

665 B1 v

Więź

Warszawa
05-2007
M. / Nr 5

Fauście, gdzie twoja wiara?

Zaproszonych do udziału w ankiecie twórców teatralnych zapytaliśmy o ich stosunek do spraw wiary i Boga w teatrze. Postawiliśmy następujące pytania: Czy kwestia wiary jest ważna dla Pani/Pana jako twórcy? Czy teatr jest sposobem poznawania lub ukazywania Boga i w jaki sposób to robi? Czy teatr ma prawo bluźnić? [Red.]

↓ ANNA AUGUSTYNOWICZ

Nie utknąć w złu

Sztuka teatru to artystyczne przetwarzanie rzeczywistości, wykorzystujące zdolność ludzi do mimetyzmu. Staje się „tu i teraz”, ale nie jest rzeczywistością, lecz jej kreacją, dokonywaną przez żywych ludzi w „przytomności gry”. Właśnie „przytomność gry” daje gwarancję bezpieczeństwa, że tu, w przestrzeni „między” aktorami i publicznością, nic nikomu stać się nie może, w przeciwieństwie do realnej rzeczywistości, w której skutki ludzkiej kreacji mogą być nieodwracalne.

W tej przestrzeni, „tu i teraz”, tyle może być „świadcstwa”, ile jest w mojej woli istotnego spotkania z „innym”. Poprzez otworzenie przestrzeni spotkaniu sztuka teatru pozwala zmierzyć się człowiekowi z prawdą o nim samym. Teatr jednak, z tej racji, że rzeczywistością nie jest, może odkrywać jej prawdziwy wizerunek poprzez prawdopodobieństwo utworzonej sytuacji. Sztuka teatru to „bycie w drodze”, to zadawanie pytania „gdzie jest Pan Bóg?” To doświadczenie spotkania: reżysera z autorem, autora z aktorami, aktorów z publicznością.

Razem z Wyspiańskim w tragedii „Kłątwy” doświadczam dramatu człowieka zakorzonego gdzieś między pogaństwem i chrześcijaństwem, z Szekspirem — błazenady w kapłaństwie „panów” tego świata i kapłaństwa w ich błazństwie. Nie wiem, czy Bóg i teatr to związek niebezpieczny, ale na pewno dynamiczny, pozwalający pytać o aksjologię, nie o dogmat.

Człowiek „świadczy dziełem”. Scena odkrywa, ile jest „świadcstwa” w tym miejscu, w tym czasie w tym spotkaniu.

Teatr — przestrzeń spotkania — jest poszukiwaniem. Możliwością rozpoznania siebie w przestrzeni dramatu, w sprzeczności. Dramat podnosi człowie-

ka do godności osoby. Scena nie ocenia, nie poucza — próbuje nazwać. Pozwala rozpoznać stan kondycji człowieka. Zderzyć jego własny porządek z porządkiem świata. Teatr nie wynajduje technologii poznawania czy ukazywania Boga — pyta o porządek. Poprzez intuicyjne odczuwanie dobra lub zła, które jest jedno dla ludzi z tej samej wspólnoty, nawet jeśli różnią się między sobą w jego rozumieniu czy wyrażaniu. Teatr — miejsce „w drodze” — pozwala przejść przez zło, żeby w nim nie utknąć. Stwarza szansę rozpoznania siebie jako osoby dramatu. Bycie „w drodze” może wyglądać tylko na deptanie po pokręconej, plugawej ścieżce, lecz sprawą teatru jest mówić o wszystkim, co sięga ludzkiej kondycji. To, czego w moim odczuciu nie wolno, to zamknąć perspektywy: powiedzieć „tak ma być”. Pogardzić „innym”. Osobie dramatu nie wolno odebrać perspektywy, bo przestałaby być osobą.

Z bohaterami „Młodej śmierci” pytam o porządek świata, w którym fikcja myli się z rzeczywistością, a Zmartwychwstanie — z trzecim życiem na drugim poziomie komputerowej gry. W Gombrowiczowskiej „Iwonie” wsłuchuję się w kłamstwo dworu, który na jej „wierzę” reaguje krzykiem imputując ton: o Bogu, z pogardą? o tym, że wierzy w Boga z pogardą? Za sugestią Bergmana próbuję rozpoznać czy „dzwon protestancki bije ciężiej niż dzwon katolicki”, kiedy czytam Strindberga, Larssona, Nörena. W „Powrocie na pustynię” pytam z Koltèsem o porządek w świecie, w którym arabski służący w europejskim kraju stwierdza, że jest przeciwny wszystkim, i restauracja pełna gości wylatuje w powietrze razem z nim.

Teatr jest miejscem społecznie akceptowanym i odkąd istnieje, służy wyrażaniu sprzeczności, które mieszczą się w kondycji człowieka. Konsekwencją tych emocji jest także bluźnierstwo: próba odwetu za zło, które człowieka dosięgło.

Komunikat zawarty w dziele teatralnym nie jest tekstem wprost. Jest meta-tekstem. Scena, w odróżnieniu od innych miejsc publicznych, nadaje dystans tekstowi, za którego wyrażanie człowiek np. na zebraniu czy na ulicy mógłby narazić się na interwencję służb publicznych i związane z tym konsekwencje leczenia lub kary.

