

didaskalia

gazeta teatralna

nr 39



"operetka"

premiera w Teatrze Narodowym

"tu es le fils de quelqu'un"

Jerzego Grotowskiego

dobrze skrojony brutalizm

Spot o nowy dramat

65

ALIA-GAZ.



rozmowa z Jerzym Grotowskim - s. 8

Schola Teatru Wiejskiego Węgajty
Ludus danielis
według manuskryptu z Beauvais
premiera: 17 września 2000 w Olsztynie

theatrum spirituale?

Kapłaleona Kizalska



Do uczta Baltazara: w prezbiterium, na prawo od stołu
zowego znajduje się tron króla, za tronek stoją satrapowie
radcy. Kilku mężczyzn w procesji wiodącej przez główną
ę, niesie ku ołtarzowi naczynia liturgiczne – w ostatniej chwili
schodach oddzielających prezbiterium od nawy głównej,
cają i kładą naczynia przed królem. Ołtarz pozostaje pusty,
chy stoją u stóp króla. Czy można prościej uchwycić istotę
ochwalstwa? W lewej części prezbiterium, trochę w głębi,
wija się transparent z napisem: Mane, Thechel, Phares. Z pól
nej nawy przygląda się wydarzeniom grupa kobiet: to Kró-
i jej dwór. Kobiety nawą główną przechodzą do prezbite-
r, w uniesionych nad głowę rękach trzymają małe dzwonki:
zejście, ze skomplikowanym tańcem rąk, z rytmem delikat-
znaczanym przez dzwonki nasuwa skojarzenie z oriental-
przepychem. To zresztą jedyny aż tak bogaty ornament
yczny. Doradcy, zwróceniu ku królowi, kłaniają się głęboko,
łożonymi dłońmi. Daniel pozostaje wyprostowany, stojąc
si kościoła, tuż przed ołtarzem, bokiem do Baltazara. Trzy
e gesty, wykonane szeroko rozłożonymi rękoma, wyjaśniają
zenie tajemniczych słów.

Ludus Danielis to spektakl zbudowany z prostych obrazów
zwykłej teatralnej urodzie. Opiera się na XII-wiecznym rę-
sie z Beauvais: dramacie liturgicznym przeznaczonym do
rania w okolicy Bożego Narodzenia. Schola włącza go
urgię niesporów okresu zwykłego – tę nieścisłość tłuma-
kapłan przewodniczący niesporom, przypominając o nad-
nej ramie Roku Jubileuszowego. A zatem wrześniowy wie-

czór, gotyckie wnętrza katedry olsztyńskiej, ciemnawe, oświe-
dzone świecami. Spokojna melodia psalmowych wersetów, mocne
Deo Gloria – chór przechodzi z prezbiterium procesją przez nawę
główną, rozpoczyna się opowieść o Danielu. Tworzy ona za-
mkniętą całość fabularną: jest to zaczerpnięta ze Starego Testa-
mentu historia żydowskiego proroka, który wyjaśnia królowi
znaczenie napisu pojawiającego się podczas uczty na pałaco-
wej ścianie, za sprawą intryg zazdrosnych ministrów kolejnego
władcy zostaje zamknięty w jaskini lwów, a następnie cudow-
nie uratowany. Artystyczna struktura widowiska odsłania kolej-
ne piętra znaczeń. Rytm wydarzeń spowalnia rozbudowane,
starannie opracowane przejścia konduktowe. To właśnie napię-
cie – między hieratycznym bezruchem scen dialogowych, gra-
nych w prezbiterium, a wprawiającymi w ruch przestrzeń kate-
dry procesjami – jest dla spektaklu zasadnicze, kieruje uwagę
nie tyle ku starotestamentowej akcji, co ku rzeczywistości, którą
wyraża – ku świętej rzeczywistości, której rzecznikiem jest pro-
rok Daniel. Na podobnym napięciu oparte są poszczególne ge-
sty: z jednej strony opisują przebieg wydarzeń, z drugiej zaś ich
powolne, pełne linie oddzielają się od opowieści, stanowią ana-
logię do gotyckiej architektury, wskazują na jej centralne punk-
ty. Gestów jest niewiele, rozmawiające postaci oddziela duża
przestrzeń – ale linie napięć są wyraźnie wyczuwalne, obejmują
nie tylko działające osoby *Gry o Danielu*, lecz także innych
uczestników niesporów: siedzącego w głębi prezbiterium, w cie-
niu, kapłana. Niemal niewidoczny, znajduje się jednak – on i wi-
doczne za jego plecami tabernakulum – na osi każdego gestu,
stanowiąc przez to swoisty punkt odniesienia. Wszystkie te sy-
gnały znajdują jeszcze jeden dobitny wyraz: oto akcja *Gry* do-
biega końca, zawistni doradcy króla nikną za parawanami sym-
bolizującymi jaskinię lwów – wtedy na ambonę wchodzi Anioł,
ten sam, który ochronił przed lwami Daniela, i wyciągając dłoni
w geście błogosławieństwa, ogłasza narodziny Chrystusa. Wszy-
scy wracają do prezbiterium i kończą niespory, potem jeszcze
raz, w kolejnej procesji, przechodzą do kaplicy w prawej na-
wie, by odśpiewać *Salve Regina*.

