

TEATR

03-902 WARZAWA

ul. Jakubowska 14

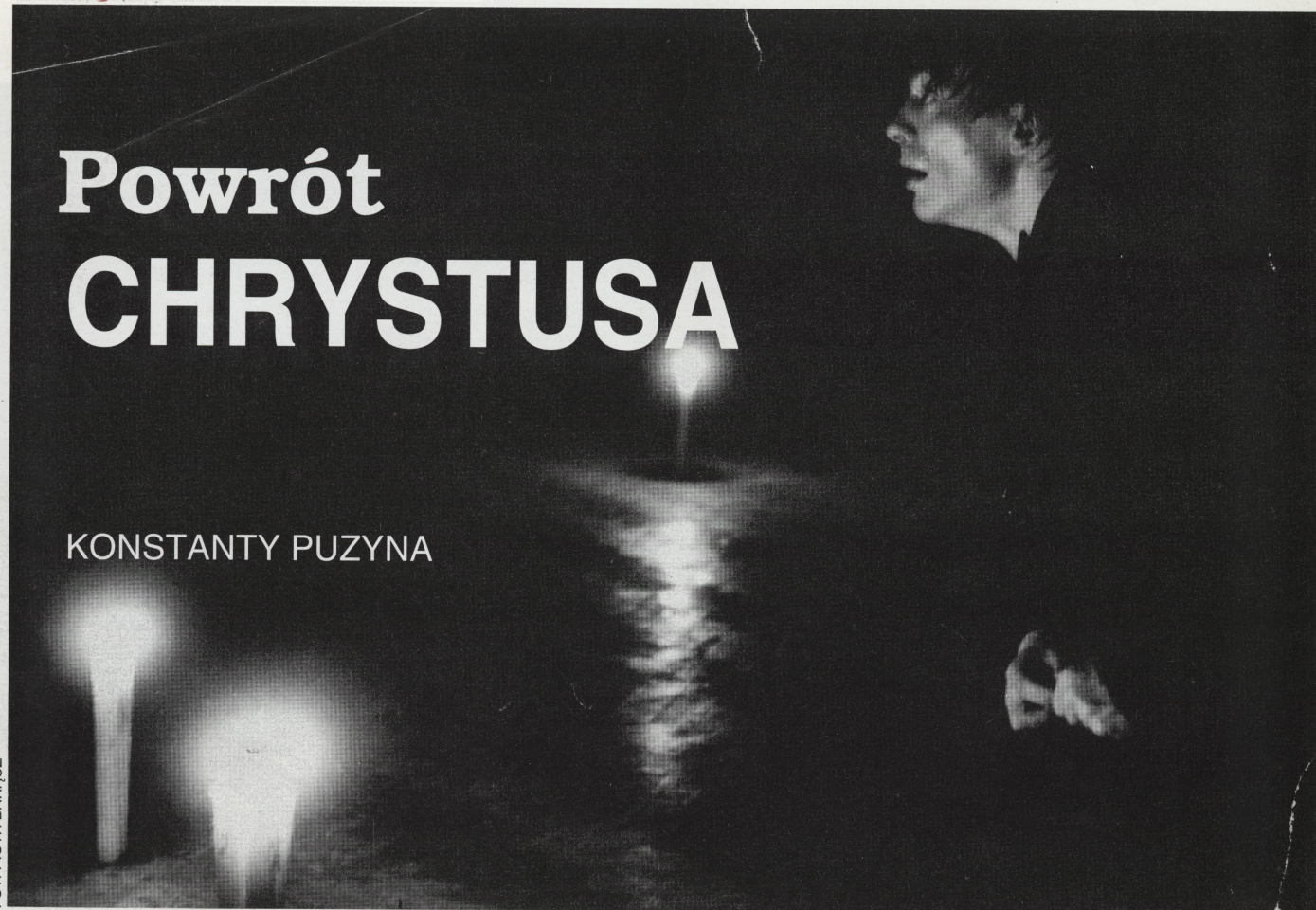
9 Nr z dn. - 09 - 96

665

Powrót CHRYSTUSA

KONSTANTY PUZYNA

FOT. PIOTR BARĄCZ



Apocalypsis cum figuris w T. Laboratorium we Wrocławiu (1969). Ryszard Cieślak (Ciemny). Scenariusz i reż. Jerzy Grotowski