Bluźnierstwo jest próbą zamachu osoby w dramacie na boski porządek. Scena nadaje dystans jego skutkom poprzez formę: „ustawia” bluźnierstwo wobec wspólnie odczuwanego porządku. W teatrze bluźni postać lub figura, która jest elementem gry, prowokacją. Prowokacja zakłada emocjonalną reakcję. Tylko zrównanie treści z formą, kalka rzeczywistości, postawienie tezy nie skutkuje dystansem, ale wtedy także nie ma kreacji artystycznej. Nie ma teatru w powołanej przestrzeni, a dzieło jest uzurpacją — nie spełnieniem.

Sztuka teatru zakłada gotowość artystyczną kreujących rzeczywistość twórców w takim samym stopniu, jak gotowość odbiorców na jej przyjęcie. Obie strony wiążą w przestrzeni teatru ich intencje. Zakładam, że intencją twórcy nie jest zniszczenie porządku świata odbiorcy, lecz odwołanie się do niego. „Zamach” na porządek oczekuje reakcji. Prowokuje do emocji, odwołuje do myślenia. Ów „zamach” wkalkulowuje możliwość jego odparcia, gdyż inaczej teatr jako przestrzeń spotkania byłby pozbawiony sensu.

Stańczyk z „Wesela” wypowiada następujące słowa:

*ale Świętości nie szargać,
bo trza, żeby święte były,
ale Świętości nie szargać:
to boli*

Próbuję usłyszeć ton jego wypowiedzi, zrozumieć intencję. Zastanawiam się, czy boli szarganie Świętości, czy tępe mielenie tych słów wobec braku „świadectwa”.

Anna Augustynowicz

Anna Augustynowicz — reżyser teatralny i telewizyjny. Absolwentka teatrologii na UJ oraz PWST w Krakowie. Dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie. Reżyserowała m.in. przedstawienia: „Moja wątroba jest bez sensu” i „Balladyna” w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, „Miarka za miarkę” w Teatrze Powszechnym.

PAWEŁ DEMIRSKI

Jest i nie jest

Wszelkie pytania związane z wiarą są dla mnie na tyle trudne, że wolę nie wypowiadać się na te tematy ze stuprocentową pewnością. Wiara dla mnie jako dla tzw. twórcy jest tak samo ważna jak dla mnie jako tzw. nietwórcy. Pisanie w domu, próbowanie w teatrze, picie kawy w knajpie zawsze wydarza się w obecności Boga; o tyle więc dla mnie jako twórcy wiara jest tak samo ważna, jak nieważna — po prostu nie umiem tego oddzielić.

Jeśli chodzi o tzw. wątki religijne w mojej pracy albo ambicje nawracania kogokolwiek tym, co robię, to takich ambicji nie mam. Stosunek do wiary jest — w moim rozumieniu — na tyle osobistą i niedającą się okiełznać sprawą, że

sam, boksując się ze swoim chrześcijaństwem, nie czułbym się na siłach nawracać innych poprzez teatr; ponadto — jak sądzę — brakuje mi kompetencji. Zresztą w Polsce, kraju gdzie religijność, wiara, katolicyzm kojarzą się ludziom z mojego pokolenia przede wszystkim z sytuacją opresji, narzucania i dogmatycznego niedialogowania, nie miałyby to sensu.

Wydaje mi się zresztą, że strategie ewangelizacyjne w Polsce powinny być gruntownie zreformowane. Jako człowiekowi związanemu z Kościołem katolickim dość skomplikowanym węzłem, ale jednak związanemu, szalenie istotna wydaje mi się krytyka tej instytucji, dlatego też coraz częściej w swoim pisaniu atakuję polski Kościół katolicki, jego ambicje polityczne oraz niechwalebą rolę, jaką odegrał w kreowaniu religijności tego społeczeństwa. Zbyt często Kościół katolicki w Polsce obraża moje uczucia religijne.

Czy teatr jest sposobem poznawania lub ukazywania Boga? Mogę odpowiedzieć podobnie jak na pytanie poprzednie. Teatr jest sposobem tak samo, jak nie jest. W moim myśleniu o teatrze uciekam od metafizyki na rzecz rzeczywistości społeczno-politycznej. Zwracam jednak uwagę, że widz może odnaleźć Boga w teatrze albo go nie odnaleźć; zresztą zależy to bardziej od Boga niż od widza, a jeszcze mniej zależy to od tzw. twórców.

Można by powiedzieć, że najprostszym sposobem ukazania Boga w teatrze jest pokazanie braku Boga. W tym sensie dramaturgia *in-her-face-theatre* (nieśluszenie nazywana w Polsce nowym brutalizmem) jest literaturą zstępującą do piekła, przedstawiającą świat bez Boga, a jednocześnie w kilku tekstach otwarcie się Boga domagającą. Podejrzewam, że dla części widzów taki teatr mógł być głębokim, także religijnym, doświadczeniem. Więcej i mądrzej na ten temat pisze dominikanin Adam Szustak OP w artykule „Czy Bóg powinien chodzić do teatru?” („W drodze” 12/2004).

Osobiście uważam, że teatr społeczny czy polityczny, taki, który przygląda się wykluczonym, wyzyskiwanym czy poniżonym, jest bliski chrześcijaństwu o wiele bardziej niż np. teatr, który podejmuje tzw. tematy uniwersalne. Tzw. teatr uniwersalny dochodzi do podejrzania banalnych wniosków — że miłość jest trudna, a Bóg bywa daleko. Teatr społeczny albo polityczny może być narzędziem uwrażliwiającym chrześcijan, wplatającym kwestie dekalogu i miłości bliźniego w zagadnienia polityki bądź systemu politycznego i przerywającym indywidualne doświadczenie, także religijne, na rzeczywistość społeczną. W tym sensie taki teatr jest w stanie wykonać gest znacznie bardziej uniwersalny.