.....

Nie należy dać się zwieść prostocie obrazów: to nie jest teatr
dla każdego, tak jak i dramat liturgiczny nie spełniał jedynie
funkcji Biblia pauperum. Pierwszy próg zostaje zaznaczony, za-
nim jeszcze rozpocznie się gra; jego zarysowanie wprowadza
równocześnie w sam środek specyfiki „Węgajt”. Kapłan, który
za chwilę będzie przewodniczył niesporom, przypomina o li-
turgicznej ramie dramatu – *Ludus Danielis* jest częścią modlitwy
Kościoła katolickiego. Rama liturgiczna jest najmniej może efek-
towną wizualnie i akustycznie częścią dramatu – ale to ona na-
daje mu sens, zakreśla obszar znaczeniowy. Prostota opowiada-
nej historii, prostota używanych gestów, wkomponowanie ich
w rytm modlitwy, w znaczącą przestrzeń świątyni, nabierają
nowych znaczeń. To tu właśnie należy być ostrożnym: Schola
stwarza mocno oddziałujący klimat, który wydaje się trafiać
w sam środek tęsknot za sacrum. Klimat to jednak nie wszyst-
ko; w działalności Scholi teatr styka się z rzeczywistością litur-

gii, a zetknięcie to otwiera szerokie możliwości refleksji zarówno teatrolologicznej, jak i teologicznej. Ale refleksję poprzedza poczucie lekkiego dyskomfortu, płynące z niepewności dotyczącej tego, jaki styl odbioru należałoby przyjąć: sztuka i religia posługują się własnymi kodami; dla współczesnej wrażliwości zestawienie ze sobą tych dwóch porządków nie jest proste. Zatem porządek modlitwy czy odbiór dzieła teatralnego?