Apocalypsis cum figuris od dawna domaga się opisu. Jest w pełni dziełem teatru, stworzonym zbiorowo, pomyślanym i rozpisany od razu na właściwe instrumenty, na konkretnych aktorów zespołu. Jest najdojrzalszym dotąd owocem mnisiej pracy wrocławskiego Teatru Laboratorium. Jest wreszcie wydarzeniem teatralnym na skalę może większą niż krajowa, a to nie zdarza nam się często. Trzeba by je zapisać możliwie dokładnie, zanim się nie rozwieje, nie zejdzie z afisza. Ba, ale jak? Rzadko przy tak prostym zadaniu trafia człowiek w takie piekło trudności. Zazwyczaj ułatwieniem w opisie spektaklu jest tekst literacki, dialog, fabuła. W *Apocalypsis* nie ma prawie literackiego scenariusza. Tekst w lekturze jest chaotycznym zlepkiem cytatów z Biblii, pieśni kościelnych, Dostojewskiego, Eliota, Simone Weil. Pozornie w ogóle się nie wiążą. Ledwie mającą w tym collage'u niejasne linie skojarzeń, połapać jedynie się można, że Szymon-Piotr, kiedy oskarża, mówi tekstami Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow*, a Ciemny, kiedy się broni, gorzko i żałośnie, mówi wierszami Eliota. Fabuły te teksty nie tworzą wcale, mają charakter pomocniczy, jak rekwizyt. Poemat sceniczny Grotowskiego zbudowany jest w całości z działań i przeżyć aktorskich, w nich tylko snuje się i fabuła, i problematyka spektaklu. Jedna i druga jest niejasna, zwikłana, wieloznaczna. Rządzą tu prawa poezji nie prozy, prawa odległych skojarzeń, nakładania się metafor, ciągłego przechodzenia obrazu w obraz, akcji w inną akcję, sensu w inny sens. Metaforyka ta jest znów tylko aktorska. Zawiera się w geście i mimice, ruchu i intonacji, układach i pochodach, psychicznych reakcjach i kontr-reakcjach partnerów. Przywołuje aluzją sceny biblijne i dzisiejszy obyczaj wiejski, symbole liturgii i chuligańską popijawę, eleganta z przedmieścia i Dawida

przed Arką. Mnoży i zderza znaczenia: twarz aktora wyraża co innego niż równoczesny gest ręki, a jeszcze co innego niesie w tymże momencie reakcja przeciwnika; w głosie jest groźba, w oczach radosna jasność, w spazmatycznym skurczu ciała - ból. Ekspresja olśniewa wirtuozerią, każdy znak precyzją rysunku, ale wszystko to nasuwa się na siebie, ulatnia się, ucieka. Połowę spraw rejestrujemy ledwie kątem oka, zapadają w świadomość, aby je jednak opisać szczegółowo, trzeba by każdą sekwencję aktorską obejrzeć wielokrotnie i zapamiętać następnie ze dwie szpalty druku, podobnie jak przy analizie wszystkich sensów zwrotki dobrego wiersza.

A dopiero suma tych sensów daje sens. Sens wielowarstwowy, natłok znaczeń pełen sprzeczności świadomie akcentowanych, rozegranych z całą logiką i jasnością, aby w sumie złożyły się w niejasność. Mówiąc językiem malarskim, każdy obraz *Apocalypsis* operuje złamanym kolorem. Albo jeszcze inaczej: w *Apocalypsis* uderza gęstość. Gęstość poetycka i gęstość myślowa. Ale i prostota zarazem. O wiele łatwiej zrozumieć ten poemat, niż zracjonalizować takie rozumienie.