A swoją drogą to więcej Boga jest w Piśmie Świętym niż w teatrze.

Pytając o prawo teatru do bluźnierstwa trzeba natomiast stwierdzić że:

Po pierwsze — teatr jest teatrem i ma prawo do wszystkiego.

Po drugie — rzeczywistość polityczna tego kraju jest bluźniercza.

Po trzecie — podejrzewam, że największym i najbardziej znanym tzw. bluźnierstwem w polskiej literaturze jest Wielka Improwizacja — w rozumieniu Katechizmu Kościoła Katolickiego Konrad niewątpliwie bluźnił przeciw Bogu (nie wspominam o herezjach wygadywanych przez ks. Piotra). Nie wydaje mi się jednak, żeby podczas kolejnych inscenizacji „Dziadów” dochodziło do bluźnierstwa. Teatr jest konwencją czy raczej teatr jest tylko teatrem, a przedstawienie tylko przedstawieniem. Tak więc na scenie nie ma miejsca na bluźnierstwo. Być może Mickiewicz siedząc w Dreźnie bluźnił pisząc „Dziady” — to jednak jego sprawa. Być może znacznie większe bluźnierstwo dokonało się w utrwaleniu romantycznego paradygmatu i idei mesjanizmu w umysłach Polaków. I wprowadzeniu takiego myślenia do myślenia politycznego.

Do bluźnierstwa w teatrze może dojść w sytuacjach zarzutów o tzw. obrażanie uczuć religijnych. Te sytuacje bywają niebezpieczne o tyle, że taki zarzut może stać się politycznym narzędziem w rękach sił mających cenzorskie zapędy. Cenzura wykorzystująca Boga w walce o swoje partyjniackie i polityczne cele staje się prawdziwym bluźnierstwem.

W jednym z wywiadów po premierze spektaklu „Dziady. Ekshumacja”, pewna dziennikarka powiedziała, że mówi się o tym spektaklu, iż pomogła mu tzw. afera Wielgusa; gdyby nie to wydarzenie, Kościół niewątpliwie — jak się wyraziła — zdjąłby to przedstawienie, oczywiście powołując się na uczucia religijne. Nie chcę gdybać, czy to prawda, czy nieprawda, wiem natomiast, że cenzorskie zapędy sporej części polskiego Kościoła mogą być potraktowane jako bluźnierstwo.

Jeszcze tylko jedna rzecz *à propos* „uczuć religijnych”. Jestem w stanie wyobrazić sobie zupełnie szczerze poczucie bycia urażonym i odczuwanie autentycznego bólu wywołanego jakąś sceną w teatrze czy filmie. Podobne zdarzenie miało miejsce właśnie na wyżej opisanym spektaklu „Dziady. Ekshumacja”. Dwoje starszych państwa wyszło z teatru krzycząc o szarganiu świętości; byli rzeczywiście poruszeni. Nie mieliśmy z tego — jako twórcy spektaklu — satysfakcji. Nie cieszyliśmy się, że oto „walnęliśmy w moherowy ciemnogród”. Ludzie z tego pokolenia, szczególnie wyczulonego na to, co nazywają świętościami, to przecież ludzie z pokolenia naszych babć i dziadków. Myślę że obowiązkiem Kościoła było nauczenie tych ludzi, że prawdziwych świętości zszargać się nie da. Ten obowiązek nie został dopełniony i nie wydaje się, żeby Kościół zdawał sobie z tego sprawę.

Paweł Demirski

Paweł Demirski — ur. 1979. Dramaturg-rezydent teatru TR Warszawa, wcześniej związany z Teatrem Wybrzeże i z Teatrem Polskim w Poznaniu. Autor tekstów: „Nieprzytomnie”, „Skurwysyny”, „Dziady. Ekshumacja” i „Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł”. Stypendysta Royal Court Theatre w Londynie.

JAN KLATA

Skutek śmiertelny/nieśmiertelny

Czy kwestia wiary jest ważna dla Pana jako twórcy?

Kwestia wiary jest ważna dla mnie jako człowieka, więc oczywiście przekłada się to na teatr.

Teatr w ogóle narodził się z potrzeby religijnej, więc z pewnością był sposobem pokazywania działalności bogów, ich relacji z jednostką i zbiorowością ludzką. Cieszę się, że przy okazji ja też się w to wpisuję.

W jaki sposób teatr poznaje czy ukazuje Boga?

Odwieczna szamotanina. Ze skutkiem śmiertelnym/nieśmiertelnym.

Czy teatr ma prawo bluźnić?

Tak. Tak. Tak.

Jan Klata

Jan Klata — ur. 1973. Reżyser teatralny, dramaturg. Studiował w Akademii Teatralnej w Warszawie, PWST w Krakowie. Reżyserował m.in. przedstawienia: „Rewizor” w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, „Lochy Watykanu” w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, „H” w Teatrze Wybrzeże. Mieszka w Warszawie.

KRYSTIAN LUPA

Rytualne przemienienie

Czy kwestia wiary jest ważna dla Pana jako twórcy?

