzisiaj *en vogue*. I jakkolwiek w tej grubej księdze niewiele znajdziemy polemicznych zaczepiek, to wyraźnie daje się odczuć, że gdzieś między wierszami unosi się nasz *Zeitgeist*, który okazuje się pomocnikiem autora, bo przymusza do wyostrenia argumentów. Oto bowiem autor, z beczelnością nie pozbawioną uroku brytyjskiego sceptycyzmu, manifestuje swoją zdolność do objęcia refleksją obszaru o nadludzkich zaiste rozmiarach. Tematem tej książki jest mianowicie, ni mniej, ni więcej, tylko historia naszej (zachodniej?) intuicyjnej świadomości (podświadomości?) teatralnej, rozpracowana teoretycznie z precyzją racjonalisty.

Powiedzmy od razu – teatr to, wedle Limona, model międzyludzkiego układu o wzajemności, uprawianie teatru to ćwiczenie polityczności. Tej polityczności, którą człowiek nosi w sobie ukrytą, aż postanowi ją jawnie odegrać. Przeto gdański szekspiolog chce nam, niczym teatrologiczny psychoanalityk (nerwicę leczy czy depresję?), teatralną podświadomość wydobyć na powierzchnię, na scenie ją ustawić i dać nam przyglądać się jej obnażonej. Oto wasz teatr, powiada, którym sami jesteście; oto wasze wnętrza, wasze sensotrawienne możliwości. Analiza owa bezlitosna, choć nie bezwstydną, na celu ma chyba tyleż ośmielić, co i otrzeźwić nasze stosunki intymne z teatrem. Autor rysuje meandryczne mandale kulturowych

¹⁷ J. Limon, *Między niebem a sceną*, Gdańsk 2002.

archetypów, ale i wyraźnie zakreśla figury poznawczych kategorii. Będzie to zatem teatr rzeźbiście rozświetlony, aliści nie mniej przez to okrutny.

Wielkie syntezy onieśmielają zrazu, wszelako z czasem wracamy do nich, raz po raz, by zaczerpnąć tematów lub zaczepić myśl o śmiałą tezę, której zawzięcie, po raz kolejny, bronić nam wypadnie lubo ją, z nie mniejszym uporem, zwalczać. Wierzę, że rozprawa *Między niebem a sceną* może stać się zarzewiem dyskusji, która i mnie nie pozostawia obojętnym. Nie jestem ci ja bowiem teoretycznym historykiem, a raczej histrionem, co to kuglarskie podrygi na linach cudzych zdań odprawia. Pozwalam sobie przeto na wstępne cytaty i dygresje – subiektywne, tendencyjne, konsekwentne – żeby się od nich odbijać.

dystans

A zacząć wypada od... szczeliny, z której teatr wydobywa się jak dym spod trójnoga Pytii. Świat rozsuwa się i oto pojawia się jakaś ułuda, która chce nas do siebie przekonać... Teatr – tu pierwszy cytat/definicja – to „niemal magiczna przestrzeń, w której powstają znaki świata fikcyjnego”. Czy zatem teatr zaczyna się od nieprawdy? „Zamiast posługiwać się kryterium prawdy czy prawdziwości, za fikcje będę uważał – powiada profesor – te elementy przedstawienia, które składają się na rzeczywistość postrzeganą przez postaci i rozgrywaną w innej czasoprzestrzeni”. Fikcyjność, wyklęta z post-dramatycznej sceny, jest dla Limona wciąż aktualnym, niezbędnym wręcz, warunkiem teatralności. Nie znaczy to jednak, że teatr, ten, który tak bardzo chce być tylko sobą, nie może obejść się bez opowiadania bajek i odgrywania postaci. Przeciwnie, opowieść o tym, jak teatr stawał się sobą, jest opowieścią o tym, co w dzisiejszym teatrze jest tak bardzo uwewnętrznione, że niejako niezauważalne.

Fikcyjność oznacza tu raczej, że deski stają się sceną, gdy wsparte na nich ciała manifestują swoją „nietutejszość”, nie tracąc wszakże „obecności”. Ci, którzy stoją na scenie, zachowują się inaczej, niż zachowywaliby się poza nią; scena wymusza na nich „święteczny” charakter zachowań, przeto sama ta „sztuczność” przenosi zachowania aktorów na poziom nad-ludzki, na poziom nad-zwyczajny. A zatem poziom taki istnieje! Aliści fikcyjność zastosowana „zadziała” jedynie wówczas, gdy podtrzymają ją obie strony: przedstawiający i widzowie. Jawne odwołanie się do fikcyjnego świata to już symptom postawy duchowej, która zakłada rozróżnienie istnienia rzeczywistego na jego obecną i nieobecną stronę; wszakże sama ta obecność nie będzie możliwa bez owej wiary. Widz w takim teatrze aktywnie podtrzymuje to, czemu świadczy; widz taki jest zatem partnerem-współtwórcą samego procesu teatralizacji. Innymi słowy: nic w teatrze nie odbywa się samo z siebie, konwencjonalność teatralności

konieczna jest na sposób metafizyczny, bez niej nie mamy do czynienia z teatrem, a jedynie z miejscem działań performatywnych, zaś sama ta „metafizyczność” zasadza się na fundamencie, którym jest zaangażowanie każdego uczestnika z osobna. Teatr domaga się fikcyjności, która z kolei możliwa jest jedynie w przestrzeni między-osobowej; dopiero w takim „tutaj” uobecnić się może jakieś „tam”, dopiero tak „podtrzymywany” zdarzy się na scenie dramat, w przeciwnym razie dostaniemy kuglarskie sztuczki. Teatr – próbuje nas przekonać Jerzy Limon – to nie jest sama jarmarczna buda...; teatr jest w niej.

Teatralizacja zatem – posuńmy się do ekstremum – możliwa będzie jedynie jako współ-aktywność ontycznie niezależnych, wolnych i przytomnych podmiotów. A jeśli tego napięcia zabraknie? Wszystko runie... W pozbawionym współ-wierzenia miejscu widz nie bierze współudziału w zdarzeniu teatralnym, „kupuje” jedynie jego efekty; nie bierze odpowiedzialności za cud, za objawienie, za obecność samą tego, czemu jest przytomny. Taki widz nie ogląda i nie uczestniczy, daje się omamić lub się przed manipulacją broni. Dopiero jego akt wolny – zaangażowanie przez pogodzenie się z warunkami konwencji – przemienia miejsce neutralne w miejsce semantycznie wrażliwe – scenografię w scenę. Widz nieuczestniczący w ugodzie nie ma szansy stać się uczestnikiem żadnego rytuału, zostanie zredukowany do roli aparatu odbiorczego lub zostanie sam na sam ze swoją przyjemnością dla siebie. Jeśli nie weźmie na siebie współwiny za ofiarę ze swojego sceptycyzmu – za poświęcenie praktycznego na rzecz fikcyjnego – wykluczy się ze wspólnoty, której współ-wiara przemienia budynek przeznaczony do zabawiania gawiedzi w miejsce przeznaczone do wyznawania wiary, która wiąże rozproszone wierzenia w więź..., a nie krępuje przy tym umysłów, bo... fikcją jest przecie!

Autor książki stawia swoje tezy ostrożnie, za ich radykalizację odpowiada autor komentarza... Piszę ja ten komentarz w czasie dla teatru szczególnym – w czasie złym. Teatr staje się bowiem, na moich oczach, coraz mniej wspólną sprawą, a coraz bardziej obcym miejscem, do którego przychodzą klienci, nie zaś współgospodarze. Widz w dzisiejszym teatrze oczekuje i dostaje produkt, który może skonsumować lub odrzucić, bez ponoszenia kosztów przekraczających cenę biletu. Twierdzenie, że ludzie przestają przychodzić do teatru nie jest prawdziwe; jest raczej tak, że ci którzy tam przychodzą, nic stamtąd nie wynoszą i niczego nie wniosą tam w przyszłości – nie czują się bowiem współgospodarzami tej samej przestrzeni. Tymczasem teatr wymyślono jako miejsce *agonu*, tutaj mamy się godzić i nie zgadzać – ze sobą. Tutaj są nasi (jak „nasi” są gracze podczas meczu), ale w rolach reprezentantów jakiegoś „naszego”, które dopiero nam się objawia. Oni stwarzają dystans do znanego nam świata i wiążą się z innym światem, który z kolei traktują tak, jakby go postrze-

gali. Ludzie na scenie są zawsze już ludźmi ze sceny. Nawet jeżeli jawnie i natrętnie manifestują swoją nie-fikcyjność, pozostają histrionami, którzy kuglarstwo swoje odprawiają na oczach cudzych i ku cudzej uciechu, na niewidocznych linach z dawna utrwalonej konwencji, tańcząc. Aktorzy, którzy nie chcą grać postaci dramatu, zmuszeni są grać siebie, czyli prezentować się jako postaci sceniczne. Tak czy tak, wierzymy im, że oni, tacy jak my, widzą za nas – i dają temu świadectwo. Nad przepaścią...

Bo „rzeczą podstawową dla zaistnienia przedstawienia jest skonstruowanie widzenia rzeczywistości scenicznej przez postaci z widzeniem odbiorców”. Chodzi o podtrzymanie wzajemnej odrębności i styczności; przy tym konieczne jest zaangażowanie mentalne widza, bez czego nie zachodzi proces semiozy, ale i zaangażowanie aktora, który musi na tyle „wejść” w świat fikcyjny, żeby w oczach widza nie być sobą (tym z jego świata), ale kimś z fikcji, z innego świata. Teatr trwa w napięciu, w stanie gotowości do... Stąd „ontologiczna dwoistość wszystkiego, co podczas przedstawienia się zdarza i jest widzom ukazane”. Widzenie takie dwoiste będzie, ale nie podwójne – raczej naprzemienne. Widz w każdej chwili może zobaczyć albo Hamleta, albo aktora – jak obraz za szybą lub płamę na szybie. Wiara i zwątpienie nieustająco pozostają w gestii patrzącego, tworząc niezbywalny dystans, ale do pokonania. Może najgłębszą szczerością teatru jest owa konieczność kuglarskiego udawania? Przecież to ono właśnie świadczy – powadze prawdy; czegoś, co jest naprawdę – bo świat to nie jest „tak tylko” jak tu i teraz.

Czy więc niewiara wyprzedza wiarę koniecznie? Czy wybierając się do teatru, gotowi jesteśmy na grę, gotowi by wziąć w niej udział? Tak, w przeciwnym razie ufność, niepoprzedzona wątpieniem, łatwo zbrata się z przyzwyczajaniem. Nie wierzymy teatrowi, bo chcemy, by nas o czymś/ do czegoś przekonał. Wiara w świat sceniczny nie jest uwiedzeniem, musi wypłynąć z woli uwierzenia. Skoro bowiem widz do teatru z własnej woli przychodzi i po to tylko, by w teatralnym zdarzeniu uczestniczyć, to jego wiara jest... dobrą wolą. W takim teatrze poddajemy się wizji jako ludzie wolni, ufni nie tylko w coś, ale i pragnący zaufać komuś. Przeciwnieństwem widza/obywatela jest tłum – opętani. Widz w roli widza staje się uczestnikiem (obywatelem), i jako taki nie daje się omamić „obcym” z nikąd, kuglarzom. Ci tam na zawsze pozostaną aktorami, tymi „ludźmi działającymi na scenie”, którym Wyspiański zadedykuje swoje *Studium o Hamlecie*, ciałami będą czy cieniami, „ja jestem grze ich przytomny”. I owo „ja” teatralne konstytuuje się, kiedy on/ona wie, że wierzy.

Nie jest to jednakże wiedza jasna i widzenie ostre, to raczej tęsknota za takim stanem, wynikająca ze świadomości owego niedostatku bezpośredniości, jaki objawia się napięciem między sceną a widownią, między fikcją a ciałem wbitym w fotel. Przyznajmy, teatr tak rozumiany chce być

znowu sztuką, nie quasi-rytuałem dla, nie występem przed, lecz witkacowską „formą czystą”, modelem umożliwiającym doświadczenie obcowania z... objawieniem.

Tylko po co nam ta z niepewnej wiary płynąca wiedza? Do czego może się przydać fikcja? Albo inaczej – jaką to prawdę ujawnić może ujrzenie nieistniejącego (przynajmniej na sposób, w jaki istnieją rzeczy), które przekonuje do siebie czystym znaczeniem? To, czemu świadczymy na scenie, nie jest wszak znakiem tylko, ale i nie rzeczą samą albo ciałem nagim, nie jest też, jak w innych sztukach, doświadczeniem rozumienia; obecność aktora-człowieka zmusza widza-człowieka do konfrontacji z istnieniem bliźniego jako innego. Ta nie_do_uwierzenia wspólnota fikcji i realności w teatrze jest nie_do_zniesienia, i nie możemy się od niej uwolnić. Dobrze, że trwa zaledwie chwilę. Bo może sceniczny charakter obecności człowieka wobec człowieka pozwala nam doświadczyć owej nietrwałości egzystencji, której nie wolno nam zaakceptować na co dzień, pod groźbą utraty woli życia... Każdy teatr uobecnia śmierć; ona sama bowiem jest z nami na sposób teatralny – jako nieustająca obecność nieobecnego. Z nami, bo między nami, nasza wspólna tajemnica. Osoby ludzkie napinają między sobą milczenie o nieuchronnej alternatywie dla tej tu oto – przemijającej współobecności.

Pomiędzy sceną a widownią zachodzi semiotyczna „osmoza”, powiada Limon, ale właściwie nie wiadomo, skąd biorą się znaki; widownia i scena nieustannie czerpią je z siebie i obrzucają się nimi wzajemnie, jakby „rodziły się” z tego starcia. Widz czuje ciągły niedosyt (stąd energia wiary) znaczenia, ale i satysfakcję (stąd siła woli), że teatralna semioza jest poniekąd jego dziełem; tu, w teatrze, przybysz-odbiorca może być partnerem gospodarza-twórcy. Sceniczność, jak każda sztuka, widzi i pozwala zobaczyć „póki co, jak w zwierciadle”, a więc niewyraźnie, i my, widzący, wiemy o tym, patrząc. Wiemy, że nie jest tak, jak widzimy, i ta wiedza właśnie bierze się z wątpienia; wszelako wiemy też, że jest „jakby” tak, jak ukazuje zwierciadło. Tym żądaniem wstępnego sceptycyzmu teatr uczy nas mimowolnie i tego, by nie wierzyć w materię samowystarczającą, w skończenie świata na brzegu zmysłów. Mimo swojej tęsknoty za „metafizycznym przeżyciem” dzieło sztuki nie jest objawieniem mistycznym, lecz ujawnieniem formy; pomiędzy niebem a sceną mieszczą się ludzkie zapatrzenia – to, co widać z ziemi. Nie przypadkiem więc to właśnie widz jawi się głównym bohaterem opowieści o teatrze. I nie przypadkiem teatralność sama będzie rozszerzać swoją władzę raczej w stronę widowni niż w stronę ściany za sceną. Ale czy to znaczy, że tamta twarda ciemność stała się niepotrzebna? Czy tylko staje się, przez oczywistość swoją, niedostrzegalna?

Forma w teatrze to forma samej teatralności, która wszakże będąc procesem, formą jest z istoty dramatyczną, jest stanowieniem „tego, co

się dzieje”. Fikcyjność i sceniczność dramatycznego scenariusza są więc nierozdzielne niczym dwie strony przedmiotu w przestrzeni, wzajem się warunkują; obie bowiem strony istnieją wobec odbiorcy, i nie inaczej. Widz widzi, „co się dzieje” w podwójnym sensie tego słowa, widzi tak, bo jest częścią warunków teatralnego odbioru, które każde „coś” każą mu widzieć jako „coś więcej”. Widz w swojej roli gra kreatora nieustającej dwoistości ontycznej działań i zdarzeń, które emanują sensem. Twórca teatralny wyznacza brzegi meandrycznego nurtu, który rozdziela widza od aktora, nadając kształt szczelinie między światem, przyniesionym do teatru, a po-światem, za ścianą. Następuje spotkanie na dystans, w tym szczególnym miejscu „fikcji” sztucznie wyodrębnionym z „prawdziwego” świata, do którego wszak obie strony i tak należą, kiedy są ze sobą w innych warunkach. Wskutek tego spotkania stłoczone w tłuszczy ludzkiego gatunku strony mogą się dostrzec, rozpoznać się na odległość spojrzenia; dopiero tak będą sobie obecne. Mogą ujawnić się sobie (jak w lustrze) samym i sobie (jak w oknie) wzajemnie.

zbliżenia

Zatem autora interesują głównie, mówiąc akademicko, warunki odbioru. Opisuje cztery przestrzenie teatralne, aby odkryć, co łączy scenę z widownią, tych rzeczywistych uczestników dialogu, jaki jest motorem teatralnej osmozy semiotycznej. W tej rozprawie o przestrzeni wyraźnie daje się odczuć, że została napisana w celu obrony jakiegoś terytorium, któremu grozi zatarata i zniewolenie.

Teoretyzowana historia teatralizacji międzyludzkiego świata zarysowuje zrazu parcelę na ubitej ziemi miasta-państwa, potem ruchomą platformę dla grupy outsiderów, pod którą wyrosną fundamenty municypalnej budowli, wreszcie funkcjonalnie wyspecjalizowany budynek użyteczności publicznej. Już w osiemnastym wieku, a więc od początku istnienia „nowoczesnego” państwa, teatr jest równie ważnym punktem przestrzeni miejskiej jak świątynia, sąd czy giełda, co czyni go instytucją polityczną. Od połowy dziewiętnastego stulecia (demokracja?) widać, że teatr bardzo chce być samodzielny, do czego wszakże będzie musiał dorosnąć. Paradoksalnie, dzieje budynku teatralnego skończą się jego likwidacją; stanie się zbędny, zawstydzony niejako swoją ekskluzywnością. Nowoczesny teatr jest nomadyczny, lubi pasożytować na gotowych, cudzych przestrzeniach, nie tylko zamieszkując je fizycznie, lecz także poszukując w nich swojej niepewnej tożsamości. Teatr dzisiejszy nie wie, czym jest, dla kogo jest i czy w ogóle powinien być. Również i z tego powodu tak desperacko, nerwowo i bezlitośnie egzaminuje swoje uprzednie wcielenia...

Jak w historii każdej sztuki, również w teatrze konwencja staje się w miarę rozwoju coraz bardziej niezbędnym punktem odniesienia. For-

ma artystyczna uzależnia się od siebie samej, ustanawia swoją grzybnię i staje się sobie pożywką. Widzowie i twórcy uczą się teatru i będą tę wiedzę ze sobą przynosić na kolejne przedstawienia. Teatralność jest tradycją, jest dziedziczna i, jako taka, bywa przedmiotem rewolty. Teatralność jest umową, domaga się zatem przestrzegania zasad, ale i poddaje się renegocjacji. A jednak za każdym razem obie strony dążą do przeżycia cudu pierwotności. Przeto do natury teatru należy raczej odradzanie się niż ciągłość, za każdym razem rodzi się on niejako na nowo. I ten proces objawia się właśnie reorientacją przestrzeni, kierunkiem zapatrzenia.

Na początku, wprost na ziemi, ktoś wyznaczył miejsce; gromada skupiła się wokół niego. „W tym okresie miejsce gry otoczone widzami tworzy jeszcze jedność, aktorzy jeszcze nie udają, że są gdzie indziej w innym czasie, być może nie udają jeszcze, że są kimś innym, nie tyle wcielają się w role, co recytują teksty, które – rozumiemy – wygłosił kiedyś ktoś inny. Ale nie udają, że ten ktoś wygłasza je teraz”. Cytują, przytaczają... To bliskie wywoływaniu duchów, ale to tylko medium między autorem poematu a słuchaczami. Aktorzy antyczni nie grają jeszcze w teatrze, ale w miejscu, które dopiero nim będzie – przez pamięć o nich.

Teatr grecki był modelem epifanii, teatr chrześcijański – objawienia. Aktorzy opowiadali Ateńczykom dzieje ich bohaterów, słowami poety przywoływali na scenę ich przeszłość, jak się opowiada historię przodków. Zamknięta w kościele scena liturgiczna unaocznia to, co dzieje się (wierzą zgromadzeni) zawsze, a więc i teraz. Ale gdzie indziej, nie tutaj. Tu natomiast my, ludzie, gramy, czyli naśladujemy. W teatrze średniowiecznym rodzi się nowoczesne aktorstwo – wiarygodne, bo wynikające z wiary, że „tak było, jest i będzie”. W dramacie liturgicznym człowiek na scenie musi być aktorem i nikim innym – ani sobą, ani postacią, pod groźbą bluźnierstwa, być mu nie wolno. Ten teatr chce zagrać historię prawdziwą... i ta ambicja będzie samobójcza. Prawda wiary zawiesza bowiem sceptycyzm, który robi miejsce fikcji. Jego odwrotnością będzie przestrzeń teatru dworskiego. Tutaj doświadczenie, zmysłowo sprawdzalne, wdziera się na scenę, zamieniając ją w trybunę albo salon. Kiedy „król” oznacza tego króla, czar pryska. I tak – w kościele teatr ucieka w niebo, na dworze rozbija się o podłogę.

Wreszcie scena elżbietańska – jest pusta, jest tylko sceną. Ona „chce znaczyć i może znaczyć cokolwiek, ale tylko poprzez sztukę teatru, niewspomagana przez znaczące konteksty ikonograficzne niebędące częścią przedstawienia” – teatr w teatrze, nareszcie u siebie. W tym teatrze niczego się nie przywołuje, nic się nie zjawia, nie manifestuje; tutaj „dogadujemy się” co do naszego świata. Umowność fikcji nie polega jedynie na zawieszeniu realności, jest też wynikiem ugody pomiędzy współwierzącymi. Wszyscy zależą od wszystkich, a świat zależy od każdego na tyle, na

ile „na swoim” postawić zdoła. Widać to wyraziście w dwudziestym stuleciu, kiedy to dramaty skoncentrowane na problemie samej teatralności (Pirandello, Gombrowicz, Genet), zdawałoby się nader hermetycznym, tworzą z procesu teatralizacji metaforę społeczną. Bo teatr nie może nie być światem, skoro jest przestrzenią międzyludzką.

W teatrze możliwa jest bowiem formalizacja przestrzeni, czyli przestrzeń sztucznie zorientowana. „Przeźródź naturalna nie ma kierunku (nie jest intencjonalnie ukształtowana do naszego odbioru) i co najwyżej ludzie mogą określać miejsce, z jakiego jest postrzegana, gdzie podstawowym punktem odniesienia są nasze oczy i ciało. Zauważmy przy tym, że w wypadku przestrzeni rzeczywistej możemy mówić o wektorze patrzenia, a nie o kierunku przestrzeni”. Patrzymy na świat z familiarnym przywykniением, a on nie domaga się odpowiedzi; z kolei na scenę patrzymy z dystansem, również dlatego, iż czujemy jej wzrok na sobie, ona chce od nas czegoś. Dopiero „świat na scenie” odbieramy jako „nasz” i jako „niezwykły” zarazem. Ten „nasz niezwykły” świat chce nas wciągnąć, domaga się zajęcia postawy wobec siebie, nakazuje aktywność emocjonalno-intelektualną. Słowem, scena zachowuje się jak świat, który swoim obrazem mówi mi: „jesteś niepospolicie”, a twoja codzienność ma wymiar święta; życie człowieka to bycie osoby, składa się ono zatem z gestów, zachowań i czynów. W takim wymiarze każde poruszenie ma wartość aktu, przeto aktorstwo nasze codzienne nie „popisem” jeno być powinno, bo z istoty swojej jest czymś prawdziwszym, niż się wydaje – odprawianiem rytuału. Scena więc to „oblicze” świata, w którym jestem i dlatego nie mogę widzieć go z naprzeciwka; nie jest to wszakże jedynie „portret”; coś, czemu się przyglądam, zdaje się patrzeć na mnie, a więc zachowuje się jak... twarz – zobowiązuje?

Podobnie jak przestrzeń *polis*, scena jest zawsze czyjaś. I ten, kto zajmuje na niej miejsce, zasłania sobą horyzont. Swoją obecnością aktor odcina widza od widzenia ściany za nim, zarazem jednak pozwala mu usłyszeć głos, który się z niego, z aktora dobywa, głos nie jego, ale przez niego skierowany do obecnego po drugiej stronie szczeliny przybysza. Aktor, czy chce wypowiedzieć postać, czy siebie, zawsze wypowiada jakąś, dla widza, obcość, jakieś nie-ja możliwe do usłyszenia przez ciało i głos innego bliźniego.

Scena to miejsce na wskroś ludzkie, ze sceny przemawia człowiek do widza podobny; choć może nie zawsze powinniśmy ufać, że wie, co mówi. Jeśli mówi bóg albo demon, kiedy przemawia kaznodzieja lub agitator – nie mówią ze sceny, nie jesteśmy w teatrze. Nie dlatego, że to dzieje się naprawdę, raczej dlatego, że oni nie mówią do mnie, mówią ze względu na mnie. Sztuka kończy się tam, gdzie zaczyna się manipulacja. Teatr, wedle racjonalnego semiotyka, nie narodził się z pieśni kozła, narodził się z dialogu – ale nie między człowiekiem a bogiem, raczej pod okiem bogów, między wyznawcami. Czego? Kogo? Nie do mnie pytanie...? Zadaniem sceny jest aktywizować naszą zdolność wyobrażania sobie, wyobrażnia zaś to – w tym traktacie – odwrotność nawiedzenia.

Czy zatem jest to zaledwie „komunikat rozpisany na głosy”? Boję się, że gdański semiotyk mógłby być tak właśnie – źle – zrozumiany. Nie wolno zapominać, że chodzi o głosy ludzi! To właśnie czyni teatr tak wstrząsającym, że skłonni jesteśmy wierzyć na słowo postaciom fikcyjnym, na słowo wypowiedziane i usłyszane. To, co mówi postać, przechodzi aktorowi przez gardło i dociera do naszych uszu; i dlatego da się to powiedzieć, usłyszeć, przeżyć. Przypuszczam, że autor wie o tym, ale woli nie wprowadzać nas na manowce.

Klasyczna semiotyka teatru skłonna będzie przez „znaczenie” rozumieć pewien przeskok z umysłu do umysłu na elastycznej tycze znaku. Nie można wszakże rozumieć znaku wyłącznie jako elementu intelektualnego kodu kultury, żadne dzieło sztuki nie jest po prostu szyfrem. W „znaczeniu” kryje się działanie, polegające na generowaniu postawy wobec doświadczenia; ono zaś, gdzie się odbywa? Trzeba je sprowokować... Toteż nigdzie lepiej niż w teatrze nie widać, że znaki *znaczą* permanentnie, tworząc swoisty performance semiotyczny – semioza dzieje się, a nie odtwarza się, jak na przykład podczas lektury. Twórca dzieła scenicznego nie jest producentem komunikatu, nie panuje w pełni nad semiozą – jest tym, kto organizuje formę, prowokując ją raczej niż wytwarzając; wokół tejże gromadzimy się, uczestnicząc w cudzie powstawania sensu. Stąd, jak sądzę, owo wrażenie uczestnictwa przy zachowaniu odrębności, jakie daje przestrzeń teatru elżbietańskiego. Jego cylindryczny kształt dosłownie „gromadzi” widzów wokół kastalskiego źródła wyobrażeń.

Wszelako, teatr nie jest zabawką profesorów, którzy na przedstawieniu kartkują słownik tradycji, on sprawdza, co jest tą tradycją. Teatr dzisiaj nie każe odczytywać się wyłącznie przez głowę, także przez skórę. Kiedy ktoś na przedstawieniu rzuca kamieniami w drewnianą ścianę, to nie zależy mu wyłącznie na naszym skojarzeniu z kamienowaniem grzesznika, zależy mu też, żebyśmy się bali (ale nie o siebie, tylko w sobie), abyśmy poczuli to, co zwykle towarzyszy nam, kiedy widzimy i słyszymy, i jesteśmy

obok. Szekspirowi też zależało, żebyśmy bali się ciemności lasu podczas deszczu i żebyśmy dali się zaskoczyć objawieniu, jakie przynosi nagły rozbrysł pioruna. Jeżeli on to mówi, a współczesny reżyser leje na scenę wodę z wiadra – to obaj chcą z nas jakoś wyciągnąć (z fotela na deski) ten świat spoza sceny, który w sobie nosimy.

Teatralności zatem nie da się wyłożyć za pomocą samej semiotyki... Gdzieś chyba dotyka rytuału, skoro pozostaje koniecznym, planowym działaniem fizycznym. W grze aktorskiej znaki, czyli idealne emanacje, z ciała jednak pochodzą. Czy wszakże ciało to znaczy materia? Tak, jeżeli człowiek... Posuwamy się jednak za daleko. Refleksja o teatrze nieuchronnie wkracza w antropologię, w teologię – i coraz częściej w nich przepada. Jerzy Limon chce tego uniknąć, poszukuje więc raczej istoty niż granic. Może także istoty człowieka.

Przecie jednak nie anioły wypełniają scenę; w teatrze materialność budynku współlistnieje z semantycznością fikcji zawsze i wszędzie, nierozdzielnie. Teatr jawi się przeto, na podobieństwo człowieka, jako istota cielesno-duchowa, wszakże nie rozdwojoną, ale dwoistą mającą naturę. Teatr jest ludzki i przez to, że dla takiej właśnie, dwoistej istoty jest przeznaczony. Konsekwencją tego przeznaczenia do człowieczeństwa jest konieczne ograniczenie „terytorialne” teatralizacji, czyli wyznaczenie miejsca performatywnej semiozy. Przy czym przez „miejsce” rozumiem czystą konwencję, zapisaną niejako w naszej gotowości do odbioru. Teatralny performance może odbyć się w dowolnej przestrzeni fizycznej, zawsze jednak ją teatralizując, czyli wnosząc w nią nacechowanie „abstrakcyjną” teatralnością. Kiedy gramy przedstawienie w starej fabryce, w kościele czy na miejskim wysypisku śmieci, nieuchronnie czynimy z tego miejsca przestrzeń teatralną. Przynosimy (performerzy i świadkowie) ze sobą teatr, który nosimy w sobie; przychodzimy z własnym teatrem i ewentualnie poddajemy go konfrontacji z zastaną przestrzenią.

Ten przyniesiony teatr jest zawsze teatrem przeszłości. W teatrze działania nabierają znaczenia nie same z siebie (jak w performansie), nie z doraźnego kontekstu (jak w happeningu), lecz w nacechowanym środowisku, którego wrażliwość semiotyczna zostaje uruchomiona działaniami aktora, jego obecnością w gestach i w słowach; ich sens pozostaje nierozłączny z żywym, realnym człowiekiem – rozpoznaną osobą dramatu. Gdzie ten dramat się rozgrywa? Społeczny sposób istnienia teatralności odbija w sobie polityczną naturę jednostki. Będąc z istoty czymś międzyludzkim, teatr wyzwala w pojedynczym człowieku jego społeczną potencję (a może konieczność?) istnienia. Wchodząc w rolę, aktor nie udaje kogoś nieistniejącego w rzeczywistości, ale realizuje społeczny, czyli komunikatywny, wymiar człowieczeństwa. Człowiek wśród ludzi nie jest bowiem sobą, jest kimś dla innych; tym właśnie jest dramatyczny „charakter”.

Kimś jest się też, patrząc na tych, którzy „są obecni dla mnie”. Odbywa się jednak przedstawienie, aktorzy prezentują swoją obecnością coś „do rozpoznania”. Nie przyszłiśmy ich podglądać, chcemy na nich patrzeć, słuchać ich, może nawet dotykać. Nie patrzymy na aktora „nagiego”, mimowolnie ubieramy go w postać, nawet jeśli tą postacią jest on sam. Widz w teatrze spotyka aktora jako „człowieka w roli”, nie jako „nagą” pojedynczość. Będąc absolutnie „sobą”, człowiek byłby bliźniemu... nijaki. W rzeczywistości też przecież spotykamy się nie inaczej jak tylko w rolach postaci mimowolnie przyjętego scenariusza; tam wszakże zmuszeni jesteśmy do odpowiedzialności za swoje w tymże dramacie słowa i gesty. W rezultacie moja, niejawną innym intymność ponosi odpowiedzialność za nie całkiem moją rolę; i odwrotnie (prawem odbicia) rola ta, rozpoznawana stopniowo z postrzegania tego jak mnie postrzegają, ingeruje w moje granie siebie przed sobą. Dramat, który dzieje się we mnie i jaki dzieje się między nami, to dwie strony tego samego performance'u – bycia kimś. W teatrze obie strony spotykają się w bezpiecznie wyizolowanej przestrzeni konwencji, na gruncie umowy, która jest ich wspólną wiarą. To miejsce jest „pudełkiem wyobraźni”, ale sama wyobraźnia pochodzi z rzeczywistości. Spotykamy tu człowieka w „ludzkich” rolach. Rola widza jest porównywalna do naszego „miejsca w świecie”, zaś, jak powiada autor rozprawy, „przedstawienie jest komunikatem, którego nadawcy wprawdzie bezpośrednio nie widzimy, ale wiemy, że istnieje, a odbiorcą jesteśmy my – widzowie”. Kto i skąd nadaje? Autor, reżyser, aktorzy, scenograf, dyrekcja? Komunikat jest zbyt złożony, aby miał określonego nadawcę – odnosimy wrażenie, że nadaje do nas Coś. Ze sceny nie mówi narrator, jak w powieści, scena „mówi” sama za siebie i od siebie. Na tym, zdaniem autora, zasadza się różnica pomiędzy teatrem elżbietańskim (dojrzałym) a proto-teatrem antycznym, gdzie aktorzy niejako przynoszą słowa spoza teatru.

Zrazu teatralny budynek jest niczym pusta świątynia, do której doświadczenie religijne zostaje wniesione w postaci mitu i z której wyjdzie wraz z ofiarną procesją. W miarę usamodzielniania się semiotycznej przestrzeni teatralnej staje się ona narzędziem i w końcu materią komunikatu powstającego na zewnątrz, ale już niemogącego obejść się bez swojego medium. W teatrze dojrzałym przedstawienie manifestuje, że jest niczyje. Jak autorytet religii? Przemoczna siła państwa? Głos głośniejszej opinii? Współczesny teatr nie chce niczego „przedstawiać”, aktorzy nie zamierzają niczego „wykonywać”; niczym przed złudną głębią ekranu wpatrujemy się w ścianę spektaklu, którego autorski przekaz musimy wziąć na siebie.

Powiadamy często, że „świat mówi” do nas albo że lustro „pokazuje” nam to, co odbite w nim, czyli obecne skądinąd. Semiotycy zapominają jednak, że „akt komunikacji” w dziele sztuki to metafora – „akt” ów przypomina komunikację międzyludzką, nie jest nią samą. To właśnie poczucia tej odmienności brakuje wyznawcom schematu Jacobsona, obawiają się wychylić za okno. A przecie to, co dzieje się w teatrze, obchodzi nas i poza nim! Nie wiemy jeszcze, jak do tego dochodzi, wiemy tylko, że doznajemy tego „tak jak” w komunikacji – szukamy niepodobieństwa.

Pomiędzy teatrem a światem zachodzi dziwna zależność – wzajemnie narzucają sobie metafory. No bo, czy wiecie na pewno, że świat „mówi” do was? A może bierzecie go za teatr? Przywykliśmy patrzeć na świat, jakbyśmy weszli do niego skądinąd... Śmiem przypuszczać, że tak mogą myśleć tylko bywalcy teatrów. Umysł zachodni jest tak samo fundamentalnie teatralny, jak jest polityczny, nasza wspólność domaga się ujęcia w formę jakoś wyreżyserowaną. Owo „jakoś” wypracowujemy wciąż od nowa, wszakże zawsze przekształcając już nam znane, przyniesione w ciężkim garbie tradycji niczym „spakowany” obóz, w którym zamieszkamy zaraz po rozłożeniu. Postrzegamy innych jako bohaterów dramatu; w jego istnienie nie możemy zwątpić, ale jego treść jest dopiero do odkrycia. Polityczność to inne imię teatralizacji międzyludzkiej przestrzeni, to formy dystansu, jakim się oddzielamy od siebie, żebyśmy mogli się ze sobą spotkać.

Mamy poczucie, że świat, co prawda, będzie istniał bez nas (jak istnieją deski sceny), ale sens jego już nie (znaczenie tych desek pochodzi od widzów); znak zatem jest ludzki (nasz), materia swoista (cudza). W teatrze dzisiejszym, tak mi się zdaje, coraz częściej odczuwamy, że „nasz” świat jest w istocie „cudzym” światem. Człowiek, czyli ja jako „ja dla was”, rozpoznaje się jako przedmiot, nie jako podmiot, gotowych scenariuszy. Dominującą rolą w naszym świecie jest rola klienta, gościa w nie mojej, choć dla mnie zorganizowanej, przestrzeni. Tak to, depersonalizując się, scena traci zarazem swoją materialność; walczy o nią czasem desperacko, prowokując zmysłową reakcję widza, zdolna jednak osiągnąć co najwyżej efekt wirtualnej stymulacji.

Może właśnie dlatego materialność teatru, nagle zauważona, zdaje nam się cudotwórcza? Teatralność nie jest po prostu wyobrażeniem „na podstawie” danych płynących ze sceny, nie polega na projektowaniu w sobie; widz teatralny wydziera sens z materii i ucieka z nim z teatru. Ale teraz już świata inaczej niż teatralnie nie zdoła zobaczyć, post-teatralny świat będzie odtąd „wołał i wyobrażeniem”, już nigdy wiarą. Przynosimy więc do teatru nasz sceptycyzm, bo przychodzimy już przez teatr ukształtowani. Ale i poza teatrem żyje człowiek z człowiekiem, bo nie żyjemy

w przestrzeni semantycznie neutralnej, wolni od odziedziczonych scenariuszy. Prawda? Niestety nie da się tego zweryfikować... Teatralizacja codziennego doświadczenia zdaje się już właśnie codziennym doświadczeniem. Nauczylśmy się żyć z zawieszoną wiarą w życie. Że co, że nie wszyscy? A jednak nie możemy się uwolnić od metafor: „scena polityczna”, „rola społeczna”, „kulisy afery”. Scena jest figurą manifestującą zrazu swoje niepodobieństwo do świata, aby mogła być zauważona, ale zaraz znów się doń upodabnia.

Przyjrzyjmy się uważnie, oto: grecka „agora”, średniowieczna „świątynia”, renesansowa „buda”, barokowy „salon” itp., wszystko to przykłady znaczenia i konsekwencji światopoglądowych organizacji przestrzennej działania teatralnego. Tak, teatr nie jest politycznie neutralny, za każdym razem znaczy coś innego, przeto musi być definiowany na nowo, niby nowe państwo, nowa władza, nowe prawo... po ostatniej rewolucji. Dlatego rozprawianie o znakach teatralnych jest zawsze myśleniem o „konkretnej metaforze” budynku jako przestrzeni publicznej, czyli... niczyjej, zarazem pospolitej i ekskluzywnej. Solidny kontekst i zmienne dekoracje, w nich metafizycznie zakorzenione role i fizycznie obecni aktorzy. Autor pokazuje nieustającą zmienność ich wzajemności, opisuje, jak ulotny sens świata dobywa się ze sposobu ustawienia ścian, siedzeń i zasłon. Dopiero świadomie skonstruowany teatr zaczyna działać jak modelarnia, pozwala nam przyrzeć się sobie z dystansu, ale też z bliska; w tym (a więc: w „takim”) pudełku mamy szansę zobaczyć siebie jako element większego układu. Magia teatralizacji przekonuje do uwierzenia w analogie, przekonuje, że to, jak zorganizujemy relacje między nami oraz przestrzeń naszego zamieszkania, kształtuje nasze wyobrażenie świata. Kształtowi temu stajemy się wierni w życiu codziennym i traktujemy je na tyle poważnie (a więc już nie „jakby”), że w jego imię ustanawiamy prawa, a nawet wyznajemy naszą wiarę.

My, patrząc na scenę, wierzymy wspólnie z twórcami. Dlatego znaki mogą zaistnieć dopiero w pewnej wspólnotcie, czyli „przy aktywnym udziale widzów”. Semiotyzacja przestrzeni teatralnej oraz tego, co ją wypełnia, dokonać się może niejako pod zastaw kredytu zaufania, jakiego udzielią scenie widzowie, i za cenę dystansu spowodowanego zgodą na sztuczność całego zdarzenia. Z tak ustawionej relacji patrzący/przedstawiający wynika, że obie strony podejmują grę dobrowolnie, jako równorzędni partnerzy na wolnym rynku wymiany za cenę tych samych wartości. Wszakże takiego, po dżentelmeńsku liberalnego rynku już nie ma. W tym punkcie myślenie o teatrze (i społeczeństwie?) zaproponowane przez Jerzego Limona zdecydowanie (choć nader subtelnie) różni się od tego, co w naszych gazetach codziennych zwykło się za teatr uważać. Ten rodzaj uczestnictwa w zdarzeniu teatralnym, jaki proponuje autor, moż-

liwy jest bowiem jedynie na fundamencie pewnej antropologii. Takiej mianowicie, która domaga się wiary, że każdy z nas, widz i aktor, należy do przestrzeni większej niż pułapka własnej jaźni...

Newralgicznym punktem jest oczywiście miejsce zetknięcia się sceny z widownią, ich wzajemne uzależnienie. W teatrze elżbietańskim, który dla autora jest chyba szczytowym osiągnięciem, obie strony zdają się trwać w niesłabnącym dialogu, samo zaś zjawisko teatralizacji polega na „patrzeniu uszami” i zależy od wyobraźniowej mocy słowa, które „każe widzieć to, czego nie ma na scenie”. Ale ta sztuczka ze słowem objawiającym zaświaty nie udaje się tylko dlatego, że sam spektakl jest przekonujący; udaje się, bo „odbiorca wie, że odbiór tego świata nie jest możliwy wyłącznie poprzez zmysły”. Odbiorca jest zatem otwarty na słowo, nie broni się przed nim, przyjmuje je i pozwala, by się w nim przemieniło. W po-nowoczesnym teatrze scena i widownia to wrogowie, a przestrzeń ich otaczającą należałoby porównać do bokserkiego ringu. To wzajemna agresja, nie zaś współpraca, umożliwia stronom kontakt. Architektura budynku teatralnego instytucjonalizuje niejako „zasady negocjacji”, z których wyłania się kształt wspólnej przestrzeni; tym „objawionym niewidzialnym” jest, dla Limona, fikcja. Ona to otwiera bowiem scenę w głąb, w trzeci wymiar, zarówno ten materialny za aktorami, jak i ten mentalny w wyobraźni widza.

W płaskim jak ekran teatrze akcji bezpośredniej, w post-dramatycznym teatrze post-fikcji, który chyba służy autorowi za niewidzialny punkt odparcia, strony (widziani/widzący) nie reprezentują niczego prócz siebie, nie mają niczego za plecami; podobni zawodnikom na ringu, mogą liczyć jedynie na własne pięści, których siła „uzasadnia” ciosy i ostatecznie ustala pozycje zwycięzcy lub pokonanego. Pomędzy nimi nie ma przestrzeni wspólnej, jest tylko alternatywnie czyjeś terytorium, o które przeciwnicy zmuszeni są walczyć. Po starciu wszakże nic nie zostaje – ani w teatrze, ani w państwie duńskim, każdy odchodzi ze swoim siniakiem.

przezroczyste

Teatr zatem jest nam niejako niezbędny; co niekoniecznie czyni go za-uważalnym. W jakimś sensie teatr nauczył nas samego siebie do tego stopnia, że jego sztuczność postrzegamy jako naszą, ludzką, naturę. „Teatr zaczyna znaczyć sam siebie” – kończy opowieść autor. Ale nie jest to, jak sądzę, symptom katastrofy; jesteśmy teatrem nieznośnie wzbogaceni, i jak ludzie od dawna zamożni, przywykliśmy do nieskrępowanego wydawania, nie zauważamy swojego majątku. Pozbywając się swego dorobku, teatr nie wróci do niewinnego stanu „ubóstwa”, jego „stan zero”, jego

„pustka” to tylko kolejne przebrania. Od tego teatru – jakim się stał – nie ma odwrotu.

A może to *skene*, tylna ściana, stała się przezroczysta? Tak bardzo chcemy zobaczyć, co tam jest, chcemy, żeby to było realnie dotykalne. Domagamy się niemalże, aby rzucali do nas stamtąd żywym mięsem – bo ono nas nie dotyka, za to rozbryzguje się na szybie, tworząc efektowne plamy, którym nadajemy dowolne znaczenia dzięki przypadkowym podobieństwom. Takie postępowanie, chcąc zlikwidować barierę, w istocie ją uszczelnia przez zlikwidowanie koniecznej osmozy. Obserwujemy tu jakieś osoby niczym potwory w terrarium. Bywają ciekawi, ale niepodobni do nas ani my nie chcemy być podobni do nich. Ten świat nie ma kulis, bo nie ma nic ukrytego, jego tajemnicą jest niezrozumiałość wywołana poczuciem obcości.

Ciemna *skene* za plecami aktorów prowokuje tajemnicę i stawia barierę poznaniu. Nauczono nas nie wierzyć w wymyślone, boimy się jednak uwierzyć, że „tam” nic na nas nie czeka. Nauczono nas, że myślenie nie przynosi wiedzy, że tylko wabi fantazmatami, zaś prawdziwość weryfikuje wyłącznie doświadczenie, którym jednakowoż nie możemy się z nikim podzielić. Przeto chcąc się dowiedzieć, zabieramy się za szukanie, starając się jak najmniej zaciemniać zmysły wyobraźnią. Sądzimy, iż więcej dowiemy się o człowieku, podglądając go, niż próbując go rozumieć. Taki widz przychodzi dzisiaj do teatru? Tak, ten widz nie widzi, ale spragniony jest wizji.

Człowiek zaczyna wierzyć dopchnięty do ściany. Tutaj, pisze sekspirolog znad Bałtyku, „materialność substancji znaków przedstawienia przekształca się w niematerialność”. Czyli... w duchowość? Z materii do wyobraźni widz przechodzi przez drzwi sceny. Ale koniecznie zamknięte; te drzwi to ściana. Przez tę ścianę Tajemnica mówi do Nas. Koniecznie wielką literą, bo po stronie wyobraźni każde słowo jest imieniem. Głos ów mówi, że z istoty różni się od materialnej ściany i że właściwie mogłoby jej nie być. To my tej ściany potrzebujemy, by tajemnicze przesłanie spoza niej zrozumieć; żeby zobaczyć, potrzebujemy tła, czyli ograniczenia. Dlatego język teatru stworzono na miarę ludzkiej kondycji...

Znacie to dojmujące poczucie nostalgii na pustej scenie, ten żal przemijalności, tę teatralną woń umierania? Tak, teatr jest ziemski, każe nam widzieć siebie tutaj; stąd wypatrujemy znaków.

2002

Zdradzanie teatru (świadectwo)

Krakowski festiwal „Misteria, inicjacje”¹⁸ nie był imprezą teatralną. Choć było to widowisko, może nawet dramat. Z pewnością jednak chodziło o teatr, o jego otoczenie, jego źródła, jego specyfikę. Pytanie o różnicę między teatrem a rytuałem zdominowało wkrótce umysły komentatorów, stało w centrum wydarzeń. Drugi dominujący temat: tradycja i tożsamość, pojawił się dopiero pod koniec, jako podsumowanie. Tymi dwoma torami miał odbyć się „przekaz”, po tej drodze mieliśmy „wejść w obszar nieznanego”. W sensie religijnym chodziło chyba o prezentację technik kontaktu: nauczyciela z uczniem, wyznawcy z bóstwem. Oglądaliśmy bowiem dwa typy rytualnych *performance’ów*: inicjacje i transgresje; w formie pierwotnej lub zmodyfikowanej, w postaci oryginalnej lub przygotowanej specjalnie dla obcych. Oglądaliśmy, być może, narodziny teatru, który powstaje z czegoś, co nim nie jest i nie chce być – oglądaliśmy metamorfozy. Siedem festiwalowych dni układało się w logiczną całość, a odrębne akcje w zwartą kompozycję. Chcąc skorzystać ze wszystkiego, co oferowali organizatorzy, uczestniczyłem w festiwalu codziennie, niemal od rana do późnego wieczora. Nie obyło się bez ofiary – z wolna odciągało mnie od codziennych zajęć, zrywałem kontakty ze znajomymi, traciłem kontrolę nad czasem. Byłem wciągany w tajemnicę... którą niniejszym zdradzam.

Ważne były miejsca

Niemal każdy pokaz odbywał się gdzie indziej, przestrzeń stawała się jego częścią. Niektórzy starali się wciągać publiczność na scenę, dopuszczając ją w jakimś sensie do współdziałania w obrzędzie. Inni, przeciwnie, mani-

¹⁸ Odbył się w ramach Festiwalu „Kraków 2000”, w dniach 7–14 X 2000.

festacyjnie oddzielali się od nas, zagospodarowując po swojemu i dla siebie darowane im okoliczności. Indiańscy tancerze dali nam coś „zamiast”, bo powiedzieli wyraźnie, że pokazują jedynie próbkę tego, co wolno im ujawniać, spreparowaną zresztą specjalnie dla białej gawiedzi spragnionej egzotyki. Za to, gdy w skupieniu patrzyliśmy na wirujących monotonnie derwiszów – zadawaliśmy sobie pytanie (słyszałem z tylnego rzędu): czego jesteśmy świadkami? Bo skoro nie tańca, nie występu, nie pokazu nawet, to może modlitwy? Ale właśnie do niej nas nie dopuszczono.

Pomiędzy galową sceną złoconego Teatru im. Słowackiego, otoczoną strojnymi łozami, gdzie tańczyli artyści przebrani za greckich chłopów, a synagogą Tempel, miejscem modlitwy garstki krakowskich Żydów, gdzie czterech świętych starców śpiewało święte teksty hinduizmu, ziała przepaść – dzieląca rytuał od teatru, religię od sztuki, wierzących od patrzących. Kiedy akademicki do szpiku (jak tylko Francuzi potrafią) zespół Kerylos śpiewał swoje fragmenty pieczołowicie odczytanych pieśni greckich, przeplatane na dodatek naiwnym wykładem, w gotyckim kościele św. Katarzyny słuchacze wodzili wzrokiem po ścianach, gzymsach, obrazach i rzeźbach. Chociaż większość poematów opiewała bogów, chociaż zakończyli hymnem chrześcijańskim – Duch zdawał się wyprowadzić na te dwie godziny ze swojego domu i na naszych oczach świątynia przemieniła się w zabytek. Czuję mocno, jak Bóg chasydów spotyka się z Kriszną hinduskich śpiewaków, wierzyłem, że obaj chcą słuchać ludzi, skoro ci oddają im cześć, i widziałem wyraźnie twarze znudzone lub drwiące, kiedy adorację zastąpiono przemądrzałą pychą nauki. Prawda zupełnie niezrozumiała z doskonale rozumiałą nudą wykreśliły od zewnątrz granice obszaru zajętego przez rytuał i teatr. Przekonaliśmy się, że świątynia i akademia to tylko miejsca, które udzielają im gościny.

Derwisze nie powiedzieli nam nic o znaczeniu swoich gestów, kroków, rytmów. Patrząc na nich, byłem niemal pewien, że „są gdzie indziej”, a zarazem są zawsze tutaj – jedną nogą w środku, drugą na okręgu. Wirowali długo, powtarzali wciąż to samo, aż zrozumiałem, że wszystko zależy ode mnie, że dają mi tyle, ile zdołam wziąć. Za to na rytuał Santorii trzeba było być wprowadzonym, w wyniku ostrej selekcji utworzono grupę uprzywilejowanych, która porwana późną nocą znalazła się nagle na pustkowiu. Miejscowe kurczaki i gołębie (ale one przecie nie mają obywatelstwa) zarżnięto na ziemi niczyjej (bo czyż nie są Boże te bezkresne stepy) i miejsce, które do niedawna było „nigdzie”, stało się „tutejsze” dla tych, którzy dali się „wziąć” swoim bogom.

Nie, miejsca nie były ważne, ale zawsze istniała szansa, że nabiorą znaczenia, a wraz z nim powagi. Przybyli ludzie z różnych krajów, z różnych kontynentów, żeby urządzić się jakoś z nami. Zaproponowali nam różne role w swoich dramatach, ale niejasno i nie wprost, przeto do najciekaw-

szych przeżyć tego tygodnia należała gra w poszukiwanie miejsca dla siebie. Miejsca gdzie? Nie w świątyni przecież – w teatrze, tylko tam można zamieniać się miejscami. Czego zatem nauczyliśmy się (artyści, krytycy, uczeni, studenci, bo „nieprofesjonalnych” była ledwie garstka) o naszym teatrze od gości? Poznaliśmy obcość. W teatrze przełomu tysiącleci widz jest pozostawiony samemu sobie. Aktorzy i widzowie nie staną się jednym (jak chcieli rewolucjoniści), ale też nie pozostaną na miejscach wyznaczonych im na zawsze (za czym tęsknią konserwatyści) – relacja między nimi ustalana jest za każdym razem i kto wie, czy figura, która przy tym powstaje, nie jest właśnie przyszłym kształtem teatru.

Słowa, słowa, słowa...

Wszystko trzeba było przegadać w wykładach, dyskusjach, komentarzach. Festiwal, w miarę jak przybywało tematów, zmieniał się z przeglądu przedstawień w sesję naukową. Profesorowie i studenci, krytycy, aktorzy, reżyserzy, teoretycy itp. zaczęli z wolna wypierać performerów. Oglądaliśmy filmy dokumentujące pracę antropologów, czytaliśmy filologiczne rekonstrukcje ułomnych zapisów, dotykaliśmy zabytkowych instrumentów i gadało się, gadało... jak w transie.

Oczywiście i to było wyreżyserowane, zaplanowane przez mistrza ceremonii, który na bieżąco tworzył swoją wielodniową akcję. Festiwal był dziełem autorskim Włodzimierza Staniewskiego, skomponowanym tak, jak komponuje on swoje dzieło życia, Gardzienice. Trzy warstwy: akcja rytualna, świadectwo artystyczne, komentarz teoretyczny przenikały się bezkolizyjnie, tak że w końcu ze struktury przekształciły się w proces. Każdy dzień skomponowany w ten sam sposób: rano warsztat, potem wykład i dyskusja, wieczorem przedstawienie – jako materiał do kolejnej dyskusji. Punkt kulminacyjny w tym cyklicznym dramacie nastąpił wraz z przybyciem Richarda Schechnera (i niestety wyjazdem innych teoretyków), który szybko stanął w centrum zainteresowania, nie bez własnej woli zresztą. Wreszcie zakończenie przypadło na wielką dyskusję panelową, przedłużającą się poza granice fizycznej wytrzymałości uczestników, co nieuchronnie doprowadziło ją na niebezpieczną krawędź spektaklu...

Teatr nie potrafi obejść się bez słów – jeszcze jeden dowód, empiryczny, końca pewnej epoki. Sceniczne obrazy muszą zostać dopełnione wiedzą, ta zaś nie z mitu do nas dociera, lecz z katedry. Patrzyłem na pierwszy spektakl festiwalu: na dziewiętnastowiecznej scenie teatru miejskiego tańczyli młodzi ludzie w ludowych strojach, jakie widziałem kiedyś na oficjalnych paradach we współczesnych Atenach. Pomyślałem: cóż to za rytuał, toż to folklor, w dodatku sowniejsze sponsorowany przez ministerstwo kultury. Co ich różni od Mazowsza? Na dodatek w programie stało: „taniec grecki”,

i zrozumieliśmy to jako zapowiedź pochodzących bachantek. No więc na samym początku – zawód, trochę złość, że nie to dostajemy, czego byśmy chcieli. Dopiero na drugi dzień wszystko zaczęło się rozjaśniać.

Profesor Alkis Raftis, szef grupy, jest amatorskim znawcą tańców greckich. Wykształcony na Sorbonie ekonomista, były wiceprezes banku centralnego, wytworny atenczyk opowiadał nam o powadze, z jaką Grecy do dziś traktują rytmiczne podskakiwanie. Dopiero teraz cofnęliśmy się w czasy najdawniejsze, do cieni na wazach, do płaskorzeźb z ołtarzy, do bizantyjskich mozaik z wizerunkami postaci w ekstazy poząch. „Tańczymy tak samo jak nasi antyczni przodkowie, tak samo mówimy i poruszamy się – przekonywał nas wykładowca – bo w Grecji na szczęście nie nastąpiły gwałtowne procesy industrializacji, nie wytworzyło się mieszczaństwo skłonne niszczyć i budować od nowa. Jesteśmy współcześni i zarazem tradycyjni, ja taki jestem”. Wydawało mi się, że widzę na jego twarzy ironiczny, hermetyczny uśmiech, skierowany do tych, którzy z wypiekami na policzkach domagają się tajemnicy misteriów. Była w nim spokojna pewność, kiedy na wiele pytań odpowiadał: nie wiem. Wtedy robił kilka posuwistych kroków, klaskał w ręce i łagodnym głosem komentował: „nie patrzcie na kroki, tańca się słucha”. A tajemnica? Podobno w każdej wiosce tańczy się inaczej, „to tylko różnica stylu”, ale my widzieliśmy te same ruchy... Mówił dobrą angielszczyzną, miał na sobie niezły garnitur, jaki noszą ludzie przyzwyczajeni do eleganckich hoteli, i pokazując przezrocza, tańczył na scenie, żeby odkryć przed nami różnice między sposobem chodzenia ludzi znad morza i mieszkańców gór. Styl? To właśnie jest owa nieodgadniona tajemność sztuki.

Dopiero patrząc na wizerunki starożytnych tancerzy, mogłem „zobaczyć” to, czemu przyglądałem się, trochę zniechęcony, poprzedniego wieczoru. Zwiodły mnie barwne stroje, fałszywe miejsce, złe nawyki i skojarzenia. Teraz zobaczyłem ich znowu, w pamięci – już nierealnych, ale dopiero tutaj prawdziwych. Słowa przywróciły wizerunkom ich rytualny sens, słowa wtórne i kłamliwe, ale skierowane do mnie, słowa, których mogłem użyć – ja, pozbawiony wiedzy ciała. Miałem wrażenie, że powoli wrastam w glebę, z której wyrwała mnie zarozumiałość i nieuwaga nowoczesnego mędrka. Ateński zespół nazywany bywa „żywym muzeum tańca” – z pozorowanej sprzeczności tego określenia emanuje nadzieja i nostalgia zarazem. Te uczucia nie opuściły mnie do końca festiwalu. Aż do chwili, kiedy wróciły w ostatnich słowach wykładu Richarda Schechnera o przyszłości rytuału: „To przyszłość kształtuje przeszłość”. Znowu czegoś dowiedziałem się o współczesnym teatrze, o całej dzisiejszej sztuce – że awangarda ogląda się za siebie. Ale czy to gest pokory? czy odruch strachu?

Nie historia, nie mit, nie przeszłość, ale zapamiętane w długotrwałym procesie anamnezy. W wystąpieniach wszystkich uczestników festiwalowego rytuału powrotu przewijała się ta paniczna obawa przed utratą korzeni... I była z nami Zazdrość? Nieoczekiwanie odnaleziona siostra Ciekawości. Jakże niecierpliwie i zachłannie chcemy odnaleźć to „pierwsze”, jakby gnało nas poczucie winy, żeśmy je porzucili. Uczułem, że płynę z prądem po-nowoczesnej rezygnacji z przyszłości, tego zwątpienia podszytego wstydliwą wiarą w akt założycielski, tego ukrytego pod bezpieczną maską krytycznej antropologii wołania o ufność. Bo czyż nie gapiliśmy się na rozmodlonych derwiszów, na nawiedzonych Kubańczyków, na skupionych śpiewaków Samawedy jak na dziwowisko, z poczuciem zawodu, że nie jest nam dana ich pewność, ich realność? Czemu zrezygnowaliśmy ze słowa: prymitywny, na rzecz słowa: pierwotny? „Wszyscy jesteśmy ateistami” – powiedział profesor Schechner. I nawet jeśli niektórzy woleliby, żeby mówił za siebie, to przecie każdy ma swoje poczucie straty. Ciekawość to jedna z licznych masek pożądania; robiąc filmy i przedstawienia o balijskich rytuałach i antycznych misteriach, wykradamy błogosławieństwo. Głód świętości – do takiej tylko adoracji jesteśmy dziś zdolni, przez żołądek, przez żądze, przez ciało, jakbyśmy nie znali innej drogi niż grzech, innego zbliżenia niż bolesna zdrada.

O wyspie Bali mówił Ferruccio Marotti, opowiadał o artystowskiej modzie na pielgrzymki do tubylczych wiosek, pokazywał hordy turystów uzbrojonych w poręczne kamery. Teraz na Bali odbywają się pokazy, przedstawienia, a repertuar ustalają biura podróży. Na wyspie zamieszkałej przez milion mieszkańców jest ponad dziesięć tysięcy świątyń, ale już zaledwie kilku Balińczyków zdolnych jest do autentycznej ekstazy religijnej. Co się stało? Ustaliła się nowa relacja widz-performer, relacja obserwator-uczestnik, która zmieniła istotę zdarzenia. Romantycznie sentymentalni uczeni wylewają łzy nad uciekającym im spod mikroskopu obiektem badań, za to Balijczycy mają teraz teatr, odkryli sztukę. Rytuały stały się barwniejsze, bogatsze fabularnie (bo trzeba opowiedzieć obcym miejscowe mity), uczestnicy stali się aktorami i nabrali nowej świadomości swego miejsca (co pokazał film o aktorze, który na naszych oczach opowiada o utracie kultowej charyzmy). Dlaczego i jak religijny ryt przechodzi w dramatyczne widowisko?

Spotkanie oznacza nieuchronną zmianę i odtąd łańcuch perypetii zostaje wprawiony w ruch – to się nazywa dramat. Patrząc na jowialnego Włocha, który ogłasza apokalipsę, pojąłem, że to musi umrzeć, żeby „to” mogło trwać, bo nie ma trwania innego niż trwanie inaczej. Na tym wszak polega misterium inicjacji, również naszej. Kiedy Profesor ogłaszał lekceważącą opinię o „teatrze mieszczańskim”, który jakoby wstyd nam

przynosi swym oderwaniem od korzeni, pytałem się w sobie: jakież inny dramat mieć możemy, skorośmy mieszczy i racjaliści? Widziałem żywe rytuały religijne i muzealne rekonstrukcje, a pomiędzy nimi ani razu nie pojawił się teatr. Bo teatr jest mieszczański, „świadome oszustwo i widowisko należą do niego tak mocno, jak nie należą do rytuału” – przekonywał Tomasz Kubikowski.

Teatr jest gdzie indziej, tam gdzie ze spotkania inności rodzi się misterium wspólnoty – albo inaczej: tajemnica „jedności w wielości”. On rodzi się wtedy, gdy anonimowi członkowie społeczności, wcielający się z powodzeniem w bogów i bohaterów, nagle tracą anonimowość. Nieodwołalnie zyskują świadomość obcości – są teraz w oczach i wyobraźni widzów, są tam aktorami. Bo tracą charyzmę, którzy zyskują wiedzę o sobie. Wtedy opuszczają swoją społeczność, krąg tańca rozrywa się, przemienia w korowód. Pokazali nam to greccy tancerze i objaśnił profesor Raftis. Ktoś jest teraz na końcu i to on zaczyna solówki, akrobacje, aż przyciągnie uwagę patrzących. Ten ostatni w korowodzie musi dodać coś od siebie do kroków wpojonych mu przez tradycję, ale musi też zrobić to w zgodzie z rytmem całości. Jak tego dokona?

Obserwowałem: zwykle zaczyna od wariacji na znany mu temat, wprowadza ornament i koloraturę. Ale już brakuje mu czasu, żeby ozdobić wszystkie figury. Wybiera więc jedną i skupia się na niej, jakby chciał zrozumieć jej istotę, uczynić ją własną, interpretuje. Z wolna oddala się od wzorca, bo jego własna ekwilibrystyka podnieca go, zyskuje uznanie klaszczących i teraz już tańczy dla nich, tańczy swoje. Korowód rozrywa się, następny tancerz staje sam na scenie, aż do chwili, kiedy zauważy partnera, i zaczynają tańczyć dialog. Oboje są już daleko od rytualnego kręgu, ale ich indywidualną ekspresję ogranicza potrzeba nawiązania kontaktu, ze wzajemnych reakcji układa się choreograficzna figura.

Układa się gdzie? W świadomości widza, który widzi całość, której oni nie zobaczą, bo są jej uczestnikami. Mogą oddać się bogom albo wirując, zatonać w mistycznym transie – ale teatr jest po drugiej stronie rampy. To my, siedzący cicho i nieruchomo, próbujemy dostrzec, wysyłając jedynie naszą władzę rozumienia. Dopiero teraz, zawsze „za późno”, przypominamy sobie „pierwszy” ryt, pierwszy, do którego zdoła się do-grzebać nasza pamięć. Teatr wymaga zapomnienia, bo jest sztuką powrotu. Dalsze teoretyzowanie, czyli wychodzenie poza krąg aktywności uczestników, wyprowadza nas ze świata działań w świat refleksji, w aktywność twórców – z akcji w figurę, z doświadczenia w przypomnienie, jednak przypominania nie wolno pomylić z rekonstrukcją, bo zawsze odezwie się to szyderczym śmiechem muzealnego akademizmu; przypominamy wczorajsze ze względu na jutro. „Przyszłość kreuje przeszłość” – powtarzał Richard Schechner.

– oto dwa źródła energii wprawiającej w ruch rytualne działania. Gdyby wystarczała nam historia, poprzestalibyśmy na epickich narracjach, ale my pragniemy je jeszcze odgrywać. Dlaczego? W każdym z rytualnych pokazów dało się zauważyć szczególne zjawisko; oto uczestnicy zarazem powtarzali coś wspólnie i jakby uciekali w pojedynczość. Kiedy Indianie z Pueblo Taos tańczyli swoje solowe tańce, zauważyłem, że każdy idzie odmiennym krokiem, sobie przypisanym – jest to ten sam krok, którym szli we wspólnym, pierwszym tańcu i ten sam, którym dreptali obok nas, tańczących z nimi na scenie. Tworzyliśmy wspólnotę, ale każdy zdawał się pogrążyć jedynie we własnych ruchach. Podobnie derwisze, modląc się do Jedynego Boga, robią to w mistycznym oderwaniu, w okrężnym ruchu wokół siebie tylko danej osi. Potem zatrzymują się, jakby zbudzeni, i wracają, wchodząc w strukturę wzajemnych ukłonów i gestów.

Nie było z nami balijskich tancerzy, a jednak filmy o Bali znalazły się w centrum dyskusji, nieustannie je przywoływano. Dlaczego zachodni artyści, od Artauda do Chaplina, jeździli (i jeżdżą, patrz: Grzegorz Jarzyna) oglądać te dalekie już od „autentyczności” widowiska? Może tajemnica tkwi w samej organizacji społecznej wyspiarzy, która zdaje się nam przypominać pewne ekstrema społeczeństwa Zachodu... Balijszczy, opowiadał profesor Marotti, stanowią swoistą komunę. Wspólnie wytwarzają dobra, które dzielą na zasadzie „każdemu wedle potrzeb”, nadwyżkę zaś (bo plony są znaczne) przeznaczają na „kulturę”, czyli organizację rytuałów i rozrywek. Świętują przez większą część roku, oddając się śpiewom i tańcom, malowaniu obrazów (czego nauczyli ich Europejczycy), układaniu poematów. Ale też wszystko robią razem, każda czynność poddana jest ścisłej reglamentacji i kontroli ze strony stuprocentowo (bo obowiązuje zasada jedności) demokratycznej rady wioski. Zamiast imion nadaje się dzieciom kolejne numery, zaś matką i ojcem dziecka jest każdy członek społeczności. Jedynie moment, gdy wpadają w trans, nie poddaje się wspólnotowym regułom życia. Tancerz w transie jest tylko sobą i jest z bogiem.