Liczni nieprzekonani spośród krytyków i ludzi teatru uśmiechną się tu, oczywiście. Nie powiedzą już wprawdzie głośno, że to, panie, tylko bełkot, mętniactwo, beczelność i w gruncie rzeczy chucha. Krzyczeli to wiele lat i nawet trudno im się dziwić: język Grotowskiego, trudny, odarty z banału, jaskrawy, szyderczy i ekstatyczny nie mieści się w ich przywykłych schematach. Opór, jaki musieliby pokonać, jest dla nich znacznie większy niż dla normalnej publiczności. Tej najmłodszej szczególnie, wychowanej w innym już świecie, na innych lekturach, na innym filmie, innej plastyce. Tej publiczności nie peszy niejasność ani drastyczność,

jest nieuprzedzona i wrażliwa - i często, jak chciał Artaud, "metafizykę chłonie przez skórę". Wzbierająca fala młodych i ich - ciekawa socjologicznie - fascynacja Grotowskim niepokoi ostatnio niejednego "autorytet", lecz sprawia, że oponenci przycichli. Światowa sława wrocławskiego zespołu dodatkowo zatyka im usta. Ba, bąkają już czasami, że owszem, ciekawe. Aż miło spojrzeć na tę rejteradę. Lecz - wracając do *Apocalypsis* - nawet uśmiezek przeciwników nie byłby tu taki rozsądny, jak myślą: czy łatwo określić jednym zdaniem, o czym mówi *Jałowa ziemia* Eliota, a choćby *Bal u Salomona* Gałczyńskiego? No - o czym? Niejasna fabuła *Apocalypsis* opowiada o powrocie Chrystusa. O powrocie dziś, pomiędzy nas. Chrystusa kreuje dla draki pięć przypadkowo zebranych osób - czy fałszywego jednakże? Ów Chrystus przechodzi ponownie całą swoją chrystusową drogę i - przegrywa. Czy jednak przegrywa, czy to pewne? Siła emocjonalna i myślowa *Apocalypsis* tkwi w owych znakach zapytania. Gdyby Grotowski powiedział chciał tylko, że Bóg umarł, powtórzyłby za Dostojewskim prawdę banalną już i powtarzania nie wartą; dotknąłby może paru drażliwszych katolików, reszta widzów opuściłaby spektakl obojętnie. Ale pytanie, c z y Bóg umarł, trafia w spłot problemów zgoła nie błahych. Tym bardziej że w metaforycznym języku *Apocalypsis* Bóg czy Chrystus nie musi oznaczać koniecznie judeo-chrześcijańskiego Boga osobowego. Może oznaczać bardzo wiele bardzo różnych ludzkich spraw.

Może na przykład oznaczać pewną nieświadomą potrzebę psychiczną, nie tylko indywidualną, także zbiorową: potrzebę ojcowiskiej opieki albo wszechludzkiej miłości, albo wyższej sprawiedliwości, albo odkupienia win. Inaczej mówiąc: archetyp. Archetyp to słówko dziś modne w krytyce, a sam Grotowski niegdyś co chwila nim sypał. Nie jest zresztą zbyt jasne w Jungowskim rozumieniu nieświadomości zbiorowej. Trafniejsza wydaje mi się wykładnia, według której archetypem jest właśnie sama potrzeba, wspólna różnym kulturom i epokom, a wyrażająca się poprzez określone wątki, czyli motywy; na ogół jednak przyjęto nazywać archetypami po prostu owe motywy, czy też jak powiada Levi-Strauss, daleki zresztą od entuzjazmu w tej materii, "pewne tematy mitologiczne, z którymi wedle Junga zdają się wiązać określone znaczenia". Takim tematem niewątpliwie jest Chrystus, jako mit chrześcijaństwa, oczywiście, nie postać historyczna. Pytanie czy Chrystus umarł, jest zatem wiwisekcją na motywie, który ukształtował całą naszą europejską kulturę. A poprzez tę wiwisekcję - pytaniem o dzisiejszą żywotność pewnego spłotu archetypów. Czy żyją w nas nadal jako wewnętrzna potrzeba, czy umarły?