Pytanie, o jaką wiarę tu chodzi. Jeśli o tę, która jest warunkiem przynależności do takiego czy innego kościoła — to nie. Raczej coś innego: Teatr jest rejonem, w którym mogą doznać poszerzenia takie pojęcia jak wiara czy Bóg... Teatr w swoim najgłębszym sensie jest rytualną ofiarą człowieka albo seansem penetracji jego człowieczeństwa — a przecież zarówno Bóg, jak i wiara — jako energia, stan ducha pozwalający człowiekowi przeróść siebie — staje się centralnym motywem. Bóg jest rdzeniem człowieka — nawet tego „niewierzącego”,

go”, wiara jest głębokim duchowym aktem, nawet wówczas, kiedy objawia się jako kryzys albo odrzucenie. Wiara w kontekście bóstwa jest czymś niezwykłym, archetypowym — jej dramat toczy się często obok albo pod ludzką indywidualną świadomością. Teatr jest miejscem ujawnienia rytualnego przemienienia tego wszystkiego — ukrytego...

Czy teatr jest sposobem poznawania/ukazywania Boga?

I znowu nie chodzi tu o ilustrację religijną. Jeśli teatr staje się aktem katarctycznym, to Bóg — wylania się z samej istoty przeżycia. Według prostej zasady sprzężenia zwrotnego — postać bóstwa (obecność bóstwa) stwarza przeżycie religijne, przeżycie religijne (czy *quasi-religijne*) ucieleśnia obecność bóstwa. I nie musi to być ten oficjalny, dozwolony Bóg — to raczej bóg pierwotny, to przeczucie, które skłaniało i zawsze będzie skłaniało człowieka — do nowego znalezienia czy wręcz kreowania boga.

A może teatr z samej swojej natury jest teologalny?

Tak, tak, tak... właśnie, właśnie...

Czy teatr ma prawo bluźnić?

Tak, bo bluźnierstwo odmładza Boga, bluźnierstwo przenosi człowieka i boga na nowo w rejony bolesne, straszliwe, twórcze... wrażliwe jednym słowem...

Dlaczego?

I jeszcze... bo bluźnierstwo drzenie w człowieku, w jego niespełnieniu i w jego twórczym marzeniu. Sam akt twórczy bywa czasem bluźnierczy.

Krystian Lupa

Krystian Lupa — ur. 1943. Reżyser teatralny i telewizyjny, scenograf. Ukończył Wydział Grafiki ASP w Krakowie oraz Wydział Reżyserii Dramatu tamtejszej PWST, studiował też fizykę na UJ i reżyserię w łódzkiej Szkole Filmowej. Reżyserował m.in. spektakle: „Nadobnie i koczkodany”, „Pragmatyści” i „Maciej Korbowa i Bellatrix” Witkacego (w Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze), „Marzyciele” Musil’a, „Malte” Rilkego, „Kalkwerk” Bernharda, „Lunatycy” Brocha, „Bracia Karamazow” Dostojewskiego, „Mistrza i Małgorzatę” Bulhakowa (w Starym Teatrze), „Immanuela Kanta” Bernharda, „Prezydentki” Schwaba (w Teatrze Polskim we Wrocławiu), „Powrót Odysa” Wyspiańskiego, „Auslöschung/Wymazywanie” Bernharda, „Niedokończony utwór na aktora” według „Mewy” Czechowa/„Sztuka hiszpańska” Rezy (w Teatrze Dramatycznym), „Stosunki Klary” Loher (w Teatrze Rozmaitości). Profesor krakowskiej PWST, autor książek „Utopia i jej mieszkańcy”, „Utopia 2. Penetracje”, „Labirynt” i „Podglądania”.

TADEUSZ SŁOBODZIANEK

Dla tych, którym nie wystarczy Kościół

Homo religiosus jest bohaterem prawie wszystkich moich sztuk. „Car Mikołaj” opowiada o ludziach, którzy tak bardzo wierzą, że dawny porządek z Jezusem i Carem na czele, zburzony przez rewolucję sowiecką i niepodległość Polski, jest fundamentem ludzkiego istnienia, że próbują go stworzyć na nowo. W „Pekosiewiczu” bohaterem jest dziecko wojny, którego wiara kształtowana jest z jednej strony przez Kościół, z drugiej równie zawzięcie przez partię. W „Turlajgroszku” podobnemu procesowi poddane jest dziecko z biednej białoruskiej rzeczywistości, które ma przed sobą wybór: z jednej strony tradycyjny, religijny system wartości w połączeniu z biedą; z drugiej — świat szatański w połączeniu z bogactwem i doczesnym spełnieniem. W „Proroku Ilji” bohaterowie powtarzają gest, który leży u początków chrześcijaństwa: próbują ukrzyżować kogoś, w kogo wierzą, że jest nowym bogiem. W „Merlinie” wiara w nowy wspaniały świat, którą zaszczebia ludziom syn szatański jednorodzony, prowadzi do tragedii i apokalipsy. W „Malambo” kowal prowadzi spór z Jezusem o sens życia i nie wychodzi z tego sporu przegrany. W „Śnie pluskwy” wreszcie próbują pokazać, jak wiara w komunizm w Rosji bliska była wierze chrześcijańskiej i jak obie wiary wiele sobie do dziś zawdzięczają. Dodam jeszcze, że każda z moich sztuk w sensie konstrukcji dramaturgicznej bardziej albo mniej odwołuje się do obrzędu, mszy: łacińskiej, prawosławnej, a nawet kreolskiej. Tak więc chyba mogę powiedzieć, że kwestia wiary jest dla mnie dość ważna.