Mieszkańcy wyspy nie buntują się przeciw totalitarnej, z liberalnego punktu widzenia, organizacji, a jednak szukają odrębności. Ich „posłuszeństwo” nie bierze się z zastraszenia, raczej z konformizmu; ich „ucieczka” nie ma na celu uzyskanie podmiotowości, to raczej wythnienie, pozbawiony następstw chwilowy „odlot”. Cóż jednak oznacza „być wziętym” przez boga w transowym uniesieniu? Jak zauważył kiedyś Grotowski, rytuał balijski jest kulturowy przed i po transie, w trakcie transu staje się organiczny. Chcąc nawiązać kontakt z transcendencją, uczestnik rytuału musi go opuścić, musi przejść do tego, co nie-kulturowe, a więc uciec od kultury, od porządkujących wszystko zasad współżycia w chaos indywidualnego przeżycia. Religia tak pojmowana to sfera antycywiliza-

cyjna, to kontr-kultura. Ale uciekając ze świadomości w nieświadomość, „nawiedzony” wpada w „prawodawstwo organiczne”, utożsamiając je z wolnością. Ucieka od ludzi do boga, którego spodziewa się spotkać... we własnym ciele.

Patrząc na toczących pianę z ust tancerzy z oczami w słup, nie myślałem o ekstazie świętych z obrazów el Greca, w ścieżkę skojarzeń wciskały mi się obrazki z „Love Parade”. Znalazłem w sobie obawę, że chociaż w nostalgicznym pragnieniu powrotu do źródeł jest piękna idea oczyszczenia, to jest także ryzyko regresu. To drugie udaje się częściej... Zrazu wstydziłem się tych myśli, tropiąc w sobie oznaki niechęci, złej woli i eurocentrycznej pychy, podsycanej polskimi kompleksami. Jak się miało okazać, nie byłem w tym osamotniony. W pewnym momencie zaczął się bowiem odsłaniać motyw przewodni festiwalowego rytuału – kryzys: naszego teatru, naszej kultury, naszej religii. Tylko czy na pewno naszej?

Rozumiem troskę, która tkwi u podstaw krytyki euro-amerykańskiego stylu pop&comerce. A jednak śmiem twierdzić, że profesor Raftis daje dowód nieznamośności muzyki rockowej, twierdząc, iż oferuje ona ubóstwo rytmów nieporównywalne z bogactwem muzyki ludowej; profesor Marotti nie docenia muzyki techno, sądząc, że wywołanego przez nią transu nie wolno nam porównywać z balijskim. Niedopuszczalne są takie porównania, bo uczyniliśmy dystynkcję między pierwotnym a prymitywnym. Wszelako jednak nie wierzę, aby udało nam się uzyskać dostęp do ścieżki duchowego rozwoju bez jasnego określenia, co uznajemy za jeszcze nie-rozwinięte i nie-duchowe, więc prymitywne właśnie. Materializm, komercja, egoizm, okrucieństwo itd. – to nie nawiedza nas dopiero teraz, to się za nami ciągnie.

Znamienne, że takich gestów wyższości nie czynił ani duchowy przewodnik grupy derwiszów, szejk Nail Kesova, ani cudownie „dziecinni” starcy, śpiewacy Samawedy. Oni byli obok, dumnie zamknięci w kapsule nie-naszej wiary. Za to Indianie wystąpili w dżinsach, a swoje stroje pokazali nam jako etnograficzną ciekawostkę, i tylko oni więcej gadali niż tańczyli, wyraźnie ideologizując swój występ jako przesłanie dla białych mieszczuchów. Zadawałem sobie pytanie, dlaczego tylko islamskie i hinduistyczne rytuały odebrałem jako religijne, zaś pokazy Indian i Kubańczyków miały w sobie coś z manipulacji, coś z rewii? Miałem wrażenie, że w tym drugim przypadku między sceną a widownią zawiązuje się na krótko umowa, że obie strony znają swoje oczekiwania i robią do siebie oko; to było szczere udawanie. Tutaj właśnie, między sceną a widownią, rodził się teatr – byliśmy razem, zaangażowani w problemy, które mogą nas dotyczyć. Tak, dawaliśmy się oszukiwać, ale to nas wciągało; braliśmy ich w cudzysłów, ale ten dystans nie czynił nas obcymi. Turcy i Hindusi nie przywieźli teatru, pozwolili nam popatrzeć, jak się modlą; Indianie

i Kubańczycy zaproponowali widowisko, dla nas, z myślą o nas i wedle naszych standardów.

Religijne rytuały nigdy nie były teatrem, przeto czuję, że nazywając tym imieniem widowiska i występy, tracimy prawo zasiadania obok wyznawców. Kubański taniec transowy i suficki taniec mistyczny są „teatrem” jedynie w oczach antropologów, teatrologów, reżyserów, którzy zmuszeni do stania z boku przemieniają się nieuchronnie w obserwatorów, są publicznością. A „widz” to wszak rola w europejskim dramacie, w ich teatrze. Pomiedzy rytuałem a sceniczną dramą zachodzi więc relacja podobna do przekładu. Obce manifestuje się jako niedostępne i jako takie pozostaje bierne w momencie spotkania. Taką postawą prowokuje i ułatwia manipulację, która polega na zawładnięciu nim przez ujęcie we własny paradygmat poznawczy i wciągnięcie tym samym we własny dyskurs. Załatwiamy swoje sprawy cudzymi... tańcami. Popadamy wtedy w naiwne przekonanie, że „obcy” model oznacza „alternatywny” wobec przyjmowanego przez nas dotychczas. W ten sposób jednak stawiamy się poza własną kulturą, niezdolni przecie do życia w innej, zamkniętej dla nas. Stoi się tedy samotnie pośród niemożliwych do spełnienia pragnień, zrodzonych z niepowstrzymanej interpretacji. Zawiedzione nadzieje rozumu opadają w ciało jako dojmujące żądze. Tego nie da się długo wytrzymać, pozostaje trans-kulturowy, kultowy „odlot” w organiczny egotyzm.

Moje, cudze, nasze

ciała i głosy, duchy i bogowie, modlitwy i gry. Po nocnym rytuale Santorii uczestnicy festiwalowych obrad – śmietanka komentatorów i analityków – zebrali się po raz ostatni, żeby na dobre zamknąć pootwierane okienka i uporządkować nadmiar anarchii. Dwie długie dyskusje panelowe odbyły się na scenie Szkoły Teatralnej.

Szczególnie dobrze zapamiętałem wypowiedzi filologów klasycznych, bo też Grecja, jej archaiczne scenariusze religijno-teatralne, coraz to wyruszała się spod egzotycznych kultowych performance'ów. Profesor Danielewicz mówił o rewolucyjnym przejściu z fazy oralnej do pisma. Otóż pierwszy pieśniarz grecki (performer), będąc zarazem poetą, kompozytorem i śpiewakiem, uzależniał niejako swój utwór od własnej osoby. Taki żywy przekaz dawał słuchaczowi szansę uczestnictwa, ale też skazany był niejako na przemijalność; tak jak spektakl teatralny, żył nie dłużej niż wykonania. Wieszcz dawał wspólnocie chwilę jedności, której podtrzymanie zależało wszelako od jej niezmiennego i nierozproszonego trwania. Dopiero pismo, powiada filolog: „uratowało pieśni przed zapomnieniem. Wszakże, zapisane przekształciły się w literaturę”. To, z czym obcujemy dzisiaj, czytając Ajschylosa, jest, dopowiadam, literackim dramatem, a nie scenariuszem misterium. Szkoda? Czy naprawdę macie poczucie straty?

Bo ja nie, dopiero teraz mogę zaangażować się w lekturę (czytanie i oglądanie jako indywidualny, wewnętrzny performance), zarazem nie tracąc kontaktu z moją kulturą, wręcz uzależniając się od niej (przez konieczność przyjęcia roli czytelnika i widza). Obcując z dziełem sztuki, wiem, że jest „post-religijne”, że teatr jest „post-rytualny”, i wchodzę (daje się wprowadzić) w misterium przypominania. Moja transcendencja to nie ucieczka, to powrót. Mój powrót to teraz nie regres, to oczyszczająca kąpiel w wodach blisko źródła. Profesor Juszcak mówił o Eliocie, że we współczesnym londyńskim salonie powtórzył... nie – on rozegrał znowu – Oresteję. Okazuje się, że nasze, europejskie rozumienie tradycji nie może pozbyć się idei zmiany, może nawet rozwoju. Owe „kultury tradycyjne”, o których tak wiele tutaj mówiono, które przeciwstawiano naszej, jakoby oderwanej od korzeni, to, jak się okazuje, nie to samo, co „kultury tradycji”. Nie pozbedziemy się przy tym paradoksu (grecki przecie wynalazek) – nasz sposób zdążania do źródeł polega na zaufaniu do kierunku, w którym płynie rzeka.

Profesor Lengauer przypomniał, że słowo oznaczające mądrość, czyli *sophia*, określa również stosunek do bogów, znaczy: oddawać im cześć. Mądrość zatem jest rodzajem adoracji. O czym chyba nie śniło się naszym filozofom... Przywołał też spór, jaki znalazł się w centrum ateńskiej refleksji nad religią. Oto Grekom przyszło zmierzyć się z pytaniem: czy istotą religii jest owa więź wartości, którą określali jako *polis*, czy raczej więź przeczuc zwanych *arreta*, czyli „to-co-niewypowiedziane”? Na tych biegunach wspierał się pomost greckiego rytu przejścia. Misteria eleuzyjskie (wiele o nich mówiono) były zarazem indywidualną inicjacją i społecznym wyrazem kultu. Wtajemniczany zyskiwał (jak się domyślamy) pewien rodzaj upewnienia o własnej nieśmiertelności. Z tą wiedzą (może raczej: doświadczeniem?) wracał między współobywateli, między „tylko śmierć znających” – nie mógł być już jednym z nich. Toteż inicjacja nie była ani bezpieczna, ani politycznie poprawna. Ale mimo to akceptowana przez państwo, niby nie wprost, przecie jednak z najwyższą powagą. Dlaczego? Może dlatego, że nam, ludziom, przyszło żyć w szczelinie między nie-ludzkimi sferami, między ostateczną, olimpijską harmonią a chtonicznym, pierwotnym chaosem – to przestrzeń *polis*, nasze miejsce do zagospodarowania. Póki co.

Niemal od początku rytualnego cyklu „Misteria, inicjacje” towarzyszył mi odruch porównywania: ich świata z moją Europą, ich tradycji z moją Polską, ich gestów z moim Teatrem. Oglądając greckich tancerzy, myślałem, że polska kultura wciąż chyba jest tradycyjna, skoro emocje podobne do tych, jakie pozostawia oglądanie greckich tańców, odnajduję we wspomnieniach z Podhala, i dostrzegłem, jak trafną intuicję miał ksiądz

Tischner, upatrując w naszych góralach... protoplastów? potomków?... pierwszych filozofów. Myślałem o długotrwałych misteriach kalwaryjskich w trakcie pokazu filmu o hinduskiej Ramlili; odzywały się we mnie jęczące głosy śpiewów żalobliwych i mantra zdrowasiek, gdy słuchałem śpiewających Wedy starców. Kiedy uczony nowojorczyk narzekał, że Amerykanin z trudem rozumie angielszczyznę sprzed trzech stuleci, byłem po cichu dumny z mojej polszczyzny, czytelnej dla nas aż do średniowiecza.

Ale wartość poznawczą miał w tym rytuale również sprzeciw. Widok „szaleńców bożych”, chłepczących krew zarżniętych kurczaków, u wielu mieszczańskich post-kolonistów (wiem to z kularowych rozmów) wywołał od-ruch trwożliwej ucieczki do Europy, do Chrześcijaństwa. Podobnie odcięci od świata derwisze postawili nas przed ścianą zdumienia i obcości, i nic tu nie pomogły warsztaty, lekcje, ćwiczenia. Żadna z osób uczących się prostego rytmu Samawedy nie zdołała powtórzyć go poprawnie, nikt (z wyjątkiem nauczyciela) nie wpadł w trans podczas kubańskich tańców.

Nie nauczyłem się przeto niczego od nich, ale zdobyłem coś dzięki nim. Zdobyłem (którą z kolei!) tożsamość. Mam trochę więcej siebie, ale kosztem (w moim mieszczańskim świecie nie ma nic bez kosztów) samotności. Może jeszcze razem (w malejącej grupie) wsiądziemy do tak-sówki, może spotkamy się na kolacji, ale w końcu w misterium własnego losu będę musiał wejść samotnie, sam siebie wprowadzę. Niech będę na to gotowy.

wizyty

Jeden stół i dwa teatry,
czyli jak zrobić polski dramat
o Europie dla amerykańskiego widza
albo o tym, do czego reżyserowi przydaje się dramaturg

Akcja *Tanga* Sławomira Mrożka dzieje się w salonie sprzed stulecia. Wzorzyste dywany przykrywają dno, ciężkie szafy pilnują kątów, kandelabry patrzą spod sufitu, a pośrodku manifestuje swoją władzę – wielki, solidny, dębowy – stół, jak *axis mundi*. Najpierw wujostwo z Edziem ciupią przy nim w karty, potem Artur, zaraz po powrocie do domu, je przy nim śniadanie, potem spod stołu wychodzi Ala. A potem wszyscy krążą wokół niego aż do końca. W kulminacyjnej scenie dramatu Artur staje na stole i wygłasza swój romantyczny monolog. Słowa go ponoszą, jego natchniona mowa przekształca się w podszyte fałszywą ewangelią przemówienie polityka, który ma misję zaprowadzenia na świat swojego porządku... Tutaj, na Środkowym Zachodzie, taki wielki, solidny stół wciąż jest miejscem jednoczącym rodzinę w domku na przedmieściu.

Siedzieliśmy przy stole, pijąc czerwone wino. Nie wiedzieliśmy jeszcze, że za kilkanaście tygodni będzie on częścią scenografii. Przy dużym, ciężkim stole ustawionym pośrodku środkowego pokoju w mieszkaniu Zygmunta Dyrkacza, właściciela Chopin Theatre. Znajdowaliśmy się dokładnie ponad dwiema scenami teatru, a wielkie na całą ścianę okno otwierało widok na ruchliwe skrzyżowanie trzech ulic: Milwaukee, Division i Ashland. Byliśmy w samym centrum życia artystycznego Chicago, w samym centrum Ameryki i jej duchowych dylematów. Nasze pierwsze spotkanie – producenta, reżysera, dramaturga – zaczęło się od dyskusji o amerykańskiej kulturze; ale tej sprzed lat czterdziestu, tej której żaden z nas nie doświadczył. Sztuka, którą chcieliśmy wystawić, wtedy właśnie została napisana i z doświadczenia tamtych czasów się zrodziła. Jak zwy-

kle zeszło więc na politykę, bez której nie ma historii, nawet historii sztuki. Wszyscy trzej mieliśmy poczucie, że to miejsce i ta chwila do czegoś nas zobowiązują. Ale, jak miało się okazać, każdy co innego miał na myśli.

Patrzyliśmy więc przez okno, bo nie można było nie patrzeć... Przed wojną był tu „polski trójkąt”, sugestywnie opisany w powieściach Nelsona Algrena, dziś jest serce artystycznej dzielnicy Wicker Park, z galeriami, kawiarniami w europejskim stylu, małymi teatrami. Cała ta dzielnica uchodzi za kawałek prawdziwej Europy w tym najbardziej amerykańskim mieście. To właśnie w Chopin Theatre w ubiegłym roku Francuzi zorganizowali przegląd swoich dramatów, latem występował tu polski teatr Cogitatur, zbierając nadzwyczaj entuzjastyczne recenzje, zaś miesiąc wcześniej skończył się pierwszy festiwal europejskich monodramów. Te wydarzenia przyniosły teatrowi miano „najbardziej europejskiej” sceny w Chicago. W istocie Teatr Chopina, jakkolwiek nie wyrzeka się swoich polskich korzeni, jest jednak, od czasu swoich powtórnych narodzin przed piętnastu laty, instytucją w pełni należącą do kultury amerykańskiej. Jego stylowe wnętrza ściągają najlepsze grupy teatralne z Chicago, a imprezy literackie goszczą najsławniejszych amerykańskich pisarzy. Po piętnastu latach teatr ten osiągnął pozycję i prestiż, które pozwalają mu nie tylko gościć wybitnych artystów, lecz także kreować wydarzenia artystyczne i kształtować gusta publiczności...

Przyznać trzeba od razu, że decyzja wystawienia właśnie *Tanga* podyktowana była przede wszystkim popularnością. Jakkolwiek sztuka Mrożka nie jest w Stanach rozpoznawalna tak jak w Europie, gdzie należy wręcz do lektur obowiązkowych, trudno było wybrać dramat, który spełniałby trzy podstawowe warunki lokalnego sukcesu – byłby rozpoznawalny dla publiczności polskiego pochodzenia, rozpoznawalny dla amerykańskich krytyków, atrakcyjny jako propozycja popularnej rozrywki na wysokim poziomie dla multietnicznej mieszanki mieszkańców miasta. Więc jeśli nie Mrozek, to kto?

Nazwiska takie, jak Witkiewicz lub Gombrowicz są tylko na pozór popularne, w istocie znajomość twórczości tych pisarzy nie wychodzi poza kręgi akademicko-artystyczne, a i to ogranicza się zwykle do *Wariata i zakonnicy* oraz *Iwony*. Ale jest i trudność poważniejsza. Moja praktyka jako wykładowcy polskiego dramatu potwierdza, że dzieła w rodzaju *Matki* Witkacego lub *Ślubu* Gombrowicza, a więc te, które uznajemy za najwybitniejsze osiągnięcia polskiej awangardy, nie trafiają do przeciętnego amerykańskiego odbiorcy. Dzieje się tak, i mówię to na podstawie rozmów ze studentami, nie ze względu na trudności formalne, nie ze względu na specyficzny kontekst kulturowy. To, co moim amerykańskim studentom (nawet tym polskiego pochodzenia) jawi się jako niezrozumiałe, to problematyka, z jaką zmagają się bohaterzy tych dramatów. Najprościej mówiąc,

nawet obyty literacko czytelnik ma trudności w utożsamieniu się z postacią, której dramat wewnętrzny zdaje się rozgrywać w rejonach skrajnej perwersji. Paradoksalnie, z młodymi Amerykanami o wiele łatwiej rozmawia mi się o bohaterach romantycznych, zakorzenionych w historycznym doświadczeniu i w średniowiecznej wyobraźni, niż o człowieku, z punktu widzenia Europejczyka, nowoczesnym. Młodzieniec wadzący się Bogiem, pojedynki diabłów z aniołami, symboliczne wizje przyszłości – wszystko to wydaje się całkiem zrozumiałe (a nawet, o dziwo, poważnie traktowane) dla amerykańskich studentów biznesu, biologii lub *computer studies*. Ale ktoś, kto wątpi w realność swojego istnienia albo narkotyzuje się w celach filozoficznych pod kuratelą mamusi, pozostaje poza kręgiem ich doświadczeń, i chyba również pokus.

Ta swoista „niewinność” potencjalnego odbiorcy też przemawiała za wyborem właśnie *Tanga*, umożliwiała bowiem „aktualizującą amerykanizację” sztuki polskiego pisarza sprzed ponad czterdziestu lat. Amerykański teatr, w przeciwieństwie do polskiego, nastawiony jest raczej na wystawianie sztuk współczesnych, najchętniej nowych. Mają to być teksty, w których „człowiek z ulicy” potrafiłby rozpoznać problemy znane mu już z prasy czy z telewizji. Takie dzieła nie przypominają awangardowych eksperymentów sprzed półwiecza. W szczególności sceny chicagowskie stronią od formalnych ekscesów, wyrafinowany estetyzm, którego liczne przykłady znajdziemy na wschodnim i zachodnim wybrzeżu, na Środkowym Zachodzie, wypiera postawa społecznego zaangażowania. Stylistycznie dominuje tradycyjna szkoła realistyczna, z rozpoznawalnymi typami i niemal telewizyjnym aktorstwem. Zmieniło się też pokolenie Amerykanów, hipisi uparcie nie chcą się zestarzeć, za to ich dzieci jakby wydoroślały przedwcześnie. *Tango* wydawało się więc komedią o naszych czasach. Od początku też takie właśnie było założenie producenta – dać amerykańskiemu widzowi obraz aktualnych problemów jego własnej ojczyzny. W świetle... polskiej komedii politycznej? Realistycznie myśląc – absurd.

Brandon Bruce, młody amerykański reżyser, dyrektor artystyczny Backstage Theatre, autor m.in. głośnej inscenizacji *Paragrafu 22* Josepha Hellera, znany był już ze skłonności do politycznej groteski. W sztuce reżyserii, jak zdążyłem zorientować się w trakcie wspólnych prób, najbardziej pociąga go zderzanie realizmu psychologicznego z jawną teatralnością. Jakby dobrze wychowany (pragmatyzm i skromność) amerykański chłopak walczył w nim z nie do końca rozbudzonymi pokusami (estetyzm i rewolucja) młodego artysty. Wydawał się idealnym kandydatem, żeby zamerykanizować i urealnić polską groteskę.

Brandon pochodzi z amerykańskiej prowincji, nigdy nie był w Europie, niewiele wiedział o Polsce, nie słyszał wcześniej o Mroźku. Wystawia-

jąc wschodnioeuropejską sztukę o zachodnioeuropejskich problemach dla amerykańskiego odbiorcy, ryzykował upadek w abstrakcyjny absurdyzm, który uczyniłby ze sztuki martwy eksponat z muzeum dramatu, albo w publicystyczną aktualizację, która oferuje łatwy kontakt z publicznością za cenę banalnych aluzji politycznych. Od początku miałem wrażenie, że Mrozek go fascynuje, ale zarazem wprawia w zakłopotanie. Przede wszystkim jednak, jak mi później wyznał, dostrzegł w tym spotkaniu z nieznanym sobie teatrem szansę odkrycia nowych regionów własnej wrażliwości. Może dlatego właśnie zażądał dramaturga?

Zaczęliśmy od dyskusji o postaciach. W przeciwieństwie do polskiej tradycji dramatopisarskiej, która na scenie przedstawia zwykle starcie postaw wcielonych w alegorie, ledwie do ludzi podobne, amerykańska sztuka chce być o żywych istotach. Toteż pierwsze pytania reżysera zmierzały do odsłonięcia społeczno-psychologicznego tła każdej z postaci. Pytał więc na przykład o imiona, czy są w Polsce popularne, czy niezwykle, pytał o to, czy te osoby zachowują się zwyczajnie, czy ekscentrycznie. Musiałem opowiedzieć mu o szczególnej sytuacji artysty w Polsce, próbowałem wyjaśnić, jakie jest społeczne miejsce ludzi w rodzaju Edka. Opowiadałem mu o komplikacjach polskiej historii i o duchowych przygodach mojego pokolenia w Polsce. Z początku chyba ta Mrozkowa rodzina wydawała mu się trochę zanadto „modelowa”, sztucznie zrobiona, przeto usilnie szukał psychologicznie prawdziwych relacji.

Niełatwo przyszło mi je wskazać. Dla mnie ten schematyczny układ był bowiem jak najbardziej oczywisty, wręcz pomocny w uniwersalnym odczytaniu sztuki. Toteż, kiedy ja zmierzałem w stronę uniwersalizacji problemu na poziomie filozoficznym, on szukał w sztuce czegoś wyjątkowego i nadzwyczaj praktycznego. I tu, jak się prędko okazało, tkwi ta różnica, którą on sam określił jako „europejskie” i „amerykańskie” podejście do tekstu. „Sztuka amerykańska, nawet skrajnie antyrealistyczna, jest napisana niejako od razu do wystawienia – mówił Brandon – a europejską trzeba zaadaptować na scenę, napisana jest do interpretacji”. Faktycznie, olśniło mnie w tym miejscu, różnica pomiędzy „o czym” a „po co” wymusza dwa różne style reżyserowania. Są to bowiem różne typy relacji pomiędzy tekstem literackim a sceną... Dwa teatry?

Doświadczenie teatralne w Chicago nauczyło mnie, że amerykański widz oczekuje sztuki, która będzie zapisem „czyjegoś przypadku”, jakiejś osobistej historii. Dopiero w inscenizacji tekst dla teatru osiąga wymiar generalizujący, stając się ogólnoludzkim *exemplum* poprzez wciągnięcie czyjejś prywatnej przygody w przestrzeń aktualnej debaty kulturowej. Reżyser koncentruje się więc głównie na wyrazistym i przekonującym wydobyciu tych cech, które powodują, że całe zdarzenie odbieramy jako „autentyczne”, czyli akceptowalne przez swoją wyjątkowość właśnie. Z tego założe-

nia wynika modelowy schemat konstrukcyjny. Zazwyczaj realistyczny dramat, do którego przyzwyczajony jest amerykański odbiorca, rozwija się jako proces odsłaniania źródeł konfliktu i motywacji postępowania bohaterów. W ten sposób historia, nabierając szczegółów, staje się coraz bardziej wiarygodna przez swoją wyjątkowość, ale zarazem coraz bardziej uniwersalna przez swoją fundamentalność. Ten schemat, w istocie arystotelesowski, zmierza do osadzenia bohaterów w micie. Wszakże analogia dramatu realistycznego z antyczną tragedią kończy w tym miejscu.

Tragedia w micie widziała bowiem jakąś „prawdę”, której odkrycie działać miało z mocą uwalniającą od przypadku konieczności; przemieniając lęk przed nieznanym w pokorę wobec niewzruszonego, tragedia pozwalała bohaterowi czuć się uleczonym, społeczność zaś uwalniała od zagrożenia chaosem, ofiarowując jej porządek opatrzony religijno-moralną sankcją. Nowoczesny dramat społeczny również osadza losy bohatera w obiektywnie obowiązującym scenariuszu. Ale w tej quasi-mitycznej opowieści jej autor widzi nie więcej niż „narrację”, która o tyle tylko jest prawdziwa, o ile nie sposób się od niej uwolnić. Scenariusz to jednak mityczny pozornie, w istocie zaś gra, w którą wszyscy gramy, czyli udajemy siebie w narzuconych nam rolach. To z kolei jest właśnie owym źródłem cierpienia, które leży u podstaw działań bohatera. Gramy ten dramat, dlatego że się nań godzimy, zaś godzimy się, bo świat międzyludzkich relacji jest właśnie tylko „ugodą społeczną”, a nie żadnym przedustawnym porządkiem... Grecki heros nie przegrywa, zostaje pouczony, że wzór jego losu należy do wiecznej ugody pomiędzy człowiekiem i bogiem; bohater naszych czasów dostaje nauczkę za chęć wyłamania się z międzyludzkiego układu.

No i jak w tym „układzie” zmieścić takiego bohatera jak Artur, z jego średniowieczno-romantyczną wiarą w tradycyjne, czyli wieczne i niewzruszone, wartości? Realistyczny dramat w demokratycznym społeczeństwie nie chce być teatralną alegorią losów stworzonego świata, raczej scenariuszem czyjegoś życia napisanym na użytek spektaklu. Jak kodeks cywilny, jak konstytucja. Jeżeli sztuka odpowiada na pytanie: kto ten scenariusz wykombinował i warunki ugody narzucił, to otrzymujemy dzieło politycznie zaangażowane, jeśli natomiast pozostawia odbiorcę w obliczu „natury ludzkiej”, to mamy dziełko psychologiczne, jeśli wreszcie wyraźnie zostaną określone okoliczności społeczne, to otrzymujemy dialogiczną rozprawkę na aktualne tematy, czyli publicystyczną sztukę z tezą. Problem z *Tangiem* polegał na tym, że dramat ten nie pasuje do żadnego z powyższych modeli.

Sztuka na pierwszy rzut oka wprowadza problematykę polityczną, chodzi przecież najwyraźniej o rewolucję czy też kontrrewolucję społeczną. Nie daje się jednak wyraźnie rozpoznać i jednoznacznie określić uczest-

ników tego konfliktu. Nawet najbardziej ogólny problem tyranii samej w sobie domagałby się wskazania winnego. Z kolei jak na dramat psychologiczny postaci wydają się za nadto schematyczne, a jeśli nawet dałoby się rozpoznać w nich jakieś społecznie zakorzenione typy, to z pewnością nie z amerykańskiego środowiska one pochodzą. Wreszcie, konflikt między nimi wydaje się starciem „racjonalnych” światopoglądów, co sprzawadza wszelkie spory z obszaru „natury ludzkiej” na teren historycznego dramatu idei, a to znowu rodzi pytanie o wyraźnie zakreślone ramy czasowe. Toteż, kiedy Brandon pytał mnie o Polskę lat sześćdziesiątych, nie miałem mu wiele do powiedzenia, Mrozek nie pisze bowiem o tamtej Polsce, jeśli już to o jakiejś „archetypalnej” polskości. Staralem się wskazywać raczej europejski kontekst sztuki, opowiadając o tym, że autor właśnie w tym czasie wyjechał z kraju i osiadł we Włoszech, bynajmniej nie jako polityczny wygnaniec, ale w imię dalekowzrocznego projektu uwolnienia się od prowincjonalnej kultury, która wydawała mu się klaustrofobiczna.

Bałem się, że reżyser będzie chciał uchwycić się tego polskiego, łatwego odniesienia do świata, który mógłby przecie okazać się atrakcyjny przez swoją egzotyczność. Z drugiej strony, dla mnie osobiście, Artur jest przede wszystkim bohaterem romantycznym, kolejnym wcieleniem Konrada. Nie da się go zaakceptować, ale trudno odmówić mu sympatii. Tymczasem, od początku podejrzewałem, że reżyser nie lubi i nie czuje tej postaci; ani nie potrafi utożsamić się z jego ludzką słabością, ani nie wierzy w czystość jego idealizmu. Z niepokojem patrzyłem, jak w oczach moich amerykańskich przyjaciół ten młody człowiek nie staje się tyranem, lecz jest nim niejako z urodzenia. Wiedziałem, że działa tu prosty mechanizm politycznego skojarzenia: konserwatyzm = totalitaryzm. Artur to zaciętrzewiony żądzą władzy faszysta, powiedział mi pewien, skądinąd niegłupi amerykański pisarz po przeczytaniu sztuki. Jak im pokazać, że jego fanatyzm bierze się z przytłoczenia „nadludzką” wiarą w możliwość istnienia praktycznie działającej organizacji społecznej opartej na fundamencie absolutnie poważnie traktowanych postulatów moralnych? Czy mam im zrobić wykład z historii filozofii politycznej? Ależ tego właśnie chciałem uniknąć!

Dałem sobie spokój. Zrozumiałem, że nie ma sensu zasypywać przepaści, na dnie której leżą dwie odmienne wizje człowieczeństwa. Metafizyka, antropologia, polityka – to tylko różne teatry. Bo przecie, interpretując postępowanie Artura jako motywowane zupełnie osobistymi emocjami, prawem kontrastu, sympatię zyskuje Edek, którego chamstwo, wyraźnie akcentowane przez autora, musi zostać odczytane jako naiwna prostoduszność. W tym układzie zakończenie sztuki, kiedy sympatyczny prostaczek morduje wstrętnego ideologa, okaże się nielogiczne, psychologicznie nieumotywowane, czyli absurdalne; komedia zamiast skończyć

się tragicznie, przemienia się w farsę. Przy takiej charakterystyce postaci groteskowy styl inscenizacji oraz przerysowana, manieryczna gra aktorów narzucają się same. W tym miejscu trafiliśmy dokładnie w czuły punkt, w którym dramaturg spotyka się z reżyserem.

Pozostawało zrobić z Mroźkowej komedii tragicznej coś w rodzaju farsy absurdałnej w guście Ionesco. I przyznać muszę, że na kilku pierwszych próbach widziałem, jak reżyser wypróbowuje i taką ewentualność. Sytuacja była patowa: kiedy ja chciałem romantycznego mitu o Prometeuszu, który traci ideały na rzecz czystej przemocy, stając się zarazem katem i ofiarą, Brandon skłaniał się w stronę absurdistycznej parodii dramatu rodzinnego, z psychologicznym podtekstem. Nie on jeden zresztą. Prawie każdy z moich amerykańskich przyjaciół patrzył na mnie z niedowierzaniem, kiedy próbowałem bronić kogoś, kto kieruje się przecież najprostszą żądzą władzy politycznej i seksualnej. Dla nich bohater był wyłącznie sobą, prywatnie i samotnie działającym Ego; ja nosiłem w sobie europejskie poczucie, że osobowość formowana jest nie tylko przez mroczne instynkty i przejawione dążenia, lecz także przez „dziedziczne” niejako formy pochodzące z tradycji. Dla mnie, polskiego dramaturga, bohater europejskiego dramatu reprezentuje nie tylko osobę i naturę swoją, ale jest też rzeczywistym delegatem jakiejś wspólnoty postaw.

Amerykański reżyser najwyraźniej jednak bał się, że postaci alegorycznych nie da się związać ludzkimi więzami, aktorzy przeto ich nie uniosą, co uczyni całe przedstawienie zupełnie niewiarygodnym. Nie umiał jednak nadać im cech ludzkich, bo nie potrafił znaleźć prostych psychologicznych motywacji, tak żeby uwolnić całą sytuację od schematu i znaleźć w niej jakieś całkiem prywatne jądro, przypadek z życia konkretnych ludzi. W tej sytuacji konwencja czysto groteskowa wydawała się jedynym wyjściem. Z drugiej strony obaj podlegaliśmy pewnemu naciskowi ze strony producenta, który wyraźnie forsował skierowanie interpretacji w stronę satyry politycznej z wyraźnymi aluzjami do sporów ideowych współczesnej Ameryki. Spodziewał się bowiem, że to uczynić może z naszego spektaklu wydarzenie na szerszą skalę. Tego z kolei obaj baliśmy się jak ognia, który zanadto rozniecony poparzyłby widzów boleśnie. Czuliśmy, że wymachując amerykańską flagą pośrodku artystowskiego saloniku w Europie Środkowej, narażamy się na farsę niekontrolowaną.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na różne kierunki, w jakich zmierzają decyzje interpretacyjne poszczególnych członków zespołu. Właśnie – zespołu. W Polsce praca nad spektaklem jest dziełem reżysera, któremu inni mniej lub bardziej pomagają, zależnie od jego chęci dopuszczenia ich do głosu. Sporo czasu poświęciłem na opowiadanie Brandonowi, jak to inaczej pracuje polski, ale chyba też europejski po prostu reżyser.

W Polsce, mówiłem nie całkiem bez prowokacyjnej intencji, reżyser jest bogiem. To on o wszystkim decyduje sam i w imię swojej wizji artystycznej podporządkowuje sobie autora, używając tekstu jak pretekstu jedynie, a od aktorów oczekuje bezwzględnego posłuszeństwa. Przesadzałem intencjonalnie... Oczywiście wiedziałem, że w Ameryce reżyser jest, co najwyżej, *primus inter pares*, i bałem się chyba podświadomie, że brak silnego przewodnika spowoduje zagubienie aktorów, i tak już zaniepokojonych „obcością” swoich ról. Ale też zadanie takiego „skromnego” reżysera, starałem się nie wywyższać tą moją europejskością, staje się przez to bardziej praktyczne; on myśli przede wszystkim o tym, jak zapisane w dramacie sytuacje umożliwią mu ustawienie relacji międzyludzkich. Reżyser niejako ustawia walkę. To właśnie, jak się później zorientowałem, stanowi o istocie jego działań, i tego oczekują od niego aktorzy.

Motywacja wynikająca z trwale zafiksowanego i jednoznacznie określonego modelu relacji z każdym uczestnikiem akcji jest podstawą aktorskiej interpretacji. Reżyser powinien przyjść do aktora z takim właśnie projektem, mówiąc mu: chcesz czegoś z określonego powodu i ze względu na trwałe więzy z poszczególnymi postaciami domagasz się swego od każdej z osób na scenie. Uparte poszukiwanie realizmu nie wynika więc tylko z tradycji literackiej, ale może nawet bardziej z dominacji pewnego typu aktorstwa, najogólniej mówiąc, określonego przez zamerykanizowaną metodę Stanislawskiego, wzbogaconą modną ostatnio metodą „punktu widzenia”. Nawiasem mówiąc, w tym miejscu znowu teatr staje się obrazem pewnego typu społeczeństwa – złożonego nie z jednostek poddanych wspólnemu wzorcowi postępowania, lecz z jednostek wnoszących te wzorce na wspólną scenę niejako ze sobą, każdy swój. I czy wówczas przekonanie, że ktoś chciałby narzucić innym swoją subiektywność, nie przychodzi nam natychmiast do głowy? Środkowoeuropejska farsa zdzierła powoli werniks z wizerunku amerykańskiej demokracji... aż do jej karykaturalnego dna.

Najwyraźniej, w tym teatrze wszystko zależy od aktorów. O czym zatem oni myślą? Każdy o sobie. Aktorom pozostawia się wiele wolności, w nadziei, że wniosą coś swojego do całego przedsięwzięcia. W praktyce jednak prowadzi to zwykle do sytuacji, że aktor myśli o roli jako swoistym „kostiumie” dla siebie, bardziej „występuje” w roli niż „interpretuje postać” sobą. Pozostawiony samemu sobie ogranicza się do pracy nad sobą. W rezultacie przy większej liczbie osób na scenie trudno osiągnąć integralność. I to jest właśnie zadanie reżysera... Amerykański reżyser nie tworzy, jak w Europie, swojego spektaklu dla siebie, ale umożliwia teatrowi (dramat + aktorzy) działanie w przytomności widza. Widza jednak nie traktuje się jak świadka, lecz jak partnera w porozumieniu, jego reakcja ma świadczyć o rozpoznaniu „typu” postaci. Właśnie takiej gotowej formy osamotnio-

ny aktor poszukuje panicznie. I zazwyczaj znajduje ją w magazynie kultury popularnej, bo ta oferuje maski łatwe do zidentyfikowania.

Stąd, jak sądzę, pochodziło moje nieustające poczucie, że w tym aktorstwie nastąpiło jakieś zmieszanie naturalizmu ze schematyzmem, że to jakieś doskonałe udawanie, jakieś pragnienie akceptacji za wszelką cenę. Chociaż, drążyłem dalej, chodzi tu może o dwa różne sposoby rozumienia etyki aktorskiej. W Ameryce aktor zdaje się mieć więcej szacunku dla widza; on walczy o widza, chcąc zwrócić na siebie uwagę, nie kieruje się jedynie próżnością, gra nie tyle „szczerze”, ile raczej „uczciwie”, chce ofiarować siebie innym. Europejski aktor albo naprawdę „odślania się” przed widzem w swojej roli, albo „opowiada” mu o niej swoją sztuczną sztuką. Próba porozumienia z widzem to już nie prawdziwy teatr, to prawie kabaret.

Żeby jednak aktor mógł poczuć się pewnie w kostiumie roli, musi ją sobie uszyć. W tym celu potrzebuje projektanta. Niektórym wystarczy dobry krojczy, czyli reżyser zdecydowanie kierujący systemem celów i przyczyn, inni potrzebują lusterka, żeby uwierzyć, że ubranie będzie dobrze leżało. Skoro reżyser koncentruje się na ustawieniu ruchu scenicznego, który jasno odzwierciedlałyby relacje między postaciami, nie zmuszając aktora, aby stał się częścią jego całościowej wizji, a więc też nie narzucając mu swojej koncepcji roli, funkcja zwierciadła definiującego tożsamość aktora-bohatera przypada dramaturgowi.

W Polsce rola literackiego doradcy ograniczała się zazwyczaj do ustalenia intertekstualnych kontekstów spektaklu; reżyser zdaje się nie potrzebować dodatkowego czytelnika, sam przecież od początku występuje jako wielki interpretator. Tym samym dramaturg właściwie nie ma nic do roboty w trakcie trwania prób, zazwyczaj nawet rzadko na nich bywa, traktowany przez reżysera trochę jak intruz, przemądrzały krytyk i szpieg. Toteż przyznam, zdziwiłem się trochę, kiedy Brandon poprosił mnie o obecność na „większości prób”.

Jak widać, obszarem aktywności dramaturga jest cała sfera interpretacji potencjalnych znaczeń tekstu. Reżyser korzysta z niego najbardziej na samym początku procesu pracy nad spektaklem. Oczekuje, że dramaturg to doskonały czytelnik, który odkrywa różne, nieoczywiste możliwości interpretacyjne, po to aby dać reżyserowi możliwość wyłowienia czegoś, na czym wesprze on swoją koncepcję pracy. Reżyser nie teoretyzuje, bo nie jego jest sprawą nadać spektaklowi przesłanie. On ma umieć je wydobyć z tekstu. Ponieważ celem jest zrozumienie dramatu, a nie użycie go w jakimś z góry założonym celu, sam autor często, pracując z zespołem, „ujednoznacznia” niejako swoją sztukę. Z braku autora jakiś inny jego kolega po fachu wchodzi w jego buty. Wszyscy wierzą w kompetencje i specjalizację. Zakłada się, że dramaturg, skoro sam jest pisarzem, powinien lepiej rozumieć, jaka intencja autorska stoi za określoną wypowiedzią

postaci. Co więcej, reżyser chce tę właśnie cudzą intencję odkryć i wystawić. Dramaturg jednak, jako wynajęty interpretator, myśli w kategoriach ideowych, ignorując instynktownie proces pracy nad spektaklem. Jeszcze inne jest myślenie producenta, które idzie w kierunku „wymowy” spektaklu. To on przecie inicjuje całe przedsięwzięcie, i zapewne robi to wiedziony pokusą zaplanowania efektu końcowego. To on wybiera artystów ze względu na coś, czego się po nich spodziewa.

Jeśli zespół produkcyjny porównać do organizmu, to dramaturg jest tam okiem, uchem i umysłem. W końcu więc chyba stałem się kimś, którego wyostrzoną świadomość można było testować, kimś w rodzaju potencjalnego doskonałego odbiorcy. I wtedy przydała się chyba moja „fachowa” znajomość twórczości Mrożka. Zacząłem myśleć jak autor sztuki, jak konstruktor. Wiedziałem, że Mroźek zazwyczaj ustawia swoich bohaterów w dopełniające się pary. Syn jest ideowym przeciwnikiem ojca, ale sprzeciwia mu się nie z konkretnej przyczyny, ale niejako z zasady, przeto jego bunt zrazu filozoficzny przemienić się musi w fanatycznie doktrynalny. Jako kochanek z kolei, nieśmiały Artur, chłopiec z zasadami, jest przeciwieństwem wyzwolonej i cynicznej Ali. W istocie jednak ten porządny narzeczony raz po raz traci nad sobą kontrolę, zaś obojętność dziewczyny okazuje się udawaniem, pod którym kryje się panieński sentymentalizm. Stomil i żona jego Eleonora układają się w podobną parę: mędrak i naiwna. Wszyscy dzielą się jeszcze na kobiety i mężczyzn, też dwa wojujące ze sobą obozy.

Pojąłem wreszcie, dlaczego Brandon zaczął od pytania o imiona bohaterów. Wszystkie imiona są znaczące, wiele wyjaśniają, chociaż nienatrzętnie. Artur to imię trochę snobistyczne, w latach sześćdziesiątych nadawane chłopcom z domów nowoczesnej inteligencji, miało manifestować europejskość i kosmopolityzm. Wszakże to również imię królewskie, nie przypadkowo chyba zrodzone w wyobraźni pisarza-anglofila. Podobnie imię Eleonora sugeruje jakąś pretensjonalność, może post-szlachecką. Nawet pozornie przypadkowe nazwisko Stomil, dla polskiego ucha natychmiast kojarzące się z nazwą wielkiej firmy oponiarskiej (jak na przykład Michelin we Francji), w istocie znaczy „sto mil”, czyli co sugeruje? Prędkość, przyszłość, postęp? Miasto, masę, maszynę – słowa z manifestu futurystów. Eugeniusz i Eugenia to wcielona w obie płcie jednocześnie „łagodność”, która w tym przypadku oznacza chyba bardziej naiwną i nieco śmieszłą bezradność. Wreszcie Edek jest lokajem Edwardem (czy lokaj nie powinien być postacią w edwardiańskim guście?), który zrzuciwszy nałożone nań pańskie przebranie, wrócił do swojej prawdziwej natury, czyli do Natury po prostu.

I tak dalej, w tym kierunku szły moje interpretacje, prowokowane pytaniami aktorów. Jak widać, wcale nie przywracałem Mrożkowych alego-

rii do realnego życia. A przecież na scenie coś ludzkiego będzie musiało je poruszyć! Podczas dwóch analitycznych prób stolikowych i jednej próby czytanej niewiele już o rolach rozmawialiśmy, koncentrując się na próbie odnalezienia jakiegoś modelu, nadającego zrozumiałą formę społeczności, która miała pojawić się na scenie. Aktorzy jednak zadawali pytania konkretne, chcieli poznać prawdziwych ludzi. Dlatego zastanawialiśmy się nad kwestiami w rodzaju: Czy Artur i Ala naprawdę się kochają? Czy aby Edek nie jest jakimś „odrzuconym bratem” Artura? Co tak wyraźnie łączy wszystkie kobiety w tym domu? A może Arturek faktycznie ma kompleks Edypa, jak mu sugeruje zalękniony tatuś? Czas jednak biegnął nieubłaganie... „Czy to prawda, że w Polsce reżyser może przeciągać próby na wiele miesięcy?” spytał mnie kiedyś Brandon.

Rozgadałem się więc znowu o różnicach w metodzie pracy nad spektaklem. Właściwie, mówiłem, europejski reżyser często traktuje próby jak warsztat. Metoda amerykańska, co zauważyłem dopiero później, polega na szybkim „blokowaniu” sceny, kiedy tylko wydaje się udana. Reżyser przede wszystkim pozwala aktorom grać spontanicznie i z obserwacji ich własnych skłonności wyprowadza najbardziej wyraziste cechy postaci, które dany aktor niejako nosi w swojej osobowości. To, co w Europie nazywamy czasem pogardliwie „systemem gwiazdorskim”, polega w istocie na zaufaniu do indywidualności w osobie aktora. Tymczasem w teatrze, do którego przyzwyczała mnie „szkoła polska”, scena jest miejscem kreacji, a nie organizacji czy spektaklu. Aktor pozostaje niejako materiałem w rękach reżysera. Dlatego interakcja pomiędzy nimi jest znacznie bardziej bezpośrednia, przebiega na poziomie psychiki, bywa nawet brutalna. Aktor, będąc w istocie „prowadzony” w kierunku bezpośrednio mu wyznaczanym, ulega niejako pokusom i prowokacjom reżysera, budując rolę w oparciu o odnajdywane w trakcie tego procesu emocje. Reżyser nie tyle blokuje scenę, ile raczej „fiksuje” działanie aktora, kiedy zauważy, że było ono właściwym wyrazem oczekiwanej przez niego emocji.

W amerykańskim „teatrze Stanisławskiego” aktor musi polegać na sobie i za siebie tylko bierze odpowiedzialność. Reżysera nie oskarża się o to, że aktorów źle „ustawił”, co najwyżej oni sami, w ciszy własnego sumienia, oskarżą go o brak zdecydowania. W polskim „teatrze Grotowskiego” reżyser ponosi pełną odpowiedzialność za aktorskie kreacje. Reżyser jest bogiem, ale pogańskim, czyli takim, co to rzucając gromy, wydobywa ze zwykłego śmiertelnika bohatera mitu.

Po kilkunastu pierwszych próbach, które były faktycznie „próbowaniem” tego, czym cały ten spektakl być mógłby, zacząłem się obawiać, że brak jednoczącej aktorów silnej ręki przewodnika doprowadzi do sytuacji, że każdy będzie grał osobno, desperacko czepiając się przypadkowo

odnalezionych skojarzeń. Było dla mnie coraz bardziej jasne, że aktorzy albo zaufają swojej osobowości i zagrają „od siebie”, coś dla siebie wygodnego, nie oglądając się ani na sens roli, ani na partnerów, albo całkiem się zagubią, próbując zrozumieć, „o czym to wszystko opowiada”.

I faktycznie, spośród siedmiu aktorów dwoje dość szybko znalazło sobie coś do zagrania. Ala, młoda i atrakcyjna, ustawiła rolę całkiem spontanicznie na prawdziwych emocjach dziewczyny, która chce być kochana i pożądana zwyczajnie, czyli bezpośrednio, a nie pryncypialnie wykorzystana w celach ideologicznych. W trakcie kolejnych prób instynktownie budowała sobie scenariusz rozwoju postaci, przebiegający od niezrozumienia przez zaufanie do utraty wiary w czystość intencji swojego chłopaka. Jej finałowa „zdrada” okazała się nielogicznym, ale jednak psychologicznie zrozumiałym, odwetem. Jednakże, kiedy w końcu widzi, jaką ranę zadała narzeczonemu, jest przerażona swoim czynem, jego irracjonalną motywacją. Umierający Artur wyzna jej miłość, i wtedy jej słowa: „czemu mi tego nie powiedziałeś”, uczynią z niej współwinną i współofiara zarazem. Oboje są w białych, ślubnych strojach, jakby teraz właśnie zawierali małżeństwo z miłości, nie dla zasady... Drugi aktor, grający wuja Eugeniusza, działał równie spontanicznie, ale w odwrotnym kierunku. Najwyraźniej nie znajdując w sobie żadnego podobieństwa do postaci starszej od siebie o dwa pokolenia, ani nie umiejąc rozpoznać jej wyrazistego społecznego wzorca (liberalny arystokrata w Chicago?), zagrał nieco błazeńską karykaturę staruszka ze starej Europy. Widzom mógł się kojarzyć trochę z aktorem z epoki filmu niemego, z kimś, kto wszystko robi nienaturalnie szybko i sztywno, a takich gestów nie da się przecież brać poważnie. Jego celem nie była postać prawdziwa, przekonująca i rozpoznawalna, zdecydował się na komediowy efekt, czyniąc z postaci wesołą kukielkę. Reszta aktorów wyraźnie nie wiedziała, co ma grać.

Raz po raz starali się podczas próby zainicjować dyskusję. Najwyraźniej odczuwali potrzebę intelektualnego zdefiniowania postaci. Ale reżyser pozostawał nieugięty, od razu ucinał takie głoślowne rozważania. Najwyraźniej bał się ugrzęznąć w dywagacjach, które osłabią tylko czujność aktora. Raz jeszcze doszła do głosu zasada – musisz sobie sam poradzić, i ukryte za tym przekonanie (jakże amerykańskie!), że jak dasz z siebie wszystko, to ci się uda. Znowu różnica? W Polsce reżyser stwarza aktorowi poczucie bezpieczeństwa, tutaj wystawia go na ryzyko. Ale wszyscy mamy przecież podobne potrzeby... Toteż poczułem się nieco zakłopotany, kiedy to właśnie we mnie opuszczeni aktorzy wyczuli skłonność do słowiańskiej opiekuńczości. Nowe zadanie stanęło przed dramaturgiem.

Spotykałem się z nimi po próbie, z każdym osobno, służąc za cierpliwego rozmówcę. Tę rolę w Polsce spełnia sam reżyser, angażując się w dyskusję, traktując aktora jak intelektualnego partnera. Może, w jakimś

sensie, ofiarowuje mu w ten sposób zadośćuczynienie za nadużycie swojej nad nim władzy? Ja w każdym razie bardzo dobrze, bardzo owocnie wspominam te rozmowy. Wiedziałem jednak, że nie mogę pozwolić sobie na „dywersję” wobec działań reżysera. I nie tylko moralne względy mną powodowały, również całkiem praktyczne. Nie chciałem aktorów osłabiać w ich determinacji do samodzielności, chciałem tylko dać im jakąś prostą, praktyczną podporę. Znowu przypomniał mi się Grotowski, który uparcie podkreślał, że spontaniczność musi dojść do głosu w ramach solidnej formy.

Moje mędrkowanie, dzięki któremu schematyczne dla nich charaktery nabierały ludzkiej pełni, starałem się zawsze zakończyć jakimś jednoznacznym i prostym projektem scenicznego działania. W ten sposób babcia Eugenia, na którą aktorka słusznie skarżyła się, że nie ma wiele do zagrania, odnalazła sobie formę w serii drobnych gestów, wykonywanych maniakalnie, zupełnie bez związku z resztą domowników, jakby grała swoją równoległą sztukę. Stomil i Eleonora odnaleźli się w formie ciągłego lgnięcia do siebie, jakby bali się rozłączyć i jakby wciąż chcieli podtrzymać stan młodzieńczego zauroczenia sobą. Najciekawszy okazał się Artur, bardzo inteligentny i utalentowany aktor, z którym spędziłem najwięcej czasu. Poradziłem mu, żeby poczuł się w tym meczu „rozgrywającym”, czyli kimś, kto musi wobec każdej z postaci określić się za każdym razem inaczej, jakby z każdym grał osobny dramat w innej roli. „To oznacza – mówiłem – że tracisz poczucie tożsamości, nie wiesz jak się zachować, więc wszystko robisz przeciw sobie, nienaturalnie”. Czyżbym miał w pamięci bohatera Gombrowiczowego *Ślubu*? W każdym razie, pozwoliło mu to niejako zwielokrotnić charakter postaci, bo ukazało fanatycznego tyrana jako skomplikowanego nadwrażliwca, jego ostateczną klęskę i ofiarę czyniąc tym samym bardziej wiarygodną. „Ideologia – podpowiadałem – jest zrazu twoją jedyną bronią, nad którą wkrótce przestajesz panować; zaczynasz mówić, by zdobyć nad kimś przewagę, ale bezwzględna logika twojej wypowiedzi natychmiast staje się samodzielną mocą, demonem, który obejmuje kontrolę nad twoimi decyzjami. Nie jesteś zły, a jednak popadasz w tyranie”. I tak dalej, i dalej – nie chcę zdradzić wszystkich naszych sekretów.

Te wątpliwości osłabiły energię zespołu, spadał zapał do pracy. Oto przekroczyliśmy półmetek i dalej nie widziałem, jakaż to idea przyświeca interpretacji reżysera. Z niepokojem obserwowałem, jak „blokuje” on poszczególne sceny z wyraźną intencją podkreślenia ich komizmu, jakby to miało wystarczyć. Raz po raz wybuchał śmiechem, ale najwyraźniej tylko jego to wszystko bawiło. Sytuacja stawała się nerwowa. Ja się bałem, że z tego powstanie, w najlepszym wypadku, komedia złożona z gagów, producent narzekał, że za mało jednoznacznie politycznych aluzji, akto-

rzy grali coraz głośniej, z coraz większą przesadą... Aż w końcu, powoli zaczęło się z tego coś wyłaniać.

Brandon zrobił się nerwowy, bo zaczął się spieszyć, ale zarazem jakby bardziej pewny siebie. Nie bez satysfakcji zauważyłem, że staje się wręcz despotyczny. Może udało mi się go trochę zepsuć moją europejską dekadencją? Zdawał się już wiedzieć, czego chce, ale zarazem coraz częściej podczas prób odwoływał się do mojej opinii. Sprawdzał efekt? Zaczął też odważniej skracać tekst, co prowadziło do uproszczenia i zarazem oczyszczenia wątków z nadmiaru dygresji. Trudność zresztą jeszcze jedna, związana z tekstem, wciąż się powtarzała, nadmiar filozoficznych rozważań. Czułem, że Artur – bo to on musi udźwignąć te długie monologi wypełnione logicznymi dowodami – nie znajduje w sobie dla nich... No właśnie, motywacji! „Mów do siebie”, radziłem. Fanatyk słucha swojego głosu i dlatego zaczyna wierzyć, że Głos przez niego przemawia.

Amerykańska tradycja pisania dla teatru zdecydowanie różni się od europejskiej również sposobem użycia języka scenicznego. Tutaj postać mówi, żeby wyrazić jakąś postawę, używając wypowiedzi jak narzędzia. Tymczasem współczesny dramat niemiecki, francuski czy choćby irlandzki dawno już zwątpił w zdolność języka do wyrażania czegokolwiek poza samym sobą. Język w teatrze jest więc „bohaterem i przedmiotem” działań aktorskich. W powikłanych monologach Mrożka takiego „przewrażliwionego na swoim punkcie” języka jeszcze nie ma; ale jest już język cudzy, język, który rozmawia sam ze sobą, w sobie. W istocie debata, która toczy się w dialogach, jest sporem retorycznym, bo idee wpisane są w język tradycji, „przepływają” zaledwie przez usta bohaterów, którzy z jakiegoś powodu znaleźli się w nurcie strumienia idei. Każdy swoim monologiem niejako „cytuje” coś nieświadomie. Tych cytatów jednak ani aktorzy, ani publiczność nie mogli w pełni rozpoznać. Trzeba było przeto używać Mrożkowych dialogów poniekąd wbrew intencji autora.

Coraz częściej zdarzało się, że aktorzy prosili mnie o skonfrontowanie tłumaczenia z oryginałem, odnajdując jakieś językowe niejasności. Zacząłem w końcu przynosić na próby polską wersję dramatu i śledziłem „angielskie” wypowiedzi postaci, patrząc w tekst oryginalny. Przyznam otwarcie, że dokonaliśmy kilku drobnych korekt, nie konsultując się z tłumaczem. Ostatecznie tekst skrócony i nieco zamerykanizowany językowo okazał się jaśniejszy. A to znaczy – psychologicznie prawdziwszy. Dzięki temu całość zaczynała się z wolna przekształcać w zupełnie zwyczajną komedię rodzinną. Nie wiedziałem tylko, że to oznacza też – komedię dla rodziny, czyli... o zgrozo!... w telewizyjny sitcom.

Dzięki temu jednak działania bohaterów nabrały tempa, akcja biegła dynamicznie od sceny do sceny, tak że czekałem tylko, aż usłyszę „śmiech zza kadru”. Nie wiedziałem oczywiście, jaki to serial i jakie w nim wystę-

pują typy. Cóż, mieszkając drugi rok w Ameryce, telewizję tutejszą rzadko mam ochotę oglądać. Ale aktorzy i, jak można przewidzieć, również widzowie powinni rozpoznać w tej zabawie jakieś znajome tony. Taka rodzina szybko stała się zrozumiałą dla wszystkich formą wzajemnych relacji. Syn walczy z ojcem; pogardzany Edek bierze odwet na faworyzowanym Arturze, obaj teraz mają się do siebie jak zawistni bracia; wyzwolona Ala ciałem kusi nieskalany idealizm konserwatysty... Wszystko jasne, teraz należało tylko spowodować, żeby aktorzy zaczęli reagować na siebie nawzajem, jak przystało na współmieszkańców rodzinnego gniazda, którzy żyją odruchami odwetu, i problem rozbicia scenicznej jedności zdawał się rozwiązany. Kolejna rozmowa z reżyserem otworzyła mi oczy.

„Tango, dlaczego tango?” dopytywał się Brandon. Nie bardzo umiałem mu odpowiedzieć, w tej sztuce tytuł zawsze najmniej mnie przekonywał. „Bo tu wszyscy tańczą – Brandon sam udzielał sobie odpowiedzi – Tańczą tango, czyli taniec miłości i agresji”. To metaforyczne odkrycie okazało się niezwykle skutecznym narzędziem organizacji scenicznego ruchu. Reżyser zaczął ustawiać postaci w pary „taneczne”, w końcu aktorzy sami zaczęli bawić się ze sobą w taniec. Ustawił wszystkie relacje w ten sam schemat *love & hate affaire*, co natychmiast zaowocowało poczuciem, że wszyscy gramy w jedną grę, wedle tej samej zasady. Pomysł spodobał mi się na tyle, że sam zacząłem sugerować figury... Ale kiedy ja dążyłem do pełnego przekształcenia narzędzia w formę, reżyser powstrzymywał moje zapędy. Zachęcał mnie wprowadzić do podsuwania pomysłów, ale zarazem bardzo starał się nie ekspozować nadmiernie formalnej wyrazistości. Sztuka nie mogła stracić realistycznej naturalności. Na scenie stała realistyczna scenografia, były prawdziwe meble, nie można było grać przeciw temu wszystkiemu.

Tak oto lekcję amerykańskiej powściągliwości znów przyszło mi odebrać. Często słyszałem argument: „To nie ma motywacji”. „Po co ci motywacja – replikowałem – zrób z tego znak”. I tu kolejna fundamentalna różnica stylu teatralizacji się nam objawiła. Moja polska i europejska wrażliwość na symbole, na sugestie znakowe, nauczyła mnie patrzeć na przedstawienie jak na tekst do zdeszyfrowania. Niekoniecznie semiotycznie uporządkowany, ale zawsze jakoś znaczący. Tutaj nie tylko spotkałem się z pewną obojętnością na symbolizm, ale wręcz z obawą przed nim jako elementem dla teatru nazbyt intelektualnym. Nie dałem jednak całkiem za wygraną i, pod pozorem motywacji, przemyciłem kilka symbolicznych elementów. Tym bardziej że odkąd graliśmy „telewizję” w operetkowych kostiumach, otwierała się możliwość swobodnego korzystania z estetyki kiczu. Świadomy nadmiar kolorów, śmietnik stylów, dużo niepotrzebnych przedmiotów w rękach, wszystko to zdawało się wyzwalać w aktorach poczucie swobody, uzasadniało przesadnie zamaszyste gesty i zbyt głośno

wypowiadane kwestie. Z kolei scena zatłoczona meblami i przykryta dywanami zmuszała ich do podtrzymywania ciągłego napięcia uwagi, by się nie potykać i nie wpadać na siebie. Reżyseria jako sztuka organizacji warunków scenicznych zaczęła dawać rezultaty.

Dwie ostatnie próby przyniosły zupełne uspokojenie moich początkowych obaw. Gdybym to ja teraz zaczął reżyserować, pomyślałem, nauczony przez Brandona czytać Mrożka po amerykańsku, kto wie, czy nie popchnąłbym spektaklu w tę stronę. W kierunku demokratycznego kiczu, żeby w moim romantycznie zacierzewanym Arturze wykrzesać iskrę autoironii... Ostatecznie, to właśnie dzięki tej bezpretensjonalnej otwartości, która cechuje najlepszą sztukę amerykańską, udał nam się tu, w Chicago, ten polski dramat o Europie. Spektakl był teraz amerykański, jak tego chciał producent, ale zarazem niepublicystyczny. Był psychologicznie przekonujący, co leżało na wątrobie aktorom. Był dynamiczny jak farsa i klarowny jak tragedia, w czym spełniło się oczekiwanie reżysera. I w sumie okazał się formalnie wyrazisty, niosąc głębokie przesłanie, o co miał zatroszczyć się dramaturg.

Publiczność dopisała nadzwyczajnie. Zagraliśmy piętnaście spektakli przy średniej frekwencji około 80%, na 200-osobowej scenie. Mniej więcej połowa widzów miała jakieś związki z Polską, ale ci też właśnie przyprowadzali swoich amerykańskich przyjaciół. Słyszałem rozmowy prowadzone w obu językach równocześnie. Byłem na kilku spotkaniach po spektaklach, nie spotkałem ani jednej osoby, której by się nie podobało. Ludzie byli tak ożywieni, tak poruszeni, jakich pamiętam z czasów, gdy w latach 80., jako nastolatek, chodziłem w Krakowie na głośne spektakle Wajdy, Jarockiego, Lupy. Równie entuzjastycznie i poważnie zareagowała polska prasa lokalna. To amerykańskie *Tango* najwyraźniej okazało się ich sprawą.

Za to amerykańscy krytycy kręcili nosami. W najlepszym wypadku okazali tolerancję. Wszyscy pospiesznie otworzyli stare wydania Esslina, gdzie znaleźli czarno na białym, że Mrozek to wschodnioeuropejski Beckett. Przeto absurdałnego awangardzistę z Europy jak grać należy? Głęboko, dziwacznie, z aluzjami bogatymi niczym secesyjne ornamenty. A tu co? Sitcom zrobili! Toż to profanacja wyrafinowanego intelektualisty!

Zarzucali spektaklowi, że stylistycznie niejasny. Jakby nie chcieli uwierzyć w to, co bali się zobaczyć – świadomy kicz. Woleli rozpoznać swoje „wojny kulturalne” jako debatę, której powagę zepsuł niedoświadczony reżyser. I jeszcze, że całość nie dość tragiczna w finale. Cóż, z tym ostatnim i ja bym się zgodził. Ale zdumiało mnie niepomiernie, że miejscowi znawcy teatru nie umieli docenić przekonującej gry aktorów, że nie chciało im się odczytać subtelnie zaszyfrowanych figur ułożonych z psycholo-

gicznie prawdziwych relacji, że nie ośmielili się nazwać po imieniu żadnego z amerykańskich typów. Czyżby nie umieli patrzeć po amerykańsku?

Że też jakoś nikomu nie przyszło do głowy rozejrzeć się po kuchni w swoim domku na przedmieściu. Tam przecież musi stać solidny stół... w centrum globalnej wioski.

2006

Autor i Reżyserki (rozmyślanie Czechowa)

„Przedstawienie jest manifestacją,
a ponowoczesne dzieło sztuki negocjuje swoje reprezentacje
w przestrzeni publicznej – doraźnej więc agresywnej”.
(z podręcznika)

rozpoznania

Do czego dwie młode Polki mogłyby użyć tekstu starego rosyjskiego pisarza o trzech (a nawet czterech) kobietach na skraju załamania nerwowego? Do poradzenia sobie: ze swoją młodością (kondycją skrajnie ponowoczesną), ze swoją kobiecością (pod presją patriarchalnego paradygmatu), a wreszcie z polskością swoją (przyprawiającą o rozstrój nerwowy). Będzie zatem: postmodernistycznie, seksistowsko i psychodelicznie – będzie przeciw. Przeciw logocentrycznej władzy jednego Autora manifestują, całkiem logicznie, dwie Reżyserki.

Obie manifestacyjnie zachowują się jak buńczucznie nastolatki, co to potrafią ojcu przed nosem drzwiami trzasnąć. I takóŜ siostry ich w domu swoim. Cóż, nie może być inaczej – w postdramatycznym teatrze (podobno) to reżyser/ka jest autorem/ką postaci scenicznych... Które rodzą się niczyje? Bo przecie ten Ojciec ich nieznany to duch jakiś, który nawiedza dom powszedni zza granicy sąsiedztwa. Córki zaś wybrały się, niczym w poszukiwaniu swojego Autora, w przeszłość z marzeniami o przyszłości. Teraźniejszość jest im ciężarem, przytłacza materią codzienności, wyprawiają zatem swoje myśli na poszukiwanie minionego czasu, bo podejrzewają, że w nim skrywa się autorytet, który przywróci wartość temu, co tylko swoją cenę co dzień z nimi negocjuje; teraźniejszość bowiem, tak

boleśnie niechciana, zda im się poczekalnią na... No właśnie, czyżby miało się dokonać przywrócenie? Chyba nie są aż tak naiwne; oczekują raczej – odzwierciedlenia. Marzą (przed lusterkiem?), że powtórzy się (w poręcznym wymiarze?) przeszłość w przyszłości; że jedyny Autorytet będzie dowolną Wartością, a fundamentalna Metafizyka powierzchnią Interpretacją. Przeto szukają, czekając, czekają, fantazjując, marzą, wspominając. Takie życie nie polega na tworzeniu, śladem przeżycia nie będzie wzór na wrażliwości, zostanie po nim zmęczenie mięśnia poznawczego, i nie proces twórczy, lecz porządkowanie okaże się formą wysiłku. W dramatach wielkiego Rosjanina życie polega na nie-życiu, co (i to nie cytaty z Mrożka) nie znaczy, że takie bycie sobie nie jest męczące. Teatralną reprezentacją takiej interpretacji będzie prezentacja – czysta aktywność sceniczna, udawanie życia, czyli... reżyserowanie.