Premiera *Ludus Danielis* odbyła się w katedrze olsztyńskiej – gotyckie wnętrze, oświetlone jedynie świecami, procesje o niemal tanecznym charakterze, członkowie Scholi w albach i kapтурach, kobiety w ciemnoniebieskich, miękko układających się chustach, świetnie śpiewany chorał gregoriański – to wszystko buduje sugestywną ramę wizualno-akustyczną. Znaczenie tworzy się jednak gdzie indziej: *Gra o Danielu* nie jest zamkniętą fabularną całością, jest natomiast nierozzerwalnie złączona z liturgią, należy do świętego czasu Kościoła. Rozgrywa się w symbolicznej przestrzeni świątyni, wypełnionej znakami o funkcji równocześnie katechetycznej i wskazującej na rzeczywistą obecność Boga. Dramatyczną strukturę architektury świątyni podkreśla czas; świątyni nie da się ogarnąć jednym spojrzeniem, jej poszczególne części stopniowo odkrywają znaczenie. Wejście w tę przestrzeń człowieka uruchamia kolejne jej warstwy. Szczególnym przykładem jest liturgia. Na znaczenia wpisane w architekturę nakładają się gesty i słowa kapłana. Bóg objawia się w dotykanej postaci, zaś wierni biorący udział w Eucharystii uczestniczą w niej wraz z całym światem niewidzialnym. Zatem w przestrzeni kościoła łączą się sfery świata widzialnego i niewidzialnego, zaznacza się napięcie między ograniczeniem a nieskończonością. Rytm czasu historycznego – *chronos* – łączy się z czasem świętym – *kaïros*, w którym każda Wielkanoc jest „tą samą nocą”, jak słyszymy w śpiewanym podczas czuwania paschalnego *Exultet*. Liturgia pozwala wiernym włączyć się w czas Boga i równocześnie w żywą pamięć Kościoła – przywoływane wydarzenia nie są wspomniane, lecz uobecnianie; zamiast mechanizmu metafory teatralnej mamy tu do czynienia z rzeczywistością.

W *Ludus Danielis* nieustannie przypomina o tym ołtarz. Znajduje się on na granicy między teatrem a rzeczywistością liturgii: w spektaklu jest znakiem Tego, do którego naprawdę należą złożone przed Baltazarem naczynia, Tego, który pozwala Danielowi wyjaśnić zagadkowe słowa – a równocześnie zachowuje przecież całe znaczenie, jakie nadaje mu chrześcijaństwo.

.....

Napięcie między teatralnością a rzeczywistością liturgii jest zapewne jednym z powodów dyskomfortu w odbiorze spektaklu. To problem, który niełatwo zbadać: być może dałoby się go opisać poprzez wyróżnienie gestu teatralnego i gestu liturgicznego a następnie różnych przestrzeni, które każdy z nich otwiera: przestrzeni fikcji teatralnej oraz przestrzeni świętej, nacechowanej obecnością Boga. Ostateczne zakwalifikowanie gestu do którejś z tych kategorii pozostaje jednak sprawą indywidualną widza. Napięcie to ma jednak o wiele głębsze źródła, sięgające początków chrześcijaństwa. Co prawda dramaty liturgiczne jako wyróżniane przez historię teatru gatunek pojawiły się w połowie X wieku, ale ich korzenie sięgają daleko głębiej – do udratyzowanych procesji z V wieku i rozbudowanej liturgii z końca wieku IV. Zaś już w IV wieku w pismach Ojców Kościoła pojawia się teatr przedstawiony w różnych aspektach: zarówno jako przykład negatywny – „pompa diaboli”, której należy unikać, jak i pozytywny, związany z refleksją nad teatralnością i opisem kategorii teatralnych w liturgii.

Punktem odniesienia jest dla Ojców Kościoła doświadczenie teatru rzymskiego i takich jego gatunków jak mim i pantomima. Aby zrozumieć niechęć, z jaką piszą o teatrze, należy uświadomić sobie, że te formy ówczesnego teatru uważane były za sprzeczne z istotą chrześcijaństwa. Skupiały się one na stwarzaniu pozorów, produkowaniu iluzji. Takie wartościowanie miało

związek z odmiennym od współczesnego waloryzowaniem zmysłów – wzrok i słuch uważane były za te, które najłatwiej zmylić, a na takim właśnie, wzrokowo-słuchowym postrzeganiu opiera się teatr. A więc scena jest miejscem, w którym uwiadamia się dialektyka prawdy i kłamstwa a niebezpieczeństwo polega na wpłataniu w tę walkę żywego człowieka: aktora, a także widza, narażonego na uwikłanie się w trudne do rozdzielenia relacje autentyczności i fałszu. Inny aspekt tego problemu ujawnia się, gdy uświadomimy sobie związek rzymskiego teatru z kultem, stanowiącym z kolei istotny czynnik skalający państwo. Dla chrześcijan oznaczało to – idololatrię. Sprzeciw wobec form rzymskiego teatru wyrastał zatem z wywiedzionego z nauczania Chrystusa poczucia godności i wartości ludzkiej. Dla chrześcijańskiej wizji człowieka, teatralna płynność granic między prawdą i złudzeniem mogła stanowić zagrożenie, łączona była niekiedy z szatanem jako mistrzem iluzji.