Jest takie bardzo odważne powiedzenie Osterwy, było nie było jednego z ojców duchowych polskiego papieża, że teatr Bóg stworzył dla tych, którym nie wystarczał Kościół. I niewątpliwie historia polskiego teatru w XX wieku dowodzi, że Bóg był w nim często obecny. Dość przypomnieć „Księcia Niezlomnego” i „Apocalypsis cum figuris” Grotowskiego, przedstawienia Swinarskiego z „Nie-boską komedią”, „Kłątwą”, „Sędziami” i „Dziadami”, Dejmką z „Dziadami”, „Historiją o chwalebny m martwychwstaniu” i „Dialogus de passione”, „Wielopole” Kantora i wielu innych spektakli rozmaitych, których tylko z braku miejsca tu nie wymienię. Myślę, że teatr odwołujący się do korzeni, do rytuału, ukazujący w jakiejś formie ofiarę i zstąpienie na ziemię bóstwa przyjmującego

ofiarę, jest czymś archetypicznym i fundamentalnym w swoim sensie. Bez tego najbardziej poważnego czynu, jakim jest przeżycie duchowe, iluminacja bądź *katharsis* w ogóle jest bez sensu.

Teatr naturalnie ma prawo bluźnić. Najlepszym tu przykładem jest Boże Ciało w barokowej Hiszpanii i *auto sacramentales*, które były z tym świętem związane. Otóż święto to w Hiszpanii (dziś naturalnie zostały z tego szczątki) to był karnawał, święto diabła, najbliższe dzisiejszemu wyobrażeniu tego byłyby pewnie „parady równości”, tyle że w skali dwudziestoczworgodzinnej. Tego dnia diabeł był królem tego świata i wolno mu było robić wszystko. Na ulicach, na placach, w domach i podwórzach odbywały się więc seksualne szaleństwa nie tylko w wymiarze heteroseksualnym. Bez umiaru jedzono, pito i tańczono. Tego dnia można też było bluźnić do woli. Z tego czasu zostały w języku hiszpańskim do dziś przekleństwa odwołujące się do narządów rodnych Matki Boskiej czy wyposażenia seksualnego Pana Boga. Oczywiście dzień dobiegał końca i uroczyście wracał czas powszedni: diabła zakuwano w łańcuchy i zsyłano do piekła. Triumfował Przenajświętszy Sakrament. W autosach Calderóna pozostał zapis tego czasu. Wbrew temu, co wydaje się dziś rozmaitym „świętym mężom”, którzy zawędrowali ostatnio do teatru, te zdarzenia teatralne obfitują w dialektykę i względność wszelkich wartości, a zarazem ujawniają wielką energię i radość, która wynika z życia i jednocześnie jest wielką chwałą Tego, w którego wierzymy, że tej energii i radości jest sprawcą.

Tadeusz Słobodzianek

Tadeusz Słobodzianek — ur. 1955. Dramaturg, reżyser, krytyk teatralny. Studiował teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Działal jako krytyk teatralny pod pseudonimem Jan Koniecpolski. Reżyserował m.in. sztuki własnego autorstwa takie jak: „Prorok Ilja” czy „Car Mikołaj”. W 1991 był współzałożycielem Teatru Wierszalin.

PIOTR TOMASZUK

Metafizyczne przewrażliwienie

Czy kwestia wiary jest dla mnie jako twórcy ważna? To prośba o szalenie osobiste zwierzenie. Nie bardzo jestem w stanie wyobrazić sobie człowieka, dla którego kwestia wiary ważna nie jest. Pytanie tylko: jak bardzo ważna i w jaki sposób się wyraża?

Mnie samemu najbliższej może do niektórych wyznawców prawosławia. Mam na myśli bogonośców, bogomilców, chłystów, a generalnie tradycję chrześcijań-

stwa pustelniczego. Wierny ucieka na pustynię albo tworzy własny Kościół, słowem — szuka Boga poza oficjalnym Kościołem. Czyni tak, bo oficjalny Kościół widzi w nim heretyka i wyrzuca poza nawias.

Poszukiwanie Boga w świecie albo w samym sobie — bo przecież zdolność odczuwania i wrażliwość są przejawem obecności Boga w samym człowieku — jest dla mnie podstawową i zupełnie elementarną funkcją sztuki. Jest to fundament również mojej działalności. Mam przekonanie, że sztuka bez sankcji metafizycznej jest nic niewarta.

Teatr jest dla mnie obszarem, gdzie „metafizyczną tęsknotę” w samym sobie mogę zaspokajać tworząc przedstawienia. Myślę, że są ludzie, dla których świątynią są góry, las... Przestrzeń sztuki też może być świątynią. Takie pojmowanie twórczości jest dla mnie bardzo ważne.

Wybierając moich bohaterów, nie czynię tego przypadkowo — na przykład Niżyński albo Edyp czy (Adrian) Leverkühn z „Doktora Faustusa”. Za każdym razem wybieram postaci, które są bardzo silnie nacechowane wrażliwością metafizyczną, są — rzecz można — metafizycznie przewrażliwione. Zadają Bogu pytania i chcą go sprowokować do działania. Nierzadko bluźnią, tyle że w ich bluźnierstwie jest więcej świętości niż w niejednej modlitwie. Bo ich bluźnierstwo jest wołaniem do Boga i błaganiem go o odpowiedź.