Na pustej scenie? Bynajmniej, na zagraconej! Ojciec ich, zszedłszy z tego świata, zdaje się zrazu uwalniać je od siebie, wkrótce jednak i nawiedzać zacznie. Dziewczyny wspominają Go dobrze, ciepło nawet, a przecież to właśnie „przez niego” zostały uwięzione w prowincjonalnym mieście garnizonowym. Ich uciekanie do Moskwy nie miałoby sensu, gdyby stamtąd (z Centrum) nie pochodziły, gdyby ich stamtąd Ojciec nie przywiózł i gdyby, dodajmy, nie nauczył ich do stołecznego życia tęsknić. Obijają się o meble z Moskwy, oczy psują im się od moskiewskich książek. A za okno wyrzują – roztopy, pożar, roztopy, pożar, roztopy... Nienaruszalna forma porządkowania chaosu, klasycznie konieczna jak łacińska koniugacja. Patrząc przez okno, wyglądają wyjazdu, a właściwie wyglądają tam siebie takimi, jakimi nie wyglądają tutaj. Czyżby tam miało nie być roztopów/pożarów? Czy tam nie obowiązują reguły gramatyki języków martwych? Kto wie?

Treścią ich życia, a zatem i treścią dramatu, jest nie-reprezentowane. Jeszcze? W istocie więc siostry, czyli córki, żyją życiem, którym nie żyją, ale dzięki któremu właśnie żyć się daje... Jak? Godnie. Bo jakże w tej Moskwie by było? Czym by się tam żyło, kiedy nie byłoby już na co czekać? Przyszłoby żyć w stanie zaspokojenia, w nasyceniu czymś nieodparcie jedynym i rozpoznany, w cennym przez to tylko, że zagrożonym utratą, nigdy już w czymś, co warte czekania. A jednak się czeka. Emigranci wychekujący ojczyzny na brzegu Ziemi niczyjej znakomicie nadają się do... wyreżyserowania.

Autor pisze dialogi dla ludzi, którzy nie wiedzą, o czym mówią, kiedy nazywają to, co nie ma już znaczenia. Tak, Czechow był Beckettem; i równie jak tamten był optymistą, czyli maksymalistą pozbawionym złudzeń, że to, czym żyjemy, warte jest kontynuacji. Życie, które nie polega na czekaniu, staje się wszak procesem wegetacyjnym, zależy wyłącznie od Gleby. Albo od Ogrodnika. W każdym razie, tylko człowiek niepewny jutra żyje

jako niepoddany teraźniejszości; ta godność nie-podlegania warta jest ryzyka życia nieprzewidywalnie. Modernistyczny nihilizm (Czechow był cynicznym moralistą) zawiera w sobie możliwość oczyszczenia, redukcję do dna, z którego dobyć się może głos już tylko nieskłamany. Kim więc – podśluchajmy – jest człowiek tylko ludzki? Kim nieznaną pana, kim po śmierci rodzica, kim na pustyni bez drogowskazów? Czyż to nie jest podniecające? Czy nie najwartościowsze spośród zadanych nam zadań? Czy warte spróbowania? Ależ nie da się inaczej! Nie czujemy się wszak wolni, raczej dostrzegamy wokół coraz więcej ograniczeń, czujemy się zmuszeni do wybierania. Konieczność nadawania sensu swojej aktywności to niewola samowoli – nasza nieboska i niezawierająca kondycja skazanych (a może wybranych do?) na jasną i niegasnącą świadomość trwania w wiecznym niespełnieniu.

Tak, wizytówka: „nienasycenie” widnieje na drzwiach wynajętej nam celi wolności. Tutaj nie ma scenariusza do zrealizowania, nie ma nawet czego bronić, można co najwyżej upierać się przy „swoim”, które zresztą też nie wiedzieć komu się zawdzięcza. Nasza ojczyzna jest tymczasowym miejscem zagospodarowania – permanentnym reżyserowaniem. Nauczni „walczyć o” (cel oczywisty, ciosy na ślepo) nie mamy teraz żadnego „dokąd”, mamy tylko możliwości i kierunki. Dramat nasz przeto będzie niczyj; będzie płaski, sklecony z ruchów gwałtownych a bezcelowych, z napięć i z rozluźnień, ze słów, które nie zobowiązują, i z działań, które nie znaczą. To nie będzie dramat do „grania”, nie wypełnia go bowiem wzór niczyjej partytury, on od początku będzie do... wyreżyserowania.

Aż dziwne, że Czechow nie była kobietą. Zresztą, kto naprawdę wie, co się tam wyprawia, w tych guberniach na rubieżach cesarstwa?

tęsknoty

Tymczasem siostry żyją dzięki swojemu niespełnieniu – w pracy, w miłości. Zagospodarowują je skrzętnie w poczuciu winy wobec powinności nadania życiu sensu, czyli wobec obowiązku sprostania oczekiwaniom. Czyim, na Boga? Wychowawcy. Cóż, jeśli nie wychowanie, wzbudziło bowiem w nich ów niepokój o stan moralny (nie imperatyw to chyba, lecz powinność) duszy swojej, który draży w nich próżnię? Słodki obowiązek życia tak, żeby się życia nie zmarnowało, został im po Ojcu, w spadku, wraz z zabezpieczeniem finansowym i statusem społecznym, które gwarantują im wieczne zagrożenie łatwą akceptacją stanu posiadania. Dopiero śmierć Ojca stawia Córki przed powinnościami Matek i Żon, i Kochanek też. Siostry zatem to były córki, kobiety w okresie dojrzałości, za progiem samodzielności... Więcej nawet – ten Dom Kobiet jest domem, jakim mogłby być, gdyby zabrakło w nim Mężczyzny.

Gdybym był feministycznym reżyserką, zrobiłbym spektakl o tym właśnie – o życiu po Ojcu, i o teatrze po Autorze, czyli o życiu w stanie podwyższonej konieczności reżyserowania. Ale czyż Reżyser to nie jest aby jakiś rodzaj (przepraszam za wyrażenie) Naczelnika? W dramacie Antona Pawłyca bohaterkami są kobiety doskonale przeciętne, zróżnicowane w podobieństwie swoim niczym antyczny chór bachantek, pozbawiony przewodnika. Od razu widać (kurtyna odsłania się zawsze *in medias res*), że siostry nie mieszkają „tylko” w Rosji, ale że „również” nie w jakiejś Nie-Rosji; zasiedlają uniwersalne Nigdzie, jakim jest każde garnizonowe miasto na prowincji każdego imperium. Więc w Polsce? Dlaczego nie? A dlaczego tak? Na szczęście (dla tych spektakli) nie „również” w Polsce, nienatrzętnie tutaj, w tej naszej międzyimperialnej szczelinie, w którą zwykliśmy wciskać cały nasz ból po odciskach.

Oba spektakle (dramaty?) dzieją się w domu, w domu, do którego schodzi się miasto w osobach lokalnej inteligencji, schodzi się imperium w osobach oficerów, a przez półprzepuszczalne błony gazet przedostaje się świat, cóż że pomniejszony do rozmiarów czcionki. One są w nim, w świecie po Ojcu; razem, bo tak właśnie: ona i ona, i ona mieszkają w domu... A więc jakoby dalej u Ojca żyją, co prawda martwego od dawna, a jednak z Jego przeszłości wciąż się utrzymują, jakby Go one jeszcze miały, a On miał je. U siebie ciągle, a przecie już obco żyją. Ten „ich” dom przeto to już jakiegokolwiek i bądź czyje miejsce – wspólne warunki współistnienia niewspółistotnych, a jednak podobnych do siebie jednostek. Spuścizna, na którą jesteśmy skazani zawsze i której nie umiemy zagospodarować nigdy? Coś dane nam skądinąd, więc jakby do tego tutaj miejsca niepasujące... Tak, podejrzewam tego Rosjanina o nienowoczesne tęsknoty.

Bo ta ich Moskwa to żaden wyjazd, toż one w Moskwie się urodziły! Moskwa to powrót. Wyjeżdżanie polega na wracaniu (czy świadomym?) do kraju dzieciństwa, do rajy niedojrzałości; ale i do życia „normalnego”, czyli światowego, godnego panien z inteligencji, co to znają po trzy języki każda. Moskwa oznacza koniec wygnania na śnieżną prowincję imperium, ale i koniec zadomowienia w ciepłym wnętrzu (wskutek niesprzyjającego klimatu) tymczasowego „u siebie”. Moskwa to tam, drogie siostry i bracia, gdzie powinniśmy być, gdzie bylibyśmy niechybnie, gdyby nie inni – Rewolucja, Okupacja, Jałta, Postmodernizm... Czy Moskwa nam się należy jako zadośćuczynienie za niezawinione klęski? No więc, do Moskwy (ale przez Brukselę), siostrzyce!

Świadomie mieszam polityczne z metafizycznym, z intencją naważenia sobie bigosu. Toż narodowa to nasza potrawka, swojska, domowo-karczemna; co prawda tchnienia nietowarzyskie prowokująca, za to pożywna niechybnie. Kondycja ponowoczesna potrzebuje strawy, to wszak nowa

niedojrzałość, stan zdrowia nastolatka/ki, zarażonego/ej dekadencją; to zarazem wiek po- i przekwitania. Trzeba zacząć nowe życie... Bo tutaj, drodzy krewniacy, gdzieśmy są? Na marginesie sensu? Poza właściwym wzorem tekstu splecionego w stolicy? Życie, wiadomo, jest gdzie indziej; Madame Bovary czyta tam Kunderę, dekonstruując go w buduarze dla czystej przyjemności filozofowania. Tu, w naszej guberni, najwyżej jakiś oficer swoim „pofilozofujmy” przerwie kłopotliwe „nie ma o czym mówić”, a miejscowa inteligencja czyta ledwie ciekawostki z wielkiego świata, starannie wybrane przez światłych redaktorów lokalnej gazety.

Zaraz, zaraz – który to skrawek mapy? Może Wrocław, upiększający germański gotyk świecidełkami, jak stara panna, co by się chciała szybko wydać za Obcego? A może Wałbrzych, umorusany węglem, pełen wyobcowanych biedaszybów, co mogą liczyć już tylko na perwersyjny urok nędy? Wszystko naraz – teatr okrucieństwa i domowa przemoc, bezlitosna satyra i pobłażliwa ironia. Nareszcie – jesteśmy teatrem narodów!

provokacje

Wrocławski spektakl zaprojektowany przez Monikę Pęcikiewicz i wałbrzyskie wydarzenie teatralne sprowokowane przez Julkę Wiktoriańską dzieją się „w domu”, w naszym, w swojsko naszym miejscu, objętym wszakże cudzysłowem. One celebują dom wymarzony, żeby przypadkiem nie zamieszkać w tym tutaj. Ten dom aktualny niegodny jest wszak nawet posprzątania, o innych poważnych zabiegach nie wspomniawszy. Ale kogo ja właściwie mam na myśli? Chłodne, eleganckie, funkcjonalne wnętrza Teatru Polskiego narzuca swój styl już od progu. Wchodząc na salę, nim zgasły światła i zapłonęły punktowce, miałem nieodparte podejrzenie, że będzie pięknie i nieprzyjemnie, obco i dotkliwie; że będzie (nazwałem to sobie później) po sąsiedzku – rosyjskie klimaty w niemieckich dekoracjach.

Dzięki tym dwóm cudzysłowowym drapnięciom reżyserce udało się wyobcować spektakl z natrętnej aktualności i zarazem wypuklić jego treść wewnętrzną gestem jednostronnej deformacji semantycznej. Na uwagę zasługuje (jakże poprawnie zrealizowany przez Karolinę Benoit) chwyt rozproszenia przestrzeni. Jesteśmy w tym samym czasie, permanentnie przytomni, we wszystkich miejscach: w salonie umeblowanym wspomnieniami z dzieciństwa, w kuchni naszej i w sypialni cudzej, w lokalnym domu kultury, w mieście historycznie socrealistycznym, w tym teatrze, w nigdzie. Znakomita „architektura” światła (autorstwa Kariny Kleszczewskiej) zniewala i zwodzi – zwraca uwagę widza w głąb sceny, by zaraz zawrócić ją na powierzchnię, tuż przed pierwszym rzędem – z iluzoryczną sprawnością kamery. Głosy aktorów raz po raz dochodzą z głoś-

ników, jakby przypadkiem włączał się mikrofon, jakby to, co widzimy, działo się również gdzie indziej. Ten efekt, wzmocniony i lepiej wygrany, pozwoliłby rozbitą przestrzeń jeszcze bardziej rozpiąć na pozascenicznym wymiarach...

Ale zdaje się, że nie tak być miało. Reżyserka idzie, raz jedyny chyba, za Czechowem, kiedy izoluje poszczególne sceny, wstawiając je do teatralnie wysterylizowanego „tu i teraz” skądinąd, z nieteatralnego świata ubabranego we wspomnieniach, w obsesjach, w lękach. Przejmujące, zaiste dotkliwe. Scenę rozmowy Nataszy z mężem, rozmowy przez nieistniejącą, ale jakże bezlitośnie ich rozdzielającą, ścianę, rozmowy słyszanej tylko od strony żony, włączyłbym do antologii monologów. W tym miejscu wypada upomnieć się o Annę Ilczuk w roli matki, żony i szwagierki, która, przy równorzędnych partnerkach, tknęła mnie chyba najczulej. Bo też i „dotykanie do żywego” właśnie, ale nie bebechowate „przeżywanie” tylko, behawioralno-psychodeliczną metodą, „opowiadanie sobą” o postaci, zdaje się celem tego rodzaju aktorstwa, jakie reżyserce udaje się wydobyć z każdego aktora odrębnie, każdemu z osobna dając szansę pełnej, artystycznej kreacji. Tyle, że takie mówienie – nie tekstu, lecz tekstem – usadza widza na miejscu widza, jak w kinie raczej niż w teatrze. Mówi się tutaj nie do mnie, nie ze mną, również nie ostentacyjnie beze mnie, ale wobec – tego, który ma jedynie reagować, poprawnie, przewidywalnie, dać się sprowokować. Kogo sprowokować? No przecie nie was, siostrzyce! Ale o tym później, na razie rozdrażniam...

Tymczasem przez Julię Wiktoriańską zaproszeni zostaniemy (dowiedzieliśmy nawet) na herbatkę w zapuszczonym domu na terytorium Rodziny Ogródków Działkowych przy ulicy Ludowej. Wnętrze podłe, ni to ruskie, ni to pruskie, jakieś postsocjalne, bo mógłby być tutaj prowincjonalny klub oficerski albo świetlica szkoły gminnej. Ale jest doraźnie urządzone teatrum, prawie amatorskie, prawie off-owe, każdy w nim mógłby zagrać. Zaczyna się już na korytarzu, częstują *czajem* (z pustych filiżanek), samowar się psuje (i już do końca go nie naprawią), oficerowie w rozchełstanych mundurkach harcerek przepaszają nas (nie kogoś innego) za (niezawinione, choć zaplanowane) niedogodności. I od pierwszej sceny, przez kulminację w scenach środkowych, aż do tragifarsowego rozwiązania wiadomo, że będzie śmiesznie. Tu nie opowiada się o siostrzyckich niewybierających się do Moskwy, tu się komentuje, na naszych oczach, dramat *Trzy siostry*; no wiecie, tę farsę o prowincjonalnych gąskach, o niedoroślach podoficerach i ich komendancie, podtatusiałym bawidamku.

A na tylnej ścianie – lustro, w nim widzowie. Trochę młodzieży, reagującej (jak Irinka) znudzeniem i zgrywą, marzącej, żeby się stąd wyrwać, choćby do Wrocławia, kilku statecznych mieszczan z gosposiami (jak nauczyciel Kułygin), grających znawców sztuki europejskiej. Brudniawo

tu jakoś i tandetnie, zewsząd te niemodne pieśni zabużańskie, ale za to – proszę bardzo, każdy może zagrać... uczestnika happeningu na działkach! Zegar na ścianie wskazuje czas aktualny, my „w owym czasie” popołu; a oni, ci zabawiacze publiczności, są z nami, skoro się do nas zwracają bezpośrednio, zaczepnie nawet. Kiedy papierowa Masza, czyli żywa Marta Zięba, staje obok mnie w balowej sukni, z papierosem w ustach, uśmiechając się prowokacyjnie, czuję jej perfumy... To co ja mam zrobić? Nonszalancko zakładam nogę na nogę, ubieram maskę typu „czego się boisz, głupia”, czyli żeby się nie dać nabrać na realizm, w samoobronnym odruchu, przywdziewam zbroję (autentyczną!) wytresowanego samca. A kiedy chyłkiem, w szlafroku, wypęłza z barłogu Piotr Tokarz, w sugestywnie zbudowanej roli brata Andrzeja, inteligenckiego safandudy, co to zamiast zostać profesorem, dał się wybrać do rady powiatu, też jestem z nim, chociaż nie chcę być po jego stronie. W przeciwieństwie do tamtego spektaklu, gorąco odpychającego cielesnymi emocjami, a zimnego w mechanicznie wciągającej formie jak japoński komiks, ten tu kabaretowy, na wpół improwizowany *sitcom* dla inteligencji angażuje mnie na chłodno – na szczęście w zabawę. A po zabawie powrót – do stolicy, gdzie udawanie ma przynajmniej jakieś skutki.

Teatralne dekoracje na wrocławskiej scenie sugerują nie-dom, raczej otwarte pudełko, przestrzeń wewnętrzną, lecz pozbawioną ścian. Oto jakiś model świadomości, jakieś terrarium, jakiś schron niedający schronienia, kryjówka bezpardonowo odsłaniająca, co tylko chciałoby się ukryć. To coś do patrzenia na to, spektakularnie, z dystansu; i na dodatek drażliwie na serio. W wałbrzyskim niby-domu demonstracyjnie, naturalnie nieurządzona izba o ścianach wyłożonych obskurną boazerią i z balkoniem pociągniętym olejną szybko umyka naszej uwadze, wrastamy w nią bez oporów, akceptujemy jej nędzę. Już nie chcemy mieszkać w takich miejscach, nie traktujemy ich poważnie, przyszliśmy więc tu, by się zabawić, jak w klubokawiarni urządzonej w stylu, na szczęście, minionym. To coś niedostrzegalnego, bo nazbyt swojskie, za bliskie; pozostawione bez groteskowej maseczki mogłoby nas zranić.

Dwa teatry? Eeee, jeno dwie izby tego samego baraku. Zapobiegliwie nowoczesna scena i uparcie zapomniana izba pamięci prowokują każda na swój sposób, ale obie jednako chcą być tylko sobą. Znaczy to, że ani one udają czechowską Rosję, ani chcą nas przenieść siłą do współczesnej Polski, raczej próbują się (nas?) przed tą aktualnością obronić, wydobywając z dramatu teatr czysty. I tylko bokiem wyłazi im... kraj graniczący z Imperium, królestwo podległe, rządzone przez inteligencko-oficerską oligarchię. Państwo wciąż jeszcze nieumiejące stać się swym własnym autorem, zdolne na razie (lecz jakże sprawnie!) reżyserować panieńskie re-sentymenty.

Odkąd wygnaliśmy z teatru autora, pisanie dramatów przestało być ryzykowne. Bo kto je bierze na serio? Reżyserzy skorzystali z okazji i skwapliwie zajęli wakat po „nadawcy” dzieła scenicznego. Reżyseria stała się wtedy zajęciem politycznie podejrzanym. Sama polityka bowiem nie czym innym jest dziś jak reżyserią społeczną, czyli porządkowaniem tłumu na scenie, bez uprzedniego scenariusza. Tak postępują rządzący, ale przecież można być w opozycji. Nie przestaje się wtedy politykować, zmienia się jeno taktykę – z propagandowej na krytyczną. Reżyserowanie jest zatem w naszych czasach działaniem (*excuse le mot*) moralnym... Do jakiej nagrody lub kary odnoszą jej wyroki?

pasje

Bohaterowie rosyjskiego dramatu (dramatu Rosji?) żyją w rodzinie wszakże, nie w żadnym społeczeństwie. Do pracy wprawdzie wychodzą, ale liczy się raczej przyście z niej i o niej gadanie, na łonie rodzinnym, rzecz jasna. Żyją naprawdę w prywatnym, publiczne ich otacza. Tutaj żyje się „samym życiem”, bez wysiłku, a jakoby ciężko, życie rodzinne toczy się samo, ludzi popychając wprawdzie, ale nie dokądś tylko na siebie wzajem. Póki co więc, żyje sobie ta rodzinka jakimś nie-życiem, nie-sensem i nie-miłością, w oczekiwaniu na zmartwychwstanie. I najwyraźniej to właśnie daje jej życiową siłę, skoro się tego trzyma, kurczowo. Trzy siostry przeto siedzą i plotą, dziergają sobie koronki – siatki, kratki, strukturę, klauzurę – zamiast pleść losy swoje i swoich przyszłych. Trzy Niedojrzałe Parki? Czyjogo losu prządki?

Niczyjogo chyba. Czyż w żałosnych komediach rosyjskiego lekarza, zarażonych słowiańską melancholią (niby smętne *fado*, ale bez luzytańskiego czaru), nie przywykliśmy bowiem oglądać „ludzi zbędnych”? Takeśmy przywykli, że patrzymy już na nich/nie bez zbędnych emocji? Ale chyba nie tym razem. Bo tym razem ów Nikt to tylko zwodnicze imię dalekiego Króla, pośród niewiast oczekiwanego. Cóż, że nadaremno, skoro z taką zarliwością, że mogłyby założyć żeński monastyr, wypatrują Kochanka niby Zbawiciela. Jeszcze chwila, słyhać już ostatni dzwonek, zaraz każdy na własne oczy ujrzy, wszak nie może być inaczej – ekstazy kobiecości! Naprawdę?

Nie, to tylko teatr, to interpretacja recenzenta. Dwie niedwuznaczne aluzje, parę potrażeń intertekstualnie nierozstrzygalnych i dalibyście się nabrać na metafizykę! Zaraz jakiś *jurodivny psychopompos* wyprowadzi was w pole, na pustynię, na jałową ziemię waszych tęsknot... O, jakże chciałoby się tak pisać o Wielkim Pisarzu! Tak opiewać wieszczka z przesiąkniętego *spiritem* kraju dobrych rad. Niedoczekanie wasze! Nie tutaj, nie dzisiaj. Ten tu Czechow będzie post-rosyjski, post-moderny, post-metafizyczny

i post-kolonialny też. Bo cały stąd jest, z *Przewisłanskiego Kraju* nad Odrą? Tylko pytam, drogie panie, drażnię. Przychodzi mi bowiem do głowy (w moim obcym języku), że gdyby ten Czechow był chociaż trochę po rosyjsku, to może dałoby się w dom Prozorowów zajrzeć przez metafizyczny wziernik. Choćby to miała być dziura ziejąca brakiem.

Aliści stałoby się tak jedynie wówczas, gdyby reżyseria polegała na ujawnianiu dramaturgii. No, ale wtedy goły Logos wyrzałby spod grubo tkanej Glossy (skądinąd?) i spojrzalby w twarz nam, a my jemu w oczy. Ach, niedoczekanie wasze, wszak dziewczyny z pasją! A pasja, jak mnie pouczają działacze kulturalni, znamionuje talent. Na szczęście obie reżyserki nawet nie próbują rozumieć autora. Pierwsza zakłada z góry, że skoro „tekst dramatyczny [...] dopiero na scenie staje się przejmujący, nigdy sam w sobie”, to wypowiedzi osób dramatu nie mają znaczenia, mają tylko funkcję; druga ostentacyjnie szeleści papierem, układając rozweselającą animację z wyciętych figurek. Co więcej, zdaje się, że obie nabierają się bezbrinnie na Czechowowskie „gadulstwo”, w którym oczywiście nie może być treści, którego można jedynie użyć do zmajstrowania scenicznych efektów. W obu przedstawieniach, choć w każdym inaczej, daje się bowiem zauważyć specyficzne podejście do wypowiedzanych słów. Choć Wiktorianańska każe swoim aktorom konsekwentnie i nieprzerwanie parodiować „banały” filozoficznych konwersacji wokół samowara, a Pęcikiewicz te same wypowiedzi deformuje „mechaniczną” manierą, która każde zdanie sprowadza na poziom frazesu, to przecież obie zrobiły z dramatem doktora Antona Pawłyicza to samo – niecznie wykorzystały go przeciw niemu, z pasją zgotowały mu męczeńską śmierć.

W Wałbrzychu panna Julia radzi sobie z ruskim wodolejstwem, dystansując się od komicznego świata wilków spragnionych zajęcy. I trzeba przyznać, że robi to z wdziękiem, dowcipnie. Ale gdybym był złośliwym rusofilem, to powiedziałbym, że robi to „po polsku”; to nie jest Rosja „w oczach Zachodu”, czyli demonicznie karykaturalna, więc skutecznie niezrozumiana, to jest Rosja pomniejszona postkolonialnym uśmieszkiem, na jaki zdobyć się umieją... mniej samodzielne narody. Młoda reżyserka nad tą Rosją się zatem pastwi, jakby ona była jej starszą, ładniejszą siostrą albo nawet jakby zobaczyła w niej (prawem estetyki campu) ikonę fallusa. Bo, a nuż by nas przerosła ta „dzicz zaporoska”! A wtedy ich post-orientalne „pofilozofujmy” mogłoby ukazać, prawem stosunków bilateralnych, nasze protozapadnickie „nie ma nic do powiedzenia”.

Za to we Wrocławiu kompleks powiatowy w drugą stronę chyba chciałby się rozwiązać. Nudną atmosferę wygodnego domu w Teatrze Polskim zapładnia wprawdzie jakiś Duszny Niepokój, ale rychło okaże się, że to Mdłości; na chwilę wybuchnie z niego jakiś lewosławny Święty Zapał, ale go zaraz Uświadomiona Konieczność spopieli w rozżarzonych węglach

pod samowarem. Zresztą, czy tutaj jest jakiś samowar? Chyba tylko jako zbędny prezent. Tutaj też się mówi tylko po to, żeby dało się pokazać, że to nic nie znaczy. Rzecz w tym przecie, wyzna w programowej wypowiedzi reżyserka, „żeby postawić się poza tekstem, sprawdzić, zobaczyć, jak ten banał wygląda z zewnątrz, czy zdoła odkleić się od prawdziwego życia”. Jasne, że się uda, wtedy Etos (one) na lewo, a Logos (oni) na prawo – przystanek w drodze do stołecznego Autorytetu.

Że niby wychodzi na jedno? Niezupełnie; niesprawiedliwy byłby w swoim egalitaryzmie gest zrównania obu spektakli walcem mojego własnego szowinizmu. Wrocławski spektakl rozpalony na chłodno, konsekwentnie zdekonstruowany, wedle reguł sztuki i za poręczeniem Janusza Margańskiego, wiernego ucznia Szkoły. Patrzyłem w głąb perfekcyjnie zaprojektowanej przestrzeni scenicznej Teatru Polskiego zaciekawiony, raz po raz dając się wciągać w reżyserskie niespodzianki, chwilami naprawdę dotknięty. A jednak po wyjściu na średniowieczne ulice, zanim doszedłem do rynku, byłem już pewien, że zobaczyłem realizację pomysłu, nie myśl odkrywczą. Toteż, oglądany następnego wieczoru, wałbrzyski happening przy herbatce, w zdegradowanym wnętrzu post-ideologicznym, wydał mi się jednak intelektualnie bardziej samorodny oraz, dzięki swej „staroświeckości” (tak właśnie wziętej w cudzysłów), odświeżająco nowoczesny. To rzecz zrobiona nie perfekcyjnie, bo też nie gestem gorliwej neofitki, oszlifowanej modnymi teoriami w jakimś zakładzie edukacji otwartej, lecz ręką lekką, umiejącą trzymać spodek z filiżanką paryskiej *petit noir* z bezpretensjonalnym wdziękiem. A jednak, w tym przedłużającym się, groteskowym naigrywaniu się do lusterka, historyjka szybko okazała się monotonna, pomysł łatwy i ubogi, symptomatycznie niedojrzały.

Dwa mocne akty reżyserii, dwa wyraziste spektakle, a każdy inaczej, bo jeden wstrząsa prawdziwie, a drugi śmieszy szczerze. Czy jednak w istocie doprowadzają do pasji? Mocne reżyserki pokazały widzom wizje po kobiecemu zmysłowe i cieleśnie niemal czułe (miękkie rzeźby Pągowskiej?); ale jedna trochę zbladła, a druga zaczerwieniła się przy tym, jakby odkryły dwie intymności: przerażającą (we Wrocławiu) i zawstydzającą (w Wałbrzychu), które trzeba było jakoś efektownie ukryć. Aż się prosi więc, by je podejrzeć... z męskiego, a jakże, punktu widzenia. Ale także, wybaczenie bezczelność, z punktu widzenia autora. I cóż pan zobaczył? Monika Pęcikiewicz odsłoniła, gwałtownym gestem, kobiecą brutalność, Julka Wiktoriańska, machnąwszy ręką, mimowolnie zdradziła tajemnicę dziewczynskiej niedojrzałości. Dobry teatr, naprawdę dobry – wszystko gra, na czulej scenie nagrywa się każde kasznięcie.

To tyle o pięknie. Przejdźmy teraz od rzeczy ostatnio modnych do rzeczy samej, do rzeczywistości ostatecznej i porozmawiajmy jak mężczyzna z kobietą – na ubitej ziemi, czyli w kuchni. Bo w końcu w tych namiętych starciach wcale nie idzie na noże, dziewczyny walą wprawdzie między oczy, ale ostrze ich jednostronnego toporka zmiękcza estetyka. Jeśli zatem wolno (czy czegoś nie wolno?), pozwolę sobie wyostrzyć spór za pomocą diabolicznie samczego narzędzia – filozoficznej brzytwy.

Takiemu samcowi to „choćby obiadu nie daj, tylko pozwól filozofować” (Solony). Zaś bez obiadu zrobi się mały, i filozofia mu nawet nie pomoże w naszych oczach urosnąć. „Więc na pociechę trzeba mi wmawiać (Czebutykin), że moje życie jest górne”. I tak to mężczyźni wymyślili myślenie, żeby się (i nas) oszukiwać; a ten doktor z prowincji tylko ich zdemaskował. Przecie oczywiste, że to gadulstwo o niczym, że liczą się tylko emocje. Miłość? No, tak bym tego nie nazwał; raczej czysta, nieskażona treścią afektacja ku... Drżące ciała? Nic więcej nie mamy. Każdy tu kocha nie tego, przez którego jest kochany; miłość napotyka próżnię. Każdy zda się dążyć nie swoją drogą, w nieznanym kierunku. Jeśli to jeszcze jest rodzina, to już rozłączna; jeśli społeczność, to w stanie rozkładu. Wzajemne relacje są tyleż splątane, co rozplecione. Wszyscy w sieci, przyśnięci do siebie, nie dając sobie jednak oparcia. Ta sieć trzyma ich pod powierzchnią, pod tym lodem, co to w maju jeszcze przykrywa północno-zachodnie gubernie. „I może się tak stać, że nasze życie terażniejsze [...] będzie się wydawało dziwne, niedorzeczne, niemądre – pułkownik Wierszynin posuwa się dalej – nie dość czyste, może nawet grzeszne...”. Tak mu się wymysknęło?

Czy może jednak jakaś głębia skrywa się w tej depresji? Przypominają mi się etruskie mozaiki: sieć pełna ryb, zanurzona w wodzie, tuż przed wyciągnięciem – życie jako powstrzymana śmierć. Co archaiczna kultura śródziemnomorska ma wspólnego z Rosją przed- i z Polską po-rewolucyjną? Czechow opowiada o krainie rozległej, a przecie domowej; i tak nas przez nią prowadzi, jakby przeprowadzał smutną, acz troskliwą, krytykę cywilizacji. Cywilizacja jest bowiem tworem człowieka, ma więc cechy płciowe, nawet gdyby chciała się w nich ukryć. Dlatego to, co oficjalne, co na powierzchni daje się opisać metaforą prywatności, czyli głębi. Bańka codziennych rozmów przy stole jest tutaj właśnie poddany przenośni; nie odsłania „realistycznie” życia, którego nieznośny bezsens musi być wzięty w cudzysłów, żeby dał się unieść, ale właśnie przenosi problem z carskiego dworu do domu klasy średniej. Tu pulsuje bowiem wnętrze, otwarte wnętrze, obudowanej instytucjami (armia, szkoła, poczta) domowej przestrzeni prywatnych wspomnień i pragnień, ciało ojczyzny. Od jakiego ojca ta macierz siostrzana?

No więc – dom ojca, dom zawsze niechciany, ale jedyny, z którego nie można się wyprowadzić. Dlaczego? Bo tamta Rosja (czy o inny kraj tu chodzi?), wiecznie zmęczona i wyczerpana, nie chciała umrzeć, wołała się wykończyć w jałowych wysiłkach zrealizowania nie swojego przeznaczenia. Podtrzymywała swój post-imperialny porządek w pseudo-reformach, żyjąc niczym panienka z dobrego domu, co to się żywi marzeniem o życiu w stolicy. Ta rosyjska panna robiła wszystko (czyli nic nie robiła), by jednak zostać prowincjonalną gąską; co z tego, że wielkich rozmiarów. To się musiało skończyć frustracją; tupanie nogami, drażliwość, awantury o drobiazgi. Po śmierci mamy i taty dziewczynki nie chcą lub nie umieją dorosnąć. To się musiało skończyć samobójczą rewolucją. Okrzyki, donosy, podejrzliwość... I tak to działa, tak się w tym tekście plecie – kuchenne z gabinetowym. Wiem, że są inne interpretacje, mniej dokuczliwe; ale dlaczego miałbym udawać, że stać mnie na wielostronność?

Co więc analityk dostrzegłby w tej psychodramie? Odwet. Wszystkiemu winni wszak mężczyźni, chamy albo słabeusze. *Tri siostry* to znaczy *One* (tytuł wrocławskiego przedstawienia), ale nie po rosyjsku – po angielsku? po polsku? *One*, czyli Jeden w Trzech? Ów pojedynczy nie jest bynajmniej Ojcem, nie Kochankiem nawet, to Mężczyzna – antybohater, ten, przez którego wszystko się stało. *One* zaś są stroną poszkodowaną, bo przecie są po słusznej stronie; a „interpretacja musi być stronnicza”, pisze Nietzsche (strona nieczytelna). Tak, obie opowieści o wrażliwych kobietach przeznaczone są dla... samców. Pęcikiewicz ostentacyjnie rezygnuje z wojskowych, żeby ostatnią broń z ręki męskiej wytrącić, umundurowane bohaterstwo; Wiktoriańska nonszalancko parodiuje (profanuje?) mundur, sprowadzając go do chłopięcej „panterki” lub modnisiowatych ciuchów żigolaka. Szczególnie w przedstawieniu wrocławskim, jednoznacznie manifestującym feministyczny temperament autorki, mężczyźni są ciężarem; jeśli nie po prostu tępi i emocjonalnie brutalni (profesor Kułygin robi za WF-istę), to przynajmniej głupkowaci (doktor Czebutykin, morduchna pijacka), a już na pewno żałośni (Tuzenbach, post-arystokrata w pół-inteligencje); co najwyżej pożałowania godni w swojej życiowej zbędności. Tak, to oni, ci „inni” od nas – wrażliwych aż do hysterii, niespełnionych w kulturalnych ambicjach, moralnie czystych, inteligentnych i pracowitych, a na dodatek wiernie stojących na straży marzenia – ponoszą odpowiedzialność za nasze nieszczęście!

Mężczyzna jako kozioł ofiarny? Myśl to zaiste *de profundis*. Czy politycznie słuszna? Nieważne. Ważne, że emocjonalnie niebezpieczne, że grozi zapaścią. Oto utkany z antymęskich kompleksów spektakl mimowolnie umieszcza stereotypowo męskie cechy/grzechy w pozycji „cienia” kobiecej wrażliwości. Te panny przecie szukają spełnienia nie w losach swoich, lecz w losie brata swojego, zastępczo; w silnych ramionach puł-

kownikowskich szukają wyswobodzenia od nudy, na słaby charakter doktorka przerzucają odpowiedzialność za niemoc własną, w końcu na sztabskapitana wyleją toksyczne reszki. Siostry niczego nie chcą naprawdę, wolą mówić „chciałabym” zamiast „chcę”, utrwalając w ten sposób tryb niedokonany. Skrywają (wypierają?) pożądanie utrzymania stanu zawieszenia, słodkiego życia pośród pragnień; bo w istocie oczekują, aby ta napierająca na terażniejszość potencia życia wyciągnęła z nich słowa, gesty, zajęcia i by ostatecznie wydalila, sama z siebie, tę nerwicową krzątanicę, tak prawdopodobnie udającą porządkowanie, której nurt porywa ku przeszłości, nieprzytomnie.

Tak, drogie panie, jestem rozdrażniony, udało wam się dotknąć we mnie biologii, samczego serca. Kiedy Irina w roli Kingi Preis – czyli w postaci zawsze mającej rację (bo nie zbrukanej doświadczeniem, a przeto czystej jak łza niekochanej) nastolatki – wchodzi do swojego pokoju i zostaje tam nagiego Tuzenbacha, paraliżuje ją... Co to za uczucie? Powoli, z odrazą podnosi rozrzucone na podłodze ubrania (jawne niechlujstwo brudnych, męskich myśli) zakochanego w niej, niemłodego już (inaczej niż u Czechowa) mężczyzny, żeby poskładać je starannie (oczywisty znak mściwej, kobiecej perfekcji) na łóżku, a wtedy on, poniżony potencjalną winą, zasłaniając przyrodzenie przyodziewkiem, opuszcza miejsce niespełnienia. W tamtej chwili miałem ochotę krzyknąć: „Oskarżam!”. I żałuję, że Wojciech Ziemiański nie wyszedł z roli, w moim imieniu. Za to autorka tej inscenizacji egzekucji gładko wślizgnęła się w rolę ofiary, zwycięskiej rzecz jasna. Kinga Preis tutaj przeciw Pannie Monikę, niegrzeczną dziewczynkę na swoim nowym błękitnym rowerku, która łaskawie pozwala samcom zabijać się w pojedynkach. Sami sobie winni, skoro się bawią w tę krwawą cywilizację, zamiast zaspokajać nasze teatralne „chciałabym być”. Tylko skąd wydobyć siebie?

sensy

Spokojnie, spoko... Przecież ból kobiet w Teatrze Polskim nie jest udawany, tak jak udawane są sceny z życia na działkach w Wałbrzychu. One cierpią ból bez przyczyny, bez celu, bez znaczenia. Dlatego ten ich nielogiczny ból taki bolesny, a nad sobą jeszcze bolejący, tautologicznie samobójczy. Boli je w istocie (stwierdzam to autorytarnie) brak, którego nie umieją nawet umiejscowić, w tak bardzo rozbitej żyją przestrzeni. Ale prywatnie takie, gdyby je w sobie odnalazły, musiałyby się nazywać – wina. Kto śmie coś niewinnemu dziewczęciu zarzucić? Chyba tylko autorytet Autora...

Może więc o to chodziło? Bo teraz kto się odważy, dostanie w spłot słoneczny, aż poczuje mdłości. Brak sensu? Tak, ale wypełnienia tej dziury

nikt tutaj nie oczekuje. Ani oni stamtąd, ani my stąd. A co by dała wam ta odpowiedź na pytanie, które nie zostało zadane? Czechow tylko coś mamrocze, rosyjskie *piereżywania* w miejsce logiki... Rozum nas oszukuje (ale w jakim celu?) logiczną ścisłością wywodu, który porządek i dyscyplinę demonstruje jako atrybuty prawdy, zaś w egzystencjalnych decyzjach chce widzieć grę ślepych instynktów. To lęki i marzenia, urojone, trzymają nas przy życiu, wbrew temu, co rozum dyktuje. Rozum niezdolny nadać życiu sens, może wysnuć z siebie jeden tylko wniosek – samobójstwo, samozatrącenie w bezsensownej aktywności, autodestrukcyjna agresja. No bo po co przedłużać tę farsę? Finał: jedyny szczęśliwy umiera, a ostatnie słowa będą: „Nie wiem jak ci to powiedzieć”. Celebrowanie urazów zamiast terapii skutkuje odwrotnością *katharsis*; analityk diagnozuje ból zamiast choroby i w końcu, wyczerpawszy swą badawczą pasję, porzuca pacjenta, którego jedynym sposobem na złagodzenie cierpienia będzie odtąd samozatrącenie się w niewrażliwości. Dobry teatr może być naprawdę niebezpieczny.

„Nasze terażniejsze życie, na które się jakoś godzimy z czasem wyda się dziwne, nedorzeczne...” – nie jest to bynajmniej banał, chociaż brzmi banalnie. Czyż nie jest bowiem prawdą, że żyjemy dla innych, dla dobra (nie dam się skusić na cudzysłów) ludzkości? Albo w zależności od wyłosowanej ideologii, gatunku? Kiedy rozum ciągnie indywiduum ku śmierci, instynkt stadny popycha ciało ku ciału, używając nas do czegoś... co się w głowie nie mieści. Czy to etyka? Bo przecie „bez sensu” to zarazem rodzaj poznania, winy i nihilizmu... Czy metafizyka raczej?

Nie, ta już minęła. Żyjemy teraz nie w imię czegoś, lecz mimo tego, co nas od życia odciąga i dzięki temu, co nam każe się go trzymać, bolesnym uściskiem. Tym czymś – tak ja, po męsku, rozumiem Czechowa – nie są pretensje do świata, ale... coś skądinąd. Bo właśnie „inność” pociąga mnie, wykorzeniony podmiot nomadyczny, odpychająca inność osoby nie różnej przecie ode mnie, a jednak zaskakująco ze mną nie-tożsamej. W tej inności musi być jakaś obietnica. Czy inaczej wszyscy lgnęliby do siebie jak rodzeństwo, jak rodzina, chociażby tylko zastępcza w zaprzyjaźnionym domu? Każdy tu zbliża się do drugiego, nieśmiało i natrętnie, instynktownie trafnie wyczuwając i rozumem sobie pomagając tak niezdarnie, że spełnienie mogłoby nastąpić, gdyby zamiast krzyżeć „chcę być sobą”, dało się też czasem szepnąć „chcę żyć z tobą”. I udaje się, Irinie, i nie... Więc to ma być to słowiańskie pocieszenie? Ten środkowoeuropejski, melancholijny optymizm? Może to coś właśnie innością swoją pozwala odróżnić – histerię od wściekłości, a wściekłość od gniewu? Tej pierwszej ulegam, ta druga mnie wyraża, ten ostatni manifestuje się za moim pośrednictwem. Dzięki takiemu „semantycznemu przesunięciu” udaje mi się, codziennie od nowa, żyć w trzech wymiarach; a nie tylko *face to face*, do lustra.

Ale innego życia nie będzie, nie ma piątego aktu, dramat swój człowiek Zachodu skończy rosyjską ruletką. Życie to hazard (banał jak step rozległy), czyli przypadek, czyli Konieczność z jakiegoś Skądinąd żądzami żywych zarządzająca. Innego życia nie będzie – żyje się koniecznie, z konieczności, w niewoli życia narzucającego swoją neodpartość. Uświadomienie, w tej sytuacji, jawi się jako jedyna wolność, jako „wyzwalanie się” przez podejrzliwe dekonstruowanie uzależnień, żeby je opisać, przedstawić, zainscenizować. W przestrzeni uświadomionej i wcielonej niewoli jedynym obszarem wolności pozostaje możliwość sztuczności, czyli kompensacja. Człowiek jest tu sobą w spełnionej roli, w swoim aktorstwie. Tym niespełnieniem siebie się karmiąc, żyje się jakby w zastępstwie siebie, żyje się sobą cudzym; cóż, że ładniejszym, skoro fantasmagorycznym. Można na przykład żyć ciągłą opozycją, nieustającym przeciwstawianiem tego, co się osiągnąć powinno, temu co jest do zrobienia. Albo inaczej, dowiecipniej, dworować sobie z samego myślenia, nie angażując żadnej myśli. Trzeba zatem podtrzymywać przeświadczenie, że teraz jest źle, żeby dało się żyć w tym wyimaginowanym „lepszym”, którego wizja odróżnia wybranych na wizjonerów od skazanych na robotników. Słowem: podtrzymywać duszne malkontenctwo zamiast przegryźć sieć i wypłynąć. Tylko kto da przykład? Za czym przewodem? No, gdzie ten Nemo?

Czechow pisze o inteligencji, o powołanych do przewodzenia i o nie zdolnych wezwaniu temu sprostać. Bo te siostry, mimo wszystko, reprezentują wartości – Olga jest dobra, Masza sprawiedliwa, Irina czysta – są sercem prowincji. Czy dlatego, że szlachetnie tęsknią do centrum? A jednak pogłębiają w sobie frustrację, która zawsze w końcu stanie się źródłem agresji; odbierają sobie tym sposobem możliwość... działania? kochania? No, niechby tylko, samorealizacji. Czyżby miały być esencją kobiecości, *animą* społeczeństwa? Też. Bo Czechow, tak go podejrzewam, szatański plan powziął – pisząc o kobietach, pisać o intymnej stronie życia... mężczyzn. A tym samym o nieoficjalnej Rosji, o niejawnej Europie, o jej piwnicach, lochach, kanałach... Eeee, takie tam, ścinki zapisków z podziemia Nowoczesności.

znaki

Postaci stwarzane przez dramaturgów zwykle powtarzają się w różnych wariacjach w różnych dramatach. Czechow też tak postępuje, co więcej, właściwie wszystkie (raptem cztery!) jego historie (raczej: rozciągnięte zdarzenia) nie wychodzą poza wyznaczone im opłotki; dzieją się jakby w tej samej rodzinie prowincjonalnej inteligencji. Zawsze jest w niej doktor-sceptyk, nauczyciel-entuzjasta, oficer-służbista i oficer-dziwak, kupiec jeszcze świeży, szlachcic już zużyty, ktoś sentymentalny i ktoś cyniczny.

Słowem, raczej możliwe postawy wobec życia, sposoby zagospodarowania spustoszonej egzystencji – alegorie idei; i oczywiście są kobiety, kłębki nerwów – alegorie emocji. Wydaje się, jakby dramat dwudziestowieczny (w początkowym stadium) wracał do barokowej i średniowiecznej formy jako kompozycji znaków odsłaniających się w postaciach, nie zaś do narracji o bohaterach, którzy odsłaniają siebie. Teatr wraca zatem do teatru z jakiegoś miejsca, które chyba nie jego było. Powiązania rodzinne pozostają czasem przez długie lata w ukryciu, ale to nie znaczy, że tam – poza świadomością – nie działają.

Autor sam do tej inteligentkiej, a nie mieszczańskiej przecie, możliwej tylko w Europie Wschodniej, rodziny należał, ale chyba jednak to nie przypadek ani los zdecydował o jego wyborze środowiska. W istocie ludzie czechowskiego świata przyszli bowiem do niego... *jakoby na teatrum*; to urodzeni aktorzy, skazani na kreowanie ról, bo w rzeczywistości pozbawieni jakiegokolwiek formy. Powiedzmy wprost – zgrywusy. Ich tragicznym *telos* będzie przeto „nie pomylić się”, a ich duchowym kierownikiem zostanie lęk przed swoimi decyzjami, czyli po prostu bojaźń i drżenie przed bezrozumnością. Trudno się zatem dziwić, że obserwujemy ich, jak zbierają się na naradach, żeby zaradzić jakoś tej dojmująco częściej egzystencji, jaką pędzą i jaką wieść muszą, bo w końcu są bohaterami starego mitu, a nie jakiejś tam bezforemnej i *bezprirrodnej* nowoczesności. Są przy tym do bólu przeciętni, nawet dziwactwa swoich charakterów noszą na sobie jak charakteryzację. Ich własna nagość uwiera ich do tego stopnia, że muszą się przed nią osłonić jakimś efektownym fantazmatem na swój temat. Niesamodzielnymi intelektualnie (uzależnieni od cytatów), duchowo słabi (poddani ckliwości), nie grzeszą oryginalnością (tacy nawet starszycy nie dadzą rady siekierą), bo wydrażeni z podmiotowości, co zresztą nie znaczy, że brak im dziwactw, które poczytują sobie (zamiast czytać?) za charakter, z litości raczej współplemiennej niż z bezczelności osobistej. Ot, rodzina Statystycznych, zwierciadełko Społeczeństwa, któremu cechy cielesne (te wyraziste) do tego stopnia zanikły, że samo dla siebie stało się niewidzialne, a duchem jeno czujące się w sobie. Ich wtórność i małość, jakkolwiek czasami budzące uśmiech sympatii, sprowadzają ich role do funkcji – pośredników w spotkaniu lub w starciu jakichś większych od nich a nierozpoznanych mocy. Mocom tym wszakże oni sami nie chcą przyznać autorytetu bytów, dostatecznie w sobie (czyli w dalekim Gdzieś) zakotwiczonych, żeby im warto było dać posłuch. Toteż bohaterowie na scenie nie walczą z sobą, nie dramatyzują swojego wobec siebie położenia, ale je raczej sentymentalizują; przez co – uniemożliwiając sobie rozwiązanie – zapewniają sobie trwanie.

Typowość sugeruje coś więcej, ale owemu „więcej” brak głębi, rozlewa się za to na niezmierzone konotacje. Jeśli się im dobrze przysłuchać, to usły-

szymy w ich głosie jakiś ton obcy, głos cudzy, który niejako podrzuca im kwestie. Pozornie to tylko echo dudnienia obijających się o siebie próżni. Te panie i ci panowie w wakacyjnych strojach albo się silą na *serioznost*, albo zgrywają się trochę niczym w rytuale salonowego happeningu. Wiedzą, że żyją tylko tak, że grają w życie. Osoby zgromadzone w salonie nie uczestniczą w społecznej psychodramie (jak jeszcze Ibsen obsadzał), nie mają sobie nic do zarzucenia (jak mają w sztukach Strindberga) ani nic do powiedzenia (jak rozgadani dekadenci Witkacego), ani igrają enigmatycznie symbolicznymi ripostami (niczym z Becketta), ani próbują być błyskotliwi (Mrożek), ani napastliwi (Genet), ani prostacko prostolinijni (Brecht), ani absurdalni (Ionesco), ani... w ogóle nie próbują – mówią tak, jakby mowa przepływała im się przez gardła, a oni tylko dlatego jej nie zatrzymują, żeby się nie zakrztusić. Wypluwają z siebie to, czego nie mogą strawić, najczęściej samą czczość, sam głód sensu. A wypluwać z głodu, znaczy czuć smak trucizny. To, co mówią, zatruwa ich, jak coś obcego ich myślom, coś powstrzymującego w nich narodziny słowa własnego. Rzecz by można, że w Rosji („u nas”) ludzie składają się z samych przesądów; niezdolni wypowiedzieć siebie, silą się przynajmniej na ironię wobec siebie. Wydobywają wtedy na moment jakąś pra-warstwę, jakieś dno spod pokrywy – sąd spod przed-sądów? A któż je na nich założył? Jakieżże to bestii kaganiec uszyto, żeby przed jaką się w niej agresją ustrzec?

Jakiej, skoro jakiejś jednak, władzy posłuszne są te marionetki? Władzy autora dramatu wnętrza, reżysera sceny samowiedzy. Ta scena wewnętrzna mówi do nich zwierciadłem znaków nierozpoznawalnych; i w istocie chcieliby je rozpoznać, ale czy podjęliby się sprostac płynącemu od nich przesłaniu? Nie, woleliby chyba sensy poczuć, głębię odczuć, poczuć się sprowokowanym... Życ wrażliwie by chcieli, a więc żyją wrażliwością, wrażeniami w różnych kierunkach kuszących, a żaden nie konieczny. Ależ w przeciwnym razie skazalibyśmy się na wybór! Na niewolę decydowania! Oto więc tak doskonale żadni, że każdym być mogą – tak tylko wolni są ludzie oświeceni. Tyle, że nie mogą, bo jedyne, na co ich stać, to konstatacja niemocy. Nie buntują się jednak, czytali wszak wszyscy greckie opowiadki o daremnym sprzeciwie wobec fatalności, ale i nie potrafili zaakceptować kondycji, która zda im się wegetacją. Tylko myślenie (ale o czym by tu myśleć?) może ich odróżnić od ich własnych sobowtórów z czystej materii. Zadają więc sobie coś do myślenia; jeżeli nie wspominają, to czytają gazety albo dostają listy; no i czekają, czekają, nie łudząc się żadną obietnicą. Dramaturog podgląda ich w swoim analitycznym umyśle jako figury samowiedzy. Oto grupa zagubionych, którzy wyszli z domu w poszukiwaniu anty-domu, ale dom nie wyszedł z nich, przeto go widzą wszędzie tam, gdzie jego obrazem zasłaniają sobie coś, czego nie mogą spotkać. To bezdomni – postać dominująca w dwudziestowiecznym dra-

macie. Bezdomni, dlatego niezdolni naprawdę zmienić miejsca zamieszkania. Dlatego zadomowieni w teatrze?

Czechow pokazuje ludzi pozbawionych miejsca „wśród”, jednak i nie „w sobie” znajdujących swoje terytorium. Bo jakkolwiek ograniczeni do siebie i w swoim się gnieźdzący, żyjątko te uwięzły w splocie związków, z innymi wprawdzie żywotami, ale tylko ze swojej strony; tutaj mocne przywiązanie do swojego „nieswojego” uznać im przyjdzie za coś własnego, co nazwą właściwością, a co w istocie jest już brakiem właściwości, łądzącym jeno kształtem negatywu, głębią dziury. Może więc te właściwości obejmowały ich raczej niż wypełniały, skoro zamiast się odnawiać, zostawiają tylko ślad po sobie? Tak, wniosek nasuwa się (staje przed oczami, na scenie) oczywisty – człowiek pozbywszy się konieczności bycia kimś, nie stał się „sobą” bynajmniej, nie został też jednak „nikim”, stał się „czymś”. Na szczęście nie bio-przedmiotem ani przeduchowionym ciałem – stał się językiem. W niej to samej, w mowie mianowicie (żeby tak rzeczy samej akcydentalną płcią nie przymiotnikować), zostały człowiecze właściwości. I stamtąd (skądinąd) trzeba je wyznawać. Autor, jak mi się zdaje, pisze dialogi, żeby w te struny ukryte uderzyć i dać słuchaczom poznać kompozycję, w której się aktualnie nurzają. Dlatego Anton Pawłowycz jest dramaturgiem szczególnego miejsca – pilnuje dawnego teatru metaforycznego, zakorzenienia go w metafizyce, ale i ryzykuje, otwierając go na naszą post-wierzącą *episteme*, w której tragiczne *mythos* zwieńcza *anagnosis* o treści – „nie wiem”. Nie wiesz? Więc poznaj samego siebie.

echa

Jak się poznaje mówieniem? Jak rozpoznać w mowie? Zapytując i czekając na odpowiedź. Dialog wydaje się zatem środkiem niezbędnym... żeby rozegrać jakoś tę kompozycję na monodramy.

Zdaje mi się, że scenicznym zadaniem dla dramaturga jest umożliwić widzom widzenie – spektaklu, w którym aktualnie grają, nie mogą go więc zobaczyć. Uzmysłować im, tym po tamtej stronie teatralnego spotkania, absolutny charakter ich aktualnej sytuacji; unaocznic każdemu z nich siebie samego w taki sposób, aby udało mu się wyjść z teatru na ulicę i odnaleźć się tam prawdziwszym, więc innym. Jeżeli teatr ma mieć sprawczą zdolność rytuału, to nie może wyrzec się ambicji miejsca przemienienia. Kto mówi, że sztuka nie wpływa na rzeczywistość, kto twierdzi, że poezja nie zmienia świata, kto robi teatr ku uciesze gawiedzi, zasługuje na najwyższy wymiar kary – na wygnanie. Niech widzowie wyjdą z teatru, niech wyjdą na ulicę i z widzów staną się uczestnikami – manifestacji! Niech poczują się prawdziwsi, niechaj będą więcej niż suma ulotnych wrażeń; niechby byli jako te osoby powtarzalnego dramatu, wolni obywatele, wyzwoleni spod dyktatury dyktatorów nietrwałych kreacji.

Wierzę, że właśnie po to widzowie przychodzą do teatru w poszukiwaniu autora; przychodzą w nadziei, że on będzie patrzył na nich uważnie; że on dostrzeże ich tak, że oni wyjdą stąd zauważeni, ważni. Przychodzimy do teatru, żeby zobaczyć się w dramacie, który nam odpowie. Dlatego szkoda, że ambitne projekty reżyserskie tak często robione są, by ignorować autora; twórcy przedstawień uniemożliwiają sobie w ten sposób dialog z partnerem różniącym się (choćby trzeciorzędnymi cechami) od tej upozowanej lali z lusterka. Wystarczyłoby im odwrócić zadartą głowę od widowni i schylić ją w stronę... kartki. Zauważyliby wtedy może, że Czechow jest ponad wszystko subtelny, a jego smutne komedie, podszyte melancholijną ironią, nie muszą potwierdzać swojej aktualności. Myślę jednak, że Czechow nie jest ani ekspresjonistą, ani absurdystą, ani post-tamtym; jest inteligentnie ironiczny i naiwnie wierzący w to, co jego nowoczesna epoka zaczęła, na jego oczach, dekonstruować, manifestując poprawną pogardę wobec sentymentów – rodziny, domu, ojczyzny.

Ze co? Ze Czechowowskie persony nie mówią na serio? Zgodą! Zatem ten prowincjonalny rosyjski pisarz sprzed stulecia okazuje się najbardziej post-post-dramatycznym autorem współczesnego post-teatru. Czy nie należałoby jego „nic nieznaczących” kwestii wygłaszać na pustej scenie, na goło, wprost do publiczności spragnionej sensu jako sensacji? Osoby dramatu nie mają nic do powiedzenia, bo tutaj autor mówi przez każdą postać. Pozwalając im gadać, ujawnia jałowość życia, nie w jego nędzy jednak, lecz w jego istotnej bezcelowości, która przemienia życie-konieczność w życie-zadanie. „Nasze życie wyda się kiedyś...”. Tak właśnie się stanie. Bo już teraz (posłuchajcie i zważcie u siebie) mówimy o tym, czego jeszcze nie przewidujemy, ale to już daje się przedstawić, daje się oglądać – z widowni. Co to takiego? Nic, jawne nic codzienności. I jej z rzadka się objawiająca fundamentalna podziemność.

Życie jest cenne jak grunt pod świątynią, jak kartka pod tekstem; cenne mimo braku sensu, który okazał się ludzką budowlą, przeto będzie raczej wpisany w żywot niż wyczytany z jego trzewi. Życie warte jest podtrzymywania nie w imię sensu, lecz z racji swojej niepoznawalności, której bolesność dana jest człowiekowi nowoczesnemu, temu żyjącemu wciąż (czy to jednak nie jest cudowne?) po śmierci Boga, jako jedyna prawda. I bynajmniej, pewnym (męskim?) głosem głosi autor, nie jest to wiedza odbierająca nadzieję; przeciwnie, obdarza nas ona niespotykaną wcześniej godnością, odpowiedzialnością jako nieszczęsnym darem człowieka dojrzałego do wolności.

I obiecuje radość spełnienia? Obiecuje, obiecuje, obiecuje... nie beboleśnie, cierpliwie. „Człowiek jest bytem dla siebie” – uczył Hegel rewolucjonistów – a Józef Tischner, autor *Filozofii dramatu* i post-rewolucyjny komentator autora *Fenomenologii ducha*, tak to komentował: „Człowiek

ma siebie mieć. Jestem sobie zadany. Być sobą u siebie, to czuć się wolnym. Czuć się wolnym, to mieć siebie – u siebie”. W domu? Tu i teraz? Człowiek czechowski wie już, że będzie po-nowoczesny, to nie utrata dawnego paradygmatu go boli, to ta nowa wiedza stała się źródłem cierpienia. „Pofilozofujmy” zatem? Tylko to zostało – dyskutowanie o tym, co stało się zbędne, podtrzymywanie nieaktualnego obrazu świata, żeby przynajmniej było w co wątpić. *Trzy siostry* to również dramat winy, która się zjawia w masce frustracji; dramat o niedopełnieniu obowiązku, o niedostatecznym wypełnieniu miękką miazgą codzienności pustej formy człowieczeństwa – zdecydowanie za wielkiej na jedno życie, skrojonej jakby na inne, zbiorowe ciało. Pomędzy rzuconym w przyszłość projektem osoby a przycupniętym u progu przeszłości planowaniem osobistym zije niezamieszkała ziemia niczyja – jałowa nieskończoność tego, co po metafizyce. Oto człowiek nowoczesny został z czymś (odsłoniło nam się?) czcigodnym w rękach, ale nie wie jeszcze (skryło się przed nami?), jakim gestem mógłby to godnie uczcić.

A póki co, mamy sceny z Czechowa: przyjazdy/odjazdy, powitania/pożegnania – czyli siedzimy na progu, czekamy. I jakiej Moskwy wyglądamy, taką sobie przedstawiamy. U siebie, w domu, w prowincjonalnej stolicy prowincjonalnej guberni – zawczasu, zastępczo. Żyje się zamiast czego?

Teatr – i nic mniej (*traktowanie Kantora Schulzem*)

Paweł Passini z aktorami Stowarzyszenia Chorea postanowił wystawić na scenie pisma teoretyczne wybitnego twórcy teatru – Tadeusza Kantora. Zamiar prosty i nadzwyczaj karkołomny. Powstał z tego spektakl skromny w wyrazie i ambity intelektualnie, pozbawiony efekciarstwa, za to pełen emocji. Ale i coś więcej. Przeżycie zostawia po sobie pożywkę dla interpretacji, która znów każe mi wrócić do samej esencji teatralności...

Scenariusz

Głębia, z jaką Passini zrozumiał Kantorowską ideę teatru, i precyzja, z jaką ją zrealizował, sprawiają wrażenie niezwykle skondensowanej esencji myśli i kojącej ascezy formy. To całkiem prywatne odczucie – napięcie umysłu i harmonia ciała – które nawiedziło widza, siedzącego w pierwszym rzędzie, tuż obok reżysera. A jednak owo poczucie doskonałości sąsiadowało we mnie (już po spektaklu) ze słabszym nieco, aczkolwiek natrętnym, poczuciem tęsknoty za jakimś bardzo prostym rysunkiem scenariusza.

Literacka pokusa dramaturga? Czułem, że jakaś sekwencja zdarzeń pozwoliłaby, być może, rozwinąć się temu sugestywnemu embrionowi znaczeń, włożyłaby szkielet w to ciało czystych emocji. Bo esencja teatralności, którą tak znakomicie wydestylowali z teoretycznych wypowiedzi Mistrza twórcy łódzkiego spektaklu, pozostała esencją. Rozumiem, że tak być miało, bo właśnie takie, laboratoryjno-edukacyjne rozumienie swojego miejsca w teatrze bliskie jest i Rodowiczowi, i Chorei, i (tu się zawahałem) czyżby również Passiniemu? Ale żeby z esencjonalnego doświadczenia teatru narodziło się doświadczenie teatralne, warto by chyba zmniejszyć stężenie tej dawki.

Może rozproszyć esencję w przestrzeni? To przestrzeń właśnie – mówił Kantor w swoich mediolańskich wykładach o awangardzie – jest ową „ur-materia” teatru. Rozgrywanie napięć między przedmiotami to właściwa akcja dzieła scenicznego: „postacie, przedmioty stają się funkcją przestrzeni i jej perypetii”. Dalej reżyser-malarz opisuje różne ruchy, komponuje je na scenie jakby machał pędzlem. Passini tak samo przemieszcza ciała aktorów; nawet jeżeli daje im coś do grania, to zaraz kompromituje „życiowe” skojarzenia, powtarza, wykoślawia, usztucznia. Zostaje wzór, ornament. Ale zostaje we mnie, jakbym to ja był autorem; nie uprzednim jednak, lecz autorem post-dramy, autorem *glossy* do tego, co we mnie zostało, bo wytrąciło się w konfrontacji.

No więc nie ma być żadnego scenariusza. Zostanie co najwyżej scenopis, jako ślad po ruchach ciał – choreografia jako kaligrafia do rozszyfrowywania w kabalistycznej lekturze kontemplacyjnej. Od razu zatem dostałem odprawę! „Nie spodziewajcie się scenariusza dramatu”, w pierwszych słowach mówi do widzów Tomasz Rodowicz. Zaraz okaże się, że nie tylko scenariusz rozpadł się na cytaty, ale i poszczególne elementy dzieła scenicznego: słowa, ruch, dźwięk i obraz egzystują niezależnie od siebie, współgrając wszakże jak tematy rozpisane na oddzielne instrumenty w dobrze skomponowanym kwartecie. No więc obraz, koncert, gawęda jakowaś; tak to będzie. Ale nie spodziewajcie się niczego więcej, nie więcej ujrzycie niż to, co... jawnie spektakularne.

On, nie pierwszej młodości, siedzi za biurkiem, w okularach, ale i w kombinezonie dziwacznym, kosmonautycznym, srebrnym, z mikroportem przy ustach. One, dwie chude dziewczyny, prędkie w ruchach, kuszące, ubrane jak rozebrane. Nad nimi Reżyser jako Post-Autor (bo ten spektakl jest cytatem), ale i jako Demiurg stale obecny, wtórego co prawda rodzaju, bo nie tyle stwarzający, ile choreografujący w naszej, widzów, przytomności. Aktorzy przemieszczają się w przestrzeni, ale nie przechodzą z miejsca do miejsca, nie mają wokół czego krążyć, do nikąd nie zdążają. Owszem, rozgrywają przestrzeń ruchem – dziewczyny wyznaczają okręgi i odcinki, spojrzenia pomiędzy reżyserem a narratorem napinają łuk nad ich głowami. Ale od prostego biurka z papierami do zbrojnej w elektronikę konsoli reżysera nie wiedzie ni droga, ni kanał. A po cóż one? Żeby się mogło dokonać przejście... W przeciwnym razie, i tak jest tutaj, spektakl oddala się od właściwej teatrowi formy dynamicznej, od formy misterium, pozostając emanacją. Tymczasem oczyszczające działanie teatru bierze się z możliwości uczestniczenia w kreowanym przezeń świecie, nie z kontemplacji słów, obrazów i przedmiotów.