Wiwisekcja przebiega brutalnie. Mit Chrystusa poddaje Grotowski próbie bluźnierstwa, próbie cynizmu, wreszcie próbie argumentacji słownej, tej najostrejszej dotąd, tej z *Karamazowych*. Aby obedrzeć mit ze wszystkich złotych szat, w które spowiła go religia, tradycja, przyzwyczajenie. Aby stanął przed nami nagi i tak się bronił.

Scena jest równie naga. Nie, nie ma sceny. Jest pusta sala bez okien, o czarnych ścianach. W kącie na podłodze dwa reflektory świecą skosem ku górze, pod ścianami nieregularnie rozrzucone stoją cztery proste ławki dla publiczności. Mieści się na nich zaledwie trzydzieści osób; widzowie to czy może świadkowie, którymi mamy tu zostać? Na podłodze, rozrzucony w nieładzie, leżą aktorzy, wyczerpani i apatyczni, jakby po przepiciu. Ubrania mają białe, współczesne, dość neutralne, czasem tylko trochę charakteryzujące postać: ten, który będzie Judaszem (Zygmunt Molik), wygląda jak Maniusz-elegant, ale koszula wylazła mu ze spodni w pijackim niechlujstwie, a przyszedł Szymon-Piotr (Antoni Jahołkowski) siedzi pochylony otulając się białym kocem-płaszczem, który nabierze znaczeń kapłańskiej kapy, kiedy Szymon stanie się mistrzem ceremonii i głównym antagonistą Chrystusa. Podnosi się dziewczyna (Elisabeth Albahaca), zaczyna mówić cicho, coraz głośnie, przechodzi w śpiew po hiszpańsku. Jej tekst po polsku powtarza Jan (Stanisław Ścierański): "Zaprawdę, zapra-

wdę powiadam, jeśli byście nie jedli ciała syna człowieczego i nie pili krwi jego, nie będziecie mieć żywota w sobie". I dalej: "Albowiem ciało moje prawdziwie jest pokarm, a krew moja prawdziwie jest napój". W tych pierwszych kwestiach pada już wyjaśnienie wielu osobliwych drastyczności spektaklu: jedzenie ciała i picie krwi pojmowane są tu "prawdziwie" właśnie, tj. dosłownie. W konsekwencji i miłość - pojęcie dla historii Chrystusowej kluczowe - traktowana będzie dosłownie: jako erotyka. Erotyka mistyczna, rzecz jasna, jak w tekstach Jana od Krzyża, gdzie mistyka i erotyka są tym samym, a sprawa ma nawet barwę zgoła szokującą: Bóg jest kochankiem, Nim, Jan jest kochanką, Nią (duszą). Sięga ta tradycja aż do *Pieśni nad pieśniami*, najbardziej zmysłowego poematu religijnego, jaki znamy; *Apocalypsis* zaczerpnęła i z niego garść niezgorszych cytatów, choćby ten: "Miły mój sięgnął rękę swoją dziurą" (tak!). Oczywiście erotyką stanie się w tym kontekście również przeciwieństwo miłości, nienawiść. Osnuje się na tej kanwie, cielesnej i drastycznej, cała dialektyka prowokacji i bluźnierstwa z jednej, a fascynacji i tęsknoty z drugiej strony. Cała wiwisekcja mitu.