A czy nasze życie nie jest w gruncie rzeczy wielkim, często bluźnierczym wołaniem, a także rozpaczliwym pragnieniem usłyszenia odpowiedzi?

„Czy jesteś?”, „kim jesteś?”, „kim jesteś dla mnie?” i „czy jesteś we mnie?”

Jurodziwi mówili: „my głupi dla Boga”... Można też bluźnić „dla Boga”, bluźnić — paradoksalnie — w Jego imię. Dochodzić do Niego przez zaprzeczenie. Bluźnić po to, żeby do Niego dotrzeć!

Piotr Tomaszuk

Piotr Tomaszuk — ur. 1961. Dramaturg, reżyser teatralny i telewizyjny, pracuje także w teatrze lalek (dla dorosłych i dla dzieci). Ukończył Wydział Reżyserii Laikowej PWST w Białymstoku. Współtwórca Teatru Wierszalin w Supraślu. Zrealizował w nim m.in. spektakle „Turlajgrosek”, „Dybuk”, „Ofiara Wilgefortis”, „Święty Edyp”, „Bóg Niżyński”, a także „Słowa Boże” w Teatrze Rozmaitości.

EWA WYCICHOWSKA

Ciało Bogu nie kłamie

W teatrze, który tworzę, Bóg obecny jest w sposób naturalny i oczywisty. Mówimy ciałem, a ono nie kłamie, jest medium trudno poddającym się wewnętrznej manipulacji. Samo z siebie, niejako autonomicznie, opowiada o człowieku — tym najprawdziwszym — a zatem również i o Bogu; w człowieku wyryty został przecież obraz Stwórcy. Dzieje się to poza naszą wolą, dlatego nie ma aż tak wielkiego znaczenia, jaką wiarę wyznaje (czy też w ogóle jej nie wyznaje) tancerz i choreograf.

Ludzkie ciało jest najbardziej wyjątkowym twórczym dostępnym człowiekowi. Jest najczulszym instrumentem, a jego twórczy geniusz nie zależy od wykształcenia czy wieku. Naznaczone „liniami papilarnymi” pojedynczej osoby, a jednocześnie wypowiadające się w uniwersalnym języku całego gatunku — przynosi najpełniejszą opowieść o człowieku, opowieść nie do zapisania i nie do wypowiedzenia. Dzieje się tak, ponieważ stworzone zostało nie tylko na obraz, ale — w osobie Jezusa Chrystusa — jako obraz.

W teatrze tańca i chyba w sztuce w ogóle miejsce dla Boga istnieje w związku z tym integralnie, rolą artysty jest więc nie tyle je stworzyć, ile raczej odsłaniać, odczytywać. To wymaga skupienia i pokory, wtedy może nam być dana odpowiedź: jak opowiadać, żeby dociążyć do prawd istotnych. Taką odpowiedź jest w stanie usłyszeć zwłaszcza ten, kto gotów jest swoją artystyczną wizję poddać oczyszczeniu z tego, co jego własne i co zagradza drogę ku prawdzie. Wtedy jest szansa, że ta — nadal przecież jego — wizja twórcza, wyklaruje się, zyska dojrzałość i objawi jakąś prawdę istotną. Taką na przykład, że *Grzech nie tkwi w ciele, ale w umyśle*.

Szkoda, że chrześcijaństwo tę prawdę zagubiło, czy może jedynie zapomina ją eksponować. A przecież ciało nadal pełni rytualną funkcję w chrześcijańskiej liturgii. Chyba nawet sami księża nie zdają sobie sprawy, jak bardzo mocno obecne są w niej tańce rytualne. Podczas Bożego Ciała w niektórych rejonach Hiszpanii nadal kultywowany bywa taniec szesnastu kardynałów. Dominikanie mają w swoich dokumentach opis dziewięciu pozycji modlitwy. Znaczenie ciała, świadomość ciała ma w przypadku kapłanów niesłychanie ważne znaczenie, bo — powtórzę — ciało nie kłamie, również ciało księdza sprawującego święte obrzędy....

Ciałem można oczywiście również bluźnić: do tego wcale niekonieczne są słowa. Bluźnierstwo w sztuce to bardzo niejednoznaczna sprawa. Sztuka często dąży do *sacrum* poprzez *profanum*; ono wydaje się tutaj nie do uniknięcia, nie tylko dlatego, że bywa wizualnie bardziej atrakcyjne, bardziej medialne, ale chyba dlatego, że stanowi nieodłączny element ludzkiej natury; podobnie, jak piękno i brzydota. Z nimi jest zresztą duży kłopot, bo piękno w oczywisty sposób nie wiąże się już z dobrem, z kolei brzydota często utożsamiana jest z czymś złym, nieprzyjemnym, wręcz odpychającym. Taka była Małgorzata w moim „Fauście” — brzydka, stara, obłąkana. Brzydka w swojej rozpacz. Ale przecież nie tylko brzydka. Cierpienie Małgorzaty było większe od jej brzydoty, żeby jednak to zobaczyć, trzeba było inaczej spojrzeć samą brzydotę i inaczej spojrzeć na brzydką Małgorzatę. Helenę pokazałam jako piękną, pełną powabu i czaru. Tym swoim urokiem kokietowała i uwodziła — tak, jak sztuka lubująca się w błyskotkach i fajerwerkach. Bywa ona dziś, podobnie jak ciało, sprowadzana do funkcji gadżetu.