Kantor, pamiętam, lubił powtarzać, z właściwą sobie gwałtownością: mój teatr nie jest dziełem malarza! Wyobraźnia widza chce podążać za: zdarzeniami, osobami, słowami. I nie chodzi tutaj o fabułę, nie chodzi

o role dla osób dramatu. Potencjalny uczestnik teatralnego misterium domaga się wprowadzającego scenariusza, inicjacyjnego przeprowadzenia, które pozwoli mu wyjść z teatru jako odnaleziony w sobie inny. Misterium (czy to archaicznie greckie, czy to post-greckie, na przykład współcześnie prawosławne, albo tamto sztuczne, z Gardzienic) odbywa się, czyli przechodzi przez swoje etapy; rytuał nie chce trwać tylko pod dyktando upływającego czasu, żeby w końcu umrzeć z wyczerpania. Tak trwa wykład, tak trwa nawet modlitwa... A jeśli tak być miało? To mamy spektakl „teoretyczny”, jak pogładowy wykład – zostaje po nim przesłanie. Cenny dar, to prawda, ale co z nim zrobić? Komu przekazać? Nosić pomiędzy bliźniami?

Przejście

Rysunek, papier, ekran umysłu. I znowu ciała – szybkie, miękkie, sprężyste – rozciągają się pomiędzy tańcem a znakiem; bo na filmie znowu będą reprodukcją, znowu płaskie, znów w cudzym widzeniu. Odwrócenie? Przywrócenie? Powrót? Projektacja? Retransmisja? Żywe emocje, martwy sens; pomiędzy nimi chwilowy teatr – przejście.

Kantor wierzył, że podczas spektaklu owo „przejście”, wyjście ze śmierci i wejście do życia, dzieje się naprawdę – z pamięci twórcy do rzeczywistości sceny, z wyobraźni poety do doświadczenia widza. Podobnie (na poziomie teoretycznym) mistrz jego, Witkacy, który miał nadzieję, że machina teatru, jeśli tylko nieprzewidywalnie ją rozruszać, wyrzuci z siebie rewelatorsko przypadkowe przeżycie metafizyczne, i ono wytrąci widza z mechanicznego gapiostwa. W wyniku czego widz cudownie odmieniony zdecyduje się na ryzyko absolutnie indywidualnego życia w nieustającym napięciu...

Twórczym? Teatr, przynajmniej ten polski, powinien wszak skończyć się na ulicy. Więc może – destrukcyjnym? Czytać by się chciało taki teatr manierą dekonstrukcyjną, czyli bezwstydnie rozpleniając interpretacje na prywatne prywacie i międzyludzkie zapętlenia. Z takiego czytania traktatu nie będzie, nietraktowany poważnie tekst sceniczny traktuje tylko w takt ponawianych zapukań w napotykanie na trakcie lustra. Echa, powidoki – wracają i, zapadając w pamięć, szukają dna, które okaże się głębą gotową przyjąć ich pożądanie zakorzenienia. „Fascynuje mnie, być może mistyczna czy utopijna, idea i przypuszczenie, że w każdym dziele sztuki istnieje niezależna od artysty jakaś UR-MATERIE”. Ale artysta jest tu jednak konieczny, żeby doszło do napięcia między biegunami – biegunem niepowtarzalnego w swojej odrębności JA i biegunem niepodzielnej w sobie MATERII. Bo „jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykleym tym człowiekiem (tym razem Bruno Schulz o swoim ojcu-artyście) rzeczy

wszystkie niejako cofały się do korzenia swego bytu...”. A Kantor znów podsumuje: „Wierzę w tę równoczesność i równowartość działania – mojego, indywidualnego – i owej Pierwotnej Materii”. Więc przechodzenie polega tu raczej na trwaniu – w napięciu, które rozciągając odległość, wzmagą przyciąganie.

Ale dosyć żartów, dosyć tych magicznych sztuczek. Próbuje tylko rozładować nimi to pozostające we mnie jeszcze, ale już jako wspomnienie po tamtym wieczorze, natężenie uwagi. Bo właśnie jako wiązkę emocji ożywiających alegorie pamiętam „Szczęśliwych”... Zaczyna się przecie od rozpinania sukienki na plecach, nie do końca oczywiście, i nie na długo. Na tyle jednak, żeby zwięść zmysły. Kobiecość dwóch perfekcyjnie poruszających się „figur”, zarazem ludzkich, zwierzęcych i tych z rysunków wazowych, kontrastuje z porozumiewawczą komunią mężczyzn, jaka jawnie nawiązuje się pomiędzy „mówiącym” słowa a „sterującym” obrazami. Autor i Reżyser – Kantor jakby zdublowany – na powrót uobecniiony w osobie Passiniego i Rodowicza, a skontrastowany ciałami dziewczyn, poddanymi (nie da się ukryć) ich męskiej władzy. One są ciałem wydającym głosy, oni zbrojni w instrumenty, „grają i wygłaszają”. Feministkom nie polecam, chyba że jako argument. Bo podział na światy płcią rozpołowione wybrzmiewa mocno, aliści on właśnie wzmacnia ekscytację. W końcu sam poczułem się po stronie...

W pewnym momencie jedna z aktorek uwalnia w sobie czystą agresję – staje przede mną i, patrząc mi w twarz, wyrzuca z siebie nieartykułowane dźwięki, wściekłe świsty, piski, syki, pomagając sobie przy tym baciakiem. Trzeba mi było dotknąć sztywnych mankietów i złotych spinek, żebym odnalazł się naprzeciw – niej. Ale zaraz, zaraz... Czy nie napisano na plakacie, że będzie coś z Schulza? Przyznam, że zrazu trudno mi było doszukać się jednoznacznych nawiązań. A jednak wspominając, zrozumiałem, że drohobyckim artystą podszyty był ten łódzki spektakl bardziej zdecydowanie niż liczne sklepy bławatne, wyprzedające konfekcję banalnych aluzji. Ot, choćby to perwersyjne zszycie biologicznej erotyki z melancholijną estetyką; perwersyjne oddalenie sugestii rozpina materię emocji, jak z daleka obnażone plecy i bliski chłód złotych spinek.

Kostium

Ubrany w srebrny kombinezon z azbestu, wygląda trochę jak kosmonauta. Ale nie jest przebrany, nosi kostium jak ubranie. Bo ubranie to przecież kostium. Zrozumiem to jednak dopiero na samym końcu, po ostatnich słowach. Kiedy rozbierze... nie, raczej wyzwoli się z niego i rzuci... nie, raczej postawi ten srebrny skafander na podłodze jak srebrną rzeźbę, pustą. To coś, straszliwie nijakie, zostanie na środku sceny, zostawione tak

sobie, zużyte i opuszczone – jak wymarła klasa w szkole, którą opuściły głosy. Aktor wyszedł z roli, my zaraz za nim; zaraz zejdzie ze sceny, wszyscy wyjdziemy z teatru. Ale nim to się stanie, raz po raz stając na progu iluzji, wychodzi z obrazu, nie zamykając za sobą jego powierzchni.

Wyjdzie jak niegdyś Kantor wyszedł z obrazu, „który niosę”; jak wyszedł z teatru, nie gasząc światła, bo „zaraz wracam”. Bez aktora czym jest bowiem rola, jeśli nie kostiumem tylko, nierozpoznaną kupą błyszczącej materii? Bez artysty teatru, teatr czym jest, jeżeli nie pustą rzeźbą budowlaną, nienadającą się na mieszkanie? Rodowicz (a za nim troje pozostałych artystów) wszedł w Kantorowy teatr zamiast – w kostiumie Jego słów, jak przez Tamtego posłany. W słowach Mistrza własny głos aktora brzmi mocno, zarazem obecny i niejawny, jak ciało w kostiumie. Kostiumem są tu nawet kartki, bo aktor nie „mówi Kantorem”, ale wprost z Niego, czyta tekst jak Ewangelię. A kiedy na końcu zrzuca kostium, rodzi się sobą, raz jeszcze tym, którym był zawsze. Wszakże zanim półnagi (pół ciało, pół zbroja) zejdzie ze sceny, będzie mówił kompletnie osłonięty, jakby nie w tym ubraniu, ale z tego pancerza; nie w żaroodpornym kostiumie i z za biurka, ale z kostiumu i z łatwopalnych papierów na biurku. Z tego schronu na miarę, z tej parodii zbroi i więzienia, wystają mu inteligentkie okulary na łańcuszku i mikrofon, coraz to potrącany, poprawiany zgrzytliwie. Udaje? Ależ pan Rodowicz ma prawo potrzebować już okularów do czytania. A pan Kantor, ta *dramatis persona*, czy musi mówić tylko z pamięci? Czy nie ma prawa wspomóc się niby-teoretyczną rozprawą, traktato-podobnym, quasi-poetyckim językiem zanotowanym zapisem?

Pan Aktor w roli Rodowicza jako Kantora – kim jest? Nim, Sobą, Nikim, Każdym – jak My, jak Ja – zaimkiem. Zaimek nie ma nic do zagrania, nie ma życia, jest martwą literą zamiast osoby, submarionetą zamiast człowieka. Bo czyż imię bohatera sztuki nie istnieje zamiast? Zamiast czyjegoś imienia, które ziściło się w jakimś życiu albo tylko w cudzej wyobraźni. Bohater to zatem ktoś „szczęśliwy”, po kim nawet szczątki się nie odnajdą; to Znikomek Błyszczyński, zastąpiony imieniem Tomasz Kantor albo Tadeusz Rodowicz. Nie spodziewajcie się ujrzeć jego historii – da znać o sobie. Nic więcej, nie mniej.

A, jeszcze pies! Grzecznie pod biurkiem, prawie śpi; „biedne” stworzenie, z tą kundłą mordką, która dotyka nas w czułość. Nad zwierzęciem aktor – w nim narrator – który jest postacią – ta zaś figurą artysty – obok żywe ciała – poruszają się jak marionety – wedle wzoru z obrazka – którym same są sobie w filmowym kadrze. Skąd duch nawiedza? Ku czemu nadmiar materii sięga?

Znakomicie precyzyjne, a przez to nieodparcie rozpoznawalne figury ruchu, znaki z waz. Rozpoznaję je jak w nagłych przypomnieniach, jak w filmowej retrospekcji, jak podczas psychoanalitycznego regresu świadomości do jej własnych lochów. Łapię się na tym, że napinam mięśnie twarzy i rozluźniam ciało, koncentruję, skupiam uwagę; już nie patrzę na nie, już je obserwuję. Dziewczyny też są skupione i napięte, one też się koncentrują; ale one, w przeciwieństwie do widza, nie tylko w sobie umiają się skupić, bo przecież koncentrują też jego uwagę, i centrują przestrzeń sceny, dla nas. Skupiają ją wokół niewidzialnego centrum – które wodzą po scenie fizycznie, „nosząc” je między sobą (jak bliźniacy deske) w symetrycznie powtarzanych gestach, jakby trzymały łączącą je oś kolistego ekranu projekcji i jakby zarazem podtrzymywały niewidzialny, prosty, ale niestabilny słupek – oś krążącego horyzontu. W pewnej chwili jedna z nich zaczyna chodzić po okręgu, druga wte i wewte, ruchem zredukowanym do pierwotności i wyczerpującym wszystkie możliwości, utrwalając stabilność świata. I nagle unik, skłon, wyrzut ramion, gest gwałtowny i celny jak cios, ludzki.

Skąd znany? Skąd ja to wiem? Jak możliwe było takie rozpoznawcze *revelatio*? Z greckiej wazy, z jej reprodukcji, z albumu... Jestem tym, który wie, oni liczą na moją pamięć, która jest wiedzą; ten spektakl dzieje się dzięki możliwości przywołania kulturowej wspólnoty w pojedynczym uczestniku. Nie w tym „wciągniętym”, ale w tym „współgrającym” na instrumencie swojej pamięci. To sztuka sama, sztuczność sensotwórcza, zrodzona z wytrwale kultywowanej *paidei*. Śpiewają po grecku, już niezrozumiale, a przecież wciąż „po naszymu”. Śpiewają coś, czego nauczyli ich uczeni filologowie, przyjaciele logosu, zaprzyjaźnieni z aktorami. Ale robią to z głębi ciała, spod przepony. Organiczność znaczy tutaj tyle, co „kultura uprawy”, twórczość realizuje się w praktycznym kulcie płodności.

Więc jednak rytuał? Tak, ale nie parateatralne parodie, nie protoproteza z obcego organu. Przypominają raczej wędrowną trupę kuglarzy z *Siódmej pieczęci* Bergmana, parę cyrkowców z *La Strady* Felliniego – odprawiają modły, ćwicząc na postoju. To artyści wracający do domu – do Grecji przez żydowską Polskę w austriackiej Galicji... Wracają tam ciałem przez wiedzę, ruchem kończyn przez ruch myśli. Kulturowo zakorzeniony spektakl sięga do mojej osobistej *arche*, tak bardzo „naszego” początku, że już niczyjego miejsca. Tak przekonująco jakby inaczej się nie dało.

Jesteśmy zatem wśród starych dekoracji, zużycie dokonało demystyfikacji; ich dezaktualizacja zbliżyła nas do obcowania z nimi w naszej wspólnej terażniejszości. Rekwizyty ze starego dramatu naszej cywilizacji „zubożały” już do tego stopnia, że znowu widzimy w nich rzeczy. Te „przedmioty najniższej rangi” stoją na scenie, a więc w miejscu teatral-

nym, czyli w... nigdzie. Bo, wchodząc do teatru, aktorzy (a widzowie za nimi) nawiedzają miejsce „obce, istniejące niezależnie od nich”. Tutaj nie obowiązują żadne oczekiwania, jest niekoniecznie i ryzykownie. Aktorzy zatem „wchodzą po to, aby je anektować do swej gry i obmyślić sposób swego w nim zachowania”. Teatr jest miejscem pustym, które domaga się wypełnienia akcją aktora. Teatr jest materią, która prowokuje artystę. „A więc myślimy nie o sztuce, którą winni jesteśmy wystawić, ale o FORMIE TEATRU”. Kantor będzie tworzył zawsze w etosie moralnym awangardy – z tego miejsca, z tu i teraz, wzbraniając sobie łatwych iluzji.

Organizm

W swoim intymnym związku z materią Kantor nieuchronnie napotyka śmierć. Umieranie materii polega na jej pozostawianiu z nami, ale już jako „obecnej stamtąd”. Jego manekiny, a także manekiny Schulza, to ludzkie formy, w których duch zakończył swoją pracę. Nie znaczy to, że ich „nie ma”; bo „jeśli coś znika, to nie znaczy, że umiera, ale dalej działa, w głębi, pulsuje...”.

Umieranie zatem trwa, jest w nas jako proces, nie jako zdarzenie. Umieranie to spoiwo rozproszonych elementów życia – powie Kantor ze sceny ustami Rodowicza – które bez umierania byłoby niespójne, zdekonstruowane na odseparowane pustką, niepasujące do siebie fragmenty przybyłe z różnych konstelacji. Ta jednocząca natura śmierci nadaje życiu strukturę, czyniąc egzystencję, ze swego wnętrza pozbawioną kształtu, skończonym losem. Ow ten los będzie czyimś losem, to on nada sens, czyli znaczenie pojedynczemu życiu – uczyni życie znaczącym, zamieni je w znak. Dzięki temu charakter zamknięty w micie stanie się bohaterem tragicznym, postacią dramatu, postacią sceniczną... Spektakl tak właśnie powinien powstawać – organicznie narastać, jak drzewo, słojami wokół wyraźniejszego rdzenia, gałęziami w stronę horyzontu – zataczając aktorów i widzów wokół szukającego pionu pnia.

Taki teatr też jest światem. Ale nie renesansowo-barokowym światem ludzi pod kopułą nieba, nie *theatrum mundi*; jest raczej *axis mundi*, osią kosmosu, drabiną między Pojedynczym a Jedynym. Archetypowe wyobrażenie totemicznego płasu? Nie, żadnych religijnych aluzji. Proces teatralizacji nie udaje rytuału, nie stara się przywołać przeżycia analogicznego do doświadczenia sacrum, nikt tu nie usiłuje wrócić przez scenę do świątyni. Tutaj teatralizacja jest działaniem magicznym, zaklaniem... Jej moc sprawcza płynie z wiary w sztukę (pisanej koniecznie małą literą), z zaufania do sztucznych gestów żywych ludzi, nie z wiedzy o naturze człowieka.

Tak właśnie, organicznie, powstawały spektakle Kantora. Mistrz komponował je jako ambalaże, bezpośrednio na scenie, z gotowych obiektów, wyjętych z rzeczywistości i włożonych w pudełko teatralnej przemiany;

napotkane w podróży bio-maszyny zapędzał z pastwisk wielkiego świata do jarmarcznej budy na skraju zabitego dechami Wielopola. To szczególne poczucie integralności pamiętam jako dominujące wrażenie na spektaklach Kantora, które zdążyłem jeszcze zobaczyć, w wieku nastoletnim, pod wpływem rozbudzonych hormonów pierwotnej teatralności.

Pewnego dnia, wiosną, jak zwykle w godzinach lekcyjnych, zawlokło mnie na Kanoniczą. Mistrz był tam. Od razu usiadłem w kąciaku, udając, że czytam jedną z partytur, które powykładano na stolikach. A on... dał spektakl! Krzyczał coś na swoich współpracowników (a potrafił krzyzczyć), ja zaś, niezrażony rażącymi spojrzeniami „personelu”, zafascynowany przeżywałem go jak aktora na scenie. Na mojej scenie w jego teatrze.

Bo był wodzirejem, mistrzem gry i mistrzem tańca; może bardziej przewodnikiem korowodu umierania, mistrzem ceremonii pogrzebowych. Stworzył z siebie postać twórcy spektaklu, który na naszych oczach komponuje, dyrygując. I tu podobnie, narrator mówi tekst jakby od siebie, w jego głosie słyszę jednocześnie zaangażowanie i bezpretensjonalność, nie wypowiada, nie odgrywa, nie interpretuje, mówi do mnie jak ktoś, komu o niebagatelną sprawę chodzi; jakby chciał powiedzieć coś mnie tylko, do mnie właśnie, a nie wobec mnie, nie przed lustrem moich reakcji. Chce być wysłuchany, więc nie prowokuje, za to przykuwa uwagę, wciąga jak namiętny wykładowca. Jak on sam, Mistrz moich ucieczek na wagary z socjalistycznej Nowej Huty na scholastyczną ulicę Kanoniczą...

A przecież tam, w łódzkim teatrze, przebiegła mi przez głowę myśl inna, z tamtym wspomnieniem dziwnie spojona: kto chciałby usłyszeć tak mówiącego aktora? Kotlarczyk! Tak mówi się przecież homilię, w której słuchacze poznają swojego pasterza; i nie w stadnym instynkcie (wytkną mi szydery), a wspólnotą wspólnego rytmu, rozpoznając w sobie współpulsowanie. Od dawna już nic tak jak ta mowa nie wzruszyło mnie w teatrze... Bo poza teatrem zdarzyło mi się coś podobnego na krakowskich Błoniach podczas ostatniej pielgrzymki papieża do Polski. Poszedłem na nią po raz pierwszy, po latach wyniosłej pogardy wobec tłumnych manifestacji dewocji. Stałem długo beczynnym, w nieznośnej bliskości bliźnich, znudzony. Jak adept przed inicjacją? Kiedy w końcu przybył, objawił się z daleka, dał się słyszeć – poczułem, że to możliwe: ktoś mówi do wszystkich, a jego mowa dociera do mnie, pojedynczo i bez pośrednictwa.

Czasami w teatrze zdarza mi się „wyjść” z teatru; przecinam więź, którą uwaga łączy mnie ze spektaklem, i odcinam się od sceny spojrzeniem na teatr. Jestem wtedy sam na sam ze sobą, na chwilę w absolutnej odrębności. Panuje tu spokój; daję odpocząć emocjom, rozglądam się. Patrzą teraz na nich, na moich współ-patrzących na widowni. Są tu różni, zwyczajni, są ci już niemłodzi i ci jeszcze nieletni, kilka pustych krzeseł czeka. Na twarzach uczestników seansu skupienie, niektórzy płaczą – widziałem.

Siatka emocji rozpięta w przestrzeni tego zdarzenia z delikatnych włókien utkana, nie za każdym razem pewnie będzie rezonować z równą siłą. Trudno, taka jest właśnie materia teatralności – organicznie integralna, naturalnie nieprzewidywalna.

Gest

Ruchy aktorek-tancerek (performerek?) zagospodarowują się w przestrzeni, ale nie jak w domu, jak w domku dla lalek, naiwnie i na czas gry tylko. Iga Załączna i Katarzyna Tadeusz znakomicie zharmonizowane zdają się przeskakiwać ciałem od formy do formy, nie „grając” przy tym manekiniów, ale i nie „tańcząc” jak człowiek; wyrażają ciałem emocje w postaci skondensowanej, jakby syntezę uczuć możliwych, bo skrycie wpisanych w ciało. Tworzą z siebie bio-lalki, w których cielesny kształt jakiejś duchowości „zapamiętał” się gestem i w nim też może się „przypomnieć”. Te bio-objekty powstają czasem poprzez złączenie cielesne dwóch osób, które tym samym jakby tracą osobowość (każdą swoją) i stapiają się materialnie, przepoczwarzając się w żywą, ale jednak tylko, materię ukształtowaną w człekopodobną hybrydę. Jakby dwa życia w jedno złączone uśmiercały się nawzajem w swojej pojedynczości, stając się bio-manekinem, żywym znakiem śmierci. Oto z życia, gestem wtórnego stwórcy, powstał obiekt sztuczny, więc martwy – obiekt stworzony do bycia uśmierconego. Jak u Becketta – urodzony zaczyna umierać, wracając do miejsca sprzed chwili poczęcia swej ludzkiej kondycji. Stamtąd już do was nie wrócę, bo tam będę świętował – moje urodziny.

Jeżeli tamto życie, prawdziwsze jakoby, domaga się śmierci, czyli spełnienia się misji życia uprzedniego, a nie dość „swoistego”, to może wieczności trzeba fundamentu stworzenia, dna wypełnionego rzeczami, nad którym wzniesie się wieczna interpretacja? Gdybyż taką myśl dopuścić: wieczność jest trwaniem sensu w pełnej wolności, trwaniem znaczenia uwolnionego od znaków. Gdyby tak było, to teatr mógłby stać się miejscem przeznaczonym do powtarzania tego rytu – pogrzebu, który przywraca nadzieję – umacniania w nas wytrwałości w podtrzymywaniu nietrwałego. Czyż dziejący się (dla naszej przytomności?) spektakl nie jest bowiem takim właśnie towarzyszeniem znikaniu, umieraniem, po którym zostaje objawienie?

Schulzowska *Wtóra Księga Rodzaju* pisze się na ścianach, na podłodze, jak ikona pantokracji. Dzieje się kreacja wtórna, powtórzenie aktu stwarzania w procesie twórczym. Na oczach patrzącego na to człowieka. Jakby patrzyło się na tamtą chwilę, w której nas Pan Bóg stworzył, tchnąwszy w glinę wyraz – Swoje Słowo. Ale przecież nie! Nie tak się to odbywa! Tak tylko w naszej wyobraźni, w uśmiercającym żywych rozumieniu, spowo-

dowanym egzekucją rozumu, rozstrzeliwującego jak prymitywny aparat fotograficzny (Kantora), jak cyfrowa kamera (Passiniego) na piksele analizy. Czyż nie jest bowiem śmierciotwórcze owo przenoszenie z życia zapamiętanego na scenę znaczenia? Z nic nieznaczącej codzienności powolnego umierania (co najczystsza jest egzystencja) w idealizujące materię (najdoskonalej uśmiercające) znaki. Z prawdziwego przeżywania w sztuczny kult znaczenia; z chaosu w formę, z łona w trumnę, z pamięci w traumę – do teatru. Unaoczniona w teatrze śmierć przeprowadza nas na drugą stronę tego nurtu, który przepływa przez nas jako egzystencja.

Teatralne myślenie twórcy *Umarłej klasy* pochodzi wprost z ducha muzyki, z samej istoty komponowania, z porządkowania następstw, które zostaje jako porządek wyglądków. Wzory ruchu pochodzą sprzed ruchu, ruch je uruchamia i pozwala im zastygnąć w wizerunki. Ruch wydobywa, wyzwala. Ruch pokazywany *in statu nascendi*, na ekranie staje się na powrót (wtórnie) rysunkiem wazowym; tym właśnie, który był pierwotną (źródłową) inspiracją dla umysłu poruszającego ciało. To właśnie znaczy gestykulować – naśladować, wykonywać, robić gesty. Do siebie wzajem, reagując i rozumiejąc, bez psychologiczno-fabularnej motywacji. Bo to przecie ruch rozumny, zrozumiały, ruch ze znaku, wypełniony sensem, precyzyjnym i niejasnym. Dlatego reakcją na to, co widzimy, nie będzie interpretacja, będzie wzruszenie, które nie wiadomo skąd (ze środka?) nas nawiedziło. Emocje z ciała, uwolnione ruchem, od strony patrzących wracają znów na płaszczyznę, wnikają w znak, są do odczytania.

Na scenie wszystko jest „nie stąd”, rzeczy wchodzą, jak pisze Kantor w *Lekcjach mediolańskich*, do „miejsca obcego, istniejącego niezależnie od nich”. Ale też dopiero tutaj są potrzebne w sposób inny niż „potrzeba”, tutaj ujawniają swój sens. „To nie jest symbol – uczy Maestro – to zastąpienie”. To oczywiście gest awangardowy; w metonimicznym powtórzeniu nie grozi nam mimetyczne udawanie, którego tak nie znosili ani Kantor, ani mistrz jego Witkacy. Awangardowa sztuczność absolutna likwiduje konflikt pomiędzy kulturą a naturą; przylegają one do siebie tak szczelnie, że brak między nimi pęknięcia, przeto nie wciśnie się w ten organizm ani bezforemna kontr-kultura, ani sformalizowana konwencja. Prowadzony przez Pawła Passiniego performance Chorei staje się przez to ludzki – niczym istota psychofizyczna, dwoista i niesprzeczną w sobie, żywa.

Scena ikoniczna

Jadąc do Łodzi, czytałem w tych dniach wydaną książkę Wojciecha Owczarskiego o wspólnocie wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora; bardzo mi pomogła. Jej pojawienie się właśnie teraz, w tym miejscu, uznałem za, nie pierwsze w moim życiu, „cudowne zdarzenie” związane z Kantorem...

„Model sceny jako pustki – pisze Owczarski – z której przybywają aktorki, i do której odchodzą, ma zapewne związek z zapisanym przez Kantora wspomnieniem”. Tomasz Rodowicz, siedząc za biurkiem, znad papierów opowiada je, wpatrując się przed siebie, czyli patrząc na nas, patrzących na niego. Znowu mówi głosem swoim, nie interpretuje roli, nie wciela się w kogoś innego, w kogoś spoza sceny; i wierzymy mu na słowo, bo przecież to, o czym mówi, właśnie się odbywa – zwierzenie: „Utkwiło w mojej pamięci wspomnienie pewnego przeżycia w teatrze. Nie było ono obrazem, tak jak to bywa zazwyczaj – raczej ostrym punktem świadomości. Jakby wbity gwoździe. Złożyły się na to, być może, jakieś wyjątkowe okoliczności, rzeczywiste wartości gry aktora, moja własna wyobraźnia, może nastrój pustej sceny i z jej głębi pojawiający się i idący ku przodowi – aktor. Doznałem w ułamku sekundy uczucia, że w tym idącym ku przodowi aktorze (ten kierunek odgrywał tu ważną rolę, głębia również) widzę człowieka, jego wizerunek, jakby po raz pierwszy. Było to uczucie niemal transcendentne. Ten ktoś, do mnie podobny, szedł jakby od strony wieczności i śmierci”.

Spróbujmy rozpisać ten akt widzenia na sceny, przebieg doznania rozłożmy na etapy – czyli napiszmy scenariusz widowiska, które umysł przedstawia sobie w procesie interpretacji. Czyż bowiem spektakl teatralny złożony z wypowiedzi wybitnego twórcy teatru o istocie teatralności nie jest czymś takim właśnie – performance teoretyczny? Powiedzenie o Kantorze – performer teatralizacji – dla niektórych uszu zabrzmiać może jak prowokacyjne nadużycie. Ale czyż nie odróżnia to mocniej twórcy *Umarłej klasy* od owego „nauczyciela performerera”, który z teatru od początku chciał wydostać się wynajętym wehikułem? Wróćmy do tekstu, na scenę... interpretacji.

To, co „utkwiło w pamięci” Kantora, to nie „przeżycie” samo, lecz jego „wspomnienie”; zapisana opowieść jest zatem przetworzeniem trzeciego stopnia. Kantor nie pamięta obrazu, lecz doznanie, i ów „ostry punkt świadomości” musiał być w nim miejscem bolesnym, skoro autor porównuje je do „wbitego gwoźdźca”. To zarazem rana i jej *revelatio*, w narzucającym się z nieodpartą oczywistością (szczególniej tym, którzy pamiętają krzyże z *Wielopola*) skojarzeniu. Znamienne, że wspominający zdaje się tamten „obraz” podświadomie odrzucać (wypierać?), jakby całą jego scenę wewnętrzną zdominowało doznanie cielesne, zaślepiające mówiącego, a uwidaczniające się słuchaczom. Jakby on sam był nie narratorem i widzem, lecz aktorem w swoim (dla siebie?) scenariuszu. Całe zdarzenie, dodajmy, rozegrało się „w okolicznościach wyjątkowych”, inaczej niż „bywa zazwyczaj”, co też autor/protagonista opowieści uświadamia sobie w pełni, skoro ten fakt podkreśla. Co się stało?

Oto z nicości, idąc „ku przodowi”, przed siebie, a więc zapewne z własnej woli, wychodzi – aktor. Nie człowiek jakiś, nie „ja sam” (co zaraz się

okaże), lecz zrazu „aktor” – ktoś konkretny i nieokreślony, kto dopiero kimś będzie, bo aktor każdym być może. I dopiero po chwili, choć był to ledwie „ułamek sekundy” (nie dłuższy zapewne od mrugnięcia migawki aparatu), objawi się w nim „człowiek”, aktor okaże się kimś, „mną” konkretnie. Pamięć zarejestrowała owo przejście od bolesnego (w ciele?) objawienia do ostrego (w umyśle?) zrozumienia i teraz „z pamięci” odtworza je dla nas (ale na użytek narratora?) narracja, rozciągając moment w sekwencję scen. Oto pamięć złapała w swoją uśmiercająco-konserwującą pułapkę „doznanie” i przechowuje je teraz, i udostępnia (z archiwum? z muzeum?) w formie „wspomnienia”. Ono zaś czym będzie, jeżeli nie „wizerunkiem”? Tak, ale ów Kantorowy „wizerunek człowieka” szczególnego jest rodzaju, bo widziany „jakby po raz pierwszy”; na sposób najbardziej prymitywny, pierwotny, najbliższy prawdy, a więc zapewne – zdjęty wprost z modelu, obraz z pierwszego naśladowania... To oddzielone od materii, od deski, od chusty, a wyłonione „z naprzeciwka” odbicie – *vericon* człowieczeństwa – *ecce homo*. Jego objawieniu *ex nihilo* towarzyszy wszak „uczucie niemal transcendentne”, a nadchodzi on „od strony wieczności i śmierci”, niczym zmartwychwstały. I był „do mnie podobny”, był mną samym – aktorem w autorze spełnionym, jego najgłębiej ludzką, najintymniejszą istotą.

Ale skąd wychodzi ten „ja”, idący przed siebie, a mnie naprzeciw? Wychodzi z lustra. A więc faktycznie to ja, ten po tej, realnej stronie, idę ku niemu. Idę od siebie do niego, przyszłego i przyszniomego, coraz bardziej wychodząc z siebie byłego, zostawiając za sobą swoje ówczesne miejsca, teraz opuszczone; opuszczając w końcu swoje starzejące się ciało, które ze mnie opada, na mnie obumiera, jak stary kostium. Aż zostanie ze mnie tylko to, co po mnie – fotografia, wizerunek. Na tych zdjęciach będę jak aktor, w jednej z przypadkowych ról, pod nimi zawsze ten sam, zawsze niewidoczny spod nich.

Człowiek w swoim najgłębiej ukrytym ja okazuje się przedmiotem wiary, wiary możliwej dzięki widzialnym śladom i naśladowaniom. To ku niemu idę. Aż się w końcu spotkamy na płaskiej szybie, uśmierceni obaj w tym samym obrazie – w zespolonym z modelem wizerunku. Już teraz wchodzę w ten obraz, który niosę, idąc „ku przodowi”, wychodząc przed siebie, ku drugiej stronie lustra. Dlatego nigdy tu już nie wrócę, bo dziś są moje urodziny.

Jeżeli wzorem jest pamięć fotograficzna, to aktorka niejako ożywia obrazek. Ale nie do stanu ruchomych obrazów, tylko do stanu żywych wizerunków. To nie *moving pictures*, to *ikonopisanie*. Reżyser obsługuje kamerę na żywo, jak instrument lub narzędzie, jakby na niej grał lub nią malował. Ma też w rękach klarnet, gitarę. Dzieje się tworzenie.

Proces twórczy jest dla Kantora (i dla Schulza) czynnością koniecznie ludzką. Powstaje coś niezależnego ani od Stwórcy, ani od Natury – twór abstrakcyjny z materii, autonomiczny. Zostaje „czysty wytwór umysłu ludzkiego, znoszący niewolę i panowanie świata przedmiotowego”. Taki twór to abstrakcja, ta zaś polega na nieobecności przedmiotu oraz figury ludzkiej. Ale z tego braku zysk płynie oczywisty: „Jakbyśmy przekroczyli granicę widzialności. Jakby niewidzialne siły rozgrywały antyczną tragedię”. A wtedy – „zjawia się inny przedmiot”. Skąd właściwie? Z podmiotu. Oto „podmiot czynności twórczych” zderzył się z materią (podobną do jego ciała) i z abstrakcją (podobną do umysłu), żeby wytrąciło się z tego coś, niezupełnie znikąd, ale jednak nieoczekiwane. Tym JA, sobie nieznanym, mam nadzieję się zaskoczyć. Stąd abstrakcja odsłania się z drugiej strony jako autobiografia – autorski, autonomiczny podmiot w przedmiocie.

Ikona w teatrze? Dzieło sztuki w świątyni? Święty autoportret? Emanacja? Ale i fotografia zwyczajna, i malunek prosty, i wreszcie obraz z kamery cyfrowej rzucony na ścianę, pokazujący to-tu-i-teraz, *in statu nascendi*, stworzone, a nie zrodzone... Bo przecie właśnie ta kamera niczego nie utrwała! Obraz w niej nie zostanie żaden, w pamięci zarejestruje się to tylko, co ona sama przetworzy cyfrowo, stwarzając ambalaż z pikseli; na podobieństwo spłaszczonego bio-obiektu, na wzór przedmiotu zredukowanego do wyglądu. Kamera wpuszcza, przepuszcza, wytwarza; pozwala żywym bryłom ciał wnikać w siebie, by tam je uśmiercić, by ze śmiertelnych zedrzyć wizerunek, by go w niezauważalnie krótkim „zaraz” wyświetlić pikselami na płaszczyźnie... Tajemnica sztuczki zwanej naśladowaniem – tak, tej starej greckiej *mimesis!* – tkwi właśnie w owym powtórzeniu, co jest zarazem przejściem i wytworzeniem, i zwrotem.

Wydobyć przedmiot z jego pragmatycznych uwikłań... Na tym geście malarza zmuszonego zmieścić wszystko w ramach blejtramu mistrz zbudował swoją metodę inscenizacji. Przedmiot otoczony niekoniecznym kontekstem staje się jedynym, a zatem koniecznym reprezentantem niewidzialnej reszty. Jest tajemnicą i objawieniem, rzeczą i znakiem. Krzesło, kiedy nie nadaje się do siedzenia, nadaje się tylko do oglądania, jest teraz bardziej „widzialnym” niż „istniejącym” sobą, a zarazem w widzialności jego intensyfikuje się tego wizerunku niewystarczalność. Rzecz widzialna nijako „zastępuje” siebie niewidzialną, i w zastąpieniu owym zdegrado-

waną zda się jej wartość. Przedmiot ubogi jest najbardziej sobą, ale też nie udaje niczego innego, nie udaje, że jakieś inne dostępne jest naszym zmysłom.

Obraz jest zatem zawsze czymś więcej, niż obejmuje swoim wizerunkiem, ale to więcej daje jedynie znać o sobie, nie ujawnia się nigdy. Obraz jest poświatą rzeczy. Rzecz taka cała wyczerpuje się w sobie – otoczona próżnią jak planeta otoczona światłem. W poświęcie świat oddala się od siebie w emanacji, która go obejmuje sobą, czyli światłem z przemienionej materii. Światło odbija się od przedmiotu, rozwyrażniając jego kontury inaczej, niż przedmiot odbija się w lustrze, które utrwała wizerunkową powłokę przedmiotu, pilnując granic zakreślanych mu przez widzialność. Lustro zwraca nam wiedzę o rzeczach w zamian za naszą wiarę w ich widzialność. Poświata działa jak słowo wobec doświadczenia, oddaje wiarę za cenę nienasycenia pewnością; przemienia bycie w znaczenie, pozwala istocie istnieć w stanie wyzwolonym od przymiotników.

„Teatr mój widzę ogromny” – pisał Wyspiański, ale przecie we śnie! W szczególnych warunkach dokonuje się to ujawnienie; to, co Kantor nazwie „realnością wyzwoloną”, musi zostać wytrącone z niezauważenia, zatem odpowiednio prze-tworzone. Takim „przetwarzaniem” jest oczywiście sam proces twórczy awangardowego (a niechby i post-awangardowego) artysty – *recycling* przypadkowo znalezionych *ready mades*, którym nieoczekiwanie dano drugie życie, bo wola twórcy uczyniła z nich surowiec wtórny. I to wydaje się też samym sednem poetyckiej filozofii *Traktatu o manekinach*, zaiste *Wtórej Księgi Rodzaju*... W spotkaniu z tym światem *homo faber* doświadcza tajemnicy trwania nieaktywnego, trwania, które nie wymaga życia, trwania jako czegoś, co objawia się w kontraście koniecznej aktywności podmiotu. To materia jako tło egzystencji, jako grunt wizerunku. „Materia – pisze autor traktatu – jest najbierniejszą i najbardziej bezbronną istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania”. Twórca zbliża się do materii, dotyka jej i zostawia w niej ślad. Czegoś nie-materialnego? I w takim stanie ją opuszcza.

Przejsć, wycofać się i wrócić między tak zdawałoby się odległymi przestrzeniami jak archaiczny tekst święty i awangardowy tekst literacki, okazuje się cudownie łatwe i niepowstrzymanie powtarzalne. Ale co takiego przejść mogło z *Księgi Genesis* do greckiej *chorei*, a stamtąd wnikać w wyobraźnię dwóch artystów awangardowych, wywodzących się z żydowskich domów w katolickim kraju, żeby pojawić się mogło w łódzkim teatrze ponowoczesnym? Nie sama religia przecie, nie sama też sztuka – coś tajemniczo im obu wspólnego.

Owczarski w swoich psychoanalizach estetyki pokazuje, jak „filozofia Kantora przenika się z jego wyobraźnią”. W istocie ten namiętny teoretyk należał do, niewąskiego wcale, grona dwudziestowiecznych artystów-filozofów, z Witkacym na czele. Ciekawe zresztą, że dla awangardowych twórców to właśnie teatr stał się ulubionym „modelem do składania”, którego poszczególne elementy, poddane alegorezie, dawały się skutecznie układać w estetyczno-teologiczne traktaty. Traktat sceniczny zatytułowany *Szczęli* jest właśnie o nich; o artystach, którzy „zżyli się” w teatrze, popełniając swoiste *auto-da-fé* na scenie, ofiarne samobójstwo, o jakim przecież marzył twórca spektaklu *Niech szczeną artyści*. I stało się, manifestując odwołaniem do tamtego tytułu łódzcy artyści, oto jesteśmy my – przyszedliśmy tu po nich, powtarzamy ich teorematy w naszym performansie.

Ale samo słowo „szczeną”, jakże polskie w swojej wyobraźniowo artykulacyjnej fizjologiczności, pojawia się jeszcze gdzie indziej – w najważniejszym dla Kantora dramacie, w ustach bohatera wybranego przezeń na swojego reprezentanta-sobowtóra, w pierwotnym, bo mitycznym i inicjalnym dla artystycznego rozwoju reżysera-malarza scenariuszu – w sztuce założyciela nowoczesnego teatru polskiego, w Stanisława Wyspiańskiego *Powrocie Odysa*. Monolog króla Itaki, wygłoszony zaraz po powrocie z tułaczki, zaczyna się tak: „Bodajem nigdy z domu nie był chodził. Bodajem lepiej szczęli tu – w zapomnieniu! Sam czysty, na tej piędzi ziemi, w mym sumieniu; niżli w tej walce tam, syty we chwale, gdy za mną gonią kłatwy, krzywdy, żale”. To słowa bohatera wracającego z wielkiego świata do ciasnego domu. Gdyby w nim został, umarłby w zapomnieniu, ale umierałby moralnie czysty. Jakie przesłanie przynosi artyście tak postawiona moralna aporia?

Odchodzenie z domu i z pamięci domowników staje naprzeciw samobójczego samospalania się w wojnach i wędrówkach. Nie zapamiętamy umarłych we własnych łózkach, zapamiętamy umierających na ekranach naszych telewizorów. Czy dlatego, że „zapamiętane” będzie tylko to, co wydarzyło się spektakularnie? Po czym został ślad w postaci „kliszy pamięci”? Czy zatem pamięć sprzeciwia się dobru? Odys wyrusza na podbój świata, żeby wrócić w roli bohatera, żeby dać się zapamiętać w zmityzowanym wizerunku. Czekają go jednak po drodze krwawe porachunki, a w końcu niezabliźniona rana tej świadomości, że to on właśnie, „ja” w swojej najgłębszej istocie, był do nich zdolny. Może właśnie mitu, niekoniecznie tego, brakło mi trochę w przestrzeni tych pięknych obrazów? Mitu, który z gwałtownych starć bohaterów wykrzesać zdoła żar moralnego, nie tylko estetycznego, zaangażowania.

W sztuce nowoczesnej Artysta jest już imieniem mitycznym. Losem owego mitycznego artysty będzie przejście przez zło, przez piekło perwersyjnych pokus. Kantor w jednym ze swoich tekstów skomponuje z tych perwersji długą listę, zaświadczać nią bolesną świadomość swojej duchowej sytuacji. Czy możliwe było inne wyjście z siebie ku sobie nieoczekiwanemu? Może kiedyś, ale najwyraźniej przegapiliśmy możliwość tamtego, warunkowego wyjścia. Teraz tylko przez ekran, przez scenę, przez obraz... do lusterka prywatności, do lustra kultury. Artysta nowoczesny skazany będzie na innych artystów, pozbawiony nadziei na nieskalany, czyli absolutnie oryginalny, swój autoportret w pamięci potomnych. *Wielopole, Wielopole* to nie jest przecież dzieło „autora”, to coś „naszego” – nasze przypominanie sobie. Niczyje, a przecież znajome.

Bo cóż jest to bezwolne wyobrażenie? Przedstawienie! Przedstawianie – śpiewa się i krzyczy, chodzi się i tańczy, ciała ludzi płynnie przemieszczają się pomiędzy stanem prymitywnie organicznym, oczywistym w swej zrozumiałości, a niejasnym archaicznym znakiem, na żywo grają instrumenty, aktor wypowiada tekst autora-teoretyka teatru, jego nie fikcyjną, ale autentyczną opowieść o tym, co dzieje się tu i teraz, zaś nikogo poza sobą nieudający aktor najwyraźniej głosi jego/swoje tezy swoim/jego głosem, a kamera filmuje i projektuje to wszystko „bezpośrednio”, poruszana improwizującą ręką reżysera. Takie dzieło sztuki medialnej, taki ascetycznie spełniony *Gesamtkunstwerk*, opowiada o sobie, o naturze medialności. Takie dzieło jest nasze, ludzkie. „Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii”.

Do pokoiku jednostkowej wyobraźni dotrzemy dopiero, przechodząc przez liczne, cudze zadowolenia. Tym wrotom, do śmierci i do żywota „wtórnego” wiodącym, na imię – medialność. To śmiercionośna natura sztuki, która w zamian za wizerunki domaga się ofiary z życia. Jej nieodparcie „pośrednicząca” funkcja świadczy o pochodzeniu od rytu przejścia.

Powtórzenie

„Tą metafizyczną stroną iluzji, niezauważoną dotychczas, jest powtórzenie”. Kantor powtórzy tu mimowolnie filozoficzny gest Derridy, który świadomie powtarza za Kierkegaardem, docierając w końcu do greckiej *chory*, archaicznych okoliczności narodzin. Bo przecie dopiero ze „swojego miejsca” człowiek rodzi się sobą, z tego siebie, który był wcześniej zaledwie zrodzonym, czystym jak pierwsza woda ze źródła, z rodnego *arche*. Wówczas był jeszcze „z rodzica”, dopiero pierwsze, najpierwotniejsze doświadczenia miejsca narodzin uczynią z niego, z człowieka – mnie.

Miejsce narodzin wyobraźni, co z pierwszych okolic pochodzi, z pierwszego spotkania zmysłów z materią, z obrazem. Tam moja scena, i odtąd już sceny każdej – prototyp. To właśnie owo miejsce dzieciństwa powtarza artysta, reżyserując swój „dziecinny pokój” w „miejscu teatralnym”.

Będzie tak powtarzał i powtarzał, w teatrze powtarzanie nie unieruchamia bowiem jak na fotografii, ale wprawia w ruch; kołowrót pielgrzymki w Kantorowych scenach zbiorowych zatacza krąg horyzontalny, bo spłaszczony ludzką niemocą, ale po stronie metafory ludzie i manekiny wspinają się razem po krętych schodach postępowo-obrotowym ruchem spirali. Dlatego powtórzyć pamięć na scenie to „niemal rytuał”, napisze Kantor. I owo „niemal” zdaje się w tym zestawieniu słowem ważniejszym. Sam rytuał nie jest bowiem „nawiedzeniem”, nie był „akcją bezpośrednią”, ale właśnie pierwszym ruchem świadomości, inicjującym sztukę, gestem *mimesis*, tak zdecydowanym i tak ascetycznym jak ornament.

Człowiek chciałby się powtórzyć, bo płacze po sobie. Dlaczego właściwie myśl o przemijaniu powoduje smutek? Co jest tak ważne, by nad tym płakać? Strata. Czy chodzi o płacz nad utratą niewinnej nadziei? Czy nad zapomnieniem ważnej odpowiedzi na nieusuwalne z pamięci pytanie: jaka siła, czyja ręka spowodowała, że nieuchronnie doznajemy smutku? Czy może płacz prostszy, dziecinny, płacz nad tym, co jednak umarło (moi rodzice, moje dzieciństwo), choć było tak bardzo ważne (we mnie, więc dla mnie), że wydawało się nieśmiertelne? Nieśmiertelne jak ja sam. Ja, czyli pamięć, składałam się z reprodukcji czegoś, co samo w sobie jest nietrwałe, ale jednak niezbędne do utrwalenia. Ja to sama ta zdolność reprodukcji, wtóra demiurgia.

„Atawistyczny gest człowieka, który u progu swej historii zapragnął się potwierdzić. Zrobić coś po raz drugi, w sposób sztuczny. Na swój własny rachunek – ludzki, powtórzyć coś, co już raz zostało stworzone – przez bogów, narazić się na ich zazdrość i zemstę, podjąć ryzyko, iść na spotkanie oczekującej klęski, wiedząc dobrze, że będą to dzieła daremne, pozbawione owego świetnego finalnego sensu i skuteczności życiowej – atrapy”. Te słowa twórcy Cricoteki padają w spektaklu Passiniego i Chorei, ale czyż nie brzmi w nich styl autora *Traktatu o manekinach*? „Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione”. I dalej – Schulz ukryty za Ojcem – „chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”. I to się udaje. Przecież cała klasa umarła i ożyła w nieruchomych, a więc doskonale nadających się do poruszania, lalkach.

Widocznie hebrajskim szlakiem trzeba wrócić do Grecji i przez jej sztukę, przez świadectwa ludzkiego gestu sztuczności, powtórzyć „atawistyczny gest człowieka u progu swojej historii” – ciałem rzuconym na

ekran. Żeby zaspokoić pragnienie widzenia? A widzieć inaczej niż w powtórzeniach – w powidokach lub w odbiciach – nie umiemy. Dla tego widzenia (o którym święty Paweł powiada, że jest „na razie”) gotowiliśmy poświęcić... prawdę, która jest tajemnicą. „Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia”. Wybierając życie, decydujemy się na grę.

Powrót

Napięcie (spięcie?) pomiędzy obrazem a ciałem, pomiędzy znakiem kultury a biologiczną obecnością, pomiędzy iluzją a rzeczywistością – to ono staje się źródłem poczucia bezpośredniości, a więc emocji; a jednocześnie prawda nieuciekającej przed sobą sztuczności – budzi zaufanie, wyciąga z widza (nie: prowokuje) refleksje. „Wartość iluzji – pisze Owczarski – tkwi w tym, że stwarza ona możliwość powtórzenia. Paradoksalnie, tylko dzięki iluzji Odys może wrócić ‘naprawdę’, ale jednocześnie iluzja prawdę wyklucza. [...] To właśnie ta sprzeczność czyni iluzję zarazem pożądaną i odpychającą”. I to napięcie, dodajmy, powoduje pulsowanie emocji artystów teatru, którzy co raz to chcą terytorium teatru przekroczyć, żeby do niego tym bardziej powrócić.

Powrócić? Dlaczego Tomasz Rodowicz, po latach pracy nad greckimi skryptami, wziął się za Kantora? Dlaczego młody reżyser reżyseruje starego? Z tego samego powodu – by do teatru wrócić! Od zarania wszak teatr wystawiał (na widok publiczny) platońskie idee, zawsze animował scenariusze jakiejś *theorein*. Cel zatem ten sam – dotrzeć do źródeł teatralności i sprawdzić świeżość życiodajnej wody.

A przecie teatr Kantora był teatrem śmierci! Miejszem najniższej rangi, wypełnionym kalekami, zdegradowanymi ciałami. Teatr Stowarzyszenia Choreia, fizycznie doskonały, zdaje się do tamtego nie pasować. A jednak – droga wiedzie wstecz: od awangardy, z jej surrealistycznym powtórzeniem prymitywu, przez dadaistyczny gest aleatorycznej dekonstrukcji kosmicznych harmonii kultury, do „natury” procesu twórczego. Tutaj abstrakcyjna myśl teoretyka napotyka ciało i materię, które rozpoznaje i zapładnia. Dziewczyny nie tańczą i nie grają, one ruchem naśladowują i animują – tworzą ruch na wzór, przetwarzając płaskie i statyczne rysunki w dynamikę brył. Wcielają prawdę w wizerunek – ich ciała przejmują nasze obrazy. Czy nie tak chodzą między nami (niezauważalne póki ktoś ich nie przedstawi) platońskie idee? Czy nie tak pojawiają się temu, kto „grze ich przytomny”, sceniczne postaci?

Kreacja... Jesteśmy bardzo blisko religii, ale jej nie dotkniemy, przesuniemy się trochę w kierunku Plotyna (bezpieczne?), w rejony wielkiej herezji (ekscytujące?), i już jesteśmy w *Traktacie o manekinach*. Na dodatek

w chwili, kiedy Demiurgos, ojciec sztukmistrzów, stwarza byty wtóre, z materii w materię, przez powtórzenie. Z tej „najniższej” sfery do artysty przychodzi święte jako sztuczne. I jako coś najważniejszego zarazem. „Były to w istocie istoty amorficzne bez wewnętrznej struktury, płody imitatywnej tendencji materii, która, obdarzona pamięcią, powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty. Skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu”. Możliwe zatem, że tworząc, stwarzamy jednak... Ale lepiej nam tego nie wiedzieć, przynajmniej nie jasno.

To, co najistotniejsze – istota sama – przychodziło do Kantora zawsze z ciemności. Jak ta dziewczyna, co wyszła z piwnicy Cricoteki, spod średniowiecznej kamienicy przy ulicy Kanoniczej w Krakowie... Kiedy byłem nastoletnim wagarowiczem, urządzano tam magazyn-ekspozycję rekwizytów ze spektakli i udostępniano chętnym. Byłem jednym z nich. Przeto, kiedy czytam (teraz) w moim pokoiku albo słucham (wtedy) w łódzkim teatrze tej autentycznej historii, to pamiętam znowu – moja pamięć powtarza mi moją własną narrację o zejściu... W pewnym momencie Rodowicz zaczyna opowiadać o tamtej przyśnionej dziewczynce. Zaczyna, jakby to była jego przygoda, dopiero po chwili orientujemy się, że sen zdarzył się Tamtemu, autorowi tekstu. Ale ja przecież pamiętam moją dziewczynę... której już zresztą nie pamiętam. Tylko ta poświata czarnych włosów i zmatowiałe oczy, w których moje dwie twarze. Schody, piwnica, dziecko – interpretacja psychoanalityczna aż się prosi. Ale mnie narzuca się podobieństwo do wyznania Franza Kafki: „Chciałbym być małym żydowskim chłopcem...”, i do tych skarłałych, wielkogłowych Schulzów, klęczących przed nimfietkami na obcasach, a każda z pejczykiem w rączce i z lalkowatym uśmiechem na buzi. We wspomnieniach jestem razem z nimi, tam prawdziwy.

Tym razem na ekran pamięci wsuwa mi się zza kadru kusząca dziewczynka Balthusa, a zaraz za nią lalka Bellmera. Słysząc tu głosy tamtych artystów: wszyscy dogadują się jakoś po słowiańsku, chociaż z obcym akcentem. Podmiot zbiorowy? Raczej teatralizowanie archetypu, w którym pamiętamy się wspólnie i nawzajem – Kafka spod Pragi, Schulz spod Lwowa, Kantor spod Krakowa, Bellmer i Balthus od zachodniej strony, Bergman i Fellini na północnych i na południowych brzegach... i jeszcze ten doktor z Wiednia, który podobno umiał podglądać obrazy od spodu. Scena zbiorowa? Tak, ale osoby w niej zebrane zagarnęła moc wspólnej pamięci; ta moc wystawia je sobie w swoim teatrze – w dramacie podmiotu, który nie może (a chce bardzo) się w swoim widzeniu rozpoznać.

wystawy

Pierwszy List z Miasta (i okolicy)

Ciepła zima w Rzymie przypomina jesień, można by pomyśleć, że to Afryka. Ale Europa nie daje o sobie zapomnieć, wraca nad ranem przymrozkami, szronem na szybach i dojmującą wilgocią w kościach. W tym roku spadł nawet śnieg – na kilka godzin ogród zrobił się biały, pod wiecznie zielonym drzewkiem pomarańczowym zaświeciły owoce, jaskrawsze niż zwykle. W centrum nawet go nie zauważyli, rozgrzane oponami ulice stały się tylko czarniejsze, kamienie brukowe błyszczały jak oczy w gorąccze.

Zima na południu oznacza oddech i spoczynek, kolory mogą się teraz ujawnić, nasiąknięte rosą intensywniej. Kto wcześniej wstaje (tylko kto tu wcześniej wstaje?), może natknąć się na lód w kałużach, cienki i spękany od pierwszych promieni wschodzącego słońca. Kruchy, delikatny, słaby, żyje krótkim objawieniem. Kiedy schodzę ze wzgórza do miasta w kotlinie, czuję, jak robi się cieplej, potem duszno, wreszcie zaczyna śmierdzieć. Rzym kipi w środku, stygnie na obrzeżach, niczym wiecznie tłące się ognisko, podtrzymywane lekkim wiatrem, który rozpala i gasi, nie pozwalając sobie na wybryki narowistych powiewów. Otoczony łagodnym pejzażem *Campagna Romana*, udaje manierystyczny klejnot w klasycznej oprawie. To, co łagodne, ciche, czyste, wzniosłe, błyszczy na granicy Miasta; reszta rozpala środek. Ale gdziekolwiek spojrzeć, razi światło, natrętne i prowokacyjne, podobne krewkiemu charakterowi mieszkańców. Zimą czy latem słońce nie opuszcza tego miejsca, to ono zrównuje pory roku; odbite od oszronionych powierzchni wyświebla wizje, wgryzione głęboko w kamienie zdolne otworzyć nawet marmur. Od północy i zachodu Rzym otaczają góry, widać śnieżną śmietankę na szczytach. Tam, w ciele pod nieregularną linią horyzontu, Horacy oddawał się masażystom, a święty Benedykt medytacjom. Obaj zadomowili się w Rzymie, ale, ostatecznie, gdzieś poza jego ciałem. Od południowego wschodu zaczyna się morze, a za nim Sahara. Zawsze nim nadejdą szrony, przychodzi *sirocco*, oblepiając wszystko piaskiem.

Początek roku zdominowany przez renesans. W pałacowych wnętrzach *Le Scuderie Papali*, czyli w przestronnych stajniach papieskich, rozłożyła się wystawa zatytułowana po prostu *Rinascimento*, bez zbędnych komentarzy.

Bo czyż można dodać przymiotnik do tego rzeczownika, który jest imieniem duszy Miasta? Och, prawda, Rzym ma też inne oblicza. Ale to jego maski, jego kapryśne atrybuty, jego piękne i nieistotne wizerunki, reprezentacyjne przebrania. Cokolwiek w rzymskim obliczu zapowiadało się, od praitalskich plemion począwszy, cokolwiek przez rzymskie rysy przemknęło, pozostawiając po sobie cnotliwe blizny, dostojne bruzdy i urokliwe zmarszczki, dojrzało w ciałach jego renesansowych pałaców, w ich zmysłowych, gęstych od natłoku doskonale zbędnych rzeczy, wnętrzach, gdzie pluszowym obiciem, przez warstewkę kurzu, mebel dotyka mebla, a każdy domaga się pieśszoty jak udomowiony drapieznik.

Jakże jednak myliłby się ten, kogo ujęłaby owa bezpośredniość. Pokazywana tylko w Romie i Tokio kolekcja specjalnie dobranych arcydzieł z włoskich muzeów okazała się wyrafinowaną manifestacją ideologiczną. Przeto, kiedy kilka tygodni później udałem się do manierystycznie skromnych komnat Pałacu Barberini, żeby obejrzeć piętnastowieczne obrazy pościągane z kościołów miasteczka San Severino, musiałem już odczytać tę wystawę jako odpowiedź na tamtą. Przez całą zimę patrzyłem zezem na Miasto, jak przez okulary o dwóch różnych szkłach.

A patrzeć gołym okiem nie umiem. Patrzenie jest bowiem widzeniem przez formę, która jak okulary krótkowidza pozwala przez szybę zobaczyć sztuczny obraz, a w nim przywrócić umysłowi utraconą prawdziwość widzenia. To dzięki okularom jestem znowu wolny, bo jestem w świecie, bez nich popadam w niewolę niejasnych, bezgranicznych wrażeń, które niczym są wizerunkiem. W samym Mieście, jak zresztą w całej Italii, od renesansowej wrażliwości nie da się uciec. To, co kojarzy nam się z określeniem „włoskie”, jest w istocie stylem południowego *quattro- i cinquecenta*. Renesansowe są florenckie buty i okulary, bolońskie meble i kafelki, mediolańskie futra i bielizna. Jeśli coś nie jest dostatecznie renesansowe, to dla przeciętnego rzymianina jest wątpliwie ładne. Zatem definicja renesansu nie pozostaje bez konsekwencji interpretacyjnych, te zaś decydują o ideowych wyborach i... europejskich normach. Jak ważne bywa właściwe użycie słów, przekonywano nie dalej jak wczoraj w telewizji. Poważna dyskusja (a trzeba wiedzieć, że włoska telewizja to szczytowe osiągnięcie ogłupiającego populizmu) rozgorzała wokół słowa „świeży”. Chodzi o to, ile dni może mieć mleko, by ten zaszczytny epitet przysługiwał białej substancji z krowich wymion. Opinie wahały się między czterema a ośmioma – wszystko zależy bowiem od sposobu... konserwacji. Świeże mleko, choćby i tygodniowe, będzie sprzedawane na całym kontynencie, a tym samym zdefiniuje pojęcie świeżości we wszystkich językach.

No bo czy teraz uwierzycie, że pisząc „świeże mleko”, mam na myśli siedmiodniowe? A będziecie musieli.

Problem kwalifikacji mleka łączy się z wizją renesansu odległe, ale trwale. W świecie utkanym z przetworzonych informacji uprzednio zdefiniowane pojęcia stają się narzędziem interpretacji i utrwalania doświadczeń. Etykietyki poprzedzają smakowanie mleka i uprzedzają oglądanie obrazów. Dzieła sztuki same nie dzielą się przecie wedle stylów, one zostały tak rozdzielone. Teraz, kiedy patrzę na scenę biblijną pędzla Rafaela, nie mogę nie widzieć za tym obrazem jakiegoś „renesansu”, który znam choćby ze szkoły. Jestem w pułapce. A może w schronie?

Obrazy z kościołów w San Severino i obrazy z Papieskich Stajni – to bramy do różnych ogrodów. Nawet jeśli w nich nie zamieszkamy, to będziemy o nich marzyć. Możemy opierać się przed wejściem do nich, ale i tak nas wciągną. Idę ulicą... Gęsto, ciasno, blisko – rzymskie drogi uparcie, wytrwale, niezmiennie prowadzą do Rzymu. Idąc, czuję, że ocieram się o to, co mam w środku. Jakbym chodził we wnętrzu pudełka wyobraźni; kiedy stukam w jego miękkie ściany, ktoś odpowiada mi słowem „nieskończoność”, ale w głosie słyszę „pustka”. Czy to, za czym tęsknisz, przeraża cię? Linia parapetów na fasadzie... przebiega w miejscu, w tym jedynym miejscu, które rozdziela płaszczyznę na symetryczne prostokąty i, napinając linię harmonii, podtrzymuje jej drżącą konieczność.

No więc renesans w stajniach... Przy wejściu rozdaje się „wstępniaki”, żebyśmy od razu wiedzieli, co myśleć. Kolorowy katalog kosztuje немало, ale obrazki można w nim oglądać bez ideologicznego uzbrojenia; za to blisko stukartkowa broszurka z precyzyjnym opisem interpretacyjnym każdego z arcydzieł nie zawiera ani jednego wizerunku, tylko słowa. Za darmo, format kieszonkowy, mocno sklejona. Część pierwsza ekspozycji ma tytuł *L'invenzione del Rinascimento* – a więc epoka jako wynalazek, koncept, pomysł na świat. W istocie autorzy starają się bowiem nas przekonać, że w XV wieku ludzie przestali wreszcie myśleć o niebieskich migdałach i wzięli się brawurowo za wymyślanie rzeczywistości; jakby znudziła im się... Niepoznawalność? We wstępie podkreśla się trzy fundamentalne idee epoki objawione w obrazach: 1) perspektywa, która jest wynikiem wymiernego, więc racjonalnego opisu przedmiotów, 2) za tym idąca prawdziwość reprezentacji i wreszcie 3) antyk jako wzorzec wszelkich odniesień. Typowym przykładem takiego myślenia jest znany obraz *Miasto idealne* Luciana Laurana, reprodukowany na gustownych biletach w formie praktycznej zakładki do książki. Ot, taki sobie gadżet, taki poręczny informator... z którym trudno się rozstać.

Koncepcja wystawy, natrętnie publicystyczna, zdradza cel dydaktyczny. Czego ma nas nauczyć? Tytuły poszczególnych części wprowadzają

porządek rozumowania: od „pomysłu” przez „manieryzm”, „dwor-
skość”, aż do „akademii”. Podążanie tym szlakiem każe sprowadzić poję-
cie „renesansu” do takich oto wyznaczników: racjonalizm, agnostycyzm
(wszystkie obrazy religijne, zarówno pogańskie, jak i chrześcijańskie in-
terpretuje się w kategoriach „tradycji mitologicznej”), techniczny este-
tyzm, polityczno-społeczny cel sztuki, wreszcie powstanie nowych aka-
demickich narzędzi wartościowania. Tak na przykład piętnastowieczną
ideę „współistnienia sztuk” opisuje się tu jako „zanik hierarchii wartości
pomiędzy sztuką wysoką i niską”, zaś w części ostatniej podkreśla się, że
pod koniec XVI wieku narodziła się historyczna nauka o sztuce i powsta-
ło publiczne muzeum. Szanowni Europejczycy, macie przed sobą Nowo-
czesność, wasz wierny konterfekt!

Autorzy owej demonstracji najwyraźniej chcieli nas przekonać, że
tamta nowoczesność jest tą, w której dalej żyjemy; że nic się nie zmieniło,
skoro ostatecznie rozwiązaliśmy problem przedstawiania świata. Włosi –
w przeciwieństwie do Niemców, Francuzów, Amerykanów – nie chcą być
po-nowocześni. Bo przestaliby być sobą? Na wystawie, oprócz obrazów
i rzeźb, znajdziemy biżuterię, książki, a nawet ówczesne wynalazki tech-
niczne. Owszem, sporo portretów osób świętych, ale jakże przemyślnie
opisanych: jako przykład „mody męskiej” (*Św. Jan* Masolina), estetycznej
laicyzacji (*Relikwiarz* Donatella) czy też portret sławnego „VIP-a” (Ame-
rigo Vespucci na obrazie Ghirlandaia *Madonna Miłosierdzia*). Po godzinie
błądzenia wśród tych manifestów zacząłem się nudzić. Czemu? Bo no-
woczesność uświadomiona staje się historią, a więc kłamliwym obrazem
współczesności. Kiedy o zmierzchu wlatuje sowa Minierwy, nic już nie
widzi – musi wymyślać.

Aliści, kto chciałby się w tym dopatrzeć jedynie propagandy, musiałby
zamknąć oczy na to, co się dzieje na ulicy... A tam – wyprzedaje! Wszyst-
ko za połowę ceny albo nawet mniej. Ile to właściwie warte? Krzyczą, że
„okazja niepowtarzalna”, że jakoby jestem wybrańcem losu, przechodząc
obok sklepu, gdzie właśnie odbywa się „totalna likwidacja”. Oto kupcy
przenieśli grudniowe Saturnalia na styczeń, żeby zyskać na przedsięw-
ziętym szaleństwie (które, nawiasem mówiąc, odbywa się w czasie kość-
cielnego postu, utworzonego niegdyś właśnie w celu „chrystianizacji” po-
gańskich obyczajów) raz jeszcze. Pomiędzy Postem a Karnawalem krótka
asceza przeznaczona na remanent i bilans roczny. Za to teraz mamy kar-
nawał! Pozwalamy wyciągać sobie pieniądze z kieszeni, każdy bez krem-
pacji może nabrać, ile mu się zmieści, w błogim przekonaniu, że wydając,
rozdaje. Nie, rynek nie jest mieszczańską formą pola bitwy, jest kliniką
leczenia nerwic, wymiana towarów to zabieg kompensacyjny, higiena su-
mienia. Tak żyje Miasto, wyrasta z ziemi użyźnionej kamieniami – każda

kolumna gdzieś zakorzeniona, tak że człowiek czuje się jak w negatywie Ameryki; może stąd tak wielu tutaj amerykańskich rezydentów, uciekinierów z kraju nieustającego początku? Miasto nie ma początku; tu nic nie może się zacząć, wszystko jakieś nieświeże – słońce, mury i wiecznie zielone drzewa... No więc kupcy kuszą, kuszą diabelnie przekonująco, że „klient nasz pan”, i składamy mu oto ofiarę w postaci zabójczej przeceny. Tak robią ze mnie barana. Sprzedawali mi te ciuszki przez rok cały za cenę miesięcznego utrzymania, żeby teraz powiedzieć, że nie były tyle warte. Cóż, może te wszystkie wyrafinowane analizy ekonomiczne biorą się z zazdrości? Wstydz się, zaczynasz myśleć jak Amerykanin.