Leżą więc znużeni, wyczerpani - fizycznie, ale i duchowo. Świat jest pusty, nie warto nawet czekać na Godota. Coś się jednak pojawia, jakiś ruch: dziewczyna, która śpiewała. Biega teraz nerwowo między leżącymi, tuląc do piersi jak niemowlę bochenek chleba. To budzi zainteresowanie. Podbiega Jan, rozkłada na ziemi biały ręcznik, dziewczyna kładzie na nim chleb, zawijają go. Jan wyciąga coś z nad pasa, nie do końca, dziewczyna przypada, siorbie głośno - "piersiówka" z wódką? - potem, przygięty, siorbie Jan. Dziewczyna wpycha mu w rękę nóż, Jan uderza nim w ziemię, porywa bochenek, bierze go pod siebie, leży wykonując szybkie, niedwuznaczne ruchy. Dziewczyna biega zdenerwowana, mężczyzna podrywa się, ucieka z chlebem, ona go dopada, próbuje wyrwać chleb. Szamoczą się, mężczyzna odrzuca ją na ziemię. Kładzie się na wznak, przyciska chleb do podbrzusza, znów kilka ruchów bioder, aż napięty i wygięty opada w orgazmie na podłogę. Leży, dyszy. Dziewczyna wyrwa chleb, odbiega, kładzie bochenek na ziemię i dwukrotnie uderza weń nożem - każde uderzenie wywołuje jęk leżącego mężczyzny, jakby to w niego trafiała.

Oto krótka sekwencja aktorska, takimi sekwencjami płynie i narasta przedstawienie. To także przykład wieloznacznej aktorskiej metaforyki. Chleb jest tu pokarmem, dzieciątkiem, Hostią, a prymitywny improwizowany posilek gdzieś w poczekalni na dworcu przechodzi w bluźnierczy eksces erotyczny, kończąc się intencjonalnym morderstwem - dziecka, mężczyzny, Boga?

Profanacja Hostii ożywia zebranych. A może by się zabawić? Przywołać Zbawiciela? Kreować go na nowo, skoro inaczej nie można, i zobaczyć, co to da?

Szymon-Piotr mówi: "Wstańmy". Rozdziela rolę, naznacza: "Maria Magdalena", "Judaszu, wskaż Go". Nazywany Judaszem wskazuje Łazarza (Zbigniew Cynkutis). Nie, to na nic, z tym nie będzie zabawy. Szymon idzie w kąt i wyciąga z półmroku postać, której dotąd nie zauważyliśmy w ogóle: spłoszonego wiejskiego przyglupka. To Ciemny (Ryszard Cieślak). Kuli się w czarnej, trochę za dużej jesionce, nogi ma białe, w rękę białą laskę, choć widzi. Ciemny znaczy po prostu jedyny ciemno ubrany, ale także ociemniały, nie widzący realnego świata, także: "ciemny", nie rozumiejący życia tak jak ludzie "światli", naiwny. Jest przeciwstawiony innemu, od barwy po "wnętrze" aktorskie: ma odmienną skalę wartości, dobro i zło to dlań odczucia proste i spontaniczne, jest "niezepsuty". Może to także wsiowy "nawiedzony" (jurdiwyj), a może nawet i Szatan? Wszystkie te znaczenia gra, sugeruje Cieślak: to wielka jego rola, chyba świetniejsza niż poprzednia, Książę Niezłomny, choć pozornie mniej efektowna.

Od razu staje się przedmiotem prowokacyjnego ataku. Fale szyderczego śmiechu "towarzystwa" biją weń po każdym "kreującym" zdaniu Szymona-Piotra: "Urodziłeś się w Nazarecie. - Jesteś dziecko. - Dla nich umarłeś na krzyżu. - Jesteś Bogiem. -



FOT. PIOTR BARĄCZ

Antoni Jaholkowski (Szymon Piotr), Zygmunt Molik (Judasz)

Dla nich umarłeś. - A oni Cię nie poznali". Chór intonuje znaną pieśń *Wisi na krzyżu*. Wszyscy się już wciągnęli w tę drakę, ale pod drwiną czujemy napięcie: a jeśli...? Ciemny też trochę się wciąga, może chciałby po prostu uczestniczyć, choćby własnym kosztem. Ale to nie takie proste: zebrani to go atakują, to odtrącają, nie dostrzegają, ostentacyjnie bawią się sami. Wtedy biega niespokojnie wkoło nich, przystaje przed jednym czy drugim, patrzy mu w oczy i pogwizduje cicho, wabiąco, jakby prosił. Na próżno, jest ciągle na zewnątrz, nawet biega po zewnętrznym tylko kole. A tu płyną serie dalszych prowokacji, pokus, gier, umizgów, szyderstw. Wreszcie Szymon-Piotr dosiada Ciemnego i cwałuje na nim, poganiając, z rozwianą białą kapą,