W teatrze tańca ciało staje się nim coraz częściej, widz epatowany jest na przykład nagością, ta zaś traktowana bywa nie jako ważny znak, ale wyłącznie jako atrakcja, mająca przyciągać publiczność. My, twórcy, bardzo potrzebujemy potwierdzenia, że to, co robimy, budzi żywe reakcje, jest dla kogoś ważne. Korzystamy więc nierzadko z tych gadżetów, dramatem jest jednak, jeśli na nich poprzestajemy. Sama kolorowych opakowań używam do tego, aby je później rozerwać i obnażyć, co rzeczywiście się pod nimi kryje.

W swojej choreografii „Fausta” tańczyłam szatana, jego kobiecą wersję. Szatan jest królem kłamstwa i iluzji, w jego wydaniu najbardziej odpychające potrafi wydawać się niezrównanie piękne. Kiedy właśnie w ten sposób próbowałam tańczyć tę postać, czułam chwilami, że zbliżam się do niebezpiecznej granicy, której nie chciałabym przekroczyć.

Bardzo często zastanawiam się, jak daleko mogę się posunąć. Na szczęście mam wspaniały, bardzo dobrze wykształcony zespół. Podczas tworzenia spektaklu po prostu odrzucamy te pomysły, które rozpoznajemy jako fałszywe. Nie jestem autorytatywnym twórcą, zmuszającym swoich tancerzy do czegoś, co jest im obce i pozostaje wbrew ich wewnętrznej prawdzie. W dwóch swoich spektaklach wykorzystuje na przykład nagość, nie została ona jednak na moich tancerzach wymuszona i nie była gadżetem, kokietującym widza. Potrzebowałam tego znaku, bo uważałam go w tych konkretnych przypadkach za niezbędny i uzasadniony.

Wstrząs bywa czasami w sztuce potrzebny. Trzeba jedynie wiedzieć, kiedy i po co się nim posłużyć. Absolutnie jest jednak niedopuszczalny, jeśli do bluź-

nierczych działań używamy drugiego człowieka i jeśli dopuszczamy się wobec niego jakiegokolwiek manipulacji.

Ewa Wycichowska

Ewa Wycichowska — tancerka i choreograf. Ukończyła poznańską szkołę baletową, uczyła się również w L'Académie Internationale w Paryżu oraz w Nederlanden Dans Theater w Holandii. Od 1988 dyrektor Polskiego Teatru Tańca, wcześniej była solistką Teatru Wielkiego w Łodzi. Jako choreograf zadebiutowała w 1980 roku utworem „Głos kobiecy” do muzyki Krzysztofa Knittla. Autorka ponad 60 spektakli zrealizowanych w Polsce, USA, Niemczech, Włoszech. Jest członkiem Międzynarodowej Rady Tańca CID — UNICEF. Laureatka licznych nagród. Mieszka w Poznaniu.

MICHAŁ ZADARA

Pompowanie się metafizyką

Teatr w ogóle nie powinien szukać absolutu. Jest to rzecz głupia i niebezpieczna. Od zawsze mówiono, że teatr wywodzi się z rytuału — pisali o tym i romantycy, i Nietzsche, i Wyspiański. Mnie przekonuje natomiast tylko to, co na ten temat przeczytałem u Brechta, który twierdzi, że teatr stał się teatrem właśnie wtedy, kiedy przestał być rytuałem, poprzez porzucenie funkcji religijnych. Mówienie, że teatr z samej swojej natury jest metafizyką, to po prostu wielkie nieporozumienie.

Teatr nie powinien zajmować się metafizyką, a ciągle to robi. Kiedy zaczynałem studia, obowiązywał w szkole w Krakowie niepodważalny dogmat, że w teatrze chodzi o metafizykę, doświadczenie metafizyczne, o jakąś niepojętą podróż psychiczną — czyli o wszelkie zjawiska irracjonalne. Teatr, który tego nie robił, był nazywany kabaretem.

W efekcie przed widzem roztacza się jakąś taką magiczną aurę, która ma go wessać i której ma się on poddać. Idzie do teatru i widzi, jak jakiś aktor u Krysiana Lupy — odwołuję się do Lupy, bo to jest najszlachetniejsze zjawisko tego nurtu — niby przeżywa jakieś doświadczenia graniczne. I widz myśli sobie: „o, dotknąłem metafizyki, dotknąłem absolutu”. Widz bierze aktora na poważnie, a przecież aktor nie ma prawa ani doświadczenia, aby występować w takiej funkcji. Po prostu nie jest kapłanem, nawet jeśli chce nim być. W efekcie to musi być papierowe, nawet jeśli ten aktor naprawdę się w tym spala. Nawet jeśli intencje są najszlachetniejsze, nawet jeżeli on sam dla siebie dotyka jakichś granic. Nawet wtedy nie jest to autentyczne doświadczenie metafizyczne, tylko doświadczenie pozorowane, ustawione — dym, muzyka i papierowe bożki.