Zazdrość? Skąd ona po tylu latach opiekuńczego kapitalizmu socjaldemokracji? Z hipokryzji, prośbę państwa, i z nadmiaru oczekiwań, rozbudzonych do nienasycenia. „Nie jestem przeciw bogatym, ale niech mi nie wmawiają, że to wszystko robią dla mnie”, powiada znajomy Rumun ze stacji benzynowej, „Toż właśnie to mnie boli, że nikt mi nie broni się bogacić”. Co może być bardziej upokarzające niż świadomość niespełnienia? Przecie, skoro każdy może, a większość nie potrafi, to prosty wniosek z tego, że nieudacznicy są między nami, że... oto i ja (ja?) należę do gorszych między równymi. Tak nie wolno myśleć! Ale pogodzić się z tym trzeba. Bo przekonanie o jałowości buntu wpisane jest w demokrację – system, który ma się, niealternatywnie, za sprawiedliwy i tolerancyjny zarazem.

Odkąd Święty Jerzy stał się „portretem dworskiego eleganta”, znak to był nieomyślny, że zaczęła się epoka „kultury popularnej”, czyli wielka hipokryzja... Dzisiaj Włoch rękami głosuje na „tego prostaka” Berlusconi, bo on mu daje zarobić, ale językiem popiera intelektualną lewicę, bo ta podtrzymuje jego humanistyczne złudzenia. Wszystko dla klienta! Czego pragnie człowiek po-renesansowy? Zdobnych gadżetów Celliniego czy uduchowionych medalików Rafaela? Prawo do nasycenia, jako wyrafinowana forma niewolnictwa ze sztywną marchewką zamiast wiotkiego kija, to jeszcze jeden z pomysłów na humanistyczne społeczeństwo, to pomysł „odrodzony” bezpośrednio z tradycji rzymskiego obywatelstwa, które karmiło darmowymi igrzyskami. W wymyślonym przez siebie świecie ludzie zostają sami, a wtedy: człowiek człowiekowi... Rzymianinem? Wystarczy splunąć, żeby doznać objawienia. Dumne SPQR, czyli *Senatus Populusque Romanus*, niegdyś oficjalna nazwa republikańskiego cesarstwa, widnieje teraz na każdej studziencie ściekowej, na tarczy zamakającej rzymskie kloaki, nie mniej zresztą antyczne od ruin na Forum; przyjezdni, czyli obywatele drugiego kręgu, złośliwie tłumaczą skrót jako *sono porci questi romani*, czyli: świnie są ci rzymianie, ale mieszkańcy Miasta zamieniają słowo „romani” na „residenti”... Wojna wojuje, rynek ryczy. Po łacinie przecież nikt nie umie, a włoski nie jest jej niedoskonałą kopią, to jej wierna reprodukcja.

Na ogólnie dostępnej ulicy z otwartymi wystawami pełnymi najdroższych zabawek potykamy się o jeden z mitów wolnego rynku – rzekomą siłę kupujących. Te witryny mówią: możesz mieć, więc powinieneś chcieć, a zatem zabierz się do roboty. I z tego rozeźlenia na konceptualistów republikańskiej ironii niepoprawne myśli wciskają mi się do kieszeni... I tak to sobie imaginuję: aby się dało łagodnie wymusić powszechną ugodę społeczną, trzeba wpierv utrwalić szlachetne poczucie równości, a więc przekonanie, żeśmy jednacy; potulną zgodę na swoje miejsce w systemie przedstawić każdemu jako przywilej przynależności; usunąć instancję odwoławczą, nadrzędną wobec „tego, co ludzkie”, żeby system był szczelny. Przede wszystkim jednak winien być kuszący – musi stwarzać złudzenie, że to, co pożądane, jest tuż obok, na wyciągnięcie ręki. Jak perspektywa na obrazie, ugoda z niemożliwym? Kiedy wizerunki do złudzenia przypominają to, co widzimy, tym skuteczniej zasłaniają, co jeszcze moglibyśmy zobaczyć.

A do zobaczenia są choćby te arcydzieła z małych miasteczek, które szczęśliwie spóźniły się na nowoczesność. W Polsce trudno sobie to wyobrazić, wszystko przesłaniają nam bowiem krzyżackie płaszcze, ale demokracja kupiecka, która dziś obowiązuje Europę, pochodzi ze średniowiecza, z zagubionych w górach osiedli z katedrą i ratuszem na jednym placu. Renesans włoski zniszczył te społeczności obywateli, oddając władzę dyktatorom z sakiewkami pełnymi frazesów kupionych w akademiach. Jeszcze przez jakiś czas utrzymywały się te miasta nieidealne, chociaż nie mniej doskonałe, stając się załączkiem jakiegoś pragnienia – nierozwiniętego, młodzieńczego... które jednakowoż napawało tajemniczym lękiem. Na jednym z obrazów obywatele ofiarowują model swego miasteczka Dzieciątka na kolanach Marii, która pokazuje Synowi ludzi, jego dziedziczne królestwo. Czy naprawdę miasto (Miasto?) można było ofiarować Bogu zamiast odsprzedać je kupcom? Bo też z renesansem mogło być inaczej; mogło być tak jak w małym San Severino oraz wielu innych miasteczkach Umbrii, Toskanii, Veneto... Ale nie było i mamy „nasze czasy” z miastami takimi, jakimi są. A może tamte, czyli te, czasy niezauważalnie minęły? Skoro, uzbrojeni w teoretyczną pewność, z dystansu oglądamy teraz własne narodziny?

W salach Palazzo Barberini madonny i święci, i madonny, i święci – skupiona monotonia zamiast radosnej różnorodności. Malowali to wszystko ci sami mistrzowie: Ludovico Urbani i Lorenzo D'Alessandro, rzemieślnicy z jednej firmy. Ludzi mało, spokój; ciszę zakłóca tylko trajkotanie pani w grubych okularach, która nieustannie coś tłumaczy swojej towarzyszce. Czy ludziom nie wystarczy patrzeć, muszą to jeszcze przegadać – pomyślałem z wyniosłością typową dla barbarzyńcy – i zaraz wstyd mnie pod żebrem zakłuł, jakby kto laską trafił, bo się okazało, że

jedna z nich (ta milcząca) jest niewidoma. W żołądku wzniosły dramat pomieszał mi się z poczuciem sentymentalnej kiczowatości tej sytuacji; toż to zarazem najpospolitszy absurd i najczystsza abstrakcja. Na dodatek wydawało mi się zrazu, że tu nie ma co tłumaczyć, przecie o t y m żaden opis nie mógł nikogo poinformować. Tajemnicze piękno tych prowincjonalnych arcydzieł, spekulowałem, polega właśnie na ich nieoryginalności oraz... Ależ tak, na pomieszaniu sentymentalnego ze wzniosłym! Na zjednoczeniu uczuć zarezerwowanych dla dziecka, matki, żony, dziadka z tym czuciem, które kieruje się do Jezusa, Marii, świętego patrona. Jakby zrozumienie ich boskiej natury nie mogło się do nas przedostać inaczej niż kanałami międzyludzkich relacji. Przewodniczka niewidomej mówiła szybko i bełkotliwie, mogłem się tylko domyślać, że wyjaśnia *per analogiam*, jak odwieczny egegeta; porównując Chrystusa do dziecka, obejmującego szyję matki, mogła odwołać się do pamięci ciała, a tamtędy do uczucia, które pojawia się w takich momentach. Wcielone słowa poczęły objawiać – niewidoma słuchała w napięciu, jakby wyteżała wzrok.

Przy kolacji rozmowa o mentalności łatyńskiej... Mój uprzejmy adwersarz (dziecię rewolucji '68), profesor biologii, wielbiciel Freuda, umiarkowany trockista, ze swadą powtarza obowiązujące formułki o rzymskiej tępotcie i greckiej wrażliwości. Przy drugim daniu rozmowa schodzi na „renesans” i *commedia dell'arte* – kulturowe wyznaczniki „typu” włoskiego. W społecznym charakterze tego teatru – wyjaśnia profesor – jawi się właśnie humanizm, czyli uwolnienie od dominacji Boga jako feudalnego pana. Zamiast tego – podejmując rękawicę – dominują bankier i kondotier. Ale z nimi można walczyć – sztych odparty – bo oni są z nas. I możemy też – nie dam rady bez ironii – w nich nie wierzyć? Śmiech, punkt dla mojej wschodnioeuropejskiej inteligencji, potem łyk wina, żeby wrócić na bezpieczny poziom. Tak, słyszał o Gombrowiczu; ale że to „kościół międzyludzki” przysparza nam tych cierpień? Zaiste, ciekawa teoria... Dyskujemy sobie dalej, tylko proszę mnie nie doprowadzać do ostateczności.

A ostateczność skrzeczy – za zamkniętymi drzwiami nowoczesnego umysłu, który szlachetnie nie decyduje, ale stawia liberalne veto; jak późno-rzymska świątynia, która nie chce być mieszkaniem żadnego boga, co najwyżej urzędem oficjalnego kultu cesarza. Czy wiecie państwo, że w pierwszych gminach chrześcijańskich, obok kobiet, najliczniejsi byli żołnierze? Co tych stróżów imperium ciągnęło do kobiecego kultu łagodności? Może to samo niepojęte uczucie, które pomagało im narażać życie gdzieś w dalekiej Bretanii dla abstrakcyjnej alegorii *Pax Romana*. Czyżby chcieli mieszkać w bezgranicznym królestwie – jak u siebie?

Obrazy z muzeów w stajni i obrazy z kościołów w pałacu. Obrazy nie mają swojego miejsca, najlepiej czują się w dużych i pustych wnętrzach, jakby szukały naczynia... Pierwszi chrześcijanie nie wznoszą świątyń, za-

siedlają pogańskie sanktuaria; nie tylko dla oszczędności albo z braku wyobraźni, robią to może po to, aby czymś najświętszym wypełnić coś najbliższego – dom. Ten sam, który potem mieszczanie oddadzą w opiekę Matce. Piętnastowieczne madonny z San Severino pokazują chrześcijaństwo, które nie wychodzi buntowniczo z Kościoła, ale się w nim zadomawia. To renesans pozbawiony tej konieczności wyboru między społeczną wrażliwością na człowieka a intymną wrażliwością na Boga. Ale czy tak mogło być w szesnastowiecznym Rzymie? Czy dwa renesansy to dwaj różni bohaterowie Komедii Ludzkiej, czy może dwie natury tej samej Osoby Dramatu?

Chodząc między „odłamkami” na Forum, myślę o tym, czego tu nie widać, bo... nie rozpadło się. To, co beczasowe pozostaje wiecznie niewidzialne, co ulega czasowi, domaga się permanentnej rewaloryzacji. Odrodzenie wymyślone przez duchowych przodków tych, którzy obmyślili wystawę *Rinascimento* to replika ruin. Ruiny, jak zdjęcie rentgenowskie, pozwalają zobaczyć szkielet cywilizacji; ale ich konkretność łudzi realizmem – jak w chorobie: zapatrzenie w ciało zaślepia. Patrząc na te „szczątki”, nowocześni humaniści myśleli zapewne: Rzym zostawił po sobie gigantyczne pałace i bazyliki, na pewno więc nie był gajem bukolicznym, kwitły w nim owoce ludzkich namiętności. A jednak... Jeśli tak bardzo chcieli wskrzesić jego wielkość, to musieli chyba nienawidzić własnej małości, chcieli mieszkać w domu większym i bliższym zarazem. Dostrzeżenie w tych ruinach idealnego miasta wymagało od nich nadziei graniczącej z wiarą. Domagali się jej od siebie samych. Owszem, cesarstwo było zaborcze i rozpustne, ludzie agresywni i zawistni – widać to gołym okiem na mozaikach podłogowych pałaców i willi – ale czy nie przeciw temu właśnie poeci pisali sielanki? Czy nie przeciw temu Wergili stworzył wzór czystego rycerza, a Seneka cnotliwego polityka? Twórcy renesansowego projektu podglądali i mierzyli, podnosząc klasyków z ruin, podnieśli to, co upadłe. A jednak projekty ożyły, wcale nie cudem wskrzeszone z martwych... W istocie nie przypadła bowiem żywa myśl i wrażliwość kultury antycznej, rozkwitła nawet – w średniowieczu. Na Platonie zbudowana wrażliwość, na Arystotelesie mądrość, na republikańskich prawach obywatelskie cnoty, na cesarskich wodzach rycerski patriotyzm, na rzymskich kultach katolicka obrzędowość. Wszystko to buduje średniowieczne społeczności miast takich, jak San Severino. Ale właśnie miast, nie Miasta.

To niezwykle, jak bardzo mieszkańcy największej metropolii starożytnego świata byli wyznawcami prowincjonalności. Rzymianie żyli w nieustającym rozdarciu między marzeniem o mitycznym *country* a namiętnością do realnego *city*; w ich pastoralnej duchowości tkwi tęsknota za

przedmiejską przeszłością. Cywilizowani obywatele nowoczesnego imperium mieszkają w ogromnych, ciasnych aglomeracjach; stąd nie widać wsi, więc można ją tylko wspominać i wyobrażać; pewnie dlatego jej obraz wykreowali poeci. Inaczej Grecy, ci nie przestali być prowincjonalni; zawsze mieszkali w małych społecznościach miejskich, w odległości krótkiego spaceru od pól i gajów, po agorze łążyły kury, akademia rozkładała się w cieniu oliwnego drzewa. Rzymianie są mieszczuchami, muszą walczyć w miejskiej dżungli, kamiennej i gorącej jak w Kalifornii albo w Teksasie. Na co dzień zmuszeni prowadzić intrygi z obcymi sobie ludźmi, z urzędnikami, z prawem równie bezwzględny, co pokrętny. Widać to najwyraźniej w ich poezji wypełnionej leśnymi ustroniami, widać w tęsknocie współczesnych rzymian za ogrodami, w upodobaniu do ustronnych willi z fontannami. Rzymianie, ci starożytni i ci po-nowocześni, żyją w ulicach wąskich i cuchnących jak kanały – chcieliby na łąkach, blisko źródeł. Żelazne tarcze z dewizą Imperium nad ulicznymi studzienkami zapieczętowują ścieki i odcinają od źródeł.

Obywatele Miasta marzą o zamiejskim „gdzie indziej” i... nie wyprowadzają się. Miasto jest zbyt piękne? Mówi się o Rzymianach „żołnierze”, aby przeciwstawić legionistę filozofowi z Aten. Zapomina się jednak, że idea Miasta, podobnie jak śmierć za Imperium, to przecie czysty idealizm, to niezmacona wygodnictwem wierność – abstrakcji? marzeniu? tęsknocie? Tylko ten, kto zostanie w mieście, będzie mógł wejść na wzgórze i zapatrzeć się w łagodne linie pól, których nie uprawia... Tak, Rzymianin, mimo swej greckiej kultury, nie jest wyrafinowanym intelektualistą, wszakże nie dlatego że jest ograniczony, raczej dlatego że jego ideał to prostota i jasność – *otium, pax, claritas*. Przestrzeń nie dotknięta życiem?

Kończę ten list w pierwszych dniach marca, wczoraj znów, po trzech miesiącach, powiał *sirocco*, ale tym razem piasek z Afryki przyniósł wiosnę. Ze wzgórza obok cmentarza Prima Porta patrzę na srebrną nitkę Tybru wplecioną w ciemną, zieloną sierść pól. Ze wzgórz płynnie woda do miejskich fontann, podziemnymi żyłami; zachowuje czystość, nie odbija światła, nie odbija chmur. Zaczynają się dni suche, wręcz gorące. Słońce, które rzymianom daje światło przez trzysta dni w roku, teraz zsyła również ciepło. W środku Miasta zrobi się nieznośnie duszno, trzeba będzie uciec w góry, do cienia na horyzoncie. Do któregoś z małych, kamiennych miasteczek, otoczonych winnicami *Campagna Romana*, z *campanilla* w środku. Czemu to, co czyste i chłodne sadowi się na obrzeżach? Może ogień środka najcenniejsze wypycha na zewnątrz, ratując...

Dwa „renesansy” zimowego patrzenia na Miasto ułożyły mi się dopiero teraz, na wiosnę, w stereometryczną ikonę pejzażu – z fałszywą per-

spektywą, zbiegającą się cudownie w jedną niepokojącą myśl, nietrwały wniosek... Wygnanie Boga z Miasta jest może odruchem obronnym obywateli, którzy umieszczają Go w miejscu niezagrożonym, żeby zawsze mógł przyjść im z pomocą.

2002

Drugi list z Miasta (i przyległych prowincji)

Tajemnicą Miasta, kuszącą przez to, że ujawnia się tylko, nie odsłaniając niczego, jak wewnątrz złamanej jej kolumny, jest jego bierność. Pełne fontann i akweduktów nie źródłem jest, lecz naczyniem. Rzym wydaje się naładowany energią swoich dzikich mieszkańców, a przecie wszyscy mi mówią: „To prowincjonalne miasto”. Nie tak eleganckie jak bogaty Mediolan, nawet nie tak malowniczo brudne jak gorący Neapol. Rzym jest nijaki, bo rozpolitykowany, pretensjonalny, przeciążony turystami, którzy przemieniają go w wystawę, w muzeum; zbudowany z ruin, jest mozaiką znaków i namiętności. Komu chcą się oddać? Kto miałby pojąć Miasto?

Wiosna. Wiosna oznacza potop zwiedzaczy, takich, co to niczego nie widzą, bo umieją tylko rozpoznawać. Ale rzymianie to lubią, są urodzonymi aktorami, grają samych siebie na użytek aparatów fotograficznych. I turyści wiedzą o tym, bezwstydnie obnoszą się z tymi maszynkami do zdzierania odbić, wywożą fetysze, jawnie zapłacone. Dla rzymianina najważniejsze jest dobre mniemanie o sobie; stąd czerpie energię do podtrzymania efektu. Owa bierność jednak nie tylko z duchowego leniwienia się bierze, obezwładnia ich duchowy imperializm; ambicje woli, mierzone rozsądkiem, zdają się nieosiągalne, więc niewarte trudu. Może dlatego tak często majaczą mi tutaj znajome chochoły? Widać to choćby w stosunku do pracy; ci ruchliwi ludzie wstydzą się pokazać, że wykonują jakieś celowe działania; nie wypada ujawniać wysiłku, próby i starania podejmuje się w ukryciu, gest powinien być przypadkowy, nieco niechlujny, swobodny. Wygląda, jakby miotały nimi pożądaniami, ale oni precyzyjnie grają „życie od niechcenia”, przypadkową zgodność działania ze skutkiem, aktu ze spełnieniem. Podejrzewam ich czasem, że... udają, że robią łaskę, strącają obiatę dla bogini Egzystencji. Lekceważą życie, bo tak im na nim zależy,

że chcieliby służyć bożkowi, który nie byłby wart pogardy; chcą być sługami godnego pana. Nie chodzi wszak o to, aby być wolnym, chciałoby się być na łasce, być ulubieńcem Losu, czyli osobistego despoty. Wygrać! I już nie musieć grać dalej... Ta nerwowa bierność, czyż nie manifestuje pragnienia wybrania?

Wiosna zatem; panowanie turystów, ludzie snują się po ulicach i oglądają; ja, oczywiście, patrzę na nich, siedząc. Siadam przy stoliku na placu i oglądam sobie przemarsz figur mówiących w niezrozumiałych językach, niczym spektakl Kantora. A oni, przechodząc, patrzą na mnie, wpatrują się w faceta, co to się rozłożył w ciepłe marcowym na plastikowym krzeselku, i oglądają mnie jak rzeźbę albo kawałek złamanego łuku, jak ruinę. Jasne, że i oni czują się podglądani, uśmiechają się do mnie, czyli robią minę, która oznacza sympatię, jak przed kłatką z milusim, a bezpiecznie niewolnym misiem lub gorylkim. Patrzymy i pozujemy, z czasem zaczniemy utożsamiać się tylko z powierzchnią, z obrazem... W kawiarni na Piazza Farnese nawiedza mnie niepokojąca obawa, że nasz postmodernistyczny, czyli neoprymitywny, kult przeszłości przemieni Europę w bogate muzeum; będziemy tam mieszkać jak stado portretów, pięknie i bezgłośnie. A za murami barbarzyńcy, których nie mamy ochoty podbijać. Póki co miejsce jest wygodne i przytulne, doskonały widok na inne światy. Drugi Świat? Trzeci Świat? Światy możliwe, zamiast metafizyki.

Gwar turystów nie jest głosem Miasta, słychać jak Miasto milknie zagłuszone. Przecież już jest opuszczoną dekoracją, wyczekuje na swój dramat albo farsę. Teatr zatem? Raczej kiepski. Może dlatego najciekawsze są przedstawienia nieruchome? Wystawa i wystawa, i znowu wystawa; nie teatr, nie książki, już nie kino nawet, ale właśnie nieruchome wizerunki sprzed wieków wykorzystujemy w formie opowieści o nas samych. Malarstwo nigdy nie było tak popularne jak w ciągu ostatnich kilkunastu lat, wielkie ekspozycje stają się najżywiej komentowanymi wydarzeniami, ściągają niespotykane tłumy oglądaczy. Komponowane starannie, w formie statycznego spektaklu albo lekcji pogłądowej, chcą pokazywać historie jak średniowieczne tkaniny, jak freski w starych kościołach albo arraszy w pałacach.

Dlaczego sądzimy, że teraz rozpoznamy siebie w naszych wyobrażeniach, a nie jak dawniej, w słowach? Współczesna wrażliwość nie daje się zamknąć w banalnym sloganie o kulturze obrazkowej – słowo nie umiera, traci tylko autorytet. W czasach dyktatury mediów – pisze w „Corriere” Claudio Magris – publikacja zastępuje istnienie i wartość; obowiązująca etykieta nabiera mocy ikony i logosu. Wizerunku czyjego mamy się tam spodziewać? Wiemy przecie, że pod etykietą może nie być żadnego smaku... Zostaje melancholijny emblemat ze starej alegorii. Wtedy – pisze

triesteńczyk – można przynajmniej nie dopuścić do zwycięstwa kłamstwa, nie mówić. I wygłasza apologię zbawczej mocy przemilczenia. Aristokratyczny odwet na gadulstwie ludowych krzykaczy?

Uzależnieni od newsów, ulegamy przekonaniu, że tak właśnie żyje się terażniejszością. Żywimy się wszakże padliną, na sicie światowych agencji informacyjnych zostają maski pośmiertne zdarzeń. Gazeta „dzisiejsza” jest jak ruiny Forum Romanum, swoją upartą fragmentarycznością zamyka dostęp do tego, co było, skazując turystę na jego słabą wyobraźnię i przestrzeń zbudowaną z kamieni starannie wyselekcjonowanych przez kapryśne decyzje panów od historii. Bo tak naprawdę chodzi o władzę nad komentarzem, liczą się wnioski, czyli skutki; to z nich powstanie labirynt skojarzeń, w którym zobaczymy więzienie lub pałac, wedle woli narratora mitu.

Cóż to znaczy oglądać? Oglądający jest sam na sam z własnym widzeniem, które może bezkarnie wykorzystać i porzucić. Oglądanie jest patrzeniem pozbawionym poczucia odpowiedzialności i podglądaniem bez uciążliwego wstydu; polega na kontakcie naszej świadomości z powierzchnią, która skutecznie udając głębię, w istocie doskonale odbija, czyli ukazuje patrzącemu jego własną twarz; coś, czego nigdy nie zobaczyłby bez wgąpienia się w płaskie oblicze przedstawień... Idę zobaczyć – wystawę.

Na zapleczu wielkiego kiczu, jakim jest pomnik Ojczyzny, znajdują się wspaniale urządzone wnętrza wystawowe, w nich mała, ale esencjalna, retrospektywa Cezanne’a. Większość sławnych płócien znam z reprodukcji, na co dzień mieszkają w japońskich kolekcjach, teraz z łaski banków, tych azjatyckich despotów, reimportuje się je dla demokratycznej publiki. Po co? Żeby się w nich rozpoznała jak na rodzinnych fotografiach, które cementują rozpadające się rodziny? Żebyśmy podtrzymać zdołali swój mniemany autoportret? Między obrazami tablice liter, znakomicie przyrządzone komentarze. Ostatecznie pokazuje się nam coś po to, żebyśmy o tym mówili. Wszak, o czym nie można mówić, tego nie da się sprzedać. *Vero?*

Co więc się mówi? Przysłuchuję się komentarzom, łowię fragmenty rozmów przed obrazami. Kolory, formy, wrażenia, nastroje. Nauczyl nas mówić o dziełach sztuki, jakby nie istniały obiektywnie, a jedynie w niedostępnej innym osobom przestrzeni wewnętrznej pojedynczej wrażliwości. Czy ktoś umie dzisiaj mówić o obrazach inaczej, niż wyrzucając z siebie atrybuty intymnej psyche lub kategorie subiektywnego umysłu? Każdy ma coś do powiedzenia, każdy „od siebie”. Ale komentarze są zaskakująco nieoryginalne, pozbawione rysów osobniczych, bez zmarszczek po długotrwałym używaniu odrębnego sposobu odczuwania. Człowiekowi współczesnemu łatwiej jest uwierzyć we własną inność niż w popolitą po-

wszechność, a wiara ta im jest mocniejsza, tym bardziej jest pożądana; zaś zaspokojona żądza błogo zaślepia.

Wierzmy, że najprawdziwsze jest to, czym nie możemy się podzielić. I to właśnie sztuka nas tego nauczyła. Ale zaskakująca masowość wielkich wystaw zdaje się wynikać z tęsknoty za wspólnym obrazem; jeszcze boimy się do tego przyznać, ale już zaczyna nam ciążyć konieczność samotnego radzenia sobie ze światem. Oczywiście nie jest prawdą, że wyobrażenie pospolite nie istnieje, przeciwnie: to ono właśnie dyktuje warunki indywidualnym perspektywom. Wszelako jednak wstydzimy się przyznać, że ulegamy stereotypom i gazetowym sloganom, tak jak wtedy, gdy zaprzeczamy dumnie, jakoby to reklama decydowała o naszych wolnych wyborach w supermarkecie, albo gdy przyodziani w obywatelską godność, nie ulegamy propagandzie, kiedy w zaciszu kabiny do oddawania głosów zostajemy sam na sam z przyszłym prezydentem. Komentarze oglądaczy, i mnie zapewne nie wyłączając, są więc wypowiedane językiem najbardziej intymnych przeżyć, a przecie najoczywiściej przewidywalną treść przynoszą. Samouczki sztuki negocjacji (w milionowych nakładach) zalecają: nie przekonuj, pozwól, żeby przeciwnik uwierzył, że sam doszedł do tego, co chcesz mu wmówić.

A co obrazy mówią (wciąż chodzę między płaskimi „cezanami”, potracając niczyje ciała) nam o nas? To, co my mówimy o obrazach... Wiek awangardy nauczył nas nie widzieć rzeczy, abyśmy umieli dostrzec płótno pokryte farbami. Patrząc na obraz Cezanne'a, dostrzegamy geometryczne kształty i harmonie barw, a przecie przed nami jest góra Świętego Zwycięzcy – ona jest, jakby otworzyło się okno. Na innym płótnie: odpoczywają jabłka, czeka dzbanek, serweta zwiesza się ze stolka. Istota martwej natury: wrażenie, że oto rzeczy umarły przed chwilą, a więc... było w nich życie, tylko nie umieliśmy go dostrzec; teraz już za późno na współistnienie z nimi, teraz dopiero je poznajemy.

Samotnik z Aix-en-Provence uważał się za realistę, a jednak widać, że już nie maluje rzeczy, raczej zamalowuje nimi płótno. Tak, on jeszcze widzi i jeszcze pozwala zobaczyć, ale twarze na portretach (czemu tak doskonałych?) już tylko przypominają o istnieniu osoby, są bardziej maską niż obliczem. A pejzaż? Już właściwie nie do rozpoznania, miejsce, które nie jest sobą, płaszczyzna zapełniona elementami pozbawionymi przypadłości, zredukowanymi do form powtarzalnych. Malarz buduje ścianę i za pomocą farb stara się nas przekonać, że za nią coś jest. Czy projektuje tajemnicę? Jeśli naprawdę otrzymujemy coś w zamian (zachwyty?), to nie rzeczywistość obiektywną, dostajemy świat nie nasz, ale mamy go intymnie niczym odbity w wyobraźni – niepodrabialnej jak odcisk wskazującego palca.

Obraz jest świadectwem samotnego obcowania i jako świadectwo nie może być wspólny, ale to świadkowie uczą nas wiary w to, czego osobiście

nie było nam dane doświadczyć. Oczywiście, podejrzewam, że inni widzą podobnie, jeśli nawet nie tak samo, ale gdybym w to uwierzył, pozbawiłbym się radości odbioru świata jako daru tylko dla mnie, a więc i radości wyróżnienia. Jednak drugą stroną wyróżnienia będzie samotność; czyli niepewność, bo pragniemy oparcia przez potwierdzenie. Idziemy więc tłumnie na wystawę, bo ona daje równowagę; i tam, z własnej woli, dajemy się pojmać wspólnotowym widziadłom. Nowoczesne obrazy, niczym relikwie, ani znaczyć nie chcą, ani przedstawiać – każą sobie zaufać albo zwątpić.

Wczoraj, przy niedzieli, wybrałem się na spacer do Jerozolimy. Skoro wszystkie drogi prowadzą do Miasta, można stąd dojść wszędzie. Byłem więc naprawdę w tamtym, innym Mieście, skoro naprawdę oglądałem drewnianka z krzyża Pańskiego, gwóźdź wyrwany z belki i cierń z drucianego wianka. W tych dniach w Ziemi Świętej ludzie zaczęli się zabijać. Byłem tam, będąc tutaj; kiedy tam toczy się wojna, my tu świętujemy Zmartwychwstanie. Patrzyłem na relikwie i na fragment tabliczki Piłatowej, co to ją prokurator na krzyżu kazał zawiesić; zachowało się tylko słowo „król”, za to w trzech językach: hebrajskim (mowa miejscowego ludu), łacińskim (terminologia dyplomatyczna zamorskiego okupanta), greckim (pismo międzynarodowej elity intelektualnej). Kawałek drewna, kawałek metalu – w złotym, barokowym puzderku, za grubą szybką, w wąskiej szczelinie. Więc, żeby zobaczyć świadectwo, trzeba wytrwale nie zauważać tego, co tak natrętnie efektowne?

Rano, przy *cappuccino*, przeglądam „Corriere” – pieciodziesięciowy reportaż o umierającym partyzancie palestyńskim: na pierwszym zdjęciu strzela zza węgła, na drugim łamie się pod ciosem kuli, wreszcie pada, zwierzęco zwija się z bólu, na ostatnim leży na ulicy, jakby wreszcie odpoczął; twarz zwrócona do nieba wyraża ulgę, ręce uwolnione od karabinu rozłożył jak... Hamlet z wiersza Herberta.

Dopiero teraz, przy porannej kawie, z gazetą w rękach zaczynam rozumieć sens słowa „relikwie”. Relikwie to resztki; to, co zostaje. Rzym sam jest taką relikwią, ruiną Europy, jej świadectwem, jej *corpus delicti*, jej umarłym trwaniem. Relikwie są ciałem, które instynktownie utożsamiamy z życiem, a ono nagle, jak w objawieniu, okazuje się trumną. Ciało, czyli to, co dotykalne, jest przeciwieństwem wizerunku. Zwłoki palestyńskiego milicjanta, tam w Jerozolimie, zostały już pewnie sprzątnięte, może nie było na świecie nikogo, kto przejąłby się jego śmiercią – zimny cień druku sprowadzi mu orszak żałobny. Biało-czarny komiks o ofiarowaniu (którym z łotrów jest terrorysta naprzeciw czołgu okupanta?) zostaje dla naszych oczu (co zobaczył ten student na placu Niebiańskiego Spokoju?), prowokuje pytaniem: „co widzisz?” (czołgi w Nowej Hucie) przez okienko pamięci.

Znowu na placu, znowu zaglądam w płaski relikwiarz nieaktualnej gazety. Przed chwilą wyszedłem z Chiostro del Bramante (centrum sztuki awangardowej w opuszczonym klasztorze z XVII wieku, przy Via del Pace), gdzie rozłożyła się wystawa Basquiata. Z Cézanne'em nic go nie łączy, z wyjątkiem miejsca na szerokim brzegu współczesności. Ten pierwszy doszedł na starość do mistrzostwa w zasłanianiu widzialnego wizją czystej formy, ten drugi, wieczny chłopiec, z barbarzyńskim wdziękiem malował obrazy obrazów. Obaj są obsesyjnie monograficzni, każdy obraz zdaje się obrazem tego samego. Najwyraźniej wyobraźnia, zdążając ku zjawom, jawi się jako wizja totalna; jakby dane nam było oglądać jedynie plecy.

Prymitywista z Nowego Jorku maluje totemiczne maski nasadzone wprost na czaszkę, ciała uproszczone do szkieletu poskręcane z elementów znalezionych na złomowisku. Czarny Łąd ukrywa się tutaj pod Nowym Światem, a jednak to sztuka aż do bólu... europejska. Długo męczyło mnie jakieś nierozpoznane skojarzenie, aż w końcu trafiłem – notatniki Leonarda! Ludzie z obnażonym wnętrzem, które wygląda jak mechanizm, a obok tego podpisy ze strzałkami, toż to atlas anatomiczny, małżeństwo mięsa z umysłem. Człowiek z pozoru goły, w istocie przecie zaszyfrowany, zmienia się w przedmiot do czytania. Obsesja ciała i słowa – jesteśmy we wnętrzu wrażliwości prymitywnej, ale tej *post*, po drugiej stronie kultury, na drugim brzegu Europy – w afrykańskiej Ameryce. Płótna Cézanne'a zasłaniają to, co mamy zmysły, żeby mogła się na nich wyświetlić Prawda zamiast Objawienia; tablice Basquiata nie dają się oglądać, drobne napisy wciągają w lekturę, ale o niczym nie informują, rozbudzają tylko niepokój skojarzeń, jak nieskończone odsyłacze. Obaj oświetlają obiekt, którego nie było, a jest; swoją twórczą wolą – oslepiają czy są zaślepieni?

Przeniesione ze ścian metra freski z jaskiń wydrążonych w Wielkim Jabłku nie chcą się podobać, chcą podniecać, niby pornografia dla erudyty. Którędy wchodzi te niezdrowe satysfakcje? Mój wzrok pada na coś podobnego do dziury, to uśmiech w czarnej plamie... Dlaczego tak często pojawia się głowa rogatego demona? Wielowymiarowość znika, ale obraz nie jest płaski, ruch uwagi wyprowadza oglądającego w dodatkowy wymiar. Gdzie jestem? U siebie, to przecie przestrzeń moich skojarzeń, to moja pamięć sprowokowana. Tyle że ów „czwarty wymiar”, tak sugestywnie kuszący z tygodników poświęconych magii, jest pułapką, labiryntem. Wrażenie ruchu bierze się bowiem z gry odbić, uniwersum cytatów i aluzji zbudowane jest z lusterek. Podglądamy się? Bezgrzesznie i bezgranicznie – w przezroczyściej celi.

Znów jestem u siebie (choć tymczasowo), w nawiasie zadomowienia. Ogród w wiosennym słońcu, na wzgórzu, z którego widać inne wzgórze,

więcej niż siedem. Wdaję się w niepotrzebną dyskusję z amerykańską dyplomatką (oczywiście, pragnie zachować anonimowość) na temat... No właśnie, rozmawiamy o newsach z Bliskiego Wschodu; nawet nie o tym, rozmawiamy o serwisach CNN. „*The point is* – powiada ona – że Arabowie nie rozumieją demokracji. Gdyby tylko nauczyli się myśleć”. „Po amerykańsku” – przerywam niegrzecznie. „Nie, logicznie!” – asertywnie kończy pani konsul, pozwalając sobie podnieść głos o dwa niekontrolowane tony. Nie przypominam jej, kto nas nauczył czystej matematyki. Tymczasem ona włącza pozytywkę z propagandowymi sloganami Administracji Federalnej: religijny fanatyzm, brak legalnej legitymacji władzy... „My nie toczyliśmy wojny, bronimy pokoju”. Zamiast zapytać o tajemniczego „my” (Izraelczyk czy Republikanin?); złośliwie wspominam o *pax romana*; dobrze przygotowana urzędniczka zna historię, ale to właśnie *education* wciągnie ją w pułapkę. „Tak, jesteśmy jak Rzymianie (z bestsellerowego podręcznika negocjacji: *zawsze najlepiej podsunąć pochlebstwo*), dbamy o światowy ład”. Już ją mam, rozwijam sieć analogii: „Cesarz zatrudnia senatorów i udaje republikę, imperium obdarowuje obywatelstwem w zamian za uznanie państwowego kultu, poza tym obowiązkowo religijna indyferencja, a w niedalekiej przyszłości jedna moneta, jeden system bankowy...”. Z dyplomaty nie wolno żartować. Syczy przez uszmińkowany uśmiech: „Ach, globalizacja? Czy pan jest anarchistą?”. Milczę: jeśli potwierdzę, weźmie mnie za komunistę, jeśli zaprzeczę, uzna, że zrejterowałem. „Czemu wy, Europejczycy, tak nas nie lubicie? Ze strachu?”. Jasne, tego też ją wyuczyli. „Kwestia smaku”, odpowiadam; ona chyba wyczuwa niedostępną aluzję, bo śmieje się obronnie, myśli pewnie, że to z Arystofanesa.

A ja czuję nagle, jakbym mówił po arabsku. Cud – nie mam zdolności językowych! Po kilku drinkach nie rozumiemy się już tak dobrze, że zaczynamy się tolerować. Jak dwa wpatrzone w siebie portrety... Gdzieś tam, w Czwartym Świecie, czyha (mam nadzieję) nieokrzesany Kmicic, który kiedyś po pijaku zacznie do nas strzelać.

2002

Trzeci list z Miasta (i barbarzyńskich rubieży)

Marco jest moim rówieśnikiem, reżyserem. Zrobił kilka filmów dokumentalnych na zamówienie producentów ze Stanów, z Holandii, Tunezji. Triada: reżyseria, dokument, zamówienie sugeruje, że można zmontować coś z elementów rzeczywistości wedle wzoru splecionego z oczekiwań – upragnioną prawdę złudzenia. Marco chce zrobić teraz film o naszym pokoleniu w krajach mających wkrótce wejść do Unii Europejskiej. Wie sporo z książek, ale poza mną nie spotkał jeszcze żadnego żywego bohatera swojej z wolna wymyślanej prawdy. Chce zrozumieć, jest otwarty i ma dobrą wolę, konsekwentnie konstruuje. Z uporem zadaje mi pytanie: „Co w was zostało z tych lat?”. A ja z oporem, niezrozumiałym dla mnie samego, nie odpowiadam, nie umiem. Wszelako patrzymy na siebie z nadzieją, obaj wiemy, że kropla draży i cegłę, i marmur.

Spotykamy się zwykle pod smutną sylwetką heretyka sprzed wieków, którego niedawno Kościół przyjął znów na swoje łono, przy okrągłym stoliku naszej europejskiej elokwencji; z jego stron pochodzi wino z moich opowieści. Poza tym Marco chciałby wystawić mój dramat, w którym pociąga go wizja świata całkiem odmienna od jego widzenia. Przeto, zafascynowany i nieufny, obdziera mnie z europejskich manier w nadziei, że w środku znajdzie nieznaną kontynent, zamieszkaną przez nieskazonych barbarzyńców. Z lubością używa określenia „inna Europa” – dla niego oznacza to tajemniczość, jaką przypisujemy dzieciom, na mnie działa drażniąco jak synonim niepełnosprawności. Niestety, kiedy mnie odkryje, będzie zawiedziony; coraz jaśniej uświadamiam sobie, że moja polskość nie ma w sobie nic, co nie byłoby europejskie. On jeszcze szuka odświeżającej odrębności, bo to bezpieczne; ale ja już wiem, czego on jeszcze nie dopuszcza, że jeśli Europa chce nas naprawdę przywrócić na ojczyzny łono, to on będzie musiał czytać nasze guślarskie *Dziady*, bo ja dawno przeczytałem naszą *Commedia Divina*.

Ciepłe majowe popołudnie, kończy się handel na wybrukowanym placu, kupcy w przepoconych koszulach lewitują już myślami w okolicznych barach, śpieszą się, trwoniąc z ciężkich koszy nadmiar oliwek i cytryn; patrzymy na nich przez okienka ciemnych okularów, bez cienia zażenowania, kulturalnie pozbawieni lęku przed karą za grzech próżniactwa; gryziemy białą pizzę z plastrem mortadeli w środku, improwizując teologiczną kwestię: czy neopogaństwo jest powracającą herezją, czy może stałą „odmiennością”, niezbędną dla solidniejszego wytyczenia granic ortodoksji, dla uwidocznienia przedmiotu wiary? Ale skoro jest konieczne, to nie może być „inne”... On zamawia jeszcze jedno *grinoglimo*, a ja wyciskam z siebie kolejną nierozstrzygalność... Nie, nie damy się tej senności, która czyha zawsze przed zachodem.

Po pewnym czasie metalowe krzesło traci swój zwykły komfort, jednak zostajemy przy stoliku, bo wokół gromadzą się już spragnieni, zmęczeni i niesyci odpoczynku; miejsc jest za mało, zmieniamy tylko wino. A przecie dziś wieczór nasz długi pojedynek traci swą zwykłą subtelność; musimy krzyczeć do siebie, bo oto trwa na Campo dei Fiori koncert pokojowy. Na małej, prymitywnej scenie chłopiec gra na skrzypcach żydowską melodię, delikatny dźwięk wzmacniają potężne kolumny. Jest nam obu sentymentalnie; on nie wie, że ja wiem, że to dwa różne sentymenty. Z tłumu na przeciwległych krańcach wystają dwie flagi: izraelska, palestyńska. Pomiędzy nimi na długim, miękko roztańczonym kiju przechadza się sztandar z sierpem i młotem. Przed laty ten symbol budził we mnie odruch buntu, który objawiał się poczuciem siły, dziś zostały jakieś resztki nerwowej grozy, ale ani śladu woli walki; melancholia wieczoru rozbraja.

Komuniści nie są popularni w szczęśliwym księstwie Berlusconi, rzadko więc organizują demonstracje. Za to prawie wszędzie zaznaczają swoją obecność, zostawiają ślady, znaki czujności. Komunizm stracił impet i wysubtelniał, stał się nieomal teorią estetyczną, poetyką opowieści o światach możliwych, a więc niezbrukanych. Marco, były ich sympatyk, ironizuje na temat błędów młodości. Ja znajduję w sobie zadawniony lęk (w dźwięku skrzypiec natrętne wersy Miłosza) i skrępowanie tą prowincjonalną niezdolnością do odrzucenia powagi. Mówię mu, że boję się beztroski. „Co?” – widzi moje zagłuszone słowa. „Boję się beztroski” – krzyczę jak na wiecu.

Nikt mnie nie słyszy, na szczęście, bo wiec właśnie się odbywa i muzyką w imię jedności zagłusza wszelkie możliwe jęki pojedynczego protestu. Manifestanci śpiewają, turyści pracowicie wypełniają sobie krótki okres wolności niekoniecznym męceniem się, rzymianie siedzą w kawiarniach i patrzą na to, co im zesłał fart historyczny. Z powodu strajku generalnego nie ma w Mieście ludzi, którzy pracują; są turyści, bezrobotni i działa-

cze. Ci, którzy jednak aktywnie zostają u siebie, zostali tylko po to, żeby strajkować lub mieszkać. Strajk? To pamiętam, ale co to znaczy: mieszkać?

Wychodzą po drobne zakupy, na chwilę tylko, ale zatrzymują się dłużej, niż planowali; pewność powrotu zalega w nich dyskretnie, jak balast, nie za ciężki, tyle tylko by utrzymać równowagę i nie oderwać od poziomu. W przeciwieństwie do tych „na wakacjach”, którzy trzymają się wiotkiej mapy i zabukowanych biletów, mieszkańcy improwizują. Oczywiście, w granicach kwartału. Uleganie kaprysom pozwala im zachować poczucie niezależności, godność obywateli, którzy muszą wprowadzić płacić podatki, ale za to nie muszą pytać o drogę. A jednak mieszkać oznacza poddać się sile niewoli, mocy przestrzeni zasiedlonej – rozmawiają ze sobą, przegadują się ze sklepikarzem, wychodzą wreszcie z poczuciem potwierdzonego zakorzenienia. Lubię ten sport: rozpoznawanie starych rzymian w tłumie turystów; poznaję ich po masce pewności, że mają prawo do tego miejsca poświęconego stopami pielgrzymów, przywilej odpuszczenia, jakim cieszy się służba domowa, notorycznie używając drogich perfum pani albo podpijając koniak, który pan ukrywa za książkami. Grzeszki wybacalne, bo konieczne?

Ale Konieczność, pogańska bogini, nie włada losem ludzi cywilizowanych, opanowuje za to ich wolę; komu uda się pokonać Przymus, tym zaraz zawładnie Chęć. Jeśli ktoś chciałby zrozumieć, na czym polega politeizm (ale kto by tego chciał naprawdę?), powinien zamknąć oczy i dopuścić do głosu pomruki dobywające się z piwnic pod mózgiem; bogowie, którzy przegrali, zostali skazani na kazamaty, zostali w nowej opowieści, ale rozdano im nowe role – potępionych. Grzech oznacza uwolnienie, występki, kiedy przełamie pierwsze ograniczenie, nie będzie miał końca. Ochoczo wierzymy w tradycję, bo wiara w wieczność została uświadomiona i napawa nas lękiem. Nikt już nie wypatruje celu, za to spragnieni jesteśmy źródeł... Ach, zaspokoić tęsknoty, nasycić chcenia, upić się, upić!

A czy wiecie, czego chce rzymianin? Niewolnika. Cóż lepiej demonstruje wolność obywatela wobec obywatela? Rynek służby domowej rozbudowany jest tu do rozmiarów karykaturalnych. Znajoma pisarka, o całkiem średnich dochodach, zatrudnia dwie niańki, sprzątaczkę, prasowaczkę i ogrodnika. Polka, która u niej sprząta, sama zatrudnia dziewczynę do dziecka, zaś ogrodnik wynajmuje gospozię, bo jego żona spędza dobrze płatne przedpołudnia jako dama do towarzystwa pewnej babci. Na Via del Corso widok eleganckiego staruszka, za którym kroczy śniady chłopiec z pieskiem na łańcuszku, może zdziwić tylko przybysza z jakiejś zamorskiej prowincji o prymitywnie nowoczesnym stroju politycznym.

Jeśli w społeczeństwach prawdziwie egalitarnych ludzie zdają sobie sprawę ze wzajemnej zależności, to w społecznościach hierarchicznych

(a taka jest UE, pocieszam anty-socjalistów) pozostają raczej nieświadomie (bo Tradycja jest „toksyyczną” namiętnością) uzależnieni od siebie. I tym narkotykiem nie jest wcale posiadanie (pocieszam anty-kapitalistów), jest nim bycie. „Być kimś” to znaczy być zauważalnie – czyli być dla innych, czyli dać się poznać, czyli upodobnić się do znanego wzorca, czyli... nie być sobą. Demokracja europejska, w przeciwieństwie do amerykańskiej, nie przypomina rynku, na którym dochodzi do wymiany między odmiennymi podmiotami, to raczej chaotyczna gra do jednej bramki. Chodzi o dotarcie (się wzajemne) do wspólnego ideału, który nieostro migocze w ciemności, niczym nieoszlifowany brylant w opuszczonej kopalni.

Marco czyha więc na moją „alternatywność”, bo chciałby zażyć swojej (czyli naszej) europejskości, której ponętna woń (kawy i wina, farby i papieru) paruje z każdego kamienia w Mieście. Kiedyś, sto lat temu, siedzieliśmy tak w wiedeńskiej piwiarni, wtedy łopot czerwonej flagi w takt żydowskiej piosenki zapowiadał długą, burzową noc. Ale dziś wieczór nad naszym stolikiem unosi się prowokujący spokój Europy rozbudzonej, wyczekującej; to odmłodzona księżniczka, gotowa na porwanie... I ogłędamy się za nią obaj, jak to mają w zwyczaju podchmieleni młodzieńcy.

Sięgamy po używki (również takie jak namiętne rozmyślanie o sobie), bo są dostępne; uzależnienie przychodzi później. Diabła pokusa, nieznaną Grekom zniewolonym przez prymitywne fatum, nazywa się Łatwość; a wyczarowali ją ci wyrafinowani Petroniusze, którzy nawet samobójstwo planują ze względu na jego dworskie echo. Pamiętacie? Czy rzucił wtedy niedbale: „Poślijcie koguta Asklepiosowi”? Bynajmniej, z premedytacją rozbił ulubioną wazę, bo Cesarz właśnie na nią miał chętkę... Sokrates trwa wiecznie, przeistoczony w ducha konstytucji, ale Dworzanin posiadał zdolność przetrwania. Tak, to ten elegant przy kieliszku białego *frizzante* mógłby być brukselskim urzędnikiem albo stylistą w Mediolanie. Jak myślicie, co dziś robiłby „arbiter elegancji”? Pewnie sprzedałby agencji reklamowej (jeden dobry interes i...!) ten skuteczny paradoks, którym skleja się demokrację z kapitalizmem: „Jesteś wolny, więc musisz to mieć”. A potem mógłby do woli kontestować, kontestować... Ach, jeszcze kieliszek. Dopóki flaga łopoce na wietrze!

Rzym to dwór pozbawiony króla, za to pełen dworaków; pusty i ciasny zarazem. Atmosfera owego pałacu, gigantycznego labiryntu konwulsyjnie poskręcanych przedpokoi i salonowych placyków, które niczym barokowe cele zniewalają zbłąkanego nagłą pokusą wiecznej kontemplacji, składa się z zawiesziny promieniującej z odrapanych fasad, różowo rudych jak opalona skóra mieszkańców Północy. Ten gaz to pozostałość po minionych namiętnościach, opary zazdrości i zemsty, które opuściwszy zu-

żyte osoby, zostają w Mieście, zamiast unieść się lub stoczyć poza granice imperium. I oddychamy tym odorem, bo jest życiodajny. Ludzie żyją tu w nieustannym zagrożeniu sennością, pęta ich bierność; przeto walczą, czujni i podejrzliwi, zawsze gotowi do ataku, prowokują się nawzajem, jakby jeden drugiego budził tymi drobnymi aktami agresji. Bo na dworze cóż jest do zdobycia? Czego najbardziej się pożąda? Pozycji, właściwego miejsca, dominacji, carskiej łaski, łaski, łaski... Patrząc na mieszkańców Miasta, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że przebierają się oni za ludzi nowoczesnych, ukrywają swoją starożytność jak ktoś, kto potajemnie hołduje niemodnym poglądom.

Jeden właśnie się zbliża... Na rozczłapanych sandałach niesie wielki brzuch spowity w miękką purpurę rozciągniętego polo z naderwanym krokodylkiem. Zatrzymuje się obok baru z zielonymi krzesłami, małymi okrągłymi stolikami przykrytymi czerwoną ceratą. Rzuca okiem na tego w kącie, który pisze coś przy pustej filiżance po *cappuccino*, ale zagaduje do mężczyzny w drzwiach sklepu mięsnego, siwego, w białym fartuchu splamionym krwią. „Patrz, wszędzie te Sardy. Opanowali Rzym!”. Widzi, że go zauważam (przecież o to mu chodziło) i zwraca się do mnie: „Sardy, rozumiesz?” – nie jest zupełnie pewien, więc kiwam głową i uśmiecham się zachęcająco. „Ja mam pięćdziesiąt i czego się dorobiłem. A ten nawet piętnastu nie ma i już na rogu stoi, i rękę wyciąga. A jeszcze handlują, czym popadnie, narkotykami”. On wie, że ja wiem, że on nazywa uczciwością swój obywatelski strach. Obaj godzimy się na ten rodzaj miłosiernej godności. „Niestety nie jesteś prymitywnym barbarzyńcą – piszę do niego na mojej kartce – i nie umiesz, już nie umiesz, zdobywać skutecznie, czyli brutalnie”. On odwraca się do rzeźnika, pocieszają się wzajemnie pretensjami do całego świata; ta rozmowa zastąpi im walkę. Bogactwo drobnych radości zamieszkiwania, które nazywamy cywilizacją, stępnia pragnienie, odbiera moc zrodzoną z niespełnienia... Ale to właśnie dom ostatecznie zwycięża, w końcu barbarzyńcy zasiedzą się w Europie.

A strajk, co znaczy? W dzień strajku powszechnego każdy buntuje się w swoim gronie. Po Mieście włączą się manifestacje, małe i wielkie, z różnorodnymi sztandarami. Na Piazza Barberini dyskoteka, z ciężarówki obwieszona flagami lewicowych partii dobywa się rytmiczny ryk, człowieczy głos wpuszczony w syntezator podnieca tłumek nastolatki ze szkolnymi plecakami na nagich ramionach. Techno manifestuje *Manifest*, stara filozofia, zremiksowana do kilku haseł, sama wstukuje się w system nerwowy. Mój znerwicowany organ reakcyjny podpowiada mi brutalnie i bez zastanowienia: jest mi to obce, jestem obcy. Ale magma mózgu, w której zalega sumienie, doradza łagodnie: otwórz się na Innego. Tylko kto tu jest inny? Marco nie patrzy na mnie w tej chwili, w której ja szukam jego spojrzenia, muszę więc odpowiedzieć sobie sam – innym zaimkiem.

Idziemy obok siebie, blisko siebie, nasyceni tą zażyłością, na jaką bez podejrzeń o coś innego niż przyjaźń mogą pozwolić sobie mężczyźni na południu, gdzie ciało nie jest tylko erotyczną ariergardą egoizmu, lecz samym polem bitwy, czyli miejscem wspólnej śmierci. Kłócimy się przez chwilę przed zakrętem w wąską uliczkę; nie ustępujemy temu, który przeciska się między nami (zapach znajomych perfum zostanie ze mną aż do zapomnienia jako jątrząca zagadka), patrząc mi w oczy jak złodziej duszy. No dobra, tolerancyjnie wchodzę w Via Sistina. Obijam się o ludzi, którym nie chcę patrzeć w oczy. Dla nich to kilka drogich sklepów i hoteli, dla mnie dom Norwida. Nagle zauważam, że idę sam; nie pamiętam, gdzie i kiedy pożegnałem się z Marco... Droga jest stroma, wspinam się, na karku czuję wiosenny upał. Przedemną znowu manifestacja; rachityczna jakaś, cicha, nędzne transparenty. W wąskiej uliczce nie mogę ich wyprzedzić, tym samym bezwiednie idę z nimi. Kiedy mija początkowe zniecierpliwienie, zauważam: większość manifestantów nie jest biała. Przeważają Hindusi (Pakistan, Sri Lanka) albo żółci (Wietnam, Chiny), czarni (Abisynia, Namibia), tylko kilku bledszych, śniadych mężczyzn z północnych krańców Cesarstwa. Co krzyczą? Niewyraźnie, słabowicie, bez wiary: „Permesso di soggiorno” – prawo pobytu. Właściwie, co mnie to obchodzi? Mnie, późnego wnuka niemodnego poety z jeszcze-nie-Europą? Skąd to uczucie niewygodnej solidarności? Jestem z nimi przypadkiem. Jestem tutaj koniecznie. Jestem dwoma zaimkami, każdym zamiast.

Chcą być obywatelami (co za dziwna żądza), czyli pragną uznania, potwierdzenia tożsamości przez podobieństwo. Tożsamość – każdy oświadczenie dostanie to samo. Sens wyświechtanego słówka dociera do mnie dopiero tutaj, kiedy mój pochod dociera na szczyt, pod kościół Trinita dei Monti; teraz mogę się odłączyć i nie mogę się zdecydować, w którą stronę. Moją wolność ogranicza brak sprzeciwu; w końcu decydują za mnie nogi, idę za nimi... Schodzę po sławnych schodach, kluczając między tymi, którzy przyjechali, żeby na nich posiedzieć. Odpoczywają zaspokojeni? Czekają pragnący? Po prostu są tutaj, gdzie, jak sądzą, być powinni; zadomowieni na krótko, ale mocniej niż w domu. Nie znamy się, jednak jesteśmy razem, z przypadku konieczności – jakbyśmy wszyscy byli mieszkańcami Miasta, jednakowo w nim niezadomowieni.

Do wędrowców, pielgrzymów, włóczęgów dołączył turysta. Turysta, którym wypada pogardzać w towarzystwie, łączy w sobie cechy każdego ze swoich przodków: porusza się szlakiem – wędrowiec, chodzi od celu do celu jak pielgrzym i jak włóczęga przemieszcza się dla radości samego ruchu. Turystyka stała się nałogiem (wyznają to jako „uzależniony”), turysta czuje głód doświadczenia tego, o czym tylko wie, że być powinno. Turystyka to symptom osłabienia wiary jako doświadczenia istnienia i wzmocnienie wiary jako pragnienia obecności. Pragnąc, jestem niejako

w nigdzie, dokądkolwiek przyjdę jestem nie tutaj. Tych zaś, których mi-
jam blisko, postrzegam jako zamieszkałych w innym, nieprzekraczalnie
zagranicznym, kraju. Jeśli więc jesteśmy turystami (jak nauczają modni
mędrkowie), to nasza dekadencja nie jest czasem przesyty, jest chwilą
pragnienia, przedłużającą się niesytością... Bycia? „Permesso di sogior-
no”! Jacy bogowie nie pozwalają nam być nawet imigrantami na teryto-
rium, z którego nie mamy dokąd uciec? Trwa nieustający strajk generalny,
zaraz zaczną krzyżeć: „Chcemy być bardziej!”. I wtedy ktoś wyda rozkaz:
„strzelać”.

Tymczasem bunt niezadowolonej klasy pracującej nikomu nie szkodzi.
Dziś się zabawimy, jutro do roboty. Wszystko w ustalonych godzinach
i miejscach, bez zakłócania porządku. Strajk komunikacji zaczyna się po
dziewiątej, skończy się przed siedemnastą. Żeby tylko turyści byli poszko-
dowani?

Wstajemy, przed dziewiątą musimy przywdziać dystynkcje. Koktajl
z okazji wczorajszej konferencji uniwersyteckiej w ambasadzie małego
kraju. Pan ambasador śmieje się głośno i szczerze, mówi jednocześnie
w trzech językach, z taką wiarą w porozumienie ponad podziałami, że
zupełnie pomija formy gramatyczne. Zwycięża wszakże z wdziękiem god-
nym dworzanina, przez rozbrownienie. Za to kilku wytwornych dworaków
ze światowych stolic, w oficjalnych panczykach, robi niesmaczne miny
nad kieliszkiem, słyszę, jak myślą: „Prymitywni, niczego z nimi nie da
się załatwić”. Zostaję wreszcie przedstawiony, ambasador ściska mnie jak
ojciec i pyta opiekuńczo: „Więc pan nie pracuje? To z czego pan żyje?”.
Próbuje wpędzić mnie w poczucie winy? „Z darów bożych” – rzucam
w przekonaniu, że to dowcipne, a przy tym dyplomatycznie korzystam
z poufnych informacji, że on jest religijny. „To ma pan szczęście do pra-
codawcy”. Czyżby ślad nielojalności? Dorzuca tonem usprawiedliwienia
(a jednak to on ma coś na sumieniu!): „Ja też nie zawsze byłem dyploma-
tą. Byłem matematykiem”.

Rozglądam się, trafiam na grupę dżentelmenów bez krawatów (cho-
ciaż w marynarkach), podsuwam się nie-dyskretnie, aż w końcu, z okrut-
ną uprzejmością, muszą mi zrobić miejsce w kręgu. „Partykularyzm nie
jest już wartością – to sławny profesor, poznaję po etykietce sławnej tezy –
za to bywa niebezpieczny”. W zaciszu mojej polszczyzny zapytuję go bez-
głośnie, gdzie szukać źródła błogosławionego uniwersalizmu. „W sobie”
– nie, nie mówi do mnie, ale strach mnie obleciał, że mógł usłyszeć moje
myśli – „każda etyka indywidualna jest ostatecznie tą samą etyką, chodzi
tylko o to, byśmy się zrozumieli”. Ach, więc i Pan wierzy w Tajemnicę!?
„Jeszcze nie wszyscy to dostrzegają, bo właśnie partykularyzm zasłania
im to, co z natury jest niczyje”. A już miałem nadzieję, że coś nas łączy...

Krąg akademików zgodnie kiwa głowami, a ja czuję, jak mnie wciąga owo ciemne centrum, które ciasno otaczamy – nasze wspólne Nic. I oto nagle rozpoznaję, że to uczucie, „dojmujący brak”, jest mi dziecinnie bliskie, że noszę w sobie jakiś pogański strach przed pustką i zabliznioną tęsknotę do wcielonych abstrakcji. Wiem już, Marco, co we mnie zostało „z tych lat” – nienasycenie.

Ach, jakże pięknie niedostępne mieliśmy niegdyś marzenia! A teraz boli mnie kręgosłup i staw łokciowy... Znowu jestem sam z kieliszkiem; wtem zbliża się do mnie ludzkie ciepło i woń Armaniego (skąd ja pamiętam ten zapach?), to ambasador paruje. „Wie Pan – głośno szepce mi w ucho – tęsknię za tym”. „Za swoim krajem?” „Nie, za matematyką”.

2002

wizje

Apologia widzialności (*wyglądanie tajemnicy*)

I. Czy Bóg jest jakiś?

Ależ skąd! Toż bezpieczniej mówić, jaki nie jest! Ankiety przeprowadzane wśród praktykujących niezmiennie wykazują, że wiara chrześcijan staje się coraz bardziej intelektualno-etycznym przekonaniem niż przeżyciem angażującym całego człowieka. Wiara „rozumna” zmienia się w „wierzenie” wewnątrz abstrakcyjnego Rozumu, gdzieś poza ludzkim ciałem i namietnościami. Zanika więc wiara w Boga osobowego, w realność sakramentów, w skuteczność modlitwy, nie mówiąc już o sprawach tak anachronicznych, jak cuda, świętych obcowanie, a nawet... zmartwychwstanie. Nie warto wyobrażać sobie raju ani czyśćca, nie wypada wierzyć w piekło – to przecie tylko edukacyjne opowiastki. Wyznajemy więc „bezosobowy Absolut” lub „niewyraźalne sacrum”, gwarantując sobie dystans wobec kiczowatych obrazków, które mają prawo co najwyżej upamiętniać kolorowe przywidzenia dobrodusznym dziewcząt. Nawet użycie takich wyrażeń, jak symbol, metafora, obraz, wizja itp. automatycznie kojarzy się z czymś niepoważnym, z czymś godnym jeszcze szacunku, ale już nie zaangażowania.

W rezultacie taka wiara staje się „pusta”, choć nie przestaje być „wielka” – jak nowy kościół na osiedlu. Sądzono niegdyś, że barokowy przepych katolickiej świątyni odciąga uwagę wiernych od istotnego przesłania liturgii, że ich wzrok błądzi od aniołka do aniołka, zamiast trzymać się ołtarza. Ale w pustym kościele na moim osiedlu ludzie bynajmniej nie są skupieni, oni też się rozglądają. Jakby czegoś szukali. Może aniołków? A może nawet... Nie, na pewno nie. No bo jakże to rozumny człowiek miałby modlić się do tych renesansowo jędrnych pośladków Stwórcy albo kierować swe wzniosłe myśli w stronę barokowo krwistych ran Chrystu-

sa? O nie, w salonie tylko wymyśli mistycy nadreńscy... Mam wrażenie, że powszechna dziś apofatyczna wiara jest jak państwowa posada – bezpieczna i niewymagająca.

A przecie „widzenie” to nie gra w obrazki, to „sposób bycia” po ludzku. W szczególności zaś „widzenie dobrego” upodabnia nas do Stwórcy. Zatem „widzeniem” nazywa autor *Tryptyku rzymskiego* (na progu tej medytacji zaczęło się moje myślenie) wrodzoną dyspozycję człowieka, rodzaj wiecznego niezaspokojenia, które skierowuje naszą uwagę ponad nasze ułomności; jest więc synonimem wiary. Nie da się wierzyć, nie wyznając, nie inaczej zaś się wyznaje jak przez wyrażanie; z kolei nie można niczego wyrazić, nie posługując się reprezentacjami. Wiara domaga się wyobrażenia, bez niego jest tylko przed-wiarą, stanem tęsknoty za Nieoczekiwanym. Czy możemy mieć nadzieję na coś, czego nie umiemy sobie wyobrazić? A może tą odmową konkretyzacji chcemy po prostu podtrzymać stan wygodnego zawieszenia zobowiązań? Wszakże gdyby On był dla nas „jakiś”, równie „wyraziście” okazałyby się Jego przykazania...

Więc może jest jeszcze gorzej? Nie patrzmy na Niego, bo boimy się Jego spojrzenia. Zachowujemy się zatem jak dzieci, które zasłaniają oczy w nadziei, że zdołają się ukryć. Przecie w Jego obrazie odnaleźlibyśmy naszą podobiznę. Odnalazłbym tam siebie takim, jakim On chciałby mnie widzieć. W istocie każdy wizerunek Boga jest bowiem rodzajem uzmysłowienia sobie ludzkiej z Nim bliskości, ten rys nadziei to jedyna cecha, jakiej od sztuki ma prawo domagać się chrześcijanin. Karol Wojtyła, któremu przecie nieobce są doświadczenia twórcy, tak streszcza swój artystyczny manifest: „Sztuka nie jest drogą do podświadomości, ale do większej jeszcze świadomości, otwiera człowieka na samego siebie i czyni go bardziej jeszcze człowiekiem”. Dlatego, mówi Papież do artystów: „Kościół potrzebuje sztuki (...) po to, aby lepiej wiedzieć, co kryje się w człowieku; w tym człowieku, któremu ma głosić Ewangelię”. Tak, wizerunki są nam potrzebne od zaraz, ale jeszcze bardziej będą potrzebne naszym dzieciom. Bez obrazów nie zdołamy im o Nim opowiedzieć.

Tymczasem ów zanikający lub rozmyty obraz staje się podstawą usprawiedliwienia naszej nijakości. Wiara pozbawiona wizerunków nie zanika wprawdzie, ale wycofuje swoje zaufanie, w końcu przestajemy ją odróżniać od „łęku przed nieznanym”. Wierząc „ślepo”, wierzymy ze słabości. Ale i odwrotnie: to przecie nie brak wiedzy, ale brak odwagi paraliżuje nowoczesną wyobraźnię religijną. Tej odwagi nie utraciliśmy po prostu, lecz została nam niejako odebrana; nasz sposób niewidzenia obrazów jest częścią szerszego problemu... Straciliśmy zdolność obcowania z wizerunkiem jako takim, pozbawiono nas umiejętności ufego „wglądu” na rzecz „oglądania” z dystansem obrazków, od których nie oczekujemy niczego prócz lśniącej powierzchni. Status wizerunku przyznajemy jeszcze

tylko „starym” wyobrażeniom, bo oddzielają nas od nich bariery: estetyki, kultury, instytucji itp. Akceptujemy więc brudnego Chrystusa, na przykład z obrazu Caravaggia, wiedząc, że pozował do niego wiejski parobek, ale kto potrafiłby pogodzić się z tak samo zaaranżowaną fotografią?