wśród dzikich okrzyków reszty. "Jeźdźcem Apokalipsy jest papież, pędzi na barkach apostoła" - napisał o tym Helmut Kajzar w *Teatrze* (16/69). No, nie apostoła, tylko Chrystusa, ponadto zaś ten sens, choć dopuszczalny, nie jest jedyny: ważniejsze jest tu zwyczajne, a dosłowne, "robienie w konia" Ciemnego. I rozjątrzenie go, zerwanie do galopu, aby poniość.

Istotnie Ciemny teraz szaleje. Zwała Piotra na ziemię i sam cwałuje dalej, cały w skurczu czy spazmie uniesienia, tupocząc bosymi nogami w synkopowanym rytmie, jakby ten bieg był jakimś tańcem, dionizyjskim i rozpaczliwym zarazem. Jest tańcem: to i Dionizos, i Dawid przed Arką Przymierza, i ciągle Chrystus; mówił mi kiedyś Grotowski, że jeden z późniejszych od Ewangelii apokryfów wspomina o Jezusie tańczącym.

Taniec urywa się nagle. Ciemny pada. Coś się w nim jednak poruszyło, niemal uwierzył. Teraz "draka" rozsypuje się na luźne, prawie nie powiązane epizody, jakby zebrani nie bardzo wiedzieli, co począć z rozpętaną przez siebie aferą i trochę na chybił trafił szukali kontynuacji. Strumyk akcji, biegnący dotąd kapryśnie, zawile, ale warto, rozlewa się w różne strony, tworzy odrębne jeziorka, zatoczki, zwalnia, utyka. Zjawiają się jakieś opowiadki Judasza-cwaniaczka o pannach głupich i mądrych, urwane, bez pointy, dwuznaczne, trochę bezsensowne, "brudne"; jakieś cytaty biblijne; elementy dzieciennych zabaw; nagły wybuch wściekłego, orgiastycznego tańca wszystkich zebranych, śpiewających *Guantanamerę*, modny w ubiegłym roku przebój, niemal co wieczór grany na dancingu we wrocławskim hotelu "Monopol"... Nadchodzą też momenty zluźnienia zupełnego, kiedy nic się nie dzieje. Wszystko to współtworzy jednak atmosferę, rozbudowuje dramaturgię napięć emocjonalnych, jaką niosą kolejne sekwencje aktor-skie. A wśród nich pojawiają się tu i ówdzie sekwencje-"figury" ewangeliczne, jakby przemieszane w chronologii przypomnienia tego, co działo się kiedyś w historii Chrystusowej.

Przypomnienia dla widza, ale przede wszystkim - już coraz bardziej serio - dla Ciemnego. Szymon-Piotr przywołuje np. scenę przebiccia boku Ukrzyżowanego. Rzucił nagle: "I widziałem wodę wychodzącą z prawego boku świątyni, alleluja", na co wszyscy odpychając się nawzajem przypadają do Ciemnego, obnażają mu bok i kolejno wpijają się weń ustami, ssając i chłepcząc. Pęcznieją przy tym dziwnie, jak pijawki. Ostatni zwał się na ziemię i mówi z bulgoczącym pogłosem, jakby miał pełne usta jakiejs śluzowatej cieczy: "Gorzała w nim siedzi, a nie krew". Wskreszenie Łazarza to cała zabawa na podłodze w stypę, z płaczkami w stylu wschodnim. Ciemny, zafascynowany, wpatruje się w nią, bierze go to. Wreszcie mówi poważnie, z siłą: "Łazarzu, ja tobie mówię, wstań!". Łazarz wstaje, idzie na niego groźny, zaczepny, jak chuligan nim uderzy. Mówi długi tekst z *Księgi Hioba* i ze słów bije pretensja o wskreszenie, o zakłócenie tego, co naturalne, śmierci, przez interwencję przygłupka. Mówiąc, trzyma w ręku bochen, ten przedtem przebity. Nadłamuje go, grzebie w nim ręką jakby kopał dół, wygarnia miąższ, zgniata i dwukrotnie wali pecyną z chleba w twarz Ciemnego: kamieniuje go chlebem, ale i trupem własnym, paczką szarą, bezkształtną i lepłą. Wzrok rozjaśnia mu się, jakby ulgą był ten rozrachunek za idiotyczne złamanie ludzkiego prawa do grobu.