Jednak negatywna wizja teatru nie wyczerpuje refleksji Ojców Kościoła. Dialektykę prawdy i złudzenia da się rozwiązać pozytywnie, na korzyść prawdy. Dokonuje się to poprzez opis liturgii w kategoriach teatralnych – z wyraźnym podkreśleniem różnic między liturgią chrześcijańską a teatrem rzymskim – aż do uznania liturgii za *theatrum non fictum et spirituale* (Jan Chryzostom). Katechezy wyjaśniające znaczenie liturgii podkreślają jej dramatyczne napięcie, także w opisie jej przebiegu Ojcowie posługują się kategoriami przedstawienia dramatycznego. W tym nurcie myśli Ojców Kościoła liturgia przebija złudną powłokę mimu, gdyż to, co jest w niej „przedstawiane”, dokonuje się naprawdę. Tu znowu pojawia się problem wartościowania zmysłów i postrzegania: liturgia domaga się uczestnictwa całego ciała. Odwoływała się równocześnie do symbolicznej struktury świata: konkretny, dostępny zmysłom przedmiot ujawniał swoje symboliczne znaczenie, otwierał drogę do świata nadprzyrodzonego.

Refleksja Ojców Kościoła prowadzi zatem do stworzenia modelu, w którym przeciwstawione sobie zostają teatr i liturgia, z jednej strony mocno ze sobą związane podobieństwem form – z drugiej jednak ostro spolaryzowane przez zasadniczą różnicę w wartościowaniu, opierającym się na napięciu między prawdą a iluzją. Istnieje jednak jeszcze jeden przekazany przez tradycję Kościoła sposób przekroczenia teatralnego złudzenia: to historia świętego Genezjusza – mima rzymskiego, który nawrócił się w trakcie odgrywania farsy wyszydzałej chrześcijaństwo. W jego historii niezwykle silnie zarysowuje się specyficzny obraz przeżycia aktorskiego – przeżycia przełamującego teatralne złudzenie. Genezjusz nie był odosobnionym przykładem: podobne nawrócenie stało się udziałem kilku innych aktorów. Szydercze naśladowanie chrztu przerodziło się w rozpoznanie rzeczywistej siły i realności sakramentu. Fascynującą analizą tego procesu odkrywania prawdy poprzez dochodzenie do impulsów kierujących gestem jest akt III dramatu Lope de Vegi *Zmyslenie prawdę*. Marzenie o przełamaniu iluzji, w rozmaity sposób widoczne w niektórych nurtach współczesnego teatru, wydaje się być jedną z prób powrotu do religijnych korzeni sztuki.

.....

Podobne przezwyciężenie iluzji jest marzeniem wielu nurtów teatru współczesnego. Próba określenia miejsca Scholi Teatru Wiejskiego „Węgajty” w teatralnym krajobrazie prowadzi do przywołania takich pojęć, nazw i nazwisk jak „trzeci teatr”, teatr rytualny, „Gardzienice”, Jerzy Grotowski: wyznaczają one sieć zależności i powiązań, w której funkcjonuje Schola. Wspólnym dla wszystkich wskazanych wyżej zjawisk punktem wyjścia jest przekonanie o kryzysie teatru, wynikającym z jego iluzyjności (oznaczałoby tu dążenie do maksymalnie wiernego odwzorowania świata na scenie) i fikcyjności. Cechy te odczytywane są jako konsekwencja odłączenia teatru od rytuału. Na zasadzie opozycji do sytuacji istniejącej, rysują się więc cechy,