Pracowite oczyszczanie chrześcijańskiej imaginacji z naiwnych obrazków, jakiemu poddają nas wpływowi ikonokłaści, nie zaowocuje bynajmniej trwałą ascezą. Wyobraźni się nie pozbędziemy, ona jest tym „czułym miejscem”, w którym odciska się Jego obraz. Jest miejscem domagającym się wypełnienia, jak puste ściany kaplicy, które dzięki wypełnieniu obrazami „otwierają się” na Boga – na podobieństwo ciała, które zmysłowo „otwiera” osobę na osobę. Nie przypadkiem w papieski traktat teologiczno-estetyczny wpleciona jest scena miłosna... Ale wyobraźnia, jak skóra, jest wrażliwa i, jak umysł, nie znosi pustki; jej „czułość” domaga się naszej aktywnej osłony, choćby słabej i niepewnej siebie. Zobaczcie – już czyhają na nią ekrany i billboardy!

Czy jednak wszystkie te obrazy, metafory i symbole są faktycznie do zbawienia potrzebne? Czy nie zasłaniają aby czegoś, co powinno być dla nas niewidzialne? Ikonokłaści przekonują, że skoro sacrum jest istotowo pozbawione przeznaczonego naszym oczom swojego wizerunku, to nie daje się „zobaczyć”; a więc każda próba „pokazania” go prowadzi nieuchronnie do narzucenia naszej wrażliwości jakiegoś subiektywnego, czyli obcego, czyli fałszywego, bo nieuprawomocnionego „obrazu”; a ponieważ wizerunek taki, egotycznym sposobem sporządzony, łatwo mógłby stać się bałwanem, rzecz cała jest w dodatku niebezpieczna. Teologiczny błąd takiego rozumowania został potępiony przez sobory już w VIII i IX wieku; nie miejsce tu, by przytaczać argumenty, które łatwo odnaleźć w książkach. A jednak widać (widać?), że ikonokłaści odnieśli ciche zwycięstwo...

2. Apologia widzialności

W *Tryptyku rzymskim*, tej medytacji przed obrazem Stworzyciela, znajduję zdanie, którego temperatura emocjonalna wykracza poza kontemplacyjną ciszę skupienia „na progu Kaplicy Sykstyńskiej”. To zdanie brzmi kategorycznie: „Księga czeka na obraz”. Mało tego, dalej padają słowa skierowane do artystów: „Przyzywam was wszystkich widzących wszech czasów”; wreszcie na koniec głęboko osobiste i przez to stanowcze: „I dobrze”. Nieczęsto w historii Kościoła pojawiał się dokument podpisany imieniem Piotrowego następcy, będący tak jednoznaczną apologią widzialności oraz świadectwem wynikającej z niej bezpośrednio wiary w sztukę jako „ścieżkę do Boga”. Ale też ta swoista homilia „na progu widzenia” jest kolejnym „przesłaniem odwagi”, jakie Papież, raz po raz, kieruje do zastraszonych współczesnych.

Określenie „ślepa wiara” ukuli szydercy, nie ma bowiem takiej drugiej religii, która, jak chrześcijaństwo, byłaby apologią widzialności. Chrześcijanin wierzy w Boga, który mu się objawił, całym swoim credo wyznaje: widzę Cię takim. Wszakże wierzy w Tego, „którego nikt nie widział”... Mówienie o Nim nieprzypadkowo układa się w kwestie dialogu. Przez wieki ów splot Objawienia z Tajemnicą tworzył naszą więź ze Stwórcą; była to relacja między osobami, przeto dramatyczna, a więc taka, w której siła wzajemnej ufności mierzona jest stopniem ryzyka „zerwania wszelkich kontaktów”. Przez „kontakt” chcę tu rozumieć taki sposób ujawnienia się nadawcy, w jakim może być on zobaczony jedynie w „obrazie” stworzonym przez odbiorcę, w „wizerunku” samodzielnie i zarazem wiernie wobec otrzymanej inspiracji naszkicowanym. Bo też ów obraz Osoby, w osobie ludzkiej odcisnięty, pozwala nam mieć nadzieję, że Niewidzialny chce być Rozpoznany. Tak jak „spotkany” człowiek staje się dla nas Kimś, chociaż zdajemy sobie sprawę, że wyrazisty kontur jego określoności nie obejmuje wszystkiego o nim i nasza wyobraźnia nigdy go naprawdę nie obrysuje.

Pozwalam sobie na te artystowsko-personalistyczną analogię z pełną świadomością, że oto narzucam czytelnikowi pewien styl mówienia i arbitralnie manipuluję jego skojarzeniami... No właśnie, mówiąc o Tajemnicy, o Niewyraźnym, o Objawieniu, zmuszeni będziemy ustalić (lub tylko potwierdzić) język złożony z metafor, które traktować będziemy odtąd jak pojęcia. Więcej nawet: jak prasakrament. Używamy metafor, bo ufamy zasadzie podobieństwa; wprost trudno nam pozbyć się przeświadczenia, że, jak powiada Papież wpatrzony w obraz Michała Anioła, „wedle tego klucza niewidzialne wyraża się w widzialnym”. Czytając „pismo Objawienia”, jakim jest codzienne doświadczenie, odczytując Pismo, które Bóg skierował do człowieka, wreszcie czytając pisma europejskiej literatury i sztuki, czerpiemy z metafor, które przemienione w interpretację, żywią nas niczym chleb powszedni.

Ale jak to właściwie działa? Dokument Soboru mówi: „przez objawienie Boże zechciał Bóg ujawnić i oznajmić siebie samego”. Ten, kto „ujawnia i oznajmia” siebie, pragnie być zauważony, nie po to wszakże, by zaspokoić naszą ciekawość; On domaga się nawiązania kontaktu, który jest wstępnym warunkiem głębokiego i trwałego związku. To właśnie następstwa owej widzialności są tu najważniejsze. Dlatego „nie należy się już spodziewać żadnego objawienia publicznego przed chwalebny ukazaniem się...”. Objawienie trwa w swoich konsekwencjach i twierdzą, że to właśnie ów skutek jest owym obrazem, którego rozpoznawaniem będzie proces tworzenia wizerunku. Oto Bóg „prezentuje się”, zobowiązując, jakby domagał się od człowieka „reprezentacji”. Domaga się przy tym samodzielności, bo odwołuje się do osoby, której On sam jest wzorcem. Tą

autoprezentacją zdaje się mówić do Adama jak do artysty: „A ty za kogo mnie uważasz?”.

Taki wizerunek Boga jest, jak sądzę, nie tylko możliwy, ale i Jemu należny. Nie dziwi zatem, że to właśnie Papież pisze medytacje o powołaniu sztuki. Bo też ten, kto ma być zarazem „skałą i głową” Kościoła, powołany jest do reprezentowania Chrystusa wobec świata. Ta powinność wymaga tyleż od-wagi, co i u-wagi, jakby wizerunek/odpowiedź miał być zarazem czymś od siebie i czymś w sobie; zarazem uzewnętrznionym przedmiotem, darem dla innych, jak i uwewnętrznionym miejscem przyjęcia daru od Innego. Tak rozumianą wiarę daje się definiować jako „przyjęcie objawienia”; tworzenie wizerunków byłoby wtedy widzialną reakcją, świadectwem stanu „wzbogacenia”. Zwracając się do Piotra (nie najmocniejszego przecie spośród uczniów), Syn Człowieczy traktuje go jak artystę – powierzając mu misję świadczenia, ufając jego uważnej odwadze. Albo jeszcze inaczej: odwołując się do zakorzenionej w nim zdolności nakreślenia („A ty za kogo mnie uważasz?”) wizerunku Syna Bożego, powołuje w nim twórcę.

Twórczość jest więc jakby aktywnym przyjęciem zaproszenia do współpracy. Bóg, „ujawniając i oznajmiając”, zaprasza człowieka do współtworzenia swojego wizerunku. Tym samym obiecując mu coraz to wyraźniejszy swój obraz. Także, dodajmy, ukazując człowiekowi coraz wyraźniej, na czym w istocie opiera się... podobieństwo. Akt twórczy jest nie tyle zapisem „widzenia”, ile raczej reakcją na „niepoznawalność”. Doświadczenie zetknięcia się artysty ze światem owocuje zrazu zdumieniem nad jego skrytym początkiem; trud tworzenia zostaje podjęty właśnie dlatego, że obrazu jeszcze nie widać, dopiero ma się rozjaśnić i sprecyzować. Wszystko zaczyna się od zadania, wyzwania, czyli jakby „zamówienia” na dzieło. I oto „artysta poddaje się wezwaniu, które przychodzi z zewnątrz, i oddaje się bez reszty temu, co jest niewyraźne. (...) Dlatego należy uważać sztukę za ścieżkę, która prowadzi do Boga”. Tych zdań nie napisał średniowieczny teolog, lecz Wasyl Kandyński, jeden z najbardziej rewolucyjnych artystów nowoczesnej Europy.

Oczywiście można się pomylić... Lepiej wszakże wyobrażać sobie Boga źle niż wcale. Błąd może zrodzić reakcję krytyczną, może sprowokować wysiłek skorygowania i w rezultacie stać się etapem w drodze do doskonałości; owocem zaniechania zawsze będzie obojętność. Przeto twierdzę, że odmowa tworzenia wizerunków jest równoznaczna z odmową poszukiwania obrazu i podobieństwa, a więc jest grzechem zaniechania. Stoi za tym strach i małostkowość, stoi za tym fałszywa pokora i duchowe lenistwo. Cóż, jak każdy ludzki występki i ten da się przełożyć na ludzkie słabości...

3. Na podobieństwo

Kiedy, czytając *Tryptyk rzymski*, widzę Papieża przed obrazem Michała Anioła, to widzę też Piotra naśladowującego Mistrza, a w nim widzę teologa pytającego artystę: „A ty za kogo Go uważasz?”. W tych odbiciach, *per speculum*, widzę Kościół zapraszający Sztukę do współpracy. Jest we mnie głębokie przekonanie o ich wzajemnym, bo koniecznym, związku.

Czy rzeczywiście koniecznym? Poucza mnie o tym nie tylko samo objawienie, ale i jego sposób. Bóg objawił się bowiem poniekąd „na sposób” dzieła sztuki – w Piśmie i we Wcieleniu. Pismo i Wcielenie wykazują dwa istotne podobieństwa do dzieła sztuki: są zarazem rozjaśniające i niewyjaśnialne. Oznacza to, że ich semantyczne oddziaływanie jest, jak w wypadku arcydzieła, nieustająco aktywne. Przy czym zdolność objawiania, jaką wykazuje dzieło sztuki, zakorzeniona jest w jego zasadniczo międzyludzkim sposobie wyrazu, jego zaś nieodgadniona „tajemniczość” wynika z cechy, którą określiłbym jako „niewyczerpywalność”. Poczucie „głębi” arcydzielnego obrazu rodzi niepokojącą pokusę, by „uwierzyć” w jakiś transcendentny „wzorzec”. To właśnie trwała skrytość tego, co niepodlegające czasowi, pobudza człowieka do poszukiwania zmiennych, bo pozostających w międzyludzkiej przestrzeni, sposobów ujawniania. Słowem: dopiero „sztuczny wytwór” człowieczej zdolności pozwala ujrzeć Prawdziwe Stworzenie.

Dlatego twierdzą – i niech to będzie centralną tezą moich dywagacji – że nadzwyczajny status sztuki w obrębie wrażliwości chrześcijańskiej wynika z tego, iż sztuka reprezentuje religię. Albo inaczej, podeprę się tu metaforą, sztuka „otwiera” na Objawione Słowo. „Świat pozbawiony sztuki – znowu cytuję artystę i teologa – z trudem otworzyłby się na wiarę. Byłby narażony na ryzyko, że pozostanie obcy w stosunku do Boga, tak jakby miał do czynienia z Bogiem nieznanym”.

Sztuka jedyna ma pełne prawo do takiej reprezentacji; nie ma bowiem drugiej takiej władzy w tym „obłoku niewiedzy”, jakim jest ludzka duchowość, która mogłaby stworzyć parę z naszą zdolnością wierzenia/wyznawania. Przymiotnik „religijna” nie przysługuje filozofii, nie pasuje do teologii, religijna może być, jak człowiek, tylko sztuka. „Nie znaczy to, że jedynie zdecydowana wiara rodzi sztukę religijną, sama w sobie bowiem sztuka [mówi papież i poeta] podąża podobnymi drogami co wiara”. Sztuka jest więc – powiedzmy prościej – „na podobieństwo” wiary. Przy czym owo podobieństwo, tak jak podobieństwo Adama do Stwórcy, wino być rozumiane również jako powołanie do reprezentowania.

Bez sztuki religia Objawionego Słowa nie ma reprezentanta w świecie zjawisk; nie „prezentuje się” przeto i żyje niejawnie. Albowiem nie ma innego sposobu, który pozwoliłby jej ujawnić się, jak metafory i wizerunki;

to w nich poznajemy i wyznajemy Stwórcę. Z twierdzenia „sztuka reprezentuje religię” wynika również, że nie wolno ich ze sobą mylić. Relacja między nimi opiera się na hierarchicznej zależności i wskazuje na dystans odróżniający reprezentowane od reprezentanta. To właśnie „odległość” lustra od przedmiotu, malarza od modelu umożliwia „zobaczenie” czegoś „innego” w odbiciu i na obrazie.

4. Ludzką ręką

Boga nikt nie widział, ale objawia się On nieustająco... Jak? Wyobraźni i wrażliwości ukształtowanej przez chrześcijaństwo świat jawi się jako tekst. Wszakże – i to sprawa zasadnicza – jawi się takim (a nie jest taki) dopiero w tekstach (wizerunkach ludzką ręką uczynionych) ten świat opisujących (a więc powstałych z użyciem zdolności człowieczego intelektu) na użytek innych ludzi.

Ale co właściwie mam na myśli, mówiąc: „opisać”, „namalować” itd.? Otóż mniemam tak: artysta, tworząc wizerunek rzeczy, odnajduje sens swojego doświadczenia, świadcząc (zarówno innym, jak i sobie samemu) o „spotkaniu” z czymś lub kimś, co będzie rozpoznane dopiero na końcu owego procesu – w zwierciadle dzieła sztuki – a potem wciąż na nowo rozpoznawane w lusterkach kolejnych interpretacji tegoż artefaktu, czyli tworu obrośniętego tradycją. Akt twórczy jest więc swoistą tekstualizacją/wizualizacją tego, co nazywamy światem. I to jest wciąż ten świat, nie jakiś świat alternatywny czy wirtualny, ten sam, po którym pospołu chodzą głusi i ci, co „mają uszy do słyszenia”. W praktyce oznacza to, iż mamy do czynienia z interpretacją jako pewną postawą wobec tego, czego doświadczyć może każdy z nas. Ale „może” nie znaczy „potrafi” – właśnie dlatego, że nie każdy potrafi, i właśnie dzięki temu, że każdy może, istnieje sztuka.

Działanie artysty zdaje się więc umożliwiać światu ujawnienie (wobec nas wszystkich i każdego z osobna) zawartego w nim sensu. Nie jest on zatem konkurentem Stwórcy, lecz raczej pomocnikiem Objawiającego. Tak rozumiane dzieło sztuki pozwala nam „poznać” to, czego doświadczamy, pozwala „zobaczyć” to, na co patrzymy. Tak „ujawnione” rzeczy świata tego emanują teraz sensem... „Ma sens, ma sens” – powtarza Papiież dramatycznie, zapatrzony w obraz „zatoki lasu”, stojąc „na progu zdumienia”. Sens jest więc ową odpowiedzią, tyleż usłyszaną, co wypowiedzianą. Ten sens wydobywa artysta ze szczególnego sposobu „zapatrzania”, z owego „zdumienia”, które charakteryzuje „tajemniczość” i „jasność” zarazem. Ale rzeczy artystycznie zobaczone nie tracą przez to swej zwykłej rzeczywistości.

Aliści, czemuż tak się wysilać, by przeniknąć zasłonę Rzeczywistości, skoro obrazu Transcendencji szukamy? Otóż śmiem przypuszczać, że

wszelkie wizerunki sacrum nie dotyczą Boga takiego, „jaki jest”, Ten nie tyle pozostaje bowiem niepoznawalny, ile raczej „nie jest z tego świata”, z którego jest sztuka. Przedmiotem artystycznego poszukiwania powinny być zatem „obraz i podobieństwo”, które Stwórca zechciał nam objawić – nie gdzie indziej, jak tylko w konkretnym tutaj i nie później, lecz w trwającym teraz. Z tego rozumowania pochodzi typowo zachodni postulat: permanentnej rewolucji artystycznej, która z kolei wymusza niepowstrzymaną zmienność wizerunku w kolejnych wizualizacjach. O Bogu, tak jak o Rzeczywistości, trzeba mówić ciągle, prawdy Objawienia nie można zanotować jak matematycznego równania, trzeba ją powtarzać i powtarzać. Osobiście, aż do końca...

Owa triada Prawda–Rzeczywistość–Osoba stanowi wspólną podstawę – i niech to będzie kolejna teza niniejszych rozważań – chrześcijańskiego myślenia o Objawieniu i europejskiego rozumienia Sztuki. Twórcę zdaje się napędzać to nieustające napięcie między niemożnością stworzenia prawdziwego „obrazu” Boga a niepewnością „widzenia” Rzeczywistości, które to dwie słabości są dla artysty wyzwaniem do ich przewyciężenia.

Bywa jednak, że odwagi tworzenia pozbawia go nadmiar perfekcjonizmu... Może twórca fresków w Kaplicy Sykstyńskiej miał odwagę pokazać Początek i Koniec, bo nie uważał, że wraz z jego dziełem skończy się malarstwo; i może papież Juliusz II miał odwagę dać artyście wolną rękę, bo nie obawiał się, że ten zawładnie wyobraźnią chrześcijan na zawsze. Boimy się każdego wyobrażenia również dlatego, że obawiamy się uwiecznienia w jego ramach, lękamy się władzy nad naszą imaginacją. Ale zatraciliśmy chyba to, typowo zachodnioeuropejskie, rozumienie twórczości jako próby. Chodzi nie o małostkowe „próbowanie” (zamiast decyzji), ale o coś takiego jak „próba bicia rekordu”, jak „próba sił”. Jeśli każdy obraz potraktujemy jak kolejną „próbę wizerunku”, to zdołamy pozbyć się lęku przed – wyobrażeniem ostatecznym.

5. Wierzę, więc widzę

Na żadnym obrazie, który uznajemy za wizualizację Boga, nie jest On rozpoznawalny sam przez się, lecz jedynie reprezentowany przez pośrednika (na przykład brodatego starca, gwiazdziste niebo itp.). Ow pośrednik nie jest obojętny, to on bowiem „otwiera” nasze widzenie. Ale też nie ma takiego obrazu, który „ukazywałby” Boga mocą samej sztuki. Sztuka potrzebuje wiary (niekoniecznie religijnej), bo słowo i obraz odwołują się do ludzkiej zdolności wierzenia/widzenia jako podstawy wszelkiego kontaktu.

Nie ma wizerunków Boga bez wiary w Niego takiego, jaki „jawi się” na obrazie; nie można zaś uwierzyć w to zjawienie się bez uprzedniej wiary w przedmiot zobrazowany. Jeśli patrząc na dzieło sztuki, zatytułowane

powiedzmy *Ukrzyżowanie*, nie wierzę w Chrystusa i sprawę Jego, to zobaczę tam najwyżej wizerunek człowieczego ciała przybitego do drewnianych belek, jeśli nie barwną plamę po prostu. Ale nie może też stracić swojej materialnej tożsamości samo dzieło; patrzeć „w głąb” obrazu nie znaczy zajrzeć „przez namalowane”. Widzenie wizerunku (także w tekście, na scenie itp.) to proces polegający na „wchodzeniu i wychodzeniu”, proces zbliżania się i zachowywania dystansu. Skąd jednak pewność, czym jest to Coś (na przykład świętość) tak właśnie widziane? Zauważalność „czegoś” (więc i sacrum) w wizerunku możliwa jest jedynie przez pryzmat sensu. Ów sens tkwi niejako „pomiędzy” obrazem a okiem, pochodzi tyleż od samego dzieła i jego twórcy, co od patrzącego interpretatora; przy czym obie strony nieustannie konstruuje siatkę sensu, negocjują i uzgadniają, czerpiąc argumenty z otoczenia (doświadczenia i tradycji). Sens jest więc rodzajem niezbędnego kontaktu/kontraktu. W innym języku powiedzielibyśmy chyba: „przymierze”, może nawet... sakrament?

Ani wiara w Boga, ani wiara w reprezentacyjną zdolność sztuki nie są wrodzone. Obie są nabyte. Żeby dzieło sztuki zadziało najpierw jako obraz ludzkiego ciała, a potem jako wizerunek Syna Człowieczego, te dwie wiary muszą się dopełnić. Obie też – religia i sztuka – zmuszone są wesprzeć wzajemną ufność odpowiednią wiedzą i umiejętnościami. Ani papież Juliusz II, ani Michał Anioł nie wierzyli, że Pan Bóg jest krępkim staruszką; wszakże kiedy artysta pokazał w końcu Ojcu Świętemu swój wizerunek Ojca Niebieskiego, obaj umieli zobaczyć Go w tym obrazie. W tym samym, w którym wielu współczesnych ikonoklastów potrafi dostrzec tylko umięśnione pośladki.

6. O tym, co ważne

Dlaczego „nie widzą”, choć wierzą? Oto jeszcze jedna przeszkoda na drodze do wizerunku: nasze programowe niezaangażowanie. Jesteśmy bowiem wychowankami pewnego typu edukacji artystycznej rozposzechnionej co najmniej od stulecia. Krytycy i akademicy uczą nas sceptycyzmu. W rezultacie, pod groźbą zarzutu naiwności, wolno nam „patrzeć na obraz”, ale nie wolno niczego „w nim widzieć”. To wyuczony niedowiarstwo zmienia każde „przedstawienie” w „realizację tematu”, każdy „akt”, nim zostanie portretem ciała, podejrzany będzie o pornograficzne intencje. Nie „wierzyć” w obraz, ale „zachwycać się” nim uczą w akademiach. W poczuciu dumy z naszej zdolności do deziluzji pozwalamy sobie jednak na zmysłową rozkosz, w rezultacie krytycyzmem usprawiedliwiamy podglądactwo. Również artyści, uczniowie tych samych szkół, nie są wolni od pokusy brania się w cudzysłów, chowania się w nawias, zamykania się w bezpiecznym nie-na-serio.

Jeśli ponowoczesnego Europejczyka uczy się traktować sztukę jako niepoważną zabawkę inteligentnych próżniaków, to nie można wymagać od niego, by zwracał się do artysty z poważnym pytaniem: „A ty jak wyobrażasz sobie... moje zmartwychwstanie?”. Nie będzie przeto wielkiej sztuki religijnej bez wielkiego zaufania do sztuki samej. Nie będzie też twórców zdolnych podjąć „wielkie wyzwanie”, jeśli jedynie dozwolonym miejscem artysty będzie margines społeczeństwa. Artysta zatem nie tylko ma prawo do swoistej dumy ze swojego powołania, ale wręcz ma obowiązek traktować siebie dostatecznie poważnie, abyśmy chcieli powierzać mu sprawy naprawdę ważne.

W praktyce oznacza to, że fortunna wizualizacja sacrum nie może obyć się bez uważnego oglądu świata, tak uważnego, by zwrócić naszą „uwagę” na to, co „ważne”. Poczucie „ważności” jakiegoś zjawiska czy zdarzenia należy do podstawowych warunków wstępnego odczucia, że oto obcujemy z sacrum. Ale należy też do warunków koniecznych artystycznej wrażliwości; od zatrzymania uwagi na określonym kawałku świata zaczyna się proces powstawania znaczeń. Dopiero ta uwaga naszej percepcji (co nie znaczy zawsze „powaga”) pozwala nam przejść z poziomu pragmatycznego oglądu rzeczy, zdarzeń i ludzi na poziom sensownego z nimi obcowania.

Czy to artyści boją się własnej słabości, czy to odbiorcy nie mają do nich zaufania? Trudno obwiniać jedną stronę. Artyści są tyleż spychani ze sceny publicznej, co sami z niej uciekają. Niestety żaden pasterz nie idzie ich szukać... No, może ten jeden. Papież przecie nie od dzisiaj powołuje w nas artystów. Przypomina, że Kościół potrzebuje artystów jako artystów właśnie, nie zaś jako wykonawców zleceń. Emancypacja sztuki nie jest przeszkodą w porozumieniu, przeciwnie: dopiero Sztuka, ta dumna i samodzielna, staje się godna uczestniczyć we współtworzeniu Wizerunku, w dramatycznym dialogu o Nim. Artysta tworzy *speculum* z nadzieją, że Coś lub Ktoś zostawi w nim swoje odbicie. Taka postawa wymaga od niego wolności i uczciwości, musi bowiem uważać, aby nie ulec pokusie zamalowania lusterka kusząco atrakcyjną reklamówką lub autoportretem. Przeto sztuka jest prawdziwa, kiedy jest samozwrotna; tylko służąc Sztuce, artysta ma szansę stać się pokornym sługą Prawdziwego Wizerunku, a nie zadufanym niewolnikiem Idola. Michał Anioł miał odwagę odpowiedzieć na pytanie ówczesnego Piotra; na najważniejsze pytanie o Początek i Koniec odpowiedział swoim, nie „kościelnym”, obrazem. Nie dlatego, że czuł się kompetentnym teologiem, ale dlatego, że czuł się wielkim artystą. Był tym, kto ma prawo i obowiązek współtworzyć „zbiorową wyobraźnię” jako „czułe miejsce” gotowe na przyjęcie Wizerunku.

Dziś artyście wolno wszystko, byle się nie wtrącał w dyskusje demokratycznie wybranych reprezentantów większości... Bo też odwaga artysty

pochodzi z tego, co za nim stoi, z tej Sztuki, którą za plecami czuje. Za ponowoczesnym artystą nie stoi nic; on chce reprezentować siebie, zrównując sztukę z ekspresją własnej prywatności. Ale i Kościół nie jest tu bez winy; usunięty z forum publicznych debat, zdaje się chronić religię jako „jedyne, co mu zostało”, chroni ją też przed ingerencją wtrącających się z rzadka artystów. Kapryśna Sztuka nie dogada się z urzędową Teologią, jeśli ta pierwsza będzie traktowała obraz jako prywatną rozrywkę, a ta druga uzna wizerunek za swoją wewnętrzną sprawę. Do największych słabości relacji Kościół–Sztuka należy dziś unikanie dyskusji na rzecz kategoriycznych, ucinających wszystko gestów akceptacji lub dezaprobaty. A przecie od wieków ksiądz nieraz kłócił się z malarzem, kłócili się zajadle, ale do skutku. Może wtedy obaj czuli, że swoją ludzką małostkowością przyszło im reprezentować coś, co ich przerasta?

7. On jest jakiś – exemplum

Obraz Boga zatem, ten, który możemy zobaczyć i mamy obowiązek tworzyć, zawarty jest w obrazie rzeczywistości, tej, którą możemy i powinniśmy odsłaniać. Tak brzmi – powtórzmy – „zachodnie” credo ikonofilów. Bo też w tym miejscu musimy rozstać się z naszymi braćmi w wierze... Napotyamy oto zasadniczą różnicę między rzymską sztuką religijną a bizantyjską sztuką sakralną. Ta pierwsza uczy się (permanently dowodząc swojej niedoskonałości) obrazu Boga ze świata, w przekonaniu, że nie kto inny, ale On go stworzył, i nie innym, lecz nam się objawił; widzimy Go takim, jaki jawi nam się stąd. Ta druga czuje się raczej depozytariuszką skarbu, prawdziwego Wizerunku, i pielęgnuje go w przekonaniu, że dbałość i staranność pozwalają widzieć coraz wyraźniej...

Oglądam zachodni album z wizerunkami – gwałtowne zrywy, ponawiane próby. Oglądam ikony – mozolna praca. Nasza zdolność widzenia/wierzenia rozciąga się między tymi biegunami. Patrząc na grecką ikonę, odnoszę wrażenie, że Bóg chce od artysty, by ten słuchał go uważnie (nie zakłócając Słowa swoim gadaniem), bo On coś ważnego ma mu do powiedzenia; patrząc na łaciński wizerunek, czuję, że On domagał się od malarza twórczej (a więc samodzielnej) i poważnej odpowiedzi na jakieś ważne pytanie. Być może dlatego wschodnią ikonę otacza atmosfera powagi, poczucie, że mamy przed sobą dzieło niczyje, dźwigające rzecz nadludzko ciężką; z kolei zachodni obraz niesie z sobą aurę odważnego czynu, jest czyjaś, a więc człowieczą próbą podłożenia ciężarowi. Więcej: w ikonie Bóg zwraca się do Człowieka, w którym ma podobieństwo (upodobanie?), w wizerunku Stwórcy zwraca się do Osoby (osobiście?), która jest Jego obrazem.

Myśląc o tym, przypominam sobie wizytę w meczecie, ogromnym i pięknym. Mój wzrok rzuca się na ściany, instynktownie szuka. Ale tam są

tylko splątane linie, wyrafinowany ornament, w którym nie umiem niczego odnaleźć, choć nie opuszcza mnie przekonanie (może niesłuszne), że coś tam być powinno, Coś „jakieś”. Oko biega po wielkiej pustce, odbija się od ściany do ściany, w narastającej panice, jak oszalała piłeczka. Nawiedza mnie lęk; czuję się odtrącony. Czuję, że Ten, który „tak” mi się jawi, zamyka mnie w tym miejscu, skazuje na „tutaj”. Mam wrażenie, że On pokazuje mi Swoją niewidzialność jako znak Jego nade mną przewagi...

Kilka dni później wchodzę do małej i ciemnej greckiej cerkiewki. Niesłuchanie intensywne doznanie obecności! Jakby to Jego wzrokiem patrzyły na mnie ikony, a z nich twarze świętych i twarz Chrystusa. Ale przecie zdaje mi się, że On sam nie patrzy na mnie, raczej przypatruje mi się skądinąd. Skąd? Z wysoka. Bo odnajduję w sobie poczucie niższości (a nie pokory, niestety) względem Niego. Odnajduję tu i teraz swoje miejsce – wyznaczone mi miejsce „pod” Jego ikoną. Może dlatego, że mam w sobie tę łacińską pychę niezależności; może dlatego, że przywykłem stać „naprzeciw” Jego obrazu? Ta pozycja daje mi co prawda siłę, bo jest wyzwaniem, by sprostać Jego wymaganiom, by przemienić się pod Jego spojrzeniem; ale zarazem odbiera odwagę, którą (może niesłusznie) kojarzę z pewnością siebie – nie śmiem zbliżyć się do Niego...

A potem, gdzieś w drodze na północ, barokowy kościół w alpejskim mieście. Pierwsze wrażenie: ciężar. Ogromne złożone ramy, w nich płótna błyszczące olejem. Wystarczy jednak zbliżyć się na tyle, by pokonując mrok wnętrza, zobaczyć. Co właściwie? No właśnie, ikonie nie zadawałem takiego pytania, ten „obraz” natomiast chce być rozpoznany. I poznaję. Jakbym znał już to wcześniej, a więc jakby to, co jest na obrazie, „przyszło” spoza niego; ale nie na zawsze. Wrażenie, że oto „przez” obrazy wlatują aniołki, a Chrystus „zagląda” do wnętrza. Bo świątynia jest ciągle otwarta. I wszyscy święci przyszli tu dla mnie, niczym aktorzy gotowi dać przedstawienie. Podobni do mnie w ludzkich namiętnościach, a zarazem już inni, przemienieni w persony dramatu. Teraz stoją przede mną niczym ambasadorowie, żeby „reprezentować” jakieś Królestwo nie z tego świata. Skoro im się udało, to i ja mógłbym...

Gdybym pojechał dalej na północ, pewnie opowiedziałbym o pustym pokoju. W nim, pośród książek i ekologicznych mebli, samotny chłopiec marzy o Ojcu. Tym, który siedzi gdzieś na górze, zamknięty w swoim gabinecie; tym, który kocha go jakoś, bo przecie dba o jego edukację, ale.. nie przytuli. A on, oprócz wewnętrznego światła świadomości, ma też to marznące, ciemne ciało – zmysłowo otwarte.

Corpus Christi (teologia ruchomego obrazu)

Moment przełomowy – zbitego do nieprzytomności Jezusa odpinają od pręgierza, pada na kamienną, sterylnie białą, doskonale ułożoną posadzkę; słycać plaśnięcie, jakby ktoś rzucił kawał mięsa.

Dla nas, którzyśmy przyszli oglądać *Pasję*, to mięso jest ciałem. To ciało jest więc człowiekiem, bo człowiek jest ciałem, nie tylko świadomym mięsem. Cieleśny sposób człowieczego bycia ujawnia, że nie jest człowiek połączeniem ducha i materii, jest czymś trzecim. Ja jestem ciałem, jako ciało je st e m właśnie, nie zaś tylko p o s t r z e g a m si ę w tych abstrakcyjnych kategoriach. Kiedy mówię „moje” albo „mam” ciało, to już posługuję się metaforą posiadania. Określenie „moje ciało” nazywa moją ja-kość, moją absolutną nie-inność, a wraz z nią określa moją lokalność, bo ciałem jestem zawsze gdzieś, a więc nie inaczej niż „na swoim” miejscu.

A najbardziej bezpośrednio jestem ciałem w bólu... Czyż to nie moje ciało mnie boli? Nie cudze ono i nie komu innemu doskwiera. Ból nie przytrafia się mięsu, nie jest fantazmatem umysłu, ból przysługuje tylko ciałom, czyli ja-kościom, bo ciało zawsze boli jakoś – każde się. Ból jest byciem ciałem, jego *modus vivendi*. Będąc swoim ciałem, jestem sobą, skazany na, bo obdarzony sobą ja-kimś. Ale też właśnie jako istota cielesna jestem zarazem współ-istotny bliźnim; w ciele moim jestem sobą jako część tego, czym jest każdy z nas. Mówię „to”, ale nie o wspólną materię chodzi, a o tę wspólną podstawę (niezauważalną), na gruncie której możemy i musimy się naszymi ciałami różnić. Nie potrafię dzielić z innymi bólu w moim ciele, potrafię współ-czuć dzięki temu, że też ciałem jestem. Musi to być inne ciało, żeby współ-czucie nie polegało po prostu na czuciu siebie, ale musi być podobne bliźniaczo, żeby współczucie stało się w ogóle możliwe. Kiedy wierni dzielą się „ciałem Chrystusa”, to decydują się na

współdział, akceptują swoją wspólną podstawę. Może nawet współ-czują ją w tym momencie?

A więc – współdział: współwina i współofiara. A w zbrodni współudział też? A jakże. Czyż chęci zadawania bólu nie musi poprzedzać zdolność do odczuwania cudzego cierpienia? Czy takie współ-czucie nie jest konieczne, żeby... zacząć bić? Czy nie cielesnego (znanego sobie) cierpienia spodziewał się tłum rodaków domagający się ukrzyżowania jednego z nich? A dla tamtych rzymskich żołnierzy kawałkiem czego był ten krwawiący Żyd?

Pasja to przede wszystkim film o doświadczaniu ciała, o bólu pochodzącym nie z choroby, ale z zadawanego cierpienia, bólu jako „otrzymanym” od bliźniego, który ten skutek swojego działania przewiduje, którego chce. Ból i nienawiść odczuwane będą jako jedno uderzenie, bo ból nie inaczej nawiedza człowieka jak przez dotyk, przez spotkanie z innym... A więc przez to, czego od innych oczekujemy. Ból bitego przychodzi do niego z zewnątrz, od bliźniego, który wie, jak to boli, skoro bije. Każda opowieść o bólu tortur przynosi wieść o bitych i bijących, każda opowieść o cierpieniu ofiar opowiada o nienawiści oprawców – i to jest jedna, nie dwie różne historie.

Ale dotyk tej wizji przychodzi przez uszy; to nie napastliwe obrazy czy zmysłowe zbliżenia zrobiły na mnie najmocniejsze wrażenie, lecz właśnie dźwięki. Zgrzyt kamieni na drodze pod ciężarem upadającego, tąpnięcie rzymskiego sandała, uderzenia i, może najbardziej, krzyki. Żołdacy wrzeszczą na Jezusa (ale i na innych, na siebie samych), oficerowie wykrzykują rozkazy, sędziowie-kapłani krzykiem prowokują skazańca i krzykiem wydają wyroki, tłum głośno skanduje słowa nienawiści, demony chichoczą i skrzeczą – wszystko prosto do mojego ucha. Trudno znieść tę agresję wspomaganą doskonałą techniką. Od tych odgłosów nie można się zdystansować, od tych głosów nie można się uwolnić – nie da się „uciec” wzrokiem z wnętrza obrazu na obrzeża ekranu. Dźwięki nagrywane w bliskich planach naprawdę przerażają, wbijają się w czułą membranę i przenikają, bólem, do wnętrza – najpierw do czaszki, potem do umysłu, potem jeszcze głębiej, tam, gdzie ranią moje ciało, bo wytryskuje ze mnie ból w krtani, ból w żołądku... Dźwięk idący z obrazu atakuje mnie osobiście.

Osobiście? Jak wywołane z pamięci intymne przeżycie... Ależ tak, doświadczenie bólu zadanego przez innych komu jest obce? Każdy nie jeden raz w życiu poczuł się zaszczuty i poniżony, choćby tylko przez aroganckiego urzędnika. Tak może czuć się więzień zakrzywany przez klawisza, rekrut pod rozkazami sierżanta, każdy ktoś w cywilnych ciuchach obok kogoś w uniformie. Ale przecież i dziecko w kącie, kiedy matka „straci cierpliwość”, i żona alkoholika, i pies z kulawą nogą. Wysoko rozwinięta

technika rejestracji dźwięku znajduje tu sens, dzięki niej następuje otwarcie – uszu, co są do słuchania. I właśnie przez te wrzaski, przez te łacińskie (brzmiące obco, urzędowo, imperialnie) komendy wracał do mnie jakiś film z dzieciństwa...

Moja filmowa inicjacja przypada na lata siedemdziesiąte, kiedy w czarno-białej telewizji pokazywano najczęściej wojnę. Pamiętam, że kiedy jako nastolatek bardzo bałem się pojechać na wycieczkę do Oświęcimia, to mój lęk pochodził (dzisiaj to rozumiem) z kina. Dzięki tym nieznośnym sentymentalnym filmom – wiedziałem, co mnie tam czeka. Co więcej, już tego doświadczałem! Miałem szczęśliwe dzieciństwo, a jednak do dziś pamiętam wyraźnie, że w owym sielankowym czasie wolności obdarzonego zaufaniem i miłością jedynaka, czasie niezwykle intensywnego przeżywania spotkań z materią i z ludźmi, często śniłem tortury fizyczne i psychiczne, którym poddawali mnie anonimowi ludzie w mundurach, bezosobowe uni-formy, pojedynczy nijacy. Śniłem cierpienie i poniżenie. W nieprzytomnej ciemności nocy żyłem poczuciem krańcowego opuszczenia, ale nie była to samotność, lecz wykluczenie. Przerazające poczucie, że nikt mi nie współczuje, że nikt nie jest ze mną. Bo dzięki jakiemuś magicznemu „montażowi” mój sen pamiętał moją przytomność – to, że „w rzeczywistości” jestem kochany, że ktoś mnie rozumie i o mnie dba. Przerazające było poczucie odcięcia od wspólnoty współ-czujących, poczucie bycia rzeczą, a więc nie-sobą, bycia „czymś” dla innych, którzy nie współ-czują ze mną, nie solidaryzują się, nie mają współ-udziału w moim doświadczeniu. Bałem się, że jestem nikim?

Przed czym chciał ostrzec mnie ten sen? Przed niebezpieczeństwem największym egzystencji: że ktoś może, jeszcze za życia, pozbawić mnie bycia sobą? Ktoś może uniemożliwić mi bycie kims? I nie uczyni tego duch niewidzialny, obecny na podobieństwo wiatru jedynie w symptomach odkształconej materii, zrobią mi to inni ludzie, zawsze „jakiś” ktoś, spotkany; on lub ona wykorzystają do tego moją ufność i otwartość, której nauczyło mnie dzieciństwo. Bo subiektywny sen przełożony na obiektywne pouczenie, przełożony na pragmatykę życia codziennego, wykladał się prosto, niemal banalnie: doświadczenie władzy i poniżenia jako doświadczenie spotkania z bliźnim należy do nieuniknionych przygód człowieka żyjącego wśród ludzi.

Powtórzyło się to dużo później (tym razem nie we śnie bynajmniej), kiedy traciłem już nie dzieciństwo, lecz młodość, kiedy wszystkie znaki na ziemi mówiły mi, że żyjąc wśród ludzi, każdy (więc ja też?) musi „walczyć” o siebie, a więc używać przemocy i jej przewidywalnych (niektórzy bliźni są słabsi) skutków... Czy nie nazywamy tego aby polityczną dojrzałością? Kiedy prokurator wszechwładnego imperium pokazuje tłumowi skatowane ciało poddanego, który „zna prawdę”, wie, że ten widok każdego zabolii.

Chce tym strachem poniżyć w nich godność i odebrać im wolę wolności. Nie wolność samą – jak odbiera się ją niewolnikowi, który nie ma wyjścia, jak odbiera się torturowanemu władzę nad sobą aż do granicy lęku, za którą kończy się moc oporu – lecz samą nadzieję na bycie kimś. Pokazując tłumowi skatowane ciało człowieka, Piłat (w filmie to zmęczony i zrezygnowany „porządny człowiek”) pozwala ludziom zobaczyć to, czego nie zdołałby zobaczyć człowiek owładnięty bólem: oto „ktoś”, czyli każdy z was.

Oglądany z dystansu, z pozycji widza, od strony roli świadka, ból może stać się przedmiotem analizy, możemy o nim pomyśleć, a więc przestraszyć się go jako konsekwencji potencjalnego oporu wobec prawa, które zadawaniem bólu posługuje się jako narzędziem egzekwowania posłuszeństwa. Oto jest ciało sprawcy! Więc patrzą, bo ciekawość pozwala przewidzieć następstwa, zaś antycypacja wydarzeń to broń obronna. Co widzą? Ciało – bliźniego swego, a w nim swój lęk o siebie. Tłum jest zarazem po stronie skazanego i kata, muszą być mu bliskie uczucia oprawcy i doznania ofiary, żeby ten akt prezentacji odniósł zamierzony skutek. Stąd może owa „atmosfera potępięczej solidarności”, o jakiej przenikliwie myślał Karol Irzykowski. Jej „główną przyczyną – pisze w eseju *Alchemia ciała*¹⁹ – było może przecucie, że gdy się samemu cierpi, duch jest tym za bliskim cierpieniem tak zwięzony, iż nie zdoła bólu własnego dobrze ogarnąć, tak spokojnie go wymierzyć i przemyśleć, jak wtedy, gdy ból odbija się w drugiej jaźni. Duch ofiary sam ugina się pod bólem fizycznym, ale dopiero świadek, patrzący z daleka, może odtworzyć w sobie całą katuszę moralną, odpowiadającą rozmiarami owemu bólowi fizycznemu. Takie jest prawo oddalenia”.

Patrzący utożsamia się jednocześnie z katem i z ofiarą, odczuwa winę i usprawiedliwienie, jest po obu stronach. Ale właśnie dlatego ból jako spektakl bólu może zostać przeżyty jako tajemnica i jako prawda. Widzenie bólu, w przeciwieństwie do doznawania lub zadawania bólu, kiedy to myślenie o bólu zdaje się niemożliwe, bo (znow odzywa się Irzykowski) ból „narzuca się nieodparcie, gwałci niejako świadomość i wypełnia ją sobą jak ogromnym niewidzialnym cielskiem, każąc się sobie bezustannie przypatrywać”, pozwala uczynić z widzialności cierpienia *exemplum*, którego sens staje się wyzwaniem dla umysłu. Źródłem jednego z najistotniejszych pytań zachodniej filozofii – *Unde malum* – jest wszak kontemplacja cierpienia, nie jego doznawanie.

Ból jest oczywisty, bo jest spektakularny, jest samą obecnością, bo jest symptomem życia cielesnego. Ból i jego rewers, okrucieństwo, chcą się nam pokazywać, a my chcemy je oglądać z mocą powinności. To właś-

¹⁹ Wszystkie cytaty za: K. Irzykowski, *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wybrał W. Głowala, Wrocław 1996.

nie naoczna oczywistość cierpiącego ciała umożliwia współodczuwanie z nim, a tym samym powołuje do współczującej powinności, którą zwie my miłosierdziem. Obrazy cierpienia, tak wizualnie atrakcyjne, przyciągają uwagę nie dlatego, że jakoby znajdujemy w nich rozkosz, ale dlatego, śmiem podejrzewać, że dostrzegamy w nich szczególną doniosłość – powagę cierpienia. Oto lękiem świadczymy klęsce ducha pod wpływem cierpienia; na dodatek duch widza „obecny jest tylko po to – kończy Irzykowski – aby być świadkiem własnego znikczemnienia, któremu się jednak musi z potępińczą ciekawością przyglądać, bo nie ma nigdzie ucieczki”. Ale rozpoznana w cierpieniu niewola zdaje się równie możliwa jak rozpoznana w pragnieniu wolność. Dlatego to nie lęk jest formą kultu, lecz bojaźń – poczucie istnienia możności większej od przyrodzonej mi niemocy. Temu kultywowaniu potrzebny był obraz, ale spotkanie z nim było akcydentalne, nie trwało długo. W końcu zaskakujący koszmar, ułożony z kontrastowych barw na naszych oczach, rozplywa się w dobrze nam znanych scenach z otoczenia; wracamy do domu, do jasności półtonów na szarym tle.

Moment przebudzenia – sen gaśnie wprawdzie, lecz nie ustępuje, zanim cofnie się w zapomnienie, przemieni się w pouczenie. Z moich dziecinnych snów nie zachowałem wyraźnych obrazów, ledwie pamiętam, „co” mi się śniło, za to intensywnie nie mogę zapomnieć, „że”. Owo „że” jest oczywiste: *ecce homo* doznaje bólu, jaki człowiek zadaje człowiekowi. Po co? To oczywiste... Przecież aby wymusić posłuszeństwo, aby odebrać wolność, nie trzeba koniecznie zadawać cierpienia, wystarczy je zaprezentować. Prawda?

Oczywiste – naoczne, słyszalne, przeżyte... Taki jest sens wystawiania pasji, taki jest sens każdej demonstracji. „Można zrozumieć – pisze jednak dalej Irzykowski – że kto wdziera się tak głęboko w cudze ciało, chciałby stąd mieć wynik odpowiedni i z rozdartych głębi usłyszeć głos donoszący o rzeczach nie z tego świata”. W cynicznej ironii prokuratorского *Ecce homo* słyhać wszak zapowiedź przyszłej tajemnej powagi formuły z liturgii: *Hoc est enim corpus meum*... Jean-Luc Nancy²⁰ nazwie tę autodemonstrację Chrystusa w Jego ciele – w ciele teraz niemym, bo to kapłan udziela Mu głosu – „misterium zmysłowej pewności”.

Pewność, jaką dają zmysły, wymaga spotkania; ciało-symbol, ciało-znak mimowolnie traci swoją przedmiotowość, a z nią, wcale nie paradoksalnie, uniemożliwia sobie podmiotowość, która pozwoliłaby na przeżycie pewności zmysłowego spotkania z innym ciałem. Ciało jest bowiem, powiada Nancy, „istnieniem lokalnym”, jako takie, ciało spot-

²⁰ Wszystkie cytaty za: J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

kane, ciało cudze jest zawsze „nie stąd”, nie ze mnie pochodzi – ono do mnie przychodzi. Kiedy kapłan lub aktor udziela swojego głosu ciału Chrystusa, „donosi o rzeczach nie z tego świata”, bo przecie Jego tu nie widzimy, a jednak On jest – jak postać na scenie lub na obrazie, przed nami obecny, dzięki celebrantowi przywołującemu postać (zawsze jakąś jego/jej postać) swoją prezentacją: *hoc est enim corpus meum...* Toż to przecie nic innego jak – wyjść na scenę.

Scena służy prezentowaniu ciała; nie ich wizerunków ani też nie spotkaniu z nimi. Ciało na scenie domaga się baczonej uwagi – nie „studium przedmiotu” jak wizerunek, ale i nie „zapomnienia” o jego/jej przedmiotowości jak wtedy, kiedy faktycznie spotykamy „kogoś”. Aktor umożliwia widzowi powtórne przeżycie tego samego doznania, jakie towarzyszy spotkaniu osoby, ale teraz nie pochłania nas ono całkowicie, lecz pozwala się ująć, poznać z dystansu, czyli jako „na pewno nie moje”; otrzymujemy wtedy pewność pod postacią obecności, zmysłowy dar dla umysłu. Czegoś takiego nie oferują nam przedmioty. Tylko ciała ludzi i zwierząt budzą w nas to szczególne, sceniczne właśnie, napięcie, nie można ich po prostu znaleźć, nawet martwe domagają się spotkania. Czujemy, że każde ciało należy bardziej do siebie niż do naszego świata, i stamtąd przychodzi. Ciała wychodzą do nas, wchodzą w nasze ciała przez zmysły, każde po swojemu. Ciało widzialne i dotykalne jest bowiem zawsze człowiekiem (ciała „naszych” zwierząt antropomorfizujemy), w ciele, nawet martwym, zawsze rozpoznaję „kogoś” – jak siebie samego.

W każdym ciele widzę wizerunek mojego ciała? Ale przecież tu nie chodzi o mnie... A może jednak? Przecież cokolwiek „dzieje się” z wizerunkiem w lustrze, to naprawdę „przydarza się” patrzącemu w swoje odbicie... Ale odwrotnie.

Dlatego w wizerunku cierpiącego na torturach ciała odbija się okrucieństwo. Ciała – zacięte, odczłowieczone, sprowadzone do namiętnych instynktów, miny i gesty bijących, krzyżujących, ale i kamienujących, i smagających wyzwiskami – nie wyrażają fascynacji sadystycznymi orgiami, wyrażają... odsłonięcie, stan opadnięcia zasłony złudzeń. Oprawcy męczą się, bijąc i złorzecząc, z powodu swojej, równie cielesnej słabości. Obok cierpiącego Jezusa i cierpiących oprawców stoi (za kolumną) cierpienie matki, ale i, nie mniej cielesnie, po kobiecemu przeżywane, cierpienie (współ-czucie) żony prokuratora Judei; obie podglądają scenę z boku, uczestnicząc w niej swoją wrażliwością. Nieskazitelnie biała chusta, którą elegancka Rzymianka przynosi ubogiej Żydówce, to właśnie „ekran” tej naocności. Ma ów kawałek płótna zmysłową wartość dotyku (przeciwieństwa bólu); stanie się wkrótce „narzędziem”, w które wsiąknie krew Zbawiciela, kobiecym Graalem, który z kolei przemieni się w chustę Weroniki, czyli w *veroicon* – w „wehikuł” prawdziwego wizerunku.

W całej *Pasji* znajdziemy wiele bardzo konsekwentnie, bardzo intencjonalnie wprowadzonych przykładów zmysłowo-ikonicznego (katolickiego?) sposobu docierania do prawd chrześcijańskiej wiary. Ale dotyczy to prawie każdej religii, bo jest to myślenie religijne *sensu stricto*, polegające na szukaniu przekonania (siebie najpierw, innych potem) za pomocą „montażu” obrazów, metafor, symboli w miejsce konstruowania ciągu pojęć i operowania kategoriami. Na końcu takiego zmysłowo-emocjonalnego performance’u otrzymujemy „głębokie przeżycie”, analogiczne do „głębokiego przekonania”, jakie daje poprawnie przeprowadzony dowód logiczny. Wiara z myślenia i wiara z przeżywania nie wykluczają się wzajemnie, to tylko ułomność naszych władz poznawczych „usztwywnia” czasami ludzkie możliwości w osobnicze przyzwyczajenia. Oczywiście i naoczne jednocześnie dostępne są naszym oczom.

Widowisko pasyjne to szczególnie rodzaj prezentacji. Ten tu widzialny, bo wcielony, Bóg nie jest bohaterem symbolicznego spektaklu, nie jest przedmiotem teologicznych traktatów, nie jest też wirtualnym cytatem z medialnej *pulp fiction*. Tego Boga można chwycić za rękę, pocałować w czoło, zlizać mu krew z pleców; można to było zrobić *in illo tempore*, ale można i teraz. Jego ciało dostępne jest naszym ciałom, moim zmysłom, bo nie jest innym jakimś ciałem, lecz „naszym” ciałem – tym ciałem, które mamy pospołu – każdy swoje tak samo. Dlatego męka Jezusa dotyka osobiście; przez swoją powszechność staje się nie tylko dostępna każdemu, w jego własnym współ-odczuwaniu, lecz okazuje się wręcz nie do odparcia w swojej natrętnej pospolitości. Jezus nie używa praktycznych środków przymusu, mową swoją nie przekonuje, raczej prowokuje reakcje – poświęcenie lub agresję.

W takim „sposobie odbioru”, w istocie nigdy nie obcym sztuce, to nie ciało, lecz cierpienie samo domaga się uwagi – uważności tak intensywnej, że staje się ważne aż do granic nieodpartej powinności. Tej granicy jednak nie chce przekroczyć, aktorzy nie chcą przecież abyśmy wstali z miejsc i zaczęli im pomagać, a film nie chce zostać wyłączony. Przeciwnie, obecność chce być obecna długo, aż do wyczerpania mocy uważania, jaką dysponuje świadek. Chodzi wszak o to, aby wytrzymać spotkanie z bólem i okrucieństwem oko w oko. Swoista nieznośność wydaje się wręcz pożądana, bo dopiero w takim napięciu, pisze Nancy, „granica cierpienia ukazuje intensywną oczywistość”. Wszelako jednak sceny męki i okrucieństwa, jakkolwiek nie chcą przekroczyć bariery interwencji, pokazywane są po to, aby pokonać wszystkie pośrednie zapory osłabiające intensywność spotkania. Pokazywanie cierpienia powoduje, że przekraczamy w końcu granicę ostatnią, choć nie ostateczną, granicę obrazowania; otwieramy wówczas okno na naoczność. Co teraz za szybą/przez szybę sceny lub obrazu widać? Ciało, rzecz jasna. Ale to już nie jest coś!

„Można też powiedzieć – kontynuuje filozof – że w cierpieniu ciało wcale nie staje się przedmiotem, lecz okazuje się podmiotem i to w sposób absolutny”. A zatem dokładnie przeciwnie niż tego oczekują sprawcy! „Ten, kto okalecza ciało, rzucając się zjadle na oczywistość, nie może lub nie chce przyjąć do wiadomości, że z każdym ciosem sprawia, że ów podmiot (owo *hoc*) staje się coraz wyraźniejszy, nieubłaganie jasny”.

W tak spełnionej prezentacji filozof widzi „koniec filozofii”; oto dostajemy bowiem coś, o czym nie daje się ani myśleć, ani mówić. Daje się to wszakże po-myśleć i wy-powiedzieć – wyznaniem poznania. Wszystko jasne! Wystarczy „oddać sprawiedliwość światowi, którego obecność poznaję po tym, że rozjaśnia się obraz, symptom dnia; jak obecność wiatru (za oknem) poznaję po kołyszących się topolach”. W istocie jednak jasność, umożliwiająca widzenie, dla widzącego jest samym obrazem, tylko myślą można ją od widzenia oddzielić. Dlatego widzimy – powiada Nancy – jak publiczność opery włoskiej, otwartymi ustami, całym ciałem. Słysząc krzyki zgromadzonych: „chodźmy, zobaczymy, śmieję się, płaczę, żyję, umieram. Pisać i myśleć w taki sposób: z otwartymi ustami, *opus-carpus*”. W tym miejscu sztuka jako *techne* zdradza estetykę, zdradzając tym samym, że zawsze była wehikułem.

Film zatytułowany *Pasja* wierny jest Ewangeliom, powstał na podstawie zapisu świadectwa apostołów. Nie warto spierać się teraz o autentyczność, nawet gdybyśmy znaleźli niepodważalny *record* takiego spotkania, i tak byłaby to wizja. Nie każdy wszak, kto spotkał Nazarejczyka, widział Tego właśnie... Rejestracja czyjegoś mistycznego spotkania z wizerunkiem musi być, z natury rzeczy, niedoskonała, bo znana nam jedynie jako „przełożona” na słowa, z kolei rejestracja wydarzenia z życia Nauczyciela i uczniów jego, jaką są, dowodzą uczeni, wszystkie cztery Ewangelie to „redakcja” na podstawie kilku zapisów dokonana już pod nieobecność tych, którzy z Nim swoją przygodę przeżywali. W obu wypadkach dostajemy zapis zniekształcony, bo przystosowany – do możliwości piszących i oczekiwań odbiorców. A jednak pasja jako zdarzenie domaga się uznania swojej autentyczności; u z n a n i a właśnie, bo nie jest ani fikcją, ani dokumentem. W wersji filmowej owo „uznawanie” odbywa się w sposób szczególny.

Film, jako taki, nie pokazuje ruchu, film ruch pozoruje. Ruchu nie da się bowiem zarejestrować, utrwalić umiemy tylko odrębne zjawiska, nigdy całą ciągłość trwania. Rejestracja staje się więc realizacją oczekiwań umysłu, który zdolny jest postrzegać jedynie fenomeny, czyli mentalne reprezentacje egzystencjałów. Pod władzą percepcji podmiot obcuje nacznie, ale z beczasowym, pod władzą przeżycia doświadcza samego trwania, ale niejawnie. Dlatego film (to jedyne na co go stać) dąży do od-

tworzenia ruchu. Faktycznie jednak filmujący może zaledwie rejestrować nieruchome obrazy a następnie pokazywać je w odpowiedniej kolejności, regulując tempo następstwa. Tym sposobem film symuluje „obraz ruchu”, sugerując percepcji przeżycie „ruchomego obrazu”, a przeżywanie oszukuje, każąc mu doświadczać obrazu „ruszającego się w sobie”, podczas gdy faktycznie obrazy tylko zmieniają się, zastępując się kolejno w tym samym miejscu – w ramach ekranu.

Obraz filmowy, obraz na ekranie, czyli ekran jako obraz w istocie wcale się nie porusza, ani poza siebie, ani w sobie; statyczne obrazy zmieniają się na naszych oczach, zastępują się w obecności na tym miejscu, na które patrzemy, bo przykuwa ono naszą uwagę. Dla widza jest to miejsce, „na które patrzy”, tak jak „patrzy się” na otoczenie, kiedy rozglądanie się pozwala nam patrzeć na kraj-obrazy. Widzimy wtedy oblicza tego, w czym jesteśmy... Ale film nie „pozwała” patrzeć, on „nakazuje” widzieć, bo „pokazuje” patrzącemu to tylko, co ten ma i może zobaczyć. Dla tej relacji pomiędzy widzem a widzeniem jego nie ma alternatywy – ekran to miejsce „patrzenia na” z jedyne miejsce widzenia.

Film sugeruje mi, że widzę coś ze swojego miejsca, naprawdę jednak pokazuje mi „to” tylko – to, czyli „tam teraz”, czyli „tylko”. Domaga się wyłączności, absolutnego uznania, pod groźbą jedyne wyjścia... – wyłączenia widzenia, mojego widzenia. Ekran, jako jedyne „tam teraz”, staje się miejscem, „z którego” to, na co się patrzy, w i d a ć jako „moje” widzenie, w wyniku p o k a z y w a n i a m i. Dlatego właśnie film wzbudza w widzącym wiarę w owo „coś” pokazywanego mu jako jego własne widzenie, pobudza go, by uwierzył, że widzi to „na własne oczy”. Emocjonalne symptomy stanu wierzenia nie dają się łatwo zignorować za pomocą wiedzy, że oglądamy film; nawet gwałtowna niechęć, powodująca nasz estetyczny czy moralny sprzeciw, wymaga niejakiego wysiłku, r e a g u j e m y odrzuceniem.

Film, następstwo obrazów w miejscu ich ekspozycji, ma moc „wciągania” w siebie i „wypełniania” sobą percepcji. Oglądamy umysłem, na rzecz którego pracują zmysły, ale odbieramy to ostatecznie jako przeżycie; percepcja jest egzystencją. Uwaga traci wówczas kontrolę nad doświadczeniem, reagujemy doznaniem fizycznej niemal obecności rzeczy i ciał; nawet jeżeli uświadamiamy sobie, że jest to obecność pozorna, bo tylko w postaci fenomenów świadomości, świadomość oszukuje samą siebie usilnie, żeby nie widzieć obrazów tylko jednak „czegoś/kogoś” wizerunki. Nie wyglądamy poza ramy ekranu, bo uważamy na to, co się dzieje; przeżywanie staje się wtedy samą treścią uwagi, narzuca „swoje” umysłowi, który w odruchu zachowania swoistości „tłumaczy” sobie doznania na przekonania. Umysł wyznaje wtedy samemu sobie i po swojemu to, czego dostarczają mu przeżycia płynące z cielesno-emocjonalnego źródła.

ła; ale samo to źródło – ciało – znika dla umysłu. To, co widać, samo nabiera bowiem cech ciała, jedynej obecności przychodzącej/przechodzącej do mnie przez zmysły, przemycającej się przez granicę mnie – przez uzmysłowione.

Pozór zmiany w aktualnej obecności... Życie? Zmieniające się obrazy na ekranie... Ruch? Tylko symptomy modalności, która ujawnia się jako kondycja bycia lokalnie... Dlatego to film, dzięki swojej sugestywnej nieautentyczności, nadaje się najlepiej do pokazywania ciał. Czyż nie film właśnie najskuteczniej działa, pozwalając nam zobaczyć – pozy i gesty, umieranie, sex? Film najskuteczniej wyraża, bo umożliwia wyznawanie w doznawanym. Liturgiczna formuła: „wyznajemy w” łączy wiarę „w co” z wiarą „przez co”, utożsamiając przedmiot kultu z dostępnym (a właściwie: ofiarowanym) wyznawcom upostaciowaniem tego, w co wierzą. Bóg wcielony w Chrystusa jawi się dzięki temu Kimś, w którego wierzyć można w Nim tylko, nie uzależniając Go przy tym od idola jakiegokolwiek wyglądu. Objawienie jest tajemnicą obecności pozbawionej jakości, jest bowiem obecnością nie-lokalną, inną niż nasze cielesne obecności wobec siebie nawzajem – obecnością duchową. Syn Boży, uczy Kościół, obecny jest między nami – obecny wcielonym duchem.

Jak to możliwe? Niemożliwe, rzecz jasna... Porządek obrazów na ekranie nie przekonuje jak sylogizm; sekwencjonalność pociąga za sobą uwagę, czyli umysł poddany przeżyciom, tak szybko, że następstwo fenomenów nie pozwala analizować ich z osobna, nie można ująć każdego w danej mu swoistości, umysł zatem oddaje się im, czyli mimowolnie bierze je „za swoje”. W widzeniu nie dochodzi do po-znania następstw doświadczenia, nie ma czasu na roz-poznanie przez porównywanie, widzenie i wiedzenie odbywa się w tym samym momencie, stając się wy-znaniem... Dlatego, śmiem podejrzewać, nie ma dziś lepszego niż film (teraz już trójwymiarowy) wehikułu dla Dobrej Nowiny o Wcielonym.

Nie ma skuteczniejszego medium dla tajemnicy wiary? Dla tajemnicy wcielenia! „Ciało – myśli Nancy – nie jest obrazem czegoś, ale wchodzeniem w obecność, na podobieństwo obrazu, który ukazuje się na ekranie telewizora lub w kinie, wychodząc z płaskości ekranu (jego braku dna), nie będąc niczym poza przestrzennieniem tego ekranu. Jego istnienie sprowadza się do samej powierzchni. W ten sposób dochodzi do ekspozycji i rozpostarcia...”. Istnienie „samej powierzchni” to sposób istnienia świadomości, zatem „przestrzennienie ekranu” to metafora myślenia, które niczego się nie domyśla, wszystko przyjmuje na wiarę, czyli tak jak obcuje się z ciałem, bo ciała można tylko „widzieć”, spotykając je na swojej drodze. „Dzieje się tak, gdyż z tego tu ciała niczego by się nie zobaczyło, gdyby widziało się je jedynie w czystej widzialności jego własnej prezentacji”. To nie tylko „ja widzę” ciało, widzę je zawsze „sobą”. Jak w kinie?

Myślenie filmem uwalnia myślenie od koniecznej skłonności umysłu do filozofowania i od „jedynego wyjścia” z filozofii, jakim jest wyobraźnia. Filmowanie – jako „myślenie świata” zamiast „myślenia o świecie” – upodabnia je do używania myśli na sposób poetycki. Filmować to tyle, co „pisać” obrazowanie obrazami, jak „ukazuje się” tekst słowami. Film i poezja, w swoim pozorowaniu przebiegu, stanowią wyzwanie dla filozofii. Film ma się do „obrazów świata” tak jak poezja do „nazwań świata” – nie zastępują myślenia, towarzysząc mu, odkształcają je; za pomocą porównania i metafory pozwalają umysłowi zbroczyć uwagę, rozejrzeć się w okolicy drogi, którą umysł podąża. I oto – *hoc enim* – ujawnia się swoiście odkształcony „kształt” niewidzialnego, który inaczej wcale by się nie pokazał.

Pasja jako zdarzenie jest „przygodą” życia Jezusa z Nazaretu, ale jako wydarzenie ofiarne jest spełnionym rytuałem. Pasja zatem, jako gatunek, winna być dziełem performatywnym, ani wizją, ani opowieścią, raczej przeżyciem, które ingeruje w samo życie świadka. Filmowe środki użyte przez autorów *Pasji* temu właśnie służą – chcą raczej bezpośrednio oddziaływać na widza, działać bardziej na jego cielesne niemal, bo pierwotne emocje, niż prezentować mu przedmiot potencjalnej refleksji.

Służy temu choćby sposób fotografowania, intencjonalnie potęgując wrażenie bliskości; ale nie za pomocą sugestywnego, „życiowego” realizmu, lecz przeciwnie, teatralizując poszczególne sceny, nadaje im walor zapisu widowiska plenerowego. Paradoksalnie, im więcej teatru w tym filmie, tym bliżej mu do... rzeczywistości. Wydarzenia męki Chrystusa nie są tutaj „podglądane”, co byłoby niegodną manipulacją odbiorem, ale są niejako „odgrywane” przez ludzi zawsze współczesnych, nie różnych wszak od „tamtych”, i nie różnych od samych widzów w kinie, na seansie. Tak przecież „odgrywa się” pasję jako widowisko ludowo-amatorskie, zarazem teatr i rytuał. Teatralny charakter pasyjnego performance’u pozwala uczestnikom, i empatycznie solidarnym z nimi świadkom, przeżyć rzecz całą... cielesnie; widz filmowy dostaje natomiast „świadcstwo” tamtego rytuału-wydarzenia, reportaż z pasyjnego widowiska. Nie ma tu jednak natrętnej stylizacji na teatr, ale też nie ma silenia się na historyczną prawdziwość. Wrażenie „tak było” to raczej rezultat sugestywnie zmysłowej pewności niż sprawdzalnego przekonania, co do wierności przekazu. Nie jest to zatem opowieść o Nazarejczyku, ale p r e z e n t a c j a Jego osoby, z którą widz ma się niejako zetknąć oko w oko, z intensywnością graniczącą z reakcją powinnościową. To nie rozważanie Męki Pańskiej, to apel o jej uznanie – nie *tractatus* filozoficzno-artystyczny, lecz teologiczno-liturgiczny *opus-corpus*.