Dalszym argumentem przeciw Chrystusowi i Ciemnemu będzie spotkanie z Marią Magdaleną. Tu jednak argument nagle się załamie. Jan mianowicie (dla wieloznacznej erotyki tej sceny ważne, że to Jan właśnie) w pewnej chwili napuszcza Ciemnego na prostytutkę. Prowadzi go do dziewczyny: "Idź, pokażę Ci potępienie wielkiej wszetecznicy, która siedzi nad wodami, z którą nierząd uprawiali i opili się winem jej nierządu". Ciemny podchodzi, oboje patrzą na siebie. Obejmują się łagodnie, odchodzą w kąt sali, tam gdzie na podłodze świecą skosem w górę reflektory. Stają już przed nimi, cali opromienieni i prześwieceni ich światłem, sala nagle mroczniejsza. Ruchy mają teraz zwolnione i senne, jakby odkrywali na nowo własne ciała, zdziwieni, onieśmieleni, cisi. Wydają się ruchomą rzeźbą. Jan zrzuci kurtkę, zostaje po środku sali półnagi, idzie w miejscu ku nim, sprężony,

wyczekujący, czujny, lekki. Przypomina rogarza z sonetu LIX Ronsarda, z *Amours de Cassandre*. Ciemny i Magdalena odchylają się wolno w przeciwne strony, jej ciało wygina się w łuk. Jan przyspiesza, biegnie coraz szybciej, jeszcze szybciej. Słychać jego dyszący oddech, cichy tupot nóg i - ledwie dosłyszalne zawrodoenie wiatru. Gdzieś daleko ujadają psy, świat ogromnie, nieruchomy. W półmroku nie widać nawet, którzy z aktorów robią głosem to foniczne tło. Ciało Magdaleny rozpręża się nagle, oboje opadają zluźnieni i w tej chwili biegnący skręca się i staje, jakby trafiony strzałą. Przechodzi na drugą stronę sali i znów powoli rozpoczyna swój bieg ku kochankom, a oni znów odchylają się z wolna. Teraz Ciemny jest łukiem, ona cięciwą - skupieni wewnętrznie, w aureoli światła, promienni, niemal mistyczni. Niebawem jest w tej sekwencji nie tyle prądkowe skojarzenie polowania z erotyką, ile nieśmiały jej zys i t o ś ć, mimo całej drastyczności obrazu. To może najodważniejsza i najgłębiej liryczna scena miłosna, jaką widziałem w teatrze.

Począwszy od tej sceny Ciemny niedostrzegalnie zaczyna wygrywać. Naiwnością, czystością, pokorą, dobrocią. Nic mu nie można zrobić. Nasila się teraz znowu główny wątek - prowokacji Szymona. Prowokacji i oskarżeń. Najpierw parozdaniowe, potem coraz dłuższe, pojawiają się teksty Wielkiego Inkwizytora. "Dwadzieścia już wieków minęło od czasu, jak przyrzekł przyjść i założyć królestwo swoje. Dwadzieścia już wieków minęło od czasu, gdy prorok jego pisał, że przyjdzie rychło, a o godzinie i dniu przyjsia on sam nawet nie wie, tylko ojciec w niebie. Ale ludzkość oczekuje go z niezmienną wiarą i z dawnym wzruszeniem. O, z większą bodaj wiarą, bo już skończyło się obcowanie człowieka z niebem." I dalszy atak na argumenty: "Człowiek urodził się buntownikiem, zali buntownik może być szczęśliwy?". I jeszcze: "Przecż żeś przyszedł nam przeskadzać". Ciemny broni się biernie, łagodnie: Skoro nie mam nadziei, bym jeszcze powrócił

Skoro nie mam nadziei

Skoro nie mam nadziei, bym wrócił

Nie usiłuję walczyć o te sprawy

Po cóż by stary orzeł rozpościerał skrzydła?