którymi powinien się charakteryzować tego typu teatr. Powinien przede wszystkim skupiać energię nie na tworzeniu iluzji scenicznej, lecz na doprowadzaniu do przemiany, ma być umieszczone na powrót w aspekcie religijnym i metafizycznym. Pozostaje jednak pytanie, jak to osiągnąć w sytuacji zdefiniowanej przez Grotowskiego jako sytuacja „wieży Babel”, a zatem sytuacji zaniku wierzeń powszechnych wobec utraty mocy religii – co się przekłada też na duchową konstrukcję jednostki pozbawionej spójnego systemu wartości.

Zacznijmy zatem od kształtowania sytuacji teatralnej jako spotkania. Odnajdujemy tu model relacji między aktorami a widzami analogiczny do zarysowanego przez Mickiewicza w *Lecji XVI* – analogia opiera się na założonym przez przygotowujących spektakl rodzaju kontaktu. Przywołajmy tu przykład takich grup jak „Gardzienice” czy Teatr Wiejski „Węgałty” (z niego właśnie w 1994 roku wyszła Schola), gdzie to spotkanie jest starannie wyreżyserowane i składa się nań cały szereg elementów, poczynając od niełatwego dojazdu a potem konieczności dojścia przez pola do pomieszczenia teatru, wystylizowanego na wnętrze domowe. Stylizacja wnętrza znajduje potwierdzenie w sposobie zachowania aktorów, grających rolę gospodarzy – próbujących zatem nawiązać z każdym z widzów rodzaj kontaktu. Sam spektakl, stanowiący jeden z elementów tak wyreżyserowanego spotkania, kończy się otwarciem drzwi na łękę i przejściem na wspólną kolację lub zabawę. Obudowywanie przedstawienia – czy raczej włączanie go na równych prawach w opisaną wyżej całość – można by czytać jako próbę stworzenia swoistego rytuału. Podkreśla się zatem świąteczny aspekt spotkania; przy czym uruchomione zostają różne znaczenia tego określenia. Jedno z tych znaczeń podkreśla charakter święta jako wyjścia poza codzienność, inne moment otwarcia się na to, co odmienne, możliwość przemiany. Istotna staje się też struktura czasowa święta, umożliwiająca włączenie się w nurt tradycji, żywej pamięci. Ten ostatni aspekt realizuje się szczególnie podczas organizowanych zarówno przez „Gardzienice”, jak i „Węgałty” wypraw – jednym z ich celów jest zbieranie pieśni ludowych, stanowiących swego rodzaju „kanały” łączące teraźniejszość z przeszłością. Schola Teatru Wiejskiego modyfikuje nieco to dążenie, przenosząc je w przestrzeń liturgii, dostrzegając w jej formach możliwość łączności z żywą tradycją.