Jest zresztą przecież zasadnicza różnica między rytuałem a przedstawieniem teatralnym. Często można usłyszeć, że w czasie przedstawienia została odegrana pewna tajemnica, a tymczasem dla świata, nie chcę mówić — dla Boga, ale dla porządku kosmosu nic się nie wydarzyło! Tymczasem rytuał niejako z natury rzeczy wpływa na porządek kosmosu: katolicy wierzą, że we mszy uobecnia się przynosząca zbawienie całej ludzkości ofiara Chrystusa, żydzi pokutują w Jom Kipur, aby Bóg tego właśnie dnia wpisał ich do Księgi Życia. A w religiach wielu ludów są obrzędy, których odprawienie dosłownie podtrzymuje istnienie świata i odnawianie się przyrody. Zawsze więc rytuał jest — jak wierzą uczestniczący w nim — wydarzeniem o znaczeniu kosmicznym. Twórcy teatru chcą myśleć, że ich spektakle też mają takie funkcje. To jedna wielka bzdura!

Ponadto przedstawienia zajmujące się doświadczeniem irrealnym czy metafizycznym udowadniają widzowi właściwie tylko to, że wobec wielkiego wszechświata nic się nie da zrobić. Nie chcę robić takich przedstawień. Takie przesłanie nie jest nam dziś potrzebne — jest tyle ważnych rzeczy do zrobienia. Uważam, że dzieło, które mówi, że nic się nie da zrobić, jest wręcz szkodliwe. Zwłaszcza że każdy hollywoodzki film, cała kultura masowa, telewizja ciągle nam pokazują jakieś bajki, które są ucieczką od rzeczywistości. Teatr ma szansę być tym jedynym miejscem, gdzie można mówić wprost, widz nie jest tu traktowany jak ktoś, kto czeka na bajkę. Tymczasem to właśnie w teatrze często dostaje — bajkę o tym, jaki dziwny jest ten świat.

Powiem więcej — metafizyka w teatrze to uzurpacja. Żyjemy przecież w bardzo religijnym świecie. Są Kościoły różnych wyznań, można pojechać w góry czy do byłego obozu zagłady, czy do Mekki, czy do Nepalu. Kontakt z absolutem jest możliwy we wszystkich tych miejscach. Kiedy jednak bierze się za to teatr — mamy do czynienia z oszustwem.

Religijni do kościoła, a ci, którzy chcą zobaczyć spektakl — do teatru! Mało kto „z branży” godzi się na taki podział, a to dlatego, że reżyserzy i aktorzy chcieliby coś znaczyć. Nie wystarczy im, że mogą zająć się ważnym tematem, np. kwestią korupcji albo bezrobocia, albo patriotyzmu, muszą więc „pompować się” metafizyką czy Bogiem. Dzieje się tak pewnie dlatego, że większość ludzi w teatrze nie ma bladego pojęcia o gospodarce czy socjologii, więc nie mogą o tym mówić. A o Bogu i człowieku jakoś każdy umie ściemniać. To pułapka, która prowadzi nawet — z punktu widzenia kogoś, kto bierze metafizykę na poważnie — do przekraczania niebezpiecznych granic. Metafizyka w teatrze jest kłamstwem, a nawet — jeśli jest się człowiekiem religijnym — świętokradztwem.

Nazwa „teatr bluźnierczy” brzmi oczywiście atrakcyjnie, bo to kolejna wersja teatru metafizycznego. Mnie samemu trudno odnaleźć się w tym terminie — nie jestem dostatecznie blisko żadnej religii, żeby wiedzieć, co bluźnierstwo miałoby dokładnie oznaczać. Na swój użytek definiuję to tak, że bluźnierstwo jest czymś niedobrym dla duszy. Można nie lubić Kościoła katolickiego, ale praktykowanie katolicyzmu czy innej poważnej religii jest pielęgnowaniem duszy. Natomiast szukanie absolutu w teatrze jest niedobre dla duszy — ktoś za to wcześniej czy później zapłaci.

Dominuje u nas ciągle metafizyka skończonego dzieła, dziewiętnastowieczne myślenie, jak u Wagnera czy w „Narodzinach tragedii” Nietzschego albo u Leona Schillera. To koncepcja reżysera, który stwarza dzieło, wyrażające prawdę. Takiemu myśleniu blisko jednak do koncepcji dyktatora, który też nie sie prawdę i ją stwarza. Tak jak w przypadku dyktatora pojawia się kłamliwa metafizyka świętości — jego własnej albo idei, którą głosi. Podobny proces dokonuje się w teatrze — opiera się on na przeświadczeniu, że artysta jest kimś natchnionym, dotkniętym wyjątkową siłą i w związku z tym może nam coś istotnego odsłonić.

Te dwie sprawy się łączą: czy gdyby nie było Wagnera, Niemcy poczuliby, że są tacy fantastyczni? Trzeba więc pamiętać, że kiedy dotyka się spraw świętych, a nie ma się do tego narzędzi — reżyser i aktorzy ich nie mają — to w najlepszym razie w porządku świata jest to kompletnie nieistotne, choć dla nas tragiczne, bo nie dotykając niczego, myślimy, że dotykamy Boga. W najgorszym zaś razie to rzeczywiście rzecz bardzo niebezpieczna i — jak w przypadku Wagnera — w końcu prowadzi do komór gazowych dla niewiernych.

Michał Zadara

Michał Zadara — ur. 1976. Reżyser teatralny. Studiował w Akademii Teatralnej w Warszawie, PWST w Krakowie i Swarthmore College w USA. Reżyserował m.in. przedstawienia: „Wesele” w Teatrze STU, „Odprowa posłów greckich” w Teatrze Starym i „Walęsa. Historia wesoła, a ogramniej przez to smutna” w Teatrze Wybrzeże. Mieszka w Warszawie.