Sama teatralizacja ma wszak, jak wiadomo, głęboko teologiczne uzasadnienie, ona to jest podstawą liturgii. Nic innego nie dzieje się podczas

liturgicznego podniesienia jak właśnie powtórzenie tamtego *Hoc est enim corpus meum* – w tym tu oto ciele Zbawiciela, które za chwilę „stanie się ciałem” w ciele przyjmujących komunie. Każdorazowe odwołanie do ciała w liturgicznej prezentacji pozwala wierzącemu przeżyć wcielenie Jezusa we własnym ciele; pozwala mu je powtórzyć w intymnej i powszechnej cielesności. Każdy może bowiem wspominać tamto zdarzenie, nie jako pochodzące z własnej pamięci historycznej, lecz z pamięci ciała, w cielesnym współ-czuciu; każde ciało zdolne jest przeżyć to jako swoje wspomnienie.

Jezus jest Bogiem szczególnym, wcielonym – tę właśnie prawdę przynosi przeżycie liturgicznej inicjacji. Wcielenie przenosi Jezusa z poziomu narracyjnego świadectwa na poziom bezpośredniego kontaktu. Dzięki ludzkiej i boskiej naturze Chrystusa człowiek może spotkać się z Bogiem w przestrzeni wewnętrznego doświadczenia jednostki, nie zaś tylko za pośrednictwem opowieści – w zapamiętanym, a potem wyobrażonym bólu swojego ciała. W ciele pojedynczy spotyka siebie jako „ja współ-czujące z bliźnim”. Ale w ciele współ-czuje zarówno ten, kto podziela cierpienie katowanego, jak i ten, który z intencją zadawania bólu katuje. Oni obaj jakoś współ-uczestniczą w przeżyciu cierpienia ofiary. „W żadnym innym stosunku – pisze Irzykowski – chyba w orgazmie erotycznym, nie wchodzi człowiek tak intymnie, tak daleko w istotę drugiego człowieka, jak w okrucieństwie. [...] Obcowanie ludzi z sobą przez okrucieństwo było dotychczas silniejsze niż obcowanie przez litość”.

Czy jednak naprawdę możliwe jest takie pokonanie przyrodzonej nam odrębności? Tak, bo doznajemy podobnych przeżyć. Nie, bo nie chodzi o przekroczenie granicy cudzego ciała. To, co w istocie nam się przydarza to nie współ-czucie, które to określenie pozostaje metaforą, lecz doznanie współ-istotności z innym. To dzięki tajemnicy podobieństwa mogę się z kimś „utożsamić” (jak z postacią sceniczną, jak z bohaterem filmowym), ze swojego miejsca się nie ruszając. Sytuacje ekstremalne sprzyjają temu rozpoznaniu się wzajemnemu w podobieństwie, redukują bowiem lokalne różnice do rudymmentarnych cech człowieczej kondycji. Im mocniej więc współczuję z cierpiącym, tym bardziej moje ciało cierpi „na podobieństwo”: boi się, dławi się, traci siły, upada, krwawi z otwartych ran... Pod krzyżem, pod rzeźbą lub obrazem doznającego bólu ciała wierzący prawdziwie płacze i boleje nad krzywdą podobnego mu innego. Mówimy wtedy, że ktoś „przeżywa” to, czego doświadczenie dopuszcza do siebie przez analogię ze swoim wspomnieniem lub z jego wyobrażoną intensyfikacją. Ale czy faktycznie wyobraźnia może boleć?

Istnieje w języku polskim piękne słowo – uzmysłowienie. Zawiera się w nim tajemnica zaślubin zmysłów z umysłem, sekret związku gwałtownego i harmonijnego, jakby myśleniu i smakowaniu przydarzyło się nagłe i absolutne współ-czucie tego samego. Kiedy „uzmysławiam sobie”

coś, to coś zjawia się jako wyjątkowe; nagle wyjęte z nieobecności, i obdarza mnie sobą na wyłączność, jest mi sobą jedynym, a ja jestem jego wybrańcem. Szczelina między przedmiotem a podmiotem zwiiera się w linię graniczną, która wyznacza mi mój kontur.

Wtedy nawiedza mnie potrzeba wyznania, czyli podzielenia się z innymi poznaniem możliwym jedynie z mojego miejsca, ale jakby od razu gotowym na wydanie go cudzym umysłem i zmysłem. Wyznaję wam to, w co sam uwierzyłem. Chcę, abyście i wy przeżyli ze mną ten moment uzmysłowienia oczywistości. Pokazuję wam to, mówiąc: „Oto jest...”, daję wam to, mówiąc: „Bierzcie...”, chcę, żebyście to „wzięli do siebie”, żebyście przyjęli to najbardziej intymnie, jak przelykacie potrawy i napoje, w przekonaniu, że przemienią się one w życie każdego z was. A zatem: *Hoc est corpus meum...* W liturgii tamto „*ecce homo*” wracać ma za każdym razem – wystawiane gestem uobecnienia niewidzialnej oczywistości. Oto słyszę słowa, które są w istocie gestem: „*Corpus Christi*”, co wtedy dostaję? W momencie, kiedy mój wzrok pada na figurę ukrzyżowanego ciała mężczyzny, a mój język smakuje opłatek, dostępna mi jest jedynie pierwsza część owej frazy – uzmysławiam sobie Jego ciało, bo jestem ciałem. Jeżeli faktycznie coś wtedy dostaję, to jako coś odzyskanego.

Wiara nie jest ani pewnością, ani przekonaniem, jest doświadczeniem, które czasami podtrzymywać musimy wysiłkiem pamięci lub napięciem uwagi, jak ratujemy blaknące sny lub wspomnienia z dzieciństwa. W doświadczeniu wiary zmysłowe i umysłowe nie mogą istnieć oddzielnie, łączy je rytuał albo wizerunek, obecne w każdej religii. Przejiera spod nich mit, wyrazisty, acz niewyraźny scenariusz dramatu, czyli „to, co się zdarzyło”, przykrywa je zaś przezroczysta warstwa teologii, która niejasne stara się uczynić oczywistym.

Chrześcijaństwo kładzie szczególny nacisk na ów sposób „wyznawania” jako „świadomego przeżywania”. Wyznając, powtarzam przeżycie, bo w powtórzeniu zawiera się moc upewnienia, swoista konsekracja pamięci. Na możliwości powtórzenia opiera się zdolność do naśladowania, które pozwala nam (a może: nakazuje?) wystawiać obrazy i sceny. Ale „wyznajemy” też naszą wiarę, bo jej treść, której „doznajemy” jako partego emocjami przekonania, domaga się komunikacji. Wyznaję swoje bliźniemu mojemu, licząc na jego współ-czucie, w nadziei na *communio*. Ta nągła wspólnota obdarza mnie przynależnością, nie pozbawiając wolności. Gdybym tylko miał możliwości, mógłbym każdemu zrobić wszystko, co tylko mógłbym zrobić sobie.

Tak, to dlatego ból zadajemy bliźnim, że go sobie możemy wyobrazić, że „dzielimy” go z każdą ludzką istotą. To też jest ciało... Też moje? Ruchomy obraz na ekranie jest niebezpiecznie przekonujący; jakimś cu-

dem, w płaskiej głębi ekranu widzimy świat „jak żywy”; łatwiej niż w teatrze, gdzie przecież spotykamy prawdziwych ludzi, ulegamy wrażeniu, że „było tak”. Ze sceny aktor może nas szantażować, z ekranu może nas omamić. Gdyby ktoś chciał przekonać nas, że świat wygląda inaczej niż na obrazach filmowych, jakiego użyłby narzędzia?

Nie rozsądnej perswazji przecie, nie logicznego dowodu! Ruchomy obraz działa tak jak moja wyobraźnia. Nie „ludzka”, ale jedynie moja zdolność przekonywania się do czegoś za pomocą wizerunków. Intensywne oglądanie filmu sprawia wrażenie samodzielnego „produkowania” obrazów, które faktycznie pochłania się biernie; dobry montaż działa na podobieństwo konieczności kreatywnej, widz ma wrażenie, że „posuwa” obrazy, nie zaś, że zmieniają się one przed nim. W rezultacie tracimy dystans, dajemy sobą zawładnąć. Ale czyż nie tego właśnie oczekujemy – zmysłowej pewności? Przepływ filmowych obrazów sprawia wrażenie, że powstają na sposób uzmysłowienia, wyłaniają się z nieobecności, przychodzą jako moje, jak odzyskane, nie z pamięci przecie, bo nie moją historią jest ta opowieść, ale jednak jakoś „rozpoznane”. Czasami stać mnie na sceptyczny dystans, obejmuję wtedy wzrokiem brzeg ekranu, ale radość „obcowania” z czymś obcym mam tylko wtedy, kiedy „dam wiarę”, pozwolę sobie na wiarygodność, dopuszczę do siebie doświadczenie – uwierzenia.

Film oferuje przeżycie wiary? Tak, ale nie zmuszając do wynikających z niej konsekwencji. Czy należy zatem użyć go jako wehikułu ewangelizacji? A czy wolno oddać go kusicielom?

Dzieło ekipy Mela Gibsona nie opowiada, nie naucza – uzmysławia. Twórcy chcą, żebyśmy widzieli i słyszeli na własne zmysły – mękę Nazarejczyka, historycznie prawdziwej postaci w historycznych realiach. Autor scenariusza nie uległ pokusie dramatyzowania biografii, nie ma tu żadnych wątków pobocznych, brak narracyjnych skrótów, napięcie nie buduje klasycznej piramidy, narasta równomiernie, z trudną do zniesienia mocą wyraźniejszej wizji. Film zatem – bo on nie dowodzi, a przekonuje przecie; wszakże nie przestając być fikcją, pozwala mi moje „wierzę” uczynić aktem wolnej woli. W naszych czasach opowiadanie życia Jezusa tak, jak opisali je czterej Apostołowie, uchodzi za najmniej wiarygodne. Taki „przekaz” uchodzi za świadectwo „niczyje”, jako pozbawiony uwiarygodniającej sygnatury interpretacji. A jednak obrazy męki Pana wciąż nie są obce widzowi wychowanemu w zachodniej kulturze. Patrząc na nie, przeżywamy jakby przypomnienie, nawet jeżeli nie konkretnych scen, to jednak otrzymujemy coś oczekiwanego. Daje to efekt rytualnego powtórzenia, magicznego przywołania i liturgicznego uobecnienia. Autor opowiada wiernie, wręcz naśladowując czasami figury narracyjne Ewangelistów; obrazy mimowolnie potwierdzają prawdę objawioną, dając niejako

naoczne świadectwo, że było „tak właśnie”. Kamera ustawia widza w roli świadka, podglądając całe zajście z różnych ujęć, wyznacza mu miejsce w tłumie. Nie przypadkiem, bo to przecie tłum rzuca oskarżenia i kamienie. Patrząc na dramat, „na to, co się dzieje”, już jesteśmy stroną konfliktu; nie stoimy na bezpiecznym brzegu jak filmujący dzikich tubylców dziennikarz z cywilizowanego kraju, jesteśmy współwinni, bo należymy do „tego świata”. Nienawidzący tłum porządnych obywateli, sadystyczni rekruci państwowych sił zbrojnych, cyniczni politycy, bezduszni urzędnicy – to nie zdeprawowani albo szaleni mordercy z horrorów, których komfortowo możemy uznać za wykluczonych ze wspólnoty prawych i moralnych, to my. Razem należymy do tego, co tu i teraz nam się przypomina...

Nawet jeśli mówi się tam po łacinie i po aramejsku. Użycie tych martwych języków uważam za pomysł szczególnie trafny, pozwala nie tylko uwiarygodnić obraz, ale paradoksalnie czyni go bardziej aktualnym. Kiedy słyszę mowę Jezusa, apostołów i żydowskich kapłanów, docierają do mnie słowa, które żyją – w teologii, w pieśniach, w liturgii. Kiedy Piłat wypowiada słowo *veritas*, to przecie jest w nim i filozofia, i prawo, i sztuka... europejska? Nasza, ciągle nasza jest to sprawa, hebrajska, grecka, łacińska. A że żołnierze klną z włoska i wydają rozkazy z amerykańskim akcentem? Pół cesarstwa temu, kto dostarczy taśmy z właściwymi nagraniami rozmów rzymskich żołdaków! Mówiąc poważnie – słyszymy słowa zapisane w Księgach, ale i wiemy, że były kiedyś mową codzienną, że nie wymyślono ich za biurkiem w uniwersyteckich gabinetach. Zanim stały się katechetyczną „terminologią”, były wyrazem czyichś namiętności. Dziś wielu wierzących słyszy w dogmatycznych sporach tylko trzask ścierających się abstrakcji, teraz mają szansę usłyszeć w nich głos pochodzący od człowieka. Magia kina czaruje, zgoda, ale również zbliża... do ciała – przez zmysły.

To właśnie efektowna „łatwość” tego typowo hollywoodzkiego kawałka, która tak razi estetów, słusznie przyznających artystyczne pierwszeństwo dziełu Pasoliniego, upodabnia przeżycie seansu w kinie do praktyki rytualnej. Umyślnie, jak sądzę. Wszystko tu odbywa się po prostu, z oczywistością powtarzalnych, elementarnych czynności dnia codziennego. Biografia Jezusa jest przecie uboga w fakty niedotyczące bezpośrednio Jego misji; ogranicza się do rudymenatarnych gestów, jakie człowiek ubogi wykonuje dla podtrzymania życia. Dzięki temu każdy przedmiot, każde zbliżenie nabiera siły symbolu; ale nie domaga się od razu kabalistycznego odczytania, odwołuje się raczej do zmysłowego rozpoznania samej ważności rzeczy świata tego. Szczególna intensyfikacja fotografowania przedmiotów „przemienia” je z rzeczy pospolicie użytkowych, które są, w sakralne „rzeczy stworzone”, które towarzyszą i świadczą Wcielonemu.

Siła tej wizji tkwi również we właściwych proporcjach, w dyskretnym ukazaniu nie wizerunku samego, ale wraz z nim natury Protagonisty, jednocześnie boskiej i człowieczej. Autor zdaje się rozpisywać na głosy teologiczną doktrynę, rozpatrywany „statycznie”, obraz ów daje się czytać jak unaoczniający traktat.

Jezusowi, jak każdemu z nas, dany był los do wypełnienia, ale to, co w ludzkim życiu się przydarza, Bóg swoim istnieniem spełnia. Filmowy scenariusz doskonale uprzystępnia tę podstawową prawdę wiary. Oto pasyjny *performance* zostaje kilkakrotnie przerywany scenkami z życia Nauczyciela, które technicznie służą zawieszeniu napięcia, ale są też teologicznym komentarzem. Bo też faktycznie „sprawa Jezusa z Nazaretu” ma strukturę spełniającej się zapowiedzi, życie bohatera nieuchronnie zmierza do tragicznego finału. Dzięki tej klasycznej konstrukcji, znowu wpisanej niejako w „gotowość” post-chrześcijańskiego, ale i post-greckiego odbiorcy, wciąż przypomina się widzowi, że nie ogląda tylko okrutnego spektaklu, ale że jest świadkiem pełnej sensu tragedii, zdarzenia technicznie i metafizycznie koniecznego. Ten scenariusz trwa, role w nim nie zmieniły się prawie wcale. Kiedy zatem w jednej z takich sekwencji Chrystus mówi: „Jestem Prawdą, Drogą i Życiem”, to nie „cytuje” z mszału, ale działa jako osoba tego dramatu, w tym przedstawieniu. Odpowiadając na quasi-filozoficzne pytanie Piłata, pragmatyka o skłonnościach refleksyjnych, odpowiada na zagubienie i lęk Cyrenejczyka, który odnajduje się na drodze pod ciężarem krzyża, wreszcie odpowiada zniewolonym przez doktrynerskie prawo i zaślepionym nienawiścią umysłom kapłanów-sędziów, wskazując na swoje rany.

Krew na czole, pręgi na plecach, siniaki na nogach... Do bolącego ciała wraca się tutaj często, to jakby motyw przewodni całej historii. Kiedy „zimni” żołdacy robią z ciała mięso, „ciepłe” kobiety zbierają krew z posadzki, przywracając fizjologii człowieczeństwo. Wszystko dzieje się odwrotnie: rozlewanie/zbieranie, bicie/dotykanie, ostre narzędzia/miękka chusta, zbrukana posadzka/oczyszczona posadzka, mężczyźni/kobiety, urząd/rodzina. W różnych reakcjach na cierpienie graniczą dwa światy – ten i tamten. O tym pierwszym wiemy, że jest „historyczny”, ten przemienie; w ten drugi można „uwierzyć”, on będzie.

Widzimy rozbite, rozmiękłe ciało Człowieka, jakby przywrócone mokrej glinie. Nagle *flashback* do ciepłego, przytulnego domu, do przyjaznej kompanii; i zaraz placki rzucone na płótno, świeże, parujące, na pewno pożywne i smaczne. Nauczyciel bierze chleb, łamie i rozdaje, ale kiedy w tym momencie powie: „Jedzcie moje ciało”, to wiemy, że nie o symbol mu chodzi, a o ten kawał mięsa, które czuje i wzbudza współczucie. Nabierają sensu, bez pośrednictwa dogmatów, słowa o jedzeniu ciała, które

będzie wydane – zdradzone i zaprzędane światu. Teraz chodzi o życie, które można oddać, tak jak na co dzień oddajemy się pracy albo przyjemnościom – całym ciałem. Chodzi o moje życie; bo to nie jakieś „życie”, to jest to coś, o co dbam, jedząc i pijąc.

Ciało słabe, wydobyte z głodu i pragnienia, wyrzucone na brzeg wyspy mojej intymności, narzuca mi się brutalnie, jak przemycone z innego królestwa; ciało brzydkie, rzucone na ekran świadomości, zjawia się niechciane. Dlatego w ostatniej scenie, wizji zmartwychwstania, Syn Człowieczy wraca do swojego ciała... Ale nie pada to szkolne pytanie: „Jakiego?” – widzimy tylko profil pięknego młodzieńca. Dopiero teraz, po wszystkim, odnajdujemy w tej renesansowej twarzy Platońską Trójjednię – zawsze tam była, tylko nie byliśmy dostatecznie czujni, by ją zauważyć. To ciało, które przychodzi „po” cielesnej egzystencji, jest tym ciałem „sprzed” – z tamtego brzegu.

Tak, przyznać muszę, że *Pasja* wciąga mnie w meandry teologicznych spekulacji. Aliści nader aktualne sprawy wodzą moje myśli na pokuszenie wiecznymi pytaniami. Cóż bowiem dzisiaj bardziej nowoczesnego niż... ciało! Ale to ciało to nie czyjaś cielesna powłoka, lecz powłoka zwłok, które zostały po osobie. Również po Osobie Boskiej, która „okazała się” śmiertelna... „Powiedzenie Bóg umarł – powiada Nancy, cytując ulubione powiedzonko naszych czasów – oznacza, że Bóg nie ma już ciała. Świat przestaje być uprzestrzennieniem Boga, a zarazem uprzestrzennieniem w Bogu; staje się za to światem ciał. Zaświaty rozkładają się niczym ciało Śmierci lub Śmierć we Własnej Osobie: zgnilizna, w której znika przestrzeń, czysta koncentracja, ujednoliconą miazgą, roztwór ciał w słodkiej niewyraźności przepelnionej rzeczą, na którą nie ma nazwy w żadnym języku. [...] Niewykluczone, że wraz z ciałem Boga zamknęły się wszystkie wejścia wszystkich ciał, wszystkie idee, obrazy, prawdy, interpretacje ciała – tak, że pozostał nam jedynie *corpus* anatomii, biologii oraz mechaniki. Dokładnie rzecz biorąc oznacza to, że tutaj jest świat ciał, światowość ciała, a tam – przerwany dyskurs, niecielesność, sens, którego nakierowania, wejścia i wyjścia nie potrafimy już odszyfrować”.

Ciało, jakim wypełniamy dzisiaj wizerunki ciała, to trup, z którego niezręczną obecnością nie wiemy, co zrobić; panicznie przerabiamy ciało, poddając je metamorfozom, bez nadziei na przeistoczenie. A jednak nie możemy się go pozbyć, celebруемy je przeto bałwochwalczo, żeby nas nie przytłoczyło swoją nijakością. Ciało właśnie jest dziś najmodniejszym tematem felietonów w błyszczących pismach, a kosmetyki najlepiej sprzedającym się towarem. Przewrażliwieni na punkcie cielesności, ztraciliśmy w istocie cielesną wrażliwość: żyjemy w cywilizacji, która nie stosuje kary chłosty, za to popularyzuje chirurgię plastyczną, akceptujemy siebie jako nagie mięso pod warunkiem, że ten wizerunek jest modelką.

Nauczeni błędzić pośród *symulaków*, czujemy się bezpieczni w stadzie bestii, które nie mogą nas dotknąć. Przeto ten, kto ośmieli się rozbić te ściany z ekranów, narazi się na zarzut propagowania przemocy; kto zamiast arcydzieła egzystencjalnego lęku postawi przed nami zwykle lustro strachu przed fizycznym bólem, będzie oskarżony o sadystyczne ciągoty. „Przerwany dyskurs” nie przerwał się z powodu wyczerpania, został zerwany brutalnie. Jedyne ciało, jakiego próba pokazania spotka się dzisiaj z szyderczą agresją, to ciało Wcielonego.

Ikonofilia uchodzi za policzek dla Tajemnicy, ale czy ikonoklazm nie jest potwarzą dla Wcielenia? Pokazując widowisko pasyjne, autor *Pasji* podejmuje ryzyko; nie udaje prawdy na modłę *reality show*, ale też nie bierze niczego w cudzysłów. Ani podglądania, ani oglądania nie domaga się od nas ten obraz. Sądzę, że właściwą postawą po wyjściu z kina byłoby... zapomnienie; unicestwienie tego, cośmy zobaczyli, żeby znów pamiętać raczej o czymś niżli coś. Patrzyliśmy bowiem na aktorów, nie na ludzi grających siebie pod okiem ukrytej kamery, to coś czerwone na ciele to była farba, nie prawdziwe rany jak w pokazach akcjonistów z kręgu *body art*. Cały czas wiemy, że krew na ekranie nie jest „naprawdę”, ale jej obecność wzbudza prawdziwy lęk, współczucie lub odrazę. Autor bynajmniej nie szantażuje nas koniecznością przejścia się losem torturowanego człowieka, nie prowokuje brutalnością; ale też nie estetyzuje zbrodni, raczej odziera ją z estetycznego kostiumu kultury, która neutralizuje ciało w obrazach ciał. Ciało jest za dużo, wypełnia naszą uwagę totalnie, nie można zobaczyć ciała czyjegoś, bo nie można zdystansować się do cielesności; zamienione w piękny przedmiot pożądania ciało jest całą aktywnością, polityczne i ekonomiczne jest towarem i walutą. Toteż dzisiaj taki „bezczelnie” prosty sposób opowiadania o cielesnym bólu przypomina, że ciało objawia się w boleśnie konkretnym tu i teraz, a nie w sterylnej przestrzeni supermarketu z od jutra nieświeżą strawą i nie w galerii z niedzisiejszym malarstwem.

Nie dostrzegamy tego, że ciało świadczy o „lokalnej modalności” człowieczego istnienia – o osobności każdego z ciał. Traktowane nie-osobno, ciało nie jest już ciałem osoby, nie zobowiązuje zatem do jakiegokolwiek wobec niego/niej powinności. Z ciałem można zrobić cokolwiek, bo nie jest nawet kimkolwiek – jest nikim, może być co najwyżej czyjeś. Ciało Jezusa nie jest właściwie torturowane, oprawcy nie chcą wymusić na nim zeznań, nie każą mu zapierać się wiary; dostaje bity pod pręgierzem, a potem ciągi w drodze na Golgotę; cierpi szczególnie „skandalicznie”, bo bez pragmatycznego uzasadnienia. Chrystus cierpi za to, że jest sobą. Aż dziw, że nie stał się bohaterem współczesnych narracji o wykluczeniu. To on przecież ma być owym *homo sacer*, po którym ma dym tylko zostać, a i on niech rozwieje się nad krematorium.

Oprawcy nie maltretują Go, nie znęcają się nawet szczególnie, Jego ciało jest za to nieustannie poniewierane, jakby bijącym chodziło przede wszystkim o poniżenie. Zawziętość, złość, zawiść na twarzach nie świadczą jednak o sadystycznej radości z cudzego cierpienia, reżyser wyraźnie chce nam pokazać, że mamy do czynienia z aktem odwetu. Niezwykle konsekwentnie ustawiona została rola Judasza, chłopaka niepewnego mocy, która nim włada, przestraszonego samym sobą, ale niewyzybytego odpowiedzialności. Kiedy „załękniony” Jezus po nocy spędzonej w ogrodzie oliwnym spotyka swoje przeznaczenie, to ten przestraszony zdrajca wydaje się zadziwiająco podobny do Zdradzonego. Tak modny niegdyś Judasz jako „święta” ofiara na chwałę Ofiarowanego został jako ślad tamtej postaci, zawsze możliwej, ale niepasującej już do współczesnego scenariusza, który dzieje się w kontekście czasów nieodpowiedzialności. Tutaj każdy jest winny i to nadaje mu godność osoby dramatu, który nabiera przez to wymiaru tragedii.

Dlatego sponiewierane ciało Wcielonego pozwala tym wyraźniej ukazać degradację człowieczeństwa jako dominujące, moim zdaniem, przesłanie tego obrazu. To jest wizerunek człowieka pozbawionego podmiotowości, wizerunek niezwykle współczesny, bo po-nowoczesny; obraz tego, czym człowiek uczynił siebie – i czym nie przestał być. To ciało jest miejscem i sposobem bycia człowieka; kiedy się stamtąd wychyli, niczego nie zyska – „gdzie indziej” czeka bowiem albo demon, albo ścierwo. Judasz, czyli ten, który „postawił na siebie”, dręczony przez biologicznie zobrazowane demony, spotka wreszcie na swojej drodze zwierzęcą padlinę. I rozpozna w niej ikonę swojej kondycji. Dopiero ukrzyżowanie, mord jakże archaiczny na tle codziennie pokazywanych nam w telewizji obrazów zagłady, przenosi ciało Chrystusa w ramy kultury; nie zaskakuje nas przecież ten dziwaczny dziś sposób traktowania skazanych na śmierć, bo znamy go z... dawnych wizerunków. Ciśnie mi się do głowy prowokacyjne pytanie: jak zabilibyśmy Go dzisiaj? Niestosowne? Racja, przecież On już dawno umarł.

Krzyż zatem, znowu, będzie próbą i przeszkodą, bramą szeroką jak ucho igielne. Ten obraz nie chce nikogo nawracać, niesie surową Nowinę. Podejrzewam, że bardziej przysłuży się umocnieniu osłabionych niż powołaniu nowych wyznawców. A skoro budzi emocje... Widać tego właśnie było nam potrzeba. Może dlatego film Gibsona jest dziełem prawdziwie religijnym, a to znaczy – wyznaniem wiary.

Wyraźnie daje się odczuć dominacja intencji konfesyjnej nad kreatywną. I jakkolwiek jako dzieło filmowego rzemiosła *Pasja* zasługuje na uznanie, to przecież nie okiem estety chce być oglądana. To jest świadoma siebie sztuka dewocyjna, to znaczy tworzona z intencją jej duchowego

użycia, z tym samym przeznaczeniem do praktycznego wykorzystania w celu wzbudzenia przeżyć religijnych jak ikony Rublowa albo ołtarz Wita Stwosza. Oto hollywoodzki reżyser używa najnowszej techniki i popularnej poetyki dokładnie z taką samą intencją stwarzania sugestywnej iluzji jak Caravaggio używał światłocienia, a Mantegna perspektywy. Wielkoformatowy fresk nie należy do ulubionych gatunków europejskiego kina artystycznego, nie jest wyrafinowaną opowieścią, jaką był z pewnością obraz Pasoliniego. Amerykańska opowieść o męce ma w sobie siłę prostego widowiska, nie bardziej brutalnego od tych, które ludzie ciągle chcą przeżywać na Filipinach czy w Ameryce Południowej. Tak jak tamte rytualne teatralizacje służy zmysłowemu przekazaniu prawdy objawionej.

Tylko, że ja tam nie byłem... Pisząc to, siedzę w ciasnym pokoiku otoczony książkami, mogę wrzucić sobie film albo koncert do odtwarzacza. Sztuka jest wehikułem, który pozwala nam zostać w domu. Nie chce mi się wyjść, nie chce mi się ubrać butów, nie chce mi się nawet umyć... Ciało, moje ciało, chce czegoś ode mnie jakby było moim gościem. No więc wstaję, idę, robię znak krzyża ręką, klękam na kolana, objając kości o kamienną posadzkę. Jeszcze raz i jeszcze raz, i znowu, co niedziela ten sam smak opłatka na języku... Kto jeszcze wierzy w ten niesmaczny dogmat? Odpowiedzią na abstrakcyjne pytanie o prawdę jest tutaj realność bólu, odpowiedzią na życiowe zagubienie – realność wysiłku, odpowiedzią na zagadkę sensu życia – realność troski codziennej. On nie przyszedł przywołany jak słodkie wspomnienie, nie jak myśl błyskotliwa, na chwilę, bez następstw – narzucił się nam jak ciało, nieodparty przedmiot pożądania lub udręki.

Przesłanie Ukrzyżowanego nie mogło przyjść zawinięte w papirus, skierowane było wszak do nieuczonych, do maluczkich. Nie można było tego przekazać inaczej, jak tylko dotykając do żywego. Wiara w Niego, zdaje się nam przypominać twórcę, nie polega ani na czytaniu książek, ani na klepaniu zdrowasiek, nie ogranicza się do działalności charytatywnej. Przesłanie miłości nie oznacza też zniesienia podziału na dobrych i złych. Pierwsza scena filmu – przerażony Chrystus w Ogrodzie Oliwnym – wprowadza widza w sam środek dramatu, w to, co trzeba będzie znieść, żyjąc pełnią życia, odważnie, bez złudzeń. Ale żaden ani żadna nie jest Tym, który przez to przeszedł, świadomie i bez słowa odwetu. My – to ci pod drzewem, śpiący.

On ich budzi i upomina: że nie wytrwali przy nim, że pozwalają sobie żyć nieuważnie. W tych pierwszych słowach zapowiada się późniejsze opuszczenie; nie tylko ci Go opuszczą, którzy Go znieść nie mogą, ale i ci „miłujący” Mu nie dotrzymają. Powołanie do odwagi, do bohaterstwa należy do samej istoty nauki Tego, który nie stawiał oporu i uczył przebaczać. Rzymskim żołnierzom nieobce były greckie cnoty bohater-

skie, a żydowskim kapłanom przykazania miłości; Nazarejczyk wchodzi w te ramy, które wszak i naszym są portretem, żeby je wypełnić i poddać renowacji, która pozwoli im odzyskać ich własny „zapomniany” blask. Film nie unika historycznego kontekstu, ale i w lokalnym kolorycie epoki szuka teologicznego sensu. Jezus nie jest z tego świata, jest dla tego świata, daje przykład doskonałej zgody na lokalność człowieczego sposobu bycia. Do cnót heroicznych dodaje wytrwałą zgodę z wolą Tego, który umieścił go w Jego miejscu.

Ani rewolucjonistą, ani herosem, ani dobrym sługą nie jest tutaj Zbawiciel, jest spełniającym się w życiu człowieka Bogiem. Bity nie buntuje się, ale i nie poddaje się, doskonale bierny, oddaje się cierpieniu, jakby pozwalał doprowadzić się, stopniowo, do ciała; jakby to był dalszy ciąg wcielenia, które przez samo bycie ciałem czyni z Niego męczennika. Chrystus traktuje wcielenie jak drogę, jak inicjację w człowieczą kondycję, jakby miał doświadczyć w tym męczeństwie samej istoty człowieczeństwa. Aż do tej eksklamacji z krzyża: „Czemuś mnie opuścił”, aż do opuszczenia. Tutaj dopiero jest „naszym współczesnym”, człowiekiem doświadczającym braku Ojca. I nie jest to człowiek, który Boga porzucił lub nawet zabił, nie stać na taką samodzielność... W eksklamacji na krzyżu słyszymy, że Bóg zostawił nas samym sobie.

Kiedy mówi to Syn Wcielony, nie można uciec od prawdy tego wyznania poza granice ekranu. Cóż nas tam bowiem czeka? Tłum wykluczonych, w którym i dla mnie jest miejsce. Jest przeto jakiś gorzko ironiczny tragizm w Piłatowym „*Ecce homo*”, na które odpowiedzią będzie „Zabij go”, z ust braci, od bliźnich domagających się zagłady obnażonego człowieczeństwa. Czy dlatego, że człowiek jest człowiekowi wyzwaniem? Czy dlatego, że Chrystus jako jedyny temu wyzwaniu sprostał? Czy dlatego, że dał świadectwo, że sprostać mu można, nie uniknie odwetu, pogardy i wykluczenia? Jezus prowokuje, ale też podtrzymuje na duchu; przyszedł, żeby podjąć się tej próby za nas; dzięki Niemu nie musimy przechodzić tej drogi, tej inicjacji w absolutne ubóstwo. Ale możemy uniknąć popadnięcia w kondycję oprawców, w człowieczeństwo, jakie człowiekowi grozi. Szatan, wróg Zbawiciela, pojawia się w filmie jako sama obecność czegoś, co nas przestrasza, jako lęk sam w sobie.

Zła nie ma, jest samym brakiem – tak naucza dogmat. A więc zło nie ma i ciała, nie przysługuje mu wcielenie; a więc i nie daje się uzmysłowić. Zło w tym obrazie nie jest jakieś, żadnej nie dano mu modalności. Zło poznajemy po symptomach działania, również w ciele. Ale to właśnie ciało nas przed nim broni, ono jest naszą twierdzą, ono strzeże w nas, czego? „Ciała – wmyśla się w nie filozof – są nieprzenikliwe, albowiem nieprzenikliwa jest ich nieprzenikliwość, dostęp w postaci muru, który przy uderzeniu wydaje dźwięk, jakby był wypełniony od środka”. Ale wypełniony czym?

Nie mięsem przecie, a cielesnością właśnie – naszym współ-czuciem. Bo czymże Matka Jego czuje obecność Syna w podziemiu, przez mur?

Ciałem istnieję, bo ciało żyje mną jako moje ciało, ciałem jestem w życiu. „Ciało jest miejscem egzystencji – czytamy w traktacie *Corpus* – dlatego nie ma egzystencji bez miejsca”. Egzystencją jest każde „tu oto” ciała czyjegoś, bo nie ma – dodajmy – ciała niczyich, każde jest przeto sobą, ograniczeniem swoim, czyli osobą. „Ciało daje miejsce egzystencji” – pisze dalej filozof. Dlatego to ciało, to śmiertelne, bo jedyne – zmartwychwstanie. Ten kawał niczego będzie Kimś.

2007, 2009

Lustro i okno (wspólne „nic” amerykańskiego malarstwa i japońskiego teatru)

To był chyba kwiecień 2008 roku, kiedy w chicagowskim Art Institute wyszedłem z wystawy retrospektywnej Edwarda Hoppera – na ulicę, między dwa zielone lwy – i zobaczyłem to, co widziałem tam już nie jeden raz, czyli „nic niezwykle”; ale z jakiegoś powodu (bez powodu?) wyciągnąłem aparat i zrobiłem zdjęcie. Zrobiłem to, wykonałem czynność, żeby „zrobić” tamten obraz, bo... chciałem? Bo dałem się sprowokować? Czy dlatego że chciałem zobaczyć (później, zawsze) raczej „zrobione” niż stworzone widzenie? A może obraz sam chciał zostać zrobiony moim obiektywem? Mam to zdjęcie w komputerze, tym, którego używam w tej chwili do pisania; zaraz na nie spojrzę...

No, już wróciłem.

Wróciłem na wystawę i obejrzałem ją jeszcze raz. Dzisiaj, prawie dwa lata później, przypominam ją sobie jako ciasne i ciemne wnętrze, labirynt łączących się łagodnie odrębnych pomieszczeń wypełnionych ludźmi, wędrującymi od miejsca do miejsca. Taką pielgrzymką, podzieloną na stacje, jest przecież każda wystawa; ta nie była inna. Właściwie w mojej pamięci został jeden tylko obraz: ściana naprzeciwko wejścia, na którą bezpośrednio „przeniesiono” najślawniejszy obraz amerykańskiego malarza, potwornie zużyty przez niezliczone reprodukcje, *Nighthawks*. Zrobiono tak chyba po to, żeby uzyskać iluzorycznie magiczny efekt „witryny” baru, tak aby wchodzący mogli „zajrzeć” przez okno do wnętrza. Mieliśmy uwierzyć, że ściany tam nie ma? A jednak oczom naszym (dlaczego wierzę za innych?) ta niewiara i tamta ściana zdawały się nie przeszkadzać... Gdyby jednak nie było obrazu na ścianie, ściana byłaby „twardą” powierzchnią, zarazem niezauważalną (nic szczególnego) i tak natrętnie

rzucającą się w oczy (oczywista ściana), że nikt nie zwróciłby na nią uwagi, ale też nikomu nie przyszyłoby do głowy, żeby w nią „wejść”, choćby tylko mentalnie. Dopiero namalowanie na tej powierzchni wizerunku wnętrza uczyniło ją widzialną jako powierzchnię... Czy nie było tak z moją fotografią? Patrząc na nią dzisiaj, widzę w niej tekst, zapis (automatyczny?) pewnego zrozumienia, nagłego i nie kontrolowanego myśleniem: oto uzmysłowiłem sobie, gdzie jestem; ale nie „w” tym, a „wobec” tego tutaj. Intensywnie przeżyta lokalność, absolutna wyjątkowość miejsca/momentu/sytuacji ujawniła swój sens, swoją niepragmatyczną konieczność obecności – dla mnie.

W polu prostokąta (w moim zobaczeniu) dominuje kompozycja, którą określiłbym jako warstwową: pod górną granicą okienka kadru (pod niebem? pod dachem?) dwie amerykańskie flagi, niżej fasada klasycystycznego budynku z greckimi kolumnami (instytucja? tradycja?), niżej biała, stylowa latarnia uliczna (sztuka? kultura?), jeszcze niżej rząd (rząd?) złożonych parasoli, niebieskich z białą lamówką (mundury?), niżej kolumna ludzi (lud?), szare, niebieskie lub czarne sylwetki (ciała?) zwrócone w tym samym (postęp?) kierunku (czy tylko: dążenie?), niżej trzy żółte taksówki przemieszczają się w przeciwną stronę (technika? cywilizacja?), wreszcie wszystko podkreślone czarną (dno?) kreską, która jest może (granica pewności?) dachem jakiejś limuzyny, z małym, ale jaskrawo (jak ostrzeżenie?) czerwonym światełkiem, jakby złapanym ostatnim wysiłkiem ujęcia. Po prawej ogromna figura lwa zajmuje jedną trzecią kadru. Lew odwrócony jest tyłem do obiektywu, właściwie widzimy tylko kawałek jego boku i wielką grzywę; wiemy, że zwierzę „patrzy” i widzi niemal to samo, co my, którzy widzimy w dodatku jego pozycję, dzięki temu, że fotograf cofnął się o krok... Fotograf? Tak, bo on właśnie (tylko ja wiem, że to ja) jest tutaj najintensywniej obecny.

Kadrowanie „zobaczenia” powoduje, że dostajemy „do wglądu” czyjeś widzenie bez widzenia podmiotu, który patrzy; jest więc tak, jakbyśmy stali wobec tego, co „jest” przedmiotem momentalnej podmiotowości patrzącego na. Ale i trochę więcej, bo w drugiej warstwie (tym razem warstwy idą w głąb) widzimy również widzenie owego lwa; on przecie też „patrzy tam”, więc „widzi to”, co my, tylko trochę mniej, bo bez swojego „tyłu”. Kompozycja tego kadru wymusza wręcz rozumienie jej jako „zapisu” zdarzenia rzeczywistego, jako „zobaczenia”; wymusza uznanie realnej pozycji patrzącego i tym samym „uobecnia” podmiot patrzący, daje odczuć subiektywną pozycję obiektywu. Zarazem symboliczna „oczywistość” obrazu wydaje się równie nieodparta... Prawda? No, przecież niktogo nie zmuszam.

Rzeczy, czyli elementy „rzeczywistości” na moim obrazie, mają się do siebie „jakoś” w sposób tak oczywisty, że te ich „miejsca wobec”, ta

narzucona im relacja, całkowicie przekształciła rzecz każdą pospolitą w znak swoisty; jakby „z miejsca”, w którym umieściła je moja decyzja zrobienia obrazu, wstąpił w rzeczy sens, bo ich wzajemne do siebie się odwrócenie odwróciło ich powierzchnie taką stroną, że „otworzyły się” niczym okna gotowe przyjąć w siebie widzenie tego, kto przez nie patrzy. Fakt, że mamy do czynienia z fotografią, przynosi dodatkowo wrażenie niemal magicznego „zjawienia się”; mamy poczucie jakby rzeczywistość manifestowała swój sens „sama z siebie”, jakby rzeczy „odezwały się” od siebie – do patrzącego. Ale kiedy? W chwili zrobienia „ujęcia” czy w chwili patrzenia na „zrobiony” obraz?

No więc wracam; wracam do tamtych widzeń – teraz. Ale pisząc o nich, nie „przywołuję” ich z pamięci, staram się od razu „wydobyć” z nich sens, przeczycie niestabilny i nietrwały jak dym – droga z domu do nieba... W sumie zatem obraz obrazów z tamtej wystawy pamiętam słabo, raczej „wiem”, że tam były. Muszę przyznać, że w ogóle mam słabą pamięć do „widzeń”; z trudem odnajduję w pamięci wyglądy, kadry filmów, akcje powieści. Intensywnie za to są tam obecne ślady obecności; rozmawiając z kimś o przeczytanych książkach, obejrzanych filmach czy wystawach, mówię o nich tak, jakbym wspominał spotkanie... Pamiętam wystawę Hoppera z Chicago, ale dopiero oglądanie tamtych obrazów teraz (w reprodukcjach) w Krakowie pozwala mi myśleć o tamtym spotkaniu tak, jakbym myślał o tych obrazach; i odwrotnie.

No więc patrzę. Ale po co miałbym wam je opisywać? Przecież słowa służą raczej do „przekazywania” myśli niż do ewokowania obrazów. Zaczę więc od dymu, a potem przez komin – wejść do paleniska.

I

Malarstwo ujawnia lokalność egzystencji, czyli jej cielesny sposób bycia. Namalowaniem obrazu uniemożliwia się inkarnację, ujawnia się zaś karnację – sprowadzenie do ciała. Tego ciała nie da się dotknąć, ono jest samym „widzeniem” ciała; próbując, natkniemy się na granicę, za którą... nie ma alternatywy dla tego, co po tej stronie. Patrzący na obraz „jest” stroną – człowiek, wcielone miejsce, nie może być inaczej.

Możliwość namalowania „człowieka” ujawnia, że „tylko cielesność” to jakaś strona bycia człowiekiem, że można być „tylko” – powierzchnią. Namalowany człowiek jest obrazem, namalowana rzecz jest obrazem. Obraz zaś nie jest ani „tym” człowiekiem, ani „tą” rzeczą, ale nie jest też „samym” sobą – jest ich widzialnością. Ludzie i rzeczy nie są ani na obrazie, ani w obrazie; obraz też nie jest cały nimi. Można, teoretycznie (a więc w umyśle), oddzielić od siebie obraz-materię od obrazu-wizerunku, ale nie można mieć ich osobno. Zobrazowane rzeczy i ludzie są „tylko” i są

„konieczni” – ze swoim obrazem, który umożliwi im prezentowanie ich widzialnej strony.

Chcąc pokazać człowieka, możemy i musimy namalować go jako ciało – jednostronnie. Nigdy inaczej. Wierzimy wprawdzie, że „człowiek” albo „zwierzę”, a nawet „przedmiot” to znaczy również „coś niewidzialnego”, ale nie umiemy tego pokazać ani nawet zobaczyć. Pragnienie zobaczenia niewidzialnego, jakkolwiek sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem, pozostaje wszakże jątrzącą raną w ciele, cierpieniem ludzkiej zmysłowości. Możemy jedynie „to” niewidzialne związać z „tego” widzialnym tak, żeby stało się dla patrzącego obecne. Właśnie do tego celu używamy s z t u k p o k a z y w a n i a jako s z t u k i u z m y s ł o w i e n i a: spektaklu, filmu, obrazu i innych podobnych.

Kiedy Edward Hopper widzi samotnego człowieka, to nie podgląda go w celu zaspokojenia swojej voyerystycznej przyjemności; jego samotnicy (mężczyzna w biurze, kobieta w sypialni) zapatrują się w siebie, a patrzący na nich chciałby podejrzeć to ich zapatrzenie, ale może patrzeć tylko „na” nich swoimi, nigdy ich, oczami. Dlatego ciała na obrazach są humanistyczne, malarz nie uprzedmiotawia swoich modeli, ale podgląda ludzi tak, jakby chciał zobaczyć, jak oni widzieliby siebie, gdyby stało przed nimi lustro. Ale najczęściej mają przed oczami okno... W istocie, typowe dla niego, fragmentaryczne kadrowanie obrazów powoduje, że chociaż postać „wygląda” przez okno, to nie widzimy tego, co ona widzi; próba „wyrzenia” w stronę, w którą biegnie wzrok postaci, zawodzi, uwaga zatem odsyła nas znowu (zmuszeni oglądać wte i wewte) do patrzącego – co prawda zawsze „z zewnątrz”, ale tym razem być może umożliwia widzenie „ich swojego” ciała.

Postaci wydają się być „ze sobą” sam na sam, wpatrując się w swoje odbicie niejako „udostępniają” patrzącemu na nie (podglądającemu z ukrycia) obraz z odwróconego do widza lustra. Chcą tego? Czy dlatego że ich jedyną szansą na bycie „z” kimś jest próba bycia „dla” innych? Realność bycia sobą, która nie graniczy nawet z realnością bycia innego, to samotna, bezludna wyspa – mieszkanie/więzienie rozbitka. Dlatego Hopper maluje widzenie klęski, uzmysłowioną niemoc opuszczenia własnej lokalności. Ale wrażenie alienacji i osamotnienia to nie symptomy doświadczenia egzystencji, ten stan bycia ma podstawy percepcyjne. Czy dlatego domaga się wyrazu w obrazowaniu? Człowiek, wedle amerykańskiego transcendentalisty, istnieje bowiem absolutnie subiektywnie, zatem całe jego otoczenie wydaje się istnieć nie inaczej niż dla niego/niej wyłącznie; subiektywność to jedyne wrota do rzeczywistego. Dlatego każde widzialne jest „zawsze tylko” zewnętrzne; niewidzialna „cała reszta” może, co najwyżej, być – niewidzialną obecnością. Razem muszą „być

tylko”, być tak: powierzchnia (ciała) jest widzialna, głębia (ciała) może być uobecniona.

Malarstwo przeto umożliwia sobie kosztem braku głębi; w obrazie wyraziście brakuje ukrytego, jawnie brak w nim wnętrza, brak dali jest blisko; tryumfuje powierzchnia, jej wyłączna i absolutna rozciągłość. „Chciałem namalować promienie słońca na ścianie domu”, powie Hopper, wcześniej deklarując, że ludzie, „być może, nie interesują mnie za bardzo”.

Obraz *Dom przy torach* z 1925 roku przedstawia opromieniony słońcem budynek o zasłoniętych oknach, samotny, arogancko mieszczański na pustej prerii, karykaturalnie francuski w amerykańskim „nigdzie”, zbędnie ozdobny w miejscu pozbawionym sąsiedztwa. Wydaje się martwy, niezamieszkanym, ale światła odbite od białych murów i od żółtych zasłon pod szybami przemieniają go w rodzaj wielkiej latarni; dwa czerwone kominy jarzą się dodatkowo na tle szarego nieba. *Pokoje nad morzem* z 1951 roku ukazują białą ścianę jako ekran dla słonecznych promieni, wpadających z okna otwartego (lepiej powiedzieć „z otworu”, bo wygląda to jak wycięty kawałek muru) na powierzchnię morza, która nie jest żadnym „wybrzeżem” ani żadną „głębią”, lecz znowu tylko niebieską plamą, dla której „woda” jest tylko koniecznym kompromisem na rzecz jakiegoś wizerunku, który zdolny byłby zaakceptować umysł nawykły do podporządkowywania czystych jakości wyglądom rzeczy. *Słońce w pustym wnętrzu* z roku 1963 to już tylko ściany, zwrócone do siebie swoimi jednymi stronami i rozdzielone światłem, które uniemożliwia im zwanie, czyli zawarcie się we wzajemnej powierzchni.

Więc „promienie na ścianie”, „słońce na domu”; jasność tła, jasność na tle, ale na pewno nie – jasne tło. Przeciwnie, jeżeli tło samo z siebie byłoby jasne, dar widzialności w postaci oświetlenia nie byłby mu potrzebny. *Pokoje do wynajęcia* (1945) ukazują (może nazbyt intencjonalnie) dom rozświetlony od wewnątrz (jak nawiedzony) i otaczające go plamy ostrego światła z odbitych (od żółtej ziemi, od białej tablicy) promieni idących („wchodzą” zza kadru) od latarni ulicznej; noc wydaje się potrzebna jako tło jedynie, jako „negatywny wehikuł” ujawniający jasność... Może dlatego pamiętam to jako zdarzenie?

Kiedy więc widzę, kiedy trwa widzenie, to coś „dzieje się” z wizerunkiem, ja zaś temu procesowi, temu spektaklowi, świadczę. Jestem świadkiem czynienia widzialnym. Widzialność promieni słońca na ścianie domu to zatem jaki (o czym?) spektakl? Wyświetlanie na powierzchni (ściana) zamkniętego wnętrza (dom), które jest właściwym mieszkaniem (domem) patrzącego (rozpoznającego) umysłu. Coś przedstawia się bowiem patrzącemu jako „promienie słońca”, a nie po prostu jasna plama na „ścianie domu”, a nie na innej plamie. Wiem, że „tam” jest dom, czyli wnętrze, i dlatego widzę ścianę, a na niej jasną plamę, która „musi być”

rezultatem promieniowania słońca. Może dlatego, że za dużo myślę, pamiętam raczej własne myślenie?

Ani wnętrza domu, ani słońca nie widać, a jednak mój umysł zaświadcza „jakieś widzenie – świadczy ich obecności”. Czy dając się sprowokować do niejkiej inscenizacji? Pod wpływem oglądania spektaklu umysł przedstawia sobie pewien scenariusz (dramat?), który niejako projektuje na ekran obrazu/sceny. Ale skąd bierze materię widowiska? Z zapamiętanego, które „przenosi” z pamięci na doświadczenie, ale nie „zupełnie”, tylko adekwatnie, korygując „swoje”, aby dopasować je do „faktów” obrazowania/inscenizacji... Dom? Ależ tylko plamy o zróżnicowanych natężeniach jasności! Żeby nie poddać się „świadczeniu własnych oczu”, patrzący „obiektywizuje” – widząc rzeczy, ludzi, sytuacje, „robi” sobie spektakl o „promieniach słońca na ścianie domu”. Wnętrze domu, którego ściany nie może zignorować świadectwo moich oczu, „jest” nieustannie na zewnątrz – dzięki sztuce pokazywania; na obrazie „są” ściany – intensywnie nieobecne. Dom tutaj, gdzie go nie widać? Prawda? Cóż, albo się mieszka, albo się ogląda.

Na obrazach *Apartment Houses* z roku 1923 i *Okno nocą* z 1928 autor namalował wizerunki pokawałkowane, ale zobrazowany został wizerunek cały. Obrazowanie dokonało się tu za pomocą „literackiego” chwytu synekdochy – autor ograniczył widzenie przedmiotów, co rozbudziło w patrzącym pragnienie „widzenia więcej niż widać” i zainicjowało w nim aktywność patrzenia; wkrótce „wypatrzone” zdominuje pokazane, wówczas przedmiotem „widzenia” będzie... niejawna obecność.

Kawałek kobiety, kawałek łóżka, kawałek fotela. Kobieta jest wyraźnie pokojówką (bo wygląda jak zapamiętane pokojówki?), jest więc (podpowiada wiedza) obca w pokoju, który sprzęta, nie mieszka w nim. Sam pokój nie jest zapewne (pracuje umysł) jej domem, jest może cudzym domem, ale nie bardzo „własnym”, skoro zajmuje się nim osoba w nim obca. Przez okna widać okna sąsiedniego domu, nie różnią się niczym od tamtych, łatwo się domyślić, że w tamtym wnętrzu dzieje się to samo. Na drugim płótnie linia trzech okien powoduje, że patrzący mimowolnie „zagląda” raz w jedno, raz w drugie, pojawia się niepokojące pragnienie wejrzenia w głąb przy jednoczesnym zachowaniu swojego zewnętrznego, ukrytego w anonimowości punktu widzenia; patrzący jest uczestnikiem akcji obejmującej akcję, w której nie bierze udziału. Jest w teatrze? Robi zdjęcie? I tak dalej, i dalej, dramat może się rozwinąć; ale nie liczyłbym na radykalnie zmienne perypetie. Tylko że to właśnie nie „jest” tym obrazem...

Kadrując obraz w sugestię „mimowolnego zauważenia”, malarz nie prezentuje przedmiotu, jak robi to na przykład Leonardo, lecz daje go zobaczyć; tym gestem niejako zrzuca z siebie odpowiedzialność za „to”, co

widać, przerzucając ją na tego, kto „coś” zobaczy, patrząc. Prowokując do współudziału w „robieniu” wizerunku, wciąga widza w akcję i w istocie doprowadza do uruchomienia scenariusza tożsamego z partyturą patrzenia; dzieje się „to”, co jest widziane/pokazywane, bo patrzenie projektuje zobaczone na pokazane. Oglądanie staje się podglądaniem, wzbogaca się o napięcie, ono zaś sugeruje (jako wewnętrzny podszept) widzowi obecność... Jakby dym śledzić wzrokiem, po szarej ścieżce na błękitnym tle prowadzić uwagę, wreszcie przez komin wejść (całym sobą) do – paleniska. Poczucie!

Patrząc na obraz, mimowolnie przeczę świadectwu widzenia, nie wierzę własnym oczom, bo wszystko zaślania mi wyobrażenia – stymulowanie obrazowaniem – która „widzi” po swojemu: kształty, perspektywę, przedmioty, osoby. Widzi je jakby w cudzysłowie, widzi swoją wiedzę. Bo przecież faktycznie na obrazie nie ma żadnych odległości, jest tylko długość i rozciągłość, nie ma tu rzeczy ani ciał, zamiast ich obecności pojawia się ich jednostronna ekspozycja. Właśnie tego – przedmiotów i podmiotów – nie widać na obrazie. A jednak obrazowanie, dzięki któremu obraz się umożliwia, zmusza oczy, żeby patrzyły na widziane niewidoczne: dom, słońce, wybrzeże. Wiem wszakże, że te elementy rzeczy-wistości bywają widzialne (widziałem kiedyś ich „prototypy”), nakładam zatem tę wiedzę na faktycznie „barwne plamy”, czyniąc sobie z nich wizerunki.

Na obrazie (a jak to inaczej powiedzieć?) *Ludzie na słońcu*, z roku 1960, grupa ludzi siedzących na leżakach przed domem i patrzących przed siebie, wpatrują się w... Nic z tego, nie zobaczymy my, co widzą oni. Przykład cierpkiego poczucia humoru pesymistów? Jeżeli nawet „oni” nigdy nie istnieli, to jakże bardzo chcielibyśmy widzieć to, na co patrzą! Ale nie, nie oszukujmy się, nie róbnymy sobie nadziei. Za ramą obrazu możliwe jest tylko opowiadanie.

Obraz nie pokazuje bowiem żadnej rzeczy-wistości, jest samą „wistością” tego, co nieobecne, a nawet niebyłe. Obrazowanie jako malowanie to technika prowokowania widzenia tego, co „do zobaczenia”, nie zaś prezentowania tego, co widoczne aktualnie, jak to ma miejsce w fotografii. Czy nie dlatego malarze malują modelki? Kiedy on mówi jej „do widzenia”, ona zostawia go z jego „jej wizerunkiem”... Prowokując widzenie, obrazowanie ujawnia widzialną stronę tego, co „jest” jako „coś do widzenia”, ale tak tylko, że samo widziane ujmuje w cudzysłów powstrzymanego zaufania do świadectwa oczu. Obraz ukrywa bowiem widzenie naoczne pod widzeniem wy-obrazonym; obrazować to tyle, co wy-obrażać, czyli za pomocą barwnych plam sugerować kształty, których „widzenia” pochodzą nie z samego obrazu przecie, ale z naszej umiejętności, mimowolnie wyszkolonej, wy-obrażania sobie, że coś zostało oto wy-obrażone dla nas. Wiemy, jak działa ten mechanizm, korzystamy z niego skwapliwie, bezkrytycznie... Bo jak nie, to co?

Nic? Więc w panice szukamy... Szybko, do magazynu! Weźmy ze składu staroci – z tego, co znane z doświadczenia, a więc z życia minionego. Rzeczy i ciała; niegdyś żywe jako część mojego życia, a teraz martwe, ale obecne – trupem swoim. Cokolwiek więc widzę n a o b r a z i e, widzę faktycznie z o b r a z u; widzę zaś w ogóle, dlatego tylko, że zmuszony jestem patrzeć tak a nie inaczej – patrzeć przez umarłe. Bo przecie mam te trupy w pamięci, są moją pamięcią te widma/po-widoki doświadczeń, jako fantomy utworzone przez mechanizm pamiętania w wyniku przetworzenia doświadczonego na zobrazowane. Tego przekładu nie mogę powstrzymać, to przekładanie w istocie uśmierca przeżycia, żeby „ożywić” (ale tak tylko jak „ożywia się” fotografie niewyraźne lub nieruchome) je w obrazie. Odbywa się powtórne bycie obecnym – tym razem jednak w cudzym, chociaż nie w obcym, egzystowaniu. Czy robienie sobie zdjęć kusi nas zmartwychwstaniem?

Cyk – i potem obraz. Tylko. Niestety. Bo te trupy/widma zasłaniają mi to, co mógłbym zobaczyć, gdybym umiał malować/pisać, zamiast malować/obrazować. Gdybym umiał namalować to, co rzeczy i ciała aktualnie eksponują sobą, a nie tylko to, co przypominają mi przez analogię z rzeczami i ciałami, których wizerunki wywołuje ze mnie nieuchronnie sam proces obrazowania... Co byś zobaczył, gdybyś nie pamiętał? (Kto szepnął?).

Nic – nie „coś”, czego jeszcze nie widziałeś, lecz „tak jak” nie zobaczysz. Widma twojej pamięci przyciągają do siebie twoje widzenie, przykuwają twoją uwagę, skierowują twój wzrok – na siebie, pozwalając ci widzieć jedynie „tak”, czyli „stąd”, z miejsca (z perspektywy, z odległości), którą ci wyznaczają. Obrazowanie to sposób pokazywania dostosowany do możliwości widzenia, jakim dysponują podmioty istniejące lokalnie, w sobie. Jesteś sobie medium; nigdy nie zobaczysz świata takim, jakim nie jest on dla ciebie.

Dobra, zgoda. Bo nie chodzi o to, że spodziewam się zobaczyć „coś” innego jeszcze, coś spoza możliwych przetworzeń przeżyć; nie, mam zaledwie nadzieję zobaczyć „jakoś” inaczej to, co przeżywam. Chodzi o taką „stronę” egzystencji, która pokazałaby mi się sama z siebie, czyli prezentując mi egzystencję od strony, która nie jest „ze mnie”, lecz „do mnie” – zewnętrzną stroną mojego życia.

Ale przecież, powiecie, historia obrazowania dostarcza nam widoków z coraz to innej strony. To prawda, widoki mnożą się, ale tak tylko, że wynajdujemy nowe porównania i metafory, nowe sposoby porównywania nieznanego do znanego, czyli spychania widzenia z wydeptanej ścieżki, kiedy tylko zbyt śmiało zdąży ku temu, co widzjącemu nie przeznaczone. Tak, widoków będzie coraz więcej; ale czy aż tak dużo, żebyśmy pozbyli się pragnienia zobaczenia „tak” jak nie widzimy ze względu na samą nie-

możność naszego widzenia? Czy takie widzenie nie jest możliwe, bo możemy zobaczyć tylko „jakieś” widoki, nigdy zaś nie zobaczymy tego niejakiego? Czy to, że nie należy się takiego widzenia spodziewać, oznacza, że nie powinniśmy mieć nadziei, że taki widok w ogóle prezentuje się?

Niedziela (1926) przedstawia zapatrzonogo niewidzącego. Mężczyzna (po stroju poznajemy, że to sprzedawca) siedzi na chodniku (drewnianym!) przed zamkniętym sklepem z pustymi witrynami wystaw. Zdaje się, że widzimy, że on nie widzi, chociaż patrzy. Ale jak można zobaczyć czyjeś niewidzenie?

Wiemy, że zapatrzony nie widzi, bo widzimy puste i zamknięte okna wystaw, które niczego nie wystawiają na widok. Z wyjątkiem (wyjątkowo) siebie samych. Gdyby cokolwiek pojawiło się w oknie wystawowym, nie widzielibyśmy okna samego. Wszakże wystawa, która nie wystawia, wydaje się nie-sobą. Nagłe odsłonięcie nie-zwykłości przedmiotu powoduje, że staje się on nie-sobą zupełnie, i właśnie, paradoksalnie, dlatego nabiera jakby większej konkretności, przywrócona zostaje mu bowiem jego konkretność cielesna, jego lokalny (w sobie i dla siebie) sposób bycia. Tak przygotowane widzenie, tak spreparowane „jakoś” przedmiotu, takie sprowadzenie go do jego cielesności „tylko”, czyni z rzeczy lub człowieka miejsce gotowe na przyjęcie sensu. Oto, co trzeba zrobić: „wyjąć” rzecz z rzeczywistości, czyli pozbawić ją jej funkcji „zwykłej”, czyli spustoszyć jej otoczenie, przemieniając tym samym przedmiot lub postać w „figurę”, czyli kształt – w naczynie, wehikuł, w miejsce przekazania znaczenia. Patrząc na „ślepe” witryny, przenosimy niepokojące pragnienie widzenia ekspozycji na poczucie braku widzianego, które „powinno” być. Pragnienie widzenia i rezygnacja z wysiłku zobaczenia współlistnieją w naszym patrzeniu na... Nie na „obraz” po prostu, ale na „wizerunek” człowieka w sytuacji. Kim on jest? Nikim. Prawda?

Niedzielny poranek z roku 1930 to już całkiem intencjonalnie zobrazowana powierzchnia, dla której nie ma alternatywy. Długa sekwencja zasłoniętych okien na piętrze, okna są „wysokie”, poprzedzielane rytmicznie aplikacjami pod dachem i podkreślone gzymsem, niżej równoległa sekwencja szerszych (dwukrotnie) witryn, poprzedzielanych wąskimi jak okna, czarnymi wejściami; w sumie górny i dolny rząd prostokątów w tej samej liczbie kompletnej – dziesięć. Sześć wysokich okien żółtych (światlistych) odpowiada sześciu dolnym szerokim witrynom, eksponującym napis na szybie zamiast wnętrza; czarne prostokąty na dole to drzwi, otwarte, a jednak swoją ciemnością zamykające jakąkolwiek nadzieję na wejście. Patrząc od dołu (minimalne znaki płytkiej głębi ustawiają patrzenie na linii ulicy): linia krawężnika, linia cienia, kolejna krawędź, linia podstawy budynku, linia nad witrynami, gzymś, załamanie gzymśu, kolejna linia pod oknami,

przerywana linia parapetów, linia odcinków w środku okien, linia zwieńczeń okien, szary pas pod dachem, i jeszcze dwie wąskie linie pod samym niebem. Tyle poziomów i tylko dwie figury na ich tle: szary hydrant (gruby/mały) i kolorowy słupek (chudy/duży)... Granica nie do przebicia? Nieodwracalna jednostronność? Tutaj wizerunek jest obrazem – tak tylko.

Żeby zobaczyć rzeczy jednostronnie (zobaczyć je tak „razem”, nie każdą z osobna, ale w ich tajemniczej „współ-czesności”), należałoby pozbażyć je nieznośnej „nietutejszości”, tego złudzenia, że to, co na obrazie jest wizerunkiem tego, co nie z obrazu. Pozbyć się złudzeń, które przynosi wyobraźnia, której treścią jest pamięć o życiu w przestrzeni, o życiu „wśród”, zamiast „naprzeciw”. Wyobraźnią pamięć posługuje się, żeby narzucić „swoje”, czyli życiowe: czasowe, przestrzenne, cielesne, psychiczne – jako „zmysłowe”, czyli gotowe do prezentowania. Wyobrażanie (sobie dla siebie czy sobie dla innych) to prezentowanie przekładu, przełożonej na obrazy (również „obrazy” dźwiękowe, smakowe itp.) przeżyć, przeszłych i przemienionych w trupa „kawałków” życia. Dostajemy statyczne, wyodrębnione i trwale jakieś – życie przeżyte, czyli takie, jakim akceptuje je umysł.

Żeby uwolnić się od dyktatury pamięci, należałoby pozbyć się wyobraźni. Odśloniłoby się wtedy, co? Nie-życie. Czy byłoby nie-jakieś? Doskonale jednostronne, od strony pozbawionej jakości, widzenie pozwoliłoby patrzącemu przeżyć obecność niepodobną do jego własnej pamięci; pozwoliłoby mu być „wobec” i tylko „teraz”, zamiast żyć „wśród” i zawsze „potem”. Dopiero tak – nijako – zobaczona „współ-obecność” rzeczy i ciał pozwoliłaby dostrzec ich autentyczną jednostronność: obraz wyzwolony od wizerunku, wyplątany z wizualizujących, obrazujących go więzów i zobowiązań. Nie byłby to wcale obraz abstrakcyjny, sprowadzone do samych siebie plamy i kolory, ale „widzenie strony”, tej jednej jedynej, każdego przedmiotu, a zarazem widzenie ich wszystkich wspólnie i od „tej samej” strony – nijakiej. Objawiłaby się wówczas „ta sama strona” wszystkich przedmiotów, ich jednostronny „rzut”. Tak „rzucone”, a nie zobrazowane, przedmioty zobaczylibyśmy niepodobnymi do tego, co przed-stawia nam się w analogii do uprzednio pamiętanego; tak widziane prezentowałyby się „przed” oczami patrzących, i tylko tam, tylko od tej nieprzewidywalnej strony.