Z kolei temat aktorstwa pojętego jako powołanie pojawia się w projektach Osterwy. Szczególnie interesujące jest nawiązanie do postaci świętego Genesjusza, zawarte w projektach przekształcenia Reduty w bractwo zakonne Genesjan. Kontynuacją tej myśli będą próby stworzenia nowej terminologii teatralnej. W tych neologizmach, z których dziwaczności Osterwa zdawał sobie jasno sprawę, wyraźnie daje się wyczuć nieustanny wysiłek wyprowadzania teatru poza jego gospodarczo-społeczne uwarunkowania, poza estetykę – ukształtowania jego wymiaru etycznego. Konstrukcja myślowa Genesji opiera się na paradoksie: przełamywanie iluzji, wychodzenie poza teatr odbywa się poprzez głębsze wejście – poprzez *ś w i a d o m o ś ć* uprawiania sztuki, traktowanej jako praca duchowa. W projektach wskazań dla Rodzeństwa św. Genesjusza rysuje się cały system, w którym teatr jest tylko jednym z elementów. Zasadniczym celem jest właściwie wysiłek tworzenia nowego człowieka – Osterwa używa tu określenia „zbożny” – który byłby sam w sobie uporządkowaną jednością i równocześnie harmonijnie zintegrowaną z wszystkimi poziomami, na których rozgrywa się życie ludzkie: poczynając od najbliższego otoczenia, poprzez pracę zawodową (tu warto zaznaczyć, że do Genesji mieli należeć nie tylko aktorzy czy ogólniej artyści, ale także i związani z teatrem rzemieślnicy), społeczeństwo, aż po wartości takie jak naród, mowa ojczysta, które Osterwa zdaje się widzieć w ich powadze całej tradycji, historii, wyczuwanej pod powierzchnią tego, co dostępne na co dzień. To jeden aspekt; drugim zaś jest zadanie tego człowieka, a mianowicie: „Pełnienie Służby Pięknemu, więc i Dobremu, więc i Prawdzie, urzeczywistnianie myśli Bo-

żej wkletej w Słowo twórczością natchnionego Człowieka – wyrażającego słowo świadomym wyrazem duszy i głosem, spojrzeniem i ruchem całego ciała”.

W ten sposób według Osterwy dokonuje się właściwa przemiana myślenia o aktorstwie: nie poprzez kształtowanie spektaklu na wzór obrzędu, nie poprzez przejmowanie gestów rytualnych, nie poprzez dobór tego, co się gra – ale poprzez refleksję na temat tego, jak się gra; *ś w i a d o m o ś ć* uprawiania sztuki opartej na triadzie prawda – piękno – dobro, będącej sposobem realizacji myśli Bożej.

Ten krótki przegląd pozwala wydobyć podstawowy problem teatru XX wieku: próby rozwiązania napięcia między fikcją, którą operuje i dążeniem do jej przełamania. Prowadzą one w różnych kierunkach: w stronę nadania mu kształtu rytualnego, przy czym ów rytuał miałby zaspokoić potrzebę wynikającą ze zdefiniowania człowieka jako *homo religiosus*, postawionego w obliczu bankructwa religii; akcentują fizyczny, zmysłowy wymiar sztuki aktorskiej, wprowadzający cały temat „przemiany”; z kolei poważne potraktowanie owej możliwości przemiany prowadzi do stworzenia całego systemu etyki aktorskiej, która uchyla fikcyjność działań scenicznych.

W tak zarysowanym kontekście Schola zajmuje szczególne miejsce: w jej spektaklach wyjście z teatru w rzeczywistość polega na bezpośredniej próbie powrotu do jedności teatru i liturgii. Należy być zatem ostrożnym: oba elementy tej jedności są równie istotne, dlatego nie powinno się zapominać, że opis z teatralnego punktu widzenia to za mało, sami członkowie Scholi i współpracujący z nimi specjaliści mówią o przygotowywanych spektaklach w kontekście odnowy liturgii i chorału gregoriańskiego. Trudno powiedzieć, jaki będzie skutek ich działań, obejmujących nie tylko pracę nad spektaklami, ale i sesje naukowe, w których biorą udział muzykolodzy, historycy, liturgiści – pewne jest, że zdecydowanie za mało pisano do tej pory o tym zjawisku, że pozostaje do przemyślenia szereg problemów na obszarze obejmującym z jednej strony problemy współczesnej kultury z jej poszukiwaniem obszarów sakralnych, współczesnego teatru usiłującego powrócić do rytualnych korzeni, problemy liturgii posoborowej, relacji sztuki i religii – to tylko pierwsze sprawy, które natychmiast nasuwają się na myśl. A wydaje się, że warto: mocne przeżycie teatralne, jakim jest *Ludus Danielis* jest na to dowodem.



schola teatru wiejskiego „węgałty”: „ludus danielis”

foto. Tomasz J. Piątek