Czy dałoby się to namalować? Sfilmować? Pokazać? Skoro każda prezentacja (jak dotąd) obliczona jest „na oczy” patrzących, czyli zobrazowana przy użyciu jakości... Czy zatem nigdy, naprawdę nigdy, nie zobaczymy tego, co nie jest, choć trochę, jakieś? Wyobraźnia pusta – jak chciał Beckett – czyli: puste, bezbrzeżne, nieprzewidywalne „bezcoś”.

Szkoda? Na szczęście? No bo do czego miałoby nam się to przydać – w życiu?

Poranek w mieście z 1944 roku i *Kobieta w słońcu* z roku 1961 – dwa obrazy, jakby powtórka w następnym odcinku. No i który był pierwszy, a który wrócił odbiciem z lustra? Ustawione obok siebie, odwracają się od siebie jakby artysta rozdzielił ciało (swojej żony) od wizerunku. Żeby uniemożliwić ich rozróżnienie?

Ale na razie nie kobieta zwraca moją uwagę (zwracam wam uwagę), tylko jedyna rzecz, która powtarza się w tym pokoju, takim samym przez to, chociaż z pewnością nie tym samym, też ze względu na nieznaczną różnicę w tym podobieństwie – łóżko. To łóżko pod ścianą wydaje się niezauważone; ona, ta na obrazie/w pokoju zbywa je swoją nieuwagą na margines bycia. Gdyby powiedziała teraz (Czyż nie ciśnie się wam na usta jej wypowiedź?): „Wstałam z łóżka i ...” to znaczyłoby to, że łóżko samo przestało być dla niej obecne, a więc została z jedynie obecnym – czym? Z bezprzedmiotową stroną bycia – jeśli nie z niepokalaną samo-świadomością, to przynajmniej z czystym czuciem „się”. Skazana na siebie, jedyna naprzeciw pokusy/przymusu wyjścia. Z ciepłego jak niekonieczność, z ciemnego jak nieświadomość kawałka nie-siebie wyjść musi (gotowe buty, gotowy ręcznik) przed siebie. Chociaż obie kobiety (ta sama kobieta?) stoją pewnie, to na ich twarzach widać niepewność. Jedna chwytą się więc wiotkiej („Najpierw się przygotowuję”) szmaty, druga od ulotnego („Zanim zacznę”) zacznie papierosa. Przebudzone, nagie, zimne na tle „jeszcze ciepłego” łóżka, wydają się nagle pozbawione tej jedynej ochrony przed brutalnością wolności, jaką daje nieprzytomność. Ale na obrazie *Poranne słońce* z 1952 nic już nie podtrzymuje ciała siedzącego na białym katafalku łóżka, z rozświetlonym kwadratem niczego za plecami, przed otwartym otworem... Za oknem mur.

Różnica i podobieństwo warunkują się z tym większą bezwzględnością, im bliżej są siebie. Ich małżeństwo umacnia się, w miarę jak staje się niezauważalne; w końcu przenikają się, wnikają w siebie, przechodzą przez siebie – i stają po drugiej stronie, jak przed oknem, za którym widać tylko wewnątrz zapatrzonego. Po długim trwaniu wzajemnej współobecności naprzeciw siebie Różnica i Podobieństwo przestają być dla siebie niezwykłe, „przyzwyczajają się” do siebie, aż przestają się zauważać – lustro ich wzajemności przemienia się w okna ich samotności. Odwrócone (gramatyka sugeruje parę homoerotyczną) od siebie, każda wobec swojego widoku, którego „tam” nie jest przecież żadną „drugą stroną” tylko samym zapatrzeniem w absolutny koniec obrazu.

Wiadomo, że inaczej widzimy coś po raz pierwszy (oślepiająca aureola zaskoczenia), a inaczej po raz drugi (porażające szczegóły analizy), inaczej po raz kolejny (blaknące podobieństwo przypomnień), inaczej wreszcie po raz niezliczony (niepowtarzalnie tak samo). Powiadają, że widząc coś codziennie (ale przecież dni jaśnieją z różną intensywnością),

przestajemy widzieć, a zamiast tego tylko mentalnie „używamy” rzeczy dla celów, które stają nam przed oczami. A przecież rzecz często widziana nie znika, w końcu nie znika nawet po zamknięciu oczu. Widzę (niech to będzie łóżko pod ścianą) rzecz taką, jednak już nie tam, gdzie jej miejsce; wciąż widzę łóżko pod ścianą i ścianę nad łóżkiem, ale one są teraz (nierozłącznie) tutaj, gdzie ja jestem. Czy to znaczy, że zawładnęła nimi moja (nieposłuszna) wyobraźnia albo wzięła się za nie moja (niepodległa) pamięć? Czy zatem powinienem (jak uczył Kantor) pozbawić je mojego, życiowo-użytecznego ujęcia, wyrzec się ich (nazwać, zaprezentować), porzucić je, przywrócić je bezdomności? Po co? Żebyś mógł znowu je odnaleźć! Ale dlaczego miałbym tego chcieć? Żeby je znowu mieć – odmłodzone? Już przecież byliśmy razem. Byliśmy tak blisko. Jak mąż i żona po latach życia w tych samych pokojach, które stają się ich wspólnym ciałem, wcieleniem ich dwojga w jedno, które otacza ich od wewnątrz... Jeżeli ta miłość jest przyzwyczajeniem, to przyzwyczajenie jest późnym stadium miłości. Późniejszym – więc dalszym, więc głębszym. Więc musi być i jeszcze dalsze?

Zanim zaczniesz się spektakl, aktor teatru *nō* przebywa w pokoju lustrzanym (odczarujmy egzotykę słowem „garderoba”), gdzie się przygotowuje do wyjścia: „po przebraniu w kostium i włożeniu maski siada przed wielkim lustrem i wpatruje się we własne odbicie. Ma on wówczas ulec transformacji w postać sceniczną”²¹.

Ale co w co się przemienia? Z siebie w siebie? Jak? Przecie znam siebie... jakoś. Jestem do siebie, jakoś, przyzwyczajony. Ale co znaczy: jestem przyzwyczajony? Skoro „jestem” to znaczy, że to jakiś stan bycia, to „ja jakoś”. Przyzwyczajony do, a więc jedna strona mnie, ja z jednej strony, ja jednostronny. A więc płaski? Najbardziej przyzwyczajony jestem do siebie; ale nie do swojego widoku, tylko do swojego wizerunku, jakim „siebie widzę”. Tak bardzo jestem z „nim” związany, że ignoruję widzenia inne, widzenia mnie skądinąd... Ktożeś ty – masko moja? Skąd patrzysz?

Przyzwyczajony do widzenia „czegoś” jako „jakiegoś” odsłaniam się sobie tą stroną, którą jestem jako „ja-wobec”. No ale w którą stronę kieruje to zapatrzenie? „Twoje prawdziwe ja obserwuje cię z tyłu” – powiedział, śmiejąc się, pan Yataro Okura, mistrz sztuki „widzenia siebie nie-swoim okiem”, czyli aktorstwa, do pana Yoshi Oidy, jednego z pierwszych japońskich współpracowników Petera Brooka. Trudne? Nie, nie trzeba być ani

²¹ Wszystkie moje odwołania do praktyki i teorii teatru *nō* pochodzą z książki pani: J. M. Rodowicz *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Wrocław 2009, której traktat był dla mnie nie tylko źródłem wiedzy o tym, czego nigdy sam nie doświadczyłem, lecz także inspiracją, czasami tak intensywną, że z trudem potrafię odróżnić, co w moim myśleniu jest jeszcze cytatem, a co już plagiatem... No, może raczej – odbiciem.

aktorem, ani Japończykiem. Czyż nie czujemy czasem tego wzroku na plecach? Tego podglądania siebie, które doradza i prowokuje... A jednak siadamy przed lustrem, prawie co rano, jakby potrzebne nam były manewry przed starciem, przed wyjściem z widzenia innych „tylko” w patrzenie na nich tak jakby „jeszcze” w ich twarzach odbijał się mój, ale „ich oczami” wyświetlony, wizerunek. To patrzy na mnie moja (jedynie moja) maska.

Rano patrzę na siebie w lustrze, żeby się pewniej poczuć, a potem przez cały dzień czuję, że patrzą na mnie inni. Wieczorem (zmęczony?) zasłaniam okno... Wyraźniejsze na szybie moje odbicie, ale wciąż jeszcze widać przez szybę jakieś „tam”. Jakieś tam? Ja i nie-ja jesteśmy jednocześnie – ale tak tylko dla mnie. Jeszcze niedawno okno było tylko oknem, za chwilę lustro będzie tylko lustrem. Ale póki co, póki jeszcze jasno i jeszcze nie ciemno, dostatecznie długo, żeby to było jednak trwanie – razem. Przyzwyczajony do widzenia mam jedyną okazję poznać siebie wobec – tego widoku. A potem wyjdę i nie będę sam. Ale potrzeba długiego czasu (no, nie koniecznie życia), żeby zdążyć poznać się, przyzwycząić się; ten czas to kawał czasu, kawałek pewnej, chociaż nieprzewidzianej, całości. Mam jedyną i niepowtarzalną okazję zobaczyć swoje odbicie na tle tego, na co patrzę; mam (dostałem?) wyłączną okazję bycia po niepowtarzalnej stronie, ale tracę nieskończoną ilość okazji bycia inaczej, z inną, wobec innej – wizji. Z tego nie może wyniknąć mądrość inna niż akceptacja. Zasłaniam. Odwracam się w stronę wnętrza: do żony, do córki.

Wracam na chwilę do tamtych kobiet... Naga na obrazie z butami i z papierosem stoi na jednej trzeciej (licząc od lewej, czyli „od początku”) długości prostokątnej plamy światła, która wygląda jak droga; raczej „skąd” niż „dokąd” wiodąca, bo bierze początek (który jest końcem rzutu) za lewą kulisą kadru (więc jakby z nieskończoności wszechmożliwości), a kończy się zdecydowanym odcięciem, prawie (trzeba pokonać krótki odcinek ciemności) przed ścianą z oknem, z którego wpadają promienie wschodzącego (cień długi, żółcie jaskrawe) słońca. Samego okna wszakże nie widać; symptom jego obecności, żółta zasłonka, jak chorągiewka sygnalizacyjna wystaje zza prawej ramy sceny. W pewnym sensie „zamiast” widoku za oknem dostajemy „widoczek” z obrazka, zawieszzonego obok okna, na ścianie. Diabelska ironia humorystów, którzy chichoczą, kiedy pokazują coś niewidzącym... Po lewej (od niej, a dla nas „naprzeciwko”) pejzażyk zaokienny, na który słusznie nie warto zwracać uwagi, tak jak i na to, co mogłoby się przyśnić jak ten kawałek płótna nad łóżkiem. W tym „domu obrazów” liczy się tylko światło; to ono wyznacza drogę przytomnym, ono ją odcina i ono ją wznowi.

Czy dla każdego tak samo? Nie dla kobiety siedzącej. Naga na twardym tapczanie, na białym, przerażająco równym prześcieradle, bez pościeli; pod nią i za nią pustka, cień jej ciała, symptom niezbywalnej material-

ności, leży (zarys całej sylwetki) pod siedzącą jak plama wydzieliny; okno jest na wysokim piętrze, za oknem niebo albo mur. Jej twarz uobecnia przepaść przed nią... Ale tamta z ręcznikiem, mimo trupich barw ziemi emanujących ze ścian, przetrwa. Pokazana w „planie amerykańskim”, jak nazywają to filmowcy, bo pochodzącym z westernów, zdaje się opierać ciężar ciała na biodrach, niczym rewolwerowiec. Jej mocne ciało w połączeniu z gliniastą barwą ścian robi wrażenie czegoś materialnie solidnego, ale nie jest to „redukcja”, raczej pozbawiona złudzeń determinacja. Ona zagospodaruje (czysty ręcznik) ten dzień i następny. Prawdziwa Amerykanka?

Człowiek na tym kontynencie jest tak bardzo nikim, że naprawdę „jest” tylko tym, co robi. Wartość ma samo działanie, sprowokowany dramat egzystencji pozbawionej ukrytych motywów i skutków podtrzymuje trwanie rytualnego performance’u codzienności. Rzeczywistość jest zawsze czyjaś, bez protagonisty byłaby pustą sceną, pustym lustrem – materią niczego. Przeto w tym świecie samotność, świadome sam na sam, staje się negatywnym źródłem mocy; uznanie nicości „ja” skutkuje desperackim poleganiem na samej inicjatywie. Amerykanie panicznie boją się nicnierobienia; statyczne obrazy Hoppera (ale i bardzo wielu innych amerykańskich malarzy) jawią się przeto jako negatyw jankeskiej nerwicy działania... Coś trzeba zacząć, znowu. Twarz tej, która „wstała skoro świt”, wyraża spokój, akceptację siebie w swoim „tylko”; dlatego kobieta, mimo depresyjnego otoczenia, zdecydowanie ignoruje przepaść po tamtej stronie parapetu. A dwa półotwarte okna w domu naprzeciwko, które podglądają ją jak para czyichś oczu, sugerują chyba, że za kadrem, po stronie (patrzy raczej obok okna) niespełnionego jeszcze trwania, jest z nią... towarzyszy.

Edward poznał Jo(sephine) w 1923 roku, on miał lat 41, ona niecały rok młodsza, rok nie minął jak wzięli ślub; byli razem do końca, najpierw do jego końca w 1967 roku, rok później już na zawsze. Lato spędzali zwykle w domu nad brzegiem Atlantyku, blisko Nowego Jorku, gdzie mieszkali w czasie chłodniejszych pór roku. Kilka krótkich podróży, pięć razy aż do Meksyku; zawsze przez całą drogę sami w samochodzie. Po krótkim pobycie w Europie, krótkich studiach i krótkiej pracy zarobkowej artysta starał się jak najdłużej wieść życie doskonale monotonne, od obrazu do obrazu. Jo też malowała; przypuszczam, że jadali (jak dwa organizmy głodujące w jednym rytmie) razem; podejrzewam, że kochali się ze sobą (jak rozleniwieni, którzy się nie spieszą) często; żona pozowała mężowi do większości aktów, złośliwi mówią, że z zazdrości lub ze skąpstwa, ale nie należy zapominać, że w młodości grała w teatrze. Edward sportretuje się z Jo w swoim ostatnim obrazie, przedstawiającym ich jako parę włoskich

komediantów, trzymających się za ręce na brzegu wysokiej sceny (z hollywoodzkiej perspektywy), na tle ciemnej ściany, w której miękkie wnętrza zaraz się wycofają.

Hopper (pasikonik) lubi łąki; żeby zbudować dom, kupi kawałek pustej, pokrytej darnią, pofałdowanej powierzchni nad brzegiem oceanu. Kiedy patrzy się na fotografie tego domu, wydaje się, jakby właściciel/architekt przewidział go w swoich wczesnych obrazach... Bo też zanim zacznie z ludźmi, obsesyjnie portretuje domy; fasady bez wnętrza, ze szczególnym zapatrzeniem w okna, zasłonięte, matowe, zaślepione szybą, zaślepioną słońcem albo widzianą tak, że traci właściwą sobie przezroczystość i niczym nie różni się od muru. Domy często architektonicznie przerafinowane, niepotrzebnie ozdobne, dla nikogo ładne, bo pozbawione sąsiedztwa, jakby porzucone w pustym, otwartym i bezużytecznym miejscu. Najczęściej przy torach, gdzie dom trudno odróżnić od stacji, na której nie zatrzymuje się żaden pociąg, jeżeli jakiś w ogóle tędy przejeżdża. Amerykańska obsesja domu... Skąd ten ich paniczny lęk przed bezdomnością? Czyżby poczucie winy za ucieczkę od swoich? Za to, że się wybrało siebie? Obok domów pozbawione drutów słupy elektrycznej trakcji przy wydeptanym trakcie – stacje męki wyczekujące/pozbawione ciała w monotonnym rytmie niespełnionych ukrzyżowań. Płasko, droga nie wznosi się, nie opada, niebo przygniata ziemię i tylko trochę odkształca horyzont, który przypomina o granicy między ciałami.

Ale zanim zacznie malować swoje, jak większość artystów – kopiuje. Wyjeżdża do Francji, dyskretnie; nic nie wiadomo, żeby „nawiązał tam kontakty” albo żeby „wszedł w środowisko”. No cóż, czy istnieje lepsze miasto niż Paryż, żeby praktykować niespotykalność? Jego płótna z tamtego okresu są jak notatniki wypełnione cytatami, doskonale niczyje, prawie mistrzowsko pozbawione stylu, purytańsko wolne od najłżejszych pokus manieryzmu. Ślady, kroki śledzące z daleka, naśladowania. Jakby naśladowując mistrzów, chciał stopić się z nimi, wpisać w ich gesty ruch swojego pędzla, niczym jogin układający ciało w mandalę umysłu, któremu oddaje swoje myśli, jedną po drugiej, aż do wyczerpania. Takie obrazy są jak upanisady, jak midrasze... Potem wraca, potem czeka, potem zaczyna.

Najpierw maluje pejzaże, zrazu puste trawy, potem puste miasta, czasem krowa albo człowiek; prawie zawsze organizm żywy wygląda jak martwa rzecz. Już wtedy daje się skusić komponowaniu znaków; od początku nie zainteresowany rzeczywistą rzeczą, zdaje się raczej „pisać” ikonę pejzażu niż malować to, co się prezentuje. W końcu dojdzie do samoświadomości, ale nie tracąc jeszcze kontaktu z bezpośrednią inspiracją. Na takich genialnych płótnach, jak *Automat* z roku 1927 czy *Stacja benzynowa* namalowana w roku 1940 realne i symboliczne współistnieją ze sobą w dramatycznym napięciu; znak i wizerunek nie wykluczają

się, a jednak ujawniają się już alternatywnie i współwarunkowo, jak na obrazkach z testu „gestalt”, które mają ponoć magiczną właściwość diagnozowania podświadomości badanego. Potem symbole staną się zbyt natrętne, spod materii malarskiej wyłazić zacznie scenariusz widowiska. W większości obrazów z lat późnej dojrzałości widać, że artysta wie, zanim zobaczy, że pokazuje zamiast uobecniać; porażającą jasność wizji przepisze na samowyjaśniające się wykresy. Dopiero pod koniec życia znowu – te zachwycająco rozświetlone wnętrza: z niczym w środku, z niczym na ścianach.

II

W teatrze *nō*, pisze Jadwiga M. Rodowicz²², „znaczenie słów i gestów budowane jest poprzez lokowanie ich w odpowiednim miejscu”. Znaczenie działań aktorskich nie wynika z fizycznego ich upodabniania do czegośkolwiek, lecz bierze się z miejsca, w jakie aktor te „słowa i gesty” wprowadzi; nie tyle on sam tam wejdzie, ile właśnie „wprowadzi siebie” – umieszcowi tego, w którego przemienił się uprzednio przed lustrem. Miejsce to jest jakby mieszkaniem określonego sensu, który przenika mowę i ruch wstępującego w nie aktora; aktor zachowuje się teraz „z miejsca” w określony sposób i tak pozwala uobecnić się postaci.

Ponieważ jednak, z konieczności, mamy do dyspozycji czasowy porządek następstw na podwójnym torze równoległych linii działania/percepcji, narracja pokrywa się z choreografią; dopiero przemieszczanie się aktora na scenie uaktywnia poszczególne stacje „nadawcze”, ujawniając sukcesywnie topografię, której pisaniem/czytaniem jest spektakl performatywny. Bo w każdej takiej komórce znajduje się „fragment mitu, ujęcie, obraz”, zaś łączący je sobą sceniczny wędrowiec komponuje z nich sekwencje. „Sprzyja temu struktura dramatu, oparta na łączeniu cytatów, stałych fraz, powtarzalnych epitetów, a nawet fragmentów narracji”²³. Aktor działa sobą, jak pisarz lokuje myślenie w przestrzeni retoryki, jak malarz obrazuje widzenie stymulowanym patrzaniem i jak kompozytor układa porządek dźwięków, wydobywając je z tonicznej skali.

Człowiek nie produkuje znaczeń, on je odnajduje; przestrzeń jest zamieszkała przez duchy umarłych, które dają znać. Czy zatem tylko stamtąd, tylko od strony obszaru nie-życia dochodzi jakiegokolwiek znaczenie? Czy działanie po stronie żywych, oderwane od kontaktu ze sferą śmierci, nie ma żadnego sensu? Aktor chodzi jednak po scenie, po naszej, po widzialnej stronie praktykowania i percypowania bycia. Lokując się

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

w określonym znaku/miejscu, w *locus* czy w *topoi*, konstruuje narrację tak, żeby widz odbierał jej pojawianie się jako odkrywanie tajemnicy. Świat jest jakiś, performer zwraca tylko naszą uwagę na „skąd”, na jedyne miejsce, w którym znaczenie dochodzi do głosu. Aktorskie działania ujawnia określony „sposób bycia” zdeterminowany z danego miejsca, w którym epistemologiczne (ujęcie) łączy się z metafizycznym (obecność) – odsłania nie tyle niewidzialną, ile skrywającą się na co dzień, stronę rzeczywistości. Te odsłonięcia, jakkolwiek lokalne, komponują się w całe przedstawienie. W przebiegu teatralnego zdarzenia strony poszczególnych aktorów pozostają stroniczne, ale zarazem wszyscy oni odwracają się do widza... jednolitą stroną – stroną od widza, stroną z lustra. Czy dlatego, że któraś ze stron każdej rzeczy jest tą samą stroną wszystkich rzeczy?

Aliści kompozycja obrazu-sceny w teatrze *nō* nie polega na osiągnięciu harmonijnego współistnienia różnorodności. To oznaczałoby koniec przemian, a dla japońskiej wrażliwości nie ma nic bardziej przerażającego niż niezmiennosc. Niezmiennosc póki co albo wyzwolenie od jej bolesnego odbicia, czyli od lęku przed wyczerpaniem się – w śmierci. Melancholia przemijania mniejszym wydaje się cierpieniem od trwogi ostatecznego zakończenia, umieranie mniej bolesne będzie od obcowania z... nic. Na przykładzie *nō*, jakby w zwolnionym tempie, więc wyraźniej, widać to, co jest istotnym pocieszeniem każdej sztuki polegającej na uruchomieniu procesu przechodzenia przez formy, czyli per-formatywnej – utwierdzenie się w „póki co”, uzmysłowienie sobie trwania, nieskończenia.

Chodzi więc o proces, o trwające kompozycjonowanie. Przeżywanie spektaklu *nō* jest przeciwieństwem spotkania z inscenizacją opery pekińskiej. W teatrze japońskim widz śledzi wspólny ruch poszczególnych aktorów/tancerzy, w chińskim obserwuje zmienność figur ich wspólnego ciała. W spektaklu *nō* różni stają się razem, poszukując współ-pozycji, czyli jednoczesnej, ale nie jednakowej, „pozy”; jakby „pozowali”, każdy swoim ciałem, do wspólnego zdjęcia, starając się ukazać siebie z tej samej strony. Strona ta odsłania się, kiedy każdemu z osobna uda się odwrócić tą samą stroną, być razem „stroniczo”, być współ-tożsamością – „stroną”, wystawiającą się naprzeciwko czegoś obecnego jedynie w tej negacji. Albo powiedzmy lepiej: uobecniającego się podczas odwracania się od.

W jaki sposób możliwe będzie takie „współ” osobnych jednostronności? Przez uśmiercenie. Odcięcie każdej rzeczy od jej źródła i oddanie jej przeznaczeniu. W istocie różnorodność zanika, bo zniesione zostają opozycje; przestajemy wówczas postrzegać rzeczy przez ich jakości; następuje ujednoczenie bez upodobnienia – nijakość. Nijakość jest wspólną stroną różnych przedmiotów; stroną, którą odwracają się one od swoich głębokich tożsamości ku jednolitej powierzchni swojego przeznaczenia.

Wśród kilku zaledwie grup tematycznych, na jakie dałoby się podzielić obrazy Hoppera, znajduje się wcale niemały zbiór pejzaży miejskich – prawie zawsze są domy z napisami. Cóż, tak właśnie wygląda Ameryka. Puste miasta, brzydka, jakby wiecznie tymczasowa zabudowa i wszechobecne napisy. Napisowość jest cechą języka społeczeństw multikulturowych, zmuszonych porozumiewać się różnymi nie tylko językami, lecz także odmiennymi kodami postrzegania. Wbrew pozorom łatwiej pokonać trudności lingwistyczne niż utrwalone, silnie determinujące widzenie, sposoby patrzenia. Słowa są przetłumaczalne (zgoda, że nie doskonałe) na inne słowa, znaków ikonicznych nie da się przełożyć, można, co najwyżej, przesunąć znaczenie z jednego na drugi, zmienić miejsce sensu, dokonując metaforycznej metamorfozy, czyli wywołując sens z odmiennego kształtu, odsłaniając go z innego *locus* w innym *toposie*.

Hopper korzysta z napisów frywolnie, ironicznie, ale i trochę jakby w poczuciu, że są rzeczy, których nie da się pokazać, więc należy dać im się wypowiedzieć. Napisy w takich obrazach, jak *El Palacio* (1946) czy *Apteka* (1926) komentują obraz, dodając wizerunkowi „wypowiedź”, często autoironiczną. Inne, jak napis *Mobilgas* wzmocniony ikoną pegaza, ze słynnej *Stacji benzynowej*, mogłyby służyć za symboliczny tytuł albo za inskrypcję interpretatora; działają jak głosy z offu, jak komiksowe dymki, które wydobyły się spod płótna, bo oderwały się od postaci, tkwiących po niewidzialnej stronie. Napisy są bowiem stamtąd – z sensu, którego nie widać, który się tylko uobecnia.

Kilka słów... w obcym języku? Słowa, które nic do mnie nie mówią, jeżeli ktoś mi ich nie wyjaśni. Zresztą, i tak nie jestem pewien, czy to faktycznie jest jakieś wyjaśnienie, czy raczej tylko interpretacja, z którą na zawsze zostanę sam na sam...

Mono-no-aware – odpowiada²⁴ ponoć naszemu *lacrimae rerum*, smutek i melancholia, jakie powstają w zetknięciu z nieuchronnie przemijającym pięknem rzeczy widzialnych; wzniosłość nietrwałości, polegająca na jej bezpowrotnym zniknięciu, na odczuciu jednorazowej, a przy tym koniecznej, jednostronności wszystkiego, co zmieściło się w tu i teraz, takim, jakim zdołały uchwycić je moje zmysły w moim umyśle. Podobno najdotkliwiej sens *mono-no-aware* ludzie odczuwają, kiedy dostrzegają, że pomiędzy pięknem i smutkiem, pomiędzy zachwytem i żalem istnieje nierozzerwalny związek, może nawet warunkowy. Przedmiotem kontemplacji jest wtedy „nietrwałość: jako istotna jakość bytu”. To doprowadza do płaczu, który jest skutkiem duchowego bólu ciała, którego nie wiedzieć czemu, nie chcemy się pozbyć, chociaż sprawia przykrość. Co

²⁴ *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 10–11.

w zamian za co dostaję? Jednocześnie odczuwając cierpienie i rozkosz, doświadczam cielesnie (materią czującą) intensywnego istnienia w swojej chwilowej i lokalnej kondycji, a mój umysł kontempluje swoją niewiedzę. Uzmysłowienie? Myślące ciało wpatruje się w tajemnicę niedostępnego mu sensu egzystencji uobecnioną w sprzeczności, w paradoksie, w aporii – których nie odrzuca. Jestem sobą (mówi Ból) bez konieczności (mówi Piękno) szukania przyczyny tego stanu. Jakbym odsłonił się sobie tą stroną, którą istnieję bardziej niż żyję, ale nie mogę, choć tak bardzo chciałbym, zostać tak.

Inne pojęcie estetyczne, „*yugen*”, opisuje ponoć emocjonalny stan podmiotu wywołany przez to, co głęboko ukryte w naturze i jedynie sugerowane w jej zjawiskowości. Aktor teatru *nō* pozwala widzowi doznać *yugen*, gdy zawiesza akcję, nie wygaszając wewnętrznego napięcia, skupia uwagę i przez to wywołuje poczucie obcowania z nieskończonym wymiarem poza światem zjawisk. Patrzymy na i widzimy... niewidzialne?

To możliwe. Oto aktor pokazuje nam wtedy nie to, co widzą nasze oczy, ale to, co właśnie nie dzieje się na naszych oczach. Obcujemy z „nie”, to nas fascynuje i przeraża; pozwala bowiem zajrzeć na drugą stronę wszystkich rzeczy, na „tę samą stronę” rzeczy każdej, swoistej w codziennym z nią obcowaniu. Stan ten, piszą znawcy, porównać można do rozkwitającego kwiatu, istotą jego tajemnej głębi jest niedopowiedzenie, rezygnacja z tego, co dopełnione na rzecz zjawisk w fazie początku lub zanikania, gdy to, co jeszcze lub już nieobecne, zostaje zasugerowane. Wówczas rozbudza się w nas tęsknota, która skutkuje pragnieniem, ono zaś jest symptomem obecności „innego” w tym tutaj, możliwości „inaczej” w takim, przeżywania „zmieniającej się” czasowości, czyli alternatywnej wobec trwającego „teraz”. Ten ceniony estetycznie stan niedokończenia i niedoskonałości prowadzi do estetycznej waloryzacji ubóstwa, ułomności, braku, zużycia – co znalazło swój wyraz w pojęciach: *wabi* i *sabi*. A jest jeszcze słowo *shibu*, oznaczające brak pełni, które skutkuje stanem pewności, spokoju i wyciszenia. Odpowiada ono może naszej ascezie, stopniowemu rezygnowaniu z zaspokajania potrzeb, aż do ich zupełnego wyczerpania – aż do pełnego „nie”.

W poezji *haiku*, powiada Toshihiko Izutsu²⁵, „dynamiczna intensywność i żywość wyrazu zjawiskowej ulotności, sama przez się, choć tylko w pośredni sposób, przesuwa punkt ciężkości na negatywną obecność bezmiaru niewyartykułowanej całości, na tle której zjawiskowość jest zaledwie okruczem przemijającej ulotności”... Czyli *ryuko*, które spleta się, wierzę na słowo, z *fueki*, którego wymiarem jest „niezjawiskowa bezczasowość”. A jest przecież jeszcze wiersz typu *waka*, gdzie „zamiast cza-

²⁵ *Ibidem*.

sowego następstwa słów, w którym każde kolejne słowo zaciera niejako słowo poprzednie, dąży do ukazania ogólnego obrazu całości, w którym wszystkie użyte słowa postrzegane są jednocześnie”. Nie narasta wówczas znaczenie, wers za wersem, ale powstaje „pole sensu”, jak utkany z wersów dywan. Żadna z nitek nie jest tu sobą, wszystkie razem ukazują dwie jednostronne pozycje obrazu, kompozycję współ-pozycji, jednoczesną jednostronność różnych przedmiotów w percepcji jednego przedmiotu dostrzeżoną. Kiedy znoszą się opozycje, przestajemy dostrzegać jakości, przestajemy wtedy współ-widzieć, bo wspólnie widzimy tylko cechy, a nawet te tylko, co do których porozumieliśmy się uprzednio. Zostają sam na sam z bez-jakim, z nijakością każdej rzeczy, którą postrzegam jako ich wspólną, niczyją partykularnie stronę. I ta jedna, ta jedyna strona jest wizerunkiem nieprzewidzianej całości.

W pewnym momencie samoświadomość artystyczna Hoppera przekracza granicę spontaniczności. Obrazy z ostatniego ćwierćwiecza, czyli z drugiej połowy twórczego życia, wydają się jakby nazbyt znaczące, natrętnie znakowe; wkrótce przejdą w znieruchomiałe scenariusze sytuacji dramatycznych. Będzie to całkiem ciekawy teatr, ale mniej ciekawe malarstwo. Na szczęście przedtem powstanie kilka obrazów, gdzie symboliczne znaczenie nie dominuje nad widzeniem, chociaż determinuje patrzenie. Wystarczy długo się w nie wpatrywać, żeby realność z wolna zaczęła wsiąkać w mgłę sensu, wywołanego transsubstancjacją rzeczy w znaki, wizerunków w wizje. Obraz pozostanie „fotografią”, ale fotografia straci niewinność „neutralnego” widzenia, stanie się „ujęciem” – miejscem ujawnionym.

Wspomniana już *Stacja benzynowa* jest właściwie rodzajem traktatu o istocie twórczości. Napis „*mobilgas*”, denotujący „ducha ruchu”, widnieje jak podpis pod ikoną pegaza, który jest oczywiście symbolem firmy (wszechobecnej wówczas przy amerykańskich drogach?) paliwowej. Ten *gas*, czyli amerykańska benzyna, porusza (*mobil*) jak inspiracja, a że „gaz” jest zarazem substancją lotną, benzyna umożliwiającą ruch po szosach w istocie unosi ku niebu, tam przecież „leci” czerwony (jak dystrybutor) koń poetyckiego natchnienia. Mroczny, nieprzenikniony, dziki las otacza zagubioną stację, droga mija ją, za chwilę noc dopełni nieprzenikalności. Gorąca czerwień dystrybutorów energii, jak zwykle u Hoppera, kontrastuje z zimnym błękitem spokojnego nieba i, jak zwykle, barwy, zielonkawa i rudawa, dopełniają się w przeciwieństwach swojej ziemskości, a kolory światła, jaskrawożółty i biały, prześcigają się w jasności. Zielona natura i ruda gleba, żółte światło z naturalnego albo sztucznego źródła i biała jasność materii. Domek po prawej wygląda jak mała pagoda lub wiejski kościółek, ale światła z dwóch okien i z drzwi mają kształt litery T,

czyli krzyża, zaś ich rzut, czyli odwrócone odbicie, przypomina katedrę. Mężczyzna przy pompie, ubrany wyjątkowo elegancko jak na pracownika prowincjonalnej stacyjki, nie może nie być celebriantem jakiegoś kultu. Droga wyłania się znikąd i przepada w ciemności; stacja jest przystankiem duchowości, jasnym miejscem w wędrówce przez mroczną materię.

Czteropasmowa droga z 1956 roku, już nieco nazbyt inscenizacyjna, broni się rygorystycznym formalizmem. On ze swoim cieniem i on z nią, jak dwie „twarze” czerwonych dystrybutorów; ich „czteropasmowa droga” to dialog: pytanie, odpowiedź, reakcja, kontrakcja. Taki dialog (nawet jeżeli on się nie odzywa) to oczywiście kłótnia. Dlatego on ucieka, ale od cienia swojego uciec nie można, wzrok kieruje ku przeszłości, w stronę „stamtąd”, bo czas na obrazach biegnie jak w tekście: od lewej do prawej. Może to ten sam mężczyzna, ta sama stacja, tylko teraz domek rozrósł się w rodzinny dom, a prowincjonalne drogi w Ameryce rozrosły się w autostrady... Czy to jest intymny, czy epicki dramat? Inscenizacje wyłaniają się spod obrazu, ale zmierzają do nikąd. Trzeba im choreografii?

Yugen, termin z traktatów Zeami, w pierwszej części słowa konotuje podobno²⁶: znikomość i niewyraźność, brak solidności samoistnego istnienia i rozrzedzenie konkretności w sferze empirycznej; w drugiej części słowa pojawia się sugestia takich znaczeń, jak: przyćmienie, aż do nieprzenikalnej wzrokiem i umysłem niejasności. Stan *yugen*, czyli spotkanie z „nic każdej rzeczy”, zdarza się jak nagle objawienie negatywu widzialności – nijaki wizerunek niebycia. Estetyczna wartość doznania polega na takim skupieniu uwagi, które neutralizuje naturalną skłonność umysłu do postrzegania raczej czegoś niż niczego.

Umysł nasz postrzega bowiem, koniecznie i zawsze, rzecz każdą z osobna raczej jako coś skomponowane ze współ-jakości niż jako coś jedynie jakieś. To „jedynie” byłoby więc ubogo i ascetycznie swoiste, tak jednostronnie, że ta jedyna strona-jakość utożsamiałaby się z całością-istotą. Umysł pragnie wizerunku (rozkosz), czegoś, o czym wie, że to nie ma (cierpienie) widzialnej strony. Stroną tej wizji jest niewidzialność, tej wiedzy wyrazem niewyraźność. „Wedle metafizyki japońskiej – pisze Toshishiko Izutsu²⁷ – właśnie ową Nicość, pojmowaną jako niewyartykułowana całość, uważa się za jedyną Rzeczywistość”. Jest ona zatem dostępna również przez zjawiska, kiedy dostatecznie intensywnie nie wierzymy w ich wizerunkowość, kiedy wpatrujemy się nie w rzecz widzialną, lecz w jej obraz – jak w świat za oknem widzianym w lustrze.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

„Pokój lustrzany jest miejscem, w którym aktor *shite* po przebraniu w kostium i włożeniu maski siada przed wielkim lustrem i wpatruje się we własne odbicie. Ma on wówczas ulec transformacji w postać sceniczną”²⁸. Ale co właściwie miałyby się stać? Aktor oczywiście nie szuka podobieństw, nie szuka min i gestów (ma na sobie maskę), którymi miałyby omamić publiczność; nie robi nic, patrzy i czeka. A raczej czeka, patrząc, bo patrzenie na siebie ma go przemienić w Obcego. Ale przecie nie tak, jak Gregor Samsa budzi się w postaci owada, to znaczy – wie, że nim jest zewnętrznie, że tak jest postrzegany, i ten wizerunek go zniewala. Przeciwnie, aktor *shite* zostaje sobą cieleśnie, widzialnie, zewnętrznie dalej wygląda jak on sam, to raczej w nim, więc niecieleśnie i niewidzialnie, ma nastąpić transformacja. Nie tak przecież, żeby utracił swoją osobowość i zamienił ją na inną. Tak chyba, że zobaczy siebie jakby z innego, cudzego punktu, oczami postaci... I teraz, mając takiego siebie jako innego przed oczami, zachowuje się, jakby był ciągle w obecności tego, którego „gra”.

Aktor jest więc na scenie wobec postaci, to „zachowanie się wobec” kształtuje jego gesty i głos. Taki aktor nie naśladuje kogoś, kim nie jest, ale zachowuje się tak, jakby nie był sam, a więc jakby nie był tylko sobą. Bo przecież w obecności innego jestem „z kimś”; im bliżej z kimś jestem, tym bardziej nie mogę być sobą bez niego/niej. Do tego stopnia, że gdybyśmy się rozdzielili, to czułbym się (przez jakiś czas?) niepełnym sobą. Co znaczy chyba, że byliśmy współ-duchem... To właśnie tego „ducha” postaci przywołuje aktor swoim duchowym upodobnieniem w lustrze i wynosi go w sobie na scenę. Skoro duch przyszedł zwabiony podobieństwem, tylko on jeden, upodobniony aktor, może go uobecnić. Na takim „byciu sobą wobec postaci” polega sztuka aktorska jako indywidualny performance.

Kiedy tanecznym krokiem *shite* wstępuje we właściwe danemu duchowi miejsce, miejsce to budzi w nim ducha – i my temu nagle stajemy się przytomni. Przeto widz nie oczekuje podobieństwa w gestach i w głosie, oczekuje „wrażenia” obecności postaci, której nie „widzi”, ale którą rozpoznaje, „patrzając” na aktora. Widz pozwala „dać się zaskoczyć”, bo nie spodziewa się postaci „jakiejś” (jak to ma miejsce w teatrze zachodnim, gdzie widz „narzuca” aktorowi pewien typ „jakiegoś” bohatera), aktor zaś może działać zarazem „po swojemu” i „wedle” postaci, którą niejako „wyłania” z ciemności. Zadaniem aktora jest bowiem „sprowadzić” na scenę nie jakiegoś niby-człowieka, lecz realnego ducha, kogoś tu i teraz nieobecnego. Sama postać będzie „obecnością obcego” – będzie bezjakościowo, w „wypożyczonym” od aktora kostiumie jego jakości – w działającego człowieka wcielona.

²⁸ *Ibidem*, s. 120.

Pomaga mu w tym, w charakterze „podparcia”, drugi aktor, *waka*. „Wydaje się, że podział aktorów na głównego, działającego (*shite*) i obserwującego go (*waka*) jest swoistym odpowiednikiem tego, co dzieje się w człowieku pogrążonym w procesie poznawania”²⁹. Przypomina się „wewnętrzne oko”, które w poezji Zbigniewa Herberta „udziela rad”, a więc należy tego oka słuchać, jak słucha się podszeptowania; nie obrazów chyba, a słów można się spodziewać. Wewnętrzne oko obserwuje mnie z pozycji „innego mnie” i kieruje do mnie rezultat swoich podejrzeń. Mając je na uwadze, powinienem iść przed siebie. Ale dlaczego tak właśnie mielibyśmy chodzić? Bo, powiada Grotowski³⁰, „grozi nam, że istniejemy tylko w czasie i na żaden sposób poza czasem”. Istnieć zatem choć trochę „poza czasem” pozwala uniknąć jakiegoś zagrożenia... Czy chodzi o groźbę jednowymiarowości? „Czuć się patrzonym przez tę inną część siebie (tę, która jest jakby poza czasem), daje inny wymiar”. I jeszcze dalej Nauczyciel Performera nazwie tego „kierownika” naszego przemieszczania się z dnia w dzień „milczącą obecnością”, która „jak słońce oświetla rzecz”. Słonecznie zatem, czyli jasno, w objawieniu żyć ma człowiek? „Proces każdego – pisze reżyser Księcia Niezłomnego – może się spełnić tylko w kontekście tej nieporuszonej obecności”. O zagrożenie niespełnieniem więc chodzi, o „bezpieczeństwo” bycia sobą – ale nie tutaj, lecz „w innym wymiarze”.

Postaci z obrazów Hoppera zapatrują się w niewidoczne dla patrzącego na płótno. Na późniejszych obrazach, tych bardziej inscenizowanych, widać często, że uciekają wzrokiem... Wyglądają przez okno, wychodzą przed dom, siedzą na werandzie, wchodzą w gdzieś i kiedyś przez zdania czytanej książki. Jakby szukały siebie poza sobą, istnienia „nie tylko w czasie”. A ponieważ tu i teraz życia doznaje się przykro – zapatrzenie się, czyli wpatrywanie się w siebie z lustra tego, co za oknem wydaje się ucieczką; od niebezpiecznego ku bezpieczniejszemu przecież miejscu... do życia. Spodziewamy się, że w „tam” bylibyśmy „jakoś” bardziej sobą.

Jeżeli przedmiotem kontemplacji jest dzieło sztuki, kreującej wizerunki jako „zrobione więc sztuczne”, to w końcu uruchamia się proces rozkomponowywania minimów widzianego, rozrzedzanie pikseli – aż do samego ekranu. W drodze tego rozrzedzania wizji, stopniowego odsłaniania nie-obrazu do po/pod-obrazu ukazuje się ostatni etap widzenia, który jest stanem przed-obrazowania. Ekran czy płótno, czy scena – miejsce, na które obraz jest rzutowany sposobem istnienia rzeczy – narzuca umysłowi ujęcie/widzenie; czyli postępuje niczym Wtóry Rodzic

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

widzialnego świata, w którym widzący żyje całym swoim postrzeganiem. Bezobrazowość tła przyjmuje „w siebie” widzialność, którą oddaje „na sobie” naszemu uzmysłowieniu jako przedmiot umysłowo-zmysłowej wiary w wizerunek, przymuszając niejako do uznania tego „czegoś” za rzeczy-wistość, ale zarazem chroniąc od zniewolenia tego koniecznym „jakoś”. Rzeczywiste daje się bowiem postrzegać jedynie jako: ukazujące się jakoś, na tle i w ramach. Dzieło sztuki nas nie oszukuje, możemy zobaczyć w nim świat naprawdę – widzimy przez okno, mamy je za plecami, po niewidzianej stronie naszego ciała – przez okno w lustrze.

„Świat ten jest snem – widzę to zdumiony. Jego realność poznaję tylko w odrzuceniu” – mówi aktor/bohater w pierwszych słowach jednego z dramatów Zeamiego. Kiedy rzucam świat na tło, powstaje obraz i odtąd nie mogę się go pozbyć. Wydaje się, jakbym odrzucił go od siebie po to, żeby do mnie wrócił. Bardziej godny wiary? Mogę się przeciw niemu buntować sceptycznym umysłem, wolno mi zamknąć na niego oczy, ale nie udaje mi się trwać przed nim, nie dając wiary temu, co pozostaje świadectwem moich oczu, chociaż wiem, że to nie rzeczy ukazują mi się, lecz ich wizerunki, ich symbole, ich sugestie. Widzę to zdumiony.

III

Czy zatem „realistyczne” pokazywanie rzeczy rozpoznawalnych w ogóle jeszcze potrzebne jest sztuce obrazowania?

Hopper, stając się coraz bardziej świadomym symbolistą, coraz usilniej upierał się przy realistycznym przed-stawianiu pokazywanego, zanim wy-stawienie na zawsze przykryje rzeczy znakami. Bał się, że tekst zastąpi malarstwo. A wtedy? Pan Edward, człowiek doskonale prywatny, natura kontemplacyjna, małomówny pustelnik, zaangażował się w jedyną w swoim życiu batalię polityczną – o uznanie realizmu, zagrożonego jakoby promocją sztuki abstrakcyjnej i pop-ikonografią. Czego właściwie się obawiał? Symboliczny realizm (podejrzewam go o taki pogląd) jest z istoty swojej amerykański; broni prawa każdego z widzących do własnego patrzenia, zaś ucząc przy tym „dostrzegania” sensu w rzeczach, pozwala uczynić życie sensownym. Chodzi przecież o to, żeby umieć odczytywać znaczenie miejsca, w którym się jest, żeby być w nim „bardziej”, być tutaj „w innym wymiarze”. Symboliczny realizm jest samą wolnością, jest wolności praktykowaniem. Gdyby go zabrakło, oślepieniem można by wmówić (szepem) dowolne wyglądy; podszeptujący staną się wówczas panami widzeń. Będą nam wmawiać, że życie w „kulturze obrazkowej” pozwala na wolność (pozwalać i wolność?) wyboru – wystarczy kliknąć jedną z dostarczonych ikonek. Bo jeżeli żadne widzenie nie poprzedziło mojego patrzenia, to nie zobaczę ani rezultatu mojego zaangażowania, ani rezultatu czyjegóż przekształcenia, zobaczę cudze widzenie, spreparowane dla mnie.

Kiedy, w fazie symbolicznej, obraz Hoppera staje się tekstem, przestrzeń pozostaje jego treścią; w przestrzeni zjawiają się ludzie. Wydaje się, jakby artysta wprowadził osoby do pustych wnętrz, ale jakby te dwa wymiary (ciała i miejsca) powstały osobno i dopiero na obrazie mogły się do siebie dopasować. Można sądzić jednak, że to nie jakiś on lub ona go interesują, raczej same napięcia między nimi; „zamrożone” kadry to scenariusze niczyje, partytury potencjalne. Malarz bawi się w dramaturga i reżysera, inscenizuje. Ale czyż nie żyje już w świecie zupełnie zainscenizowanym? W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych rozwija się kino masowe i popularne, powstaje telewizja, a w sztukach wizualnych dominuje pop-art. W teatrze pusta scena zapełnia się figurami jak plansza do nierozpoznanej *Endgame*.

Scenę z *Biura nocą* (1940) mógłby napisać Harold Pinter; *Hol hotelowej* (1943) przedstawia półtorej pary z dramatów Edwarda Albeego; dziewczyna w przezroczystej sukience ze sceny *Lato* (1943) wychodzi przed dom w świecie Tennessee Williamsa; trochę od niej dojrzalsza dama, też erotycznie „nastawiona”, w drzwiach innego domu przeżywa swój *Poranek w Południowej Karolinie* (1955) jak modelka Eugene’a O’Neilla; monolog w oknie *Nowojorskiego biura* (1962) mogłaby wygłosić postać z wyobraźni Elfride Jelinek, a dialog pary dziewcząt w kawiarni *Chop Suey* (1929) koniecznie (Co chcielibyście wiedzieć o seksie?) stworzyć powinien Woody Allen. Sceny takie, jak *Hotel przy torach* (1952), *Letni wieczór* (1947) czy sławetne *Ćmy nocne* (1942) aż proszą się o film; na obrazie *Słońce w kawiarni* (1958) ona za chwilę odpowie na jego zaczepkę, a na werandzie przed domem z *Drugiej historii o słonecznym świetle* (1960) prawie słysząc dwa monologi, oba powstrzymane. To, co „dzieje się” między osobami, orientuje przestrzeń, wodząc po niej uwagę patrzącego. Dopiero zorientowana przestrzeń ujawni swoje miejsca wrażliwe, z których dowiemy się, w jakim dramacie uczestniczymy, kiedy go codziennie nie zauważamy... Z miejsc na ziemi emanują znaki – obraz kładzie się na scenę.

W teatrze europejskim przestrzeń najczęściej promieniuje do środka/ od środka lub pulsuje od/do głębi/krawędzi sceny. Od wykutego w skale teatru greckiego, przez średniowieczną budę jarmarczną, renesansowy dwór i mieszczańską zagrodę dla trupy komediantów, aż po operę ogromną i wielki teatr dziewiętnastowieczny przestrzeń niejako wali się na scenę, która musi podtrzymywać ją emanującym z niej napięciem. Po reformie scena nagle staje się ekranem, stolikiem do gry, wreszcie wirtualnym wnętrzem mentalnej powierzchni.

Przemiany sceny wpisane będą w samą partyturę dramatu, bo przestrzeń organizuje relacje międzyludzkie, co ujawnia się w konstrukcji dialogu. Tragedie greckie dzieją się „przed”, protagonista wygłasza przed siebie kwestię, na którą reaguje jego partner swoją wy-powiedzią, też przed

siebie wygłoszoną. Obaj mówią przede wszystkim od siebie, dopiero potem do siebie (uświadamiając sobie swoją sytuację), wreszcie na samym końcu do drugiego, ale nigdy ze względu na partnera. Bohaterowie greckich tragedii są egotyczni, nie dojrżeli do dialogu. Dramat renesansowy rozgrywa się „w” przestrzeni nacechowanej, której postać jest tylko częścią – jako element jakiegoś *mundi* jest maską ze świata, czy będzie to boski „porządek”, czy społeczne „uporządkowanie”. Taka postać mówi do innej postaci jak rola do roli, jak reprezentant (*spokesman*) do reprezentanta. W miarę próbowania kolejnych formacji coraz częściej spod kostiumu dobija się ciało osoby, aż wreszcie (u Szekspira choćby) dramat polega na dwoistości tych głosów (z kostiumu i z ciała) w jednej personie, która nie wie, do jakiego dramatu należy, skąd pochodzą słowa, które przychodzą jej na język. Postać staje się niepewna swego. Hamlet mówi tak, jakby ktoś mówił za niego, ktoś jemu samemu obcy; Makbet mówi, jakby sam dla siebie był niewiarygodny; Ryszard mówi przeciw sobie. Takie postaci zaczynają mówić do siebie nawzajem, bo liczą na to, że mówiąc ze względu na innego, doczekają się jego reakcji, która potwierdzi im ich tożsamość, czyli (wciąż jeszcze) miejsce w rozpoznanym porządku.

Dopiero pokoje z dramatów Czechowa będą „gdzieś” w sobie, jakby wyjęte z „byłej” przestrzeni, jakby strukturę pozbawić napięć – wewnętrznie zdezorientowane. Punkty ciężkości są w nich rozproszone, postaci stoją na swoich cudzych miejscach, równie nijakich, równie zależnych od momentalnego układu, od chwilowo zaistniałych wzajemnych uwarunkowań. Postaci mówią tu „do nikogo”, bo zwracają się „do wszystkich” jednocześnie, w praktyce zaś odsyłając wypowiedź do wypowiedzi; odzywają się ze względu na cudzą wypowiedź i w nadziei na kolejną. Ludzie mówią między sobą jakby odbijali piłkę na boisku (czyli na bezpiecznym polu bitwy) otoczonym zasięgiem wytrzymałości (zrazu odgranicza ich tradycja, potem ekonomia, wreszcie tylko ciało), na kawałku niczyjej łąki albo anonimowego miasta. Nawzajem chronią się przed napierającą nicością.

Dialogi w dramatach Pintera toczą się już tylko w przestrzeni wewnętrznej pojedynczej osoby, nie tyle „w niej”, ile „w jej zasięgu”, mentalnym i emocjonalnym, dlatego „inni” włączeni zostają w „ja”, co zresztą stanie się źródłem cierpienia i dla uwięzionych, i dla „strażnika” tej celi. Głosy dochodzą, i to na nie właśnie, na to tylko, „co” dochodzi, reaguje się swoją od/wy-powiedzią. Mówienie do innych, mówienie z innymi, odbywa się po to, żeby dać sobie radę z wewnętrznymi głosami, żeby się do nich odezwać, czyli uzyskać od nich „odezwę”, odbitą nazwę, swoje imię z ust cudzych – odpowiedź na pytanie: za kogo mnie macie? Nie chodzi jednak, jak dawniej, o określenie miejsca w porządku (zrazu tylko zewnętrznym, potem też w wewnętrznym uporządkowaniu), ale

o potwierdzenie własnej podmiotowości, odrębności. Postać, która tylko słyszy, jest bowiem jakby „cała cudza”, traci poczucie „swojego” bycia. A pozbawieni swojego miejsca w gotowym porządku, inaczej niż sobą już być nie mamy szansy.

W partyturach Becketta postaci przemieszczają się trochę jak w *nō* – po przestrzeni podzielonej na niewidzialne strefy otoczone przestrzenią bezgraniczną, bo w istocie nie wyznaczoną, a jedynie dostosowaną do teatru; teatru, w którym scena jest tylko miejscem tym tu oto. Aktor w teatrze *nō* przemierza drogę od wejścia do wejścia, bo w każdym wnętrzu wchodzi w niego duch miejsca i „wychodzi” na jego ciełe i w jego głosie. Ale postaci Becketta nie wchodzi „naprawdę” w znaczące kwadraty, nie wędrują po semantycznie nacechowanych polach; one odbijają się od punktu do punktu (didaskalia opisują głównie przemieszczenia) jak piłeczka wzroku wyznawców szukających wizerunku w pustej świątyni albo tkwią w punktach jak hermy dla błędzącej uwagi widza znudzonego długim siedzeniem na wyznaczonym mu miejscu. Widz przywykły do oglądania realizacji partytury dramatycznej *nō* obserwuje posuwisty ruch aktora, który wchodząc w kolejne miejsca, staje się z miejsca kimś innym. Uderza nas jego nagła inność, w której rozpoznajemy przybysza, jakby obecność aktora w danym miejscu obudziła ducha tego miejsca, który w aktorze teraz się uobecnia. Dramat jest krótki, postać jawi się dostatecznie „nietrwale”, żebyśmy nie zdążyli do niej przywyknąć, żeby nam nie spowszedniała.

Przypominają mi się australijskie „ścieżki pieśni”, o których pisał Bruce Chatwin. Włącząc się po kontynencie, wędrowiec odwiedza miejsca, które nawiedzają go swoją przeszłością, i tak po kawałku zbiera sobie swoją pieśń, jedyną kompozycję (*combining, sampling*) ze starych kawałków. Mój przyjaciel Bogdan robi to, serfując po Internecie; a potem wprowadza do swojego bloga, który jest hipertekstem, a więc umożliwia czytającemu „wejścia/wyjścia” przez podświetlone słowa, czyniąc czytanie wędrowką umysłu – „naśladowaniem” przez zbieranie śladów (zapisów) wyspiewanych kiedyś pieśni w aktualną kompozycję swojej modlitwy dla swojej pielgrzymki...

No ale wróćmy (na początek tego zdania) do *nō*. Obserwujemy tu dziwną choreografię aktora, który ciałem swoim pisze po swojemu, ale jednak wedle partytury; jak ja teraz piszę swoje, bo stawiam literki mojego zdania, snując uwagę (swoją i waszą równoległe) między 32 znakami polskiego alfabetu, w kolejinach składni, w ramach dyskursu, wedle zasad jakiejś hermeneutyki. Widz tego (japońskiego) przedstawienia ma w głowie (podejrzewam, bo nie jestem jego głową) mapę sceny, po której przesuwają się figurka *shite* i *waka*, dwa punkty zmienne, pomiędzy którymi rozpinają się nitki napięć. Widz widzi oczywiście *vis-à-vis*, ale obserwuje niejako z góry

(fizycznie i czasowo), oczy mówią mu swoje wprost, naocznie, a umysł swoje, umyślnie, mu podpowiada.

Autorka pięknego traktatu o sztuce *nō*, Jadwiga M. Rodowicz, nazywa to zjawisko „boski dwumian”, powtarzam tu (po swojemu) wiele z jej myśli. Linia oczu i linia umysłu to jakby dwie współrzędne mentalne (widzę przed sobą, rozumiem pod sobą), które pozwalają na „progres” statycznej akcji, którą jest „rozwój” metaforycznego obrazu; tak jak „rozwija się” linia wzrostu efektywności jakiegoś zjawiska na wykresie, który jest jego graficzną metaforą. Akcja zatem nie rozwija się, a „rozpina się”; czasowość spektaklu raczej rozciąga jeden obraz/scenę, niż by miała dostarczać następstw i substytucji coraz to innych scen/obrazów. Akcja nie dąży dokądś, raczej „wnosi się” jak krzywa na układzie współrzędnych... I pomyśleć, że gdyby Kartezjusz nie stworzył trygonometrii, nie mielibyśmy tej metafory.

Jeżeli jednak te dwa widzenia przełożymy na płaszczyzny obrazów, to jedna z nich stoi oto przede mną, druga zaś leży za nią, mentalnie „widoczna” jako wyobrażona mapa, w istocie jednak zasłonięta. Albo inaczej: ta stojąca (naoczna) zasłania, żeby uwidocznic tę leżącą (mentalną), tak jakby pokryta była znakami, czyli zapisana, i zarazem przezroczysta w niezamalowanych miejscach, których pokawałkowany wzór projektuje „spod spodu” scenę jakby pokawałkowaną, podzieloną na naznaczone znakami pola. Aktor jest zatem obecny, gra jak na aktora przystało, a jednocześnie, swoim choreograficznie uporządkowanym ruchem, prowadzi uwagę od miejsca do miejsca, od znaku do znaku, układając całościowe znaczenie (statyczne) przebiegiem (dynamicznym) komponowanego tekstu. Widzimy zatem to, co na zamalowanej szybie i to, co między malunkami, przez szybę – aktora, który ukazuje się i znika, żeby ukazać się znowu gdzie indziej, więc jakby nagle „kimś innym” będąc, nawiedzony duchem miejsca. Znaki zawsze „tam” były, wędrowiec (protagonista w dramatach *nō* zazwyczaj odbywa pielgrzymkę) zbiera je teraz (dla nas?) w swoją jedyną (bo to przecież performance) pieśń. Robi to jednak jako odbicie, jako reprezentant tego, który go obserwuje. Tak jakby to obraz w lustrze poruszał odbijanym obiektem – odbicie wodzi uwagę odbijanego.

W teatrze zachodnim, wbrew pozorom, chodzi o to samo. Tylko kierunki zostały inaczej wyznaczone, inaczej zorientowana jest przestrzeń. Bo coś innego chcemy zobaczyć? Inaczej przeżyć? My patrzymy na scenę jak na przestrzenny obraz, sprowadzamy rzeczywistą głębię do „znaczenia” perspektywy. Każde „w głębi” rozumiemy jako „daleko”, to zaś jako „słabiej obecne”, zatem jako „mniej realne”. W głębi sceny reżyserzy pokazują: sen, pamięć, historię, fantazję, mit; w głębi jest „scenografia”, czyli przedmioty i widoki, których użyć ma nasza wyobraźnia jako kontekstu

działań aktorskich, odbywających się w miejscu bliższym widzowi, na ich tle. W lewy głęboki róg bohater „odchodzi”, w prawym „czeka”; w lewym kącie jest teraz „nieobecny”, w prawym „obecny” stale, ale nieaktywny; kanapa na środku jest jak okienko, chociaż siadamy „na” niej, w istocie bierze nas ona „w” swoje ramy; stół jest zawsze miejscem, możemy być tylko „wobec” niego, wdzięczni za wyznaczone nam pozycje.

No i tak się to robi, jak w filmie, wiedzą o tym sprytni reżyserzy. Zatem widz zachodni też ma w głowie (tym razem wiem, bo to moja głowa) mapę, która naznacza aktora miejscem znaczącym; ale ta mapa powstaje przez „położenie” ekranu. Naoczne nakłada się wtedy na mentalne – świadectwo oczu zyskuje (podstawy?) autorytet wiedzy. Kiedy patrzę na drzewa i niebo odbite w tafli jeziora, a spod spodu widzę ryby i wodorosty, to wiem, co w ten podwójny ekran wchodzi skąd, rozpoznaję (okiem wewnętrznym?), że żadna z tych rzeczy nie jest w istocie tutaj, że każda ma swoje miejsce poza ekranem szyby/lustra, poza miejscem, w którym się przejawia... Widz zachodniego teatru powinien (chciałby?) uwierzyć – ale nie „w to”, raczej „temu”, czego jest świadkiem. Zapytuje więc sam siebie, podczas trwania spektaklu – czego jestem świadkiem; a że świadczy następstwom scen/obrazów, jego pytanie brzmi w istocie: co się dzieje?

Interpretowanie symboliczne obrazu realistycznego powoduje, że kontekst mentalny zaczyna dominować nad zmysłowym wizerunkiem; dokonuje się „ujęcie”, które prowadzi do następnego „ujęcia”, jakby w inne miejsce obrazu, przyciągające uwagę emanującym z niego „sensem”. Patrzenie staje się szukaniem znaków w wizerunkach, uruchamia się choreografia uwagi patrzącego, który zaczyna „czytać” to, co widzi. Zrazu topograficznie, jak „czyta się” mapę, potem retorycznie, jak przy narastająco-przekształcającej lekturze tekstu. Patrzenie (sterowane z zewnątrz pokusami uwagi) nadaje statycznemu obrazowi dynamikę zdaniowego przebiegu, mimowolnie „oglądamy” obraz jako spektakl; nie oczekujemy przy tym, że się poruszy, raczej „rozciągamy” chwilę widzenia w performance patrzenia/pokazywania. Zachodzi proces mentalny, który przecież nie dzieje się w czasie, a jednak ma etapy; tak działa i śnienie, i pamiętanie, i fantazjowanie, i logiczne dowodzenie w matematyce. Przy czym mamy wrażenie, że to, co nasze śnienie, fantazjowanie, myślenie „stwarza”, polega w istocie na „spotykaniu”, jakby wchodziło się w miejsca semantycznie wrażliwe i oczekujące wrażliwości wędrowca.

Rozumienie wpływa na widzenie, rozumiejące patrzenie przekształca „co” obrazu w „jak” widzianego, które staje się „jakims” przekazem, zastępując wizerunek przed-stawionego wizerunkiem wy-stawionego. Swowista „takość” wizerunku, czyli jedyne, lokalne „ujęcie”, staje nam przed oczami. Ale czy faktycznie świadczą o tym nasze oczy? Nie, raczej – staje

przed nami niewidzialna, a jednak „zobaczona”, obecność tego, co nie przejawia się, bo daje o sobie znać. Albo rzecz, albo znak są zarazem?

Tak, bo ta alternatywa nie wymaga następstwa, bo nie dzieje się w czasie. Powstaje wrażenie, jakby wewnątrz wychodziło spod powierzchni, przenikało przez nią aż do przykrycia jej sobą – wewnątrz staje się ekranem, ale ten ekran jest lustrem. Trzeba „nalać wody do jeziora”, dostatecznie dużo, żeby uzyskać „ciemność” głębi, i pochylić się nad nią, poczekać na chmury i ptaki na niebie, i drzewa na brzegu. Głębia wyjdzie swoją nijaką stroną i weźmie w siebie rzeczy-wistość, żeby ją pokazać w tym jedynym, określonym ramą brzegu ujęciu.

Dlaczego dostajemy ten dar? Czy mamy „widzieć/wiedzieć” więcej, niż ofiaruje nam świadectwo naszych oczu? Temu świadectwu, jakim karmi nas codzienne, „przyzwyczajone” widzenie, musimy zatem trochę nie ufać. To zawieszenie zaufania do bezpośredniości doświadczenia (zawłaszczanego przez pragmatykę egzystencji) skutkuje pragnieniem sztuczności. Oddajemy wtedy naszą wiarę temu „czemuś”, co obrazowanie ujawnia swoim ujęciem, zrobieniem, przekształceniem. Jeśli potrzebujemy „obrazów” świata, chociaż i bez nich świat by z naszych oczu nie zniknął, to najwyraźniej (najwyraźniej!) zyskujemy coś na tej transformacji. I nie jest to tylko „jakoś” inaczej, a właśnie „coś” innego. Czy chcemy doświadczyć spotkania z niewidzialnym, które uległo transsubstancjacji w widziane? I jako takie stało się nam dostępne, jakby ofiarowane albo skradzione.

Patrzący na scenę w zachodnim teatrze szuka w niej dramatu, oczekuje bowiem, u kresu performance’u – objawienia. Nie będzie to jednak żaden wizerunek, będzie to... zniknięcie ostatniej wizji. I co? I zostaję sam ze sobą, sam na sam – jestem ten, który jestem, ja niezależne od żadnego widzenia, od żadnej cudzej obecności, jestem sobą jedynie i absolutnie – niejakiś. Objawienie nie jest widzeniem czegoś, jest opadnięciem zasłony ułudy, to dar pozbycia się złudzeń: że bycie tożsame jest z widzeniem, że widzenie zniewolone jest patrzeniem i że nie da się być inaczej niż w tym, zobrazowanym, wymiarze. „Można powiedzieć, że istnieją cechy postrzegane przez zmysły – referuje buddyjską teologię autorka traktatu o teatrze³¹ – materialne i niematerialne, namacalne i nienamacalne, ale już łączenie ich w przedmioty i nadawanie im ciągłości to wynik działania umysłu”. Junihiro Takakusu nazwie ten sposób bycia słowem „takość”. Takość, powiada, ma naturę dwoistą, jest sobą i swoją manifestacją.

„Kluczowe chwile w sztuce NO to właśnie te, w których coś – byt? obecność? – pojawia się i drga jednocześnie w dwóch płaszczyznach, w dwóch światach: nie można powiedzieć, że do jednego należy bardziej lub mniej,

³¹ *Ibidem*, s. 170.

ponieważ nieustannie między nimi oscyluje”³². Światło w pustych pokojach Hoppera „leży” na podłogach i na ścianach, i na płótnie; wiemy, że nie pochodzi „stąd”, ale tylko „tak” możemy je spotkać. Widz w teatrze *nō* dąży do takiego skupienia, takiego napięcia uwagi, żeby współrzędne ciała/zmysłów i umysłu/znaków zrównoważyły siły napierające na meandryczny, niestabilny kierunek linii biegnącej między nimi i wyprostowały ją w końcu (na końcu?) jak strunę. Ta struna/linia jest strzałą/promieniem. Strzała wznosi się wprost do celu po szlaku promienia, spadającego w przeciwnym kierunku... Tak że nie wiadomo, co było pierwsze, skąd wychodzi światło – po której stronie lustro, a po której okno.

Kraków, luty 2010

³² *Ibidem*.

REDAKTOR PROWADZĄCY

Agnieszka Stęplewska

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

Urszula Pilch

KOREKTA

Ewa Kosiba

SKŁAD I ŁAMANIE

Katarzyna Mróz

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83