To tekst Eliota. Ciemny mówi tu już jak Chrystus, ale jest jeszcze Ciemnym: nie przyjmuje wyzwania, wewnętrznie się cofa. Odpowiedź nie pada nawet bezpośrednio na atak, przedzielają je inne sceny. Opowiadając poemat Grotowskiego, upraszczam trochę jego dramatyczną strukturę, i tak przecież relacja jest tasiewiczowa.

Ale tu bez gadulstwa nie da rady. Skoro wielu inteligentnych w końcu ludzi ni w ząb nie rozumie języka Teatru Laboratorium, trzeba raz wreszcie pokazać, jak to się czyta. I jak się "pisze na scenie". Trzeba też, choćby wrywkowo, pokazać metaforę aktorską, która unerwia *Apocalypsis*. Takiej metaforiki nie uprawia u nas żaden inny zespół. Nie jest w stanie. Łatwo grzebać ręką w bochenku, trudniej narzucić skojarzenia tak odległe, jak grób. Komuż zresztą chciaoby się pakować w każdą "użytkową" premierę tyle zbiorowego wysiłku myśli i wyobraźni? Na co dzień żyjemy banałem, wolimy nim żyć.

A jest jeszcze w *Apocalypsis* siła ekspresji aktorskiej, również niezwykła i o szczególnym charakterze. Bo przewaga gestu, sytuacji, ekspresji ciała nad słowem mogłaby sugerować, że to technika pantomimy. Lecz w pantomimie jest to technika zewnętrzna niejako, chłodny ciąg znaków, bardziej wymagający sprawności warsztatu niż przeżycia. W zespole Grotowskiego natomiast przeżycie aktorskie, niesłychanie intensywne, programowo dotyczy autentycznych, prywatnych spraw grającego. Nie poznajemy ich oczywiście, a przecież i tak - powiadają niektórzy - to niemal ekshibicjonizm. Nie, jednak nie: samoobnażenie aktora jest tu nie większe niż u wielu pisarzy i tak samo poddane twardym rygorom kompozycji. Większe bywa natomiast, niż u "zwykłych" aktorów, gdzie przeżywanie jest raczej pracą wyobraźni na temat roli niż świadomym wyzwalaniem siebie z utajonych urazów, wspomnień, z dawnych przeżyć, z zahamowań. Dlatego jednak tak duża u aktorów Grotowskiego jest siła i

prawa wyrazu, dlatego tyle tu twórczości rzeczywistej. Choć specyficznej: działania aktorskie wyglądają niemal na psychoanalityczne przeniesienia, "działania zastępcze". Stąd może intensywnie erotyczna barwa przedstawień, wrażenie ciągłej gry agresji i oddania, sadyzmu i masochizmu, ofiary i odwetu. Cała *Apocalypsis* rozedrgana jest tą dialektyką.

Mrok. To Szymon-Piotr usiadł na reflektorze, przesłonił drugi płaszczem. Zgasły. Zapadamy w ciemność. Ktoś chodzi, słychać krok i pogwizdywanie, znów cicho. Długa pauza. Migotanie świateł, wnoszą ich duży płonący pęk, stawiają przed Ciemnym, który siedzi na ziemi. Reszta spektaklu przebiegnie już przy świecach. Nim pojmujemy, co znaczy ta zmiana i ta cezura ciemności, padają słowa: "Oto obłubieniec idzie, wynijdźcie przeciw niemu" i Ciemny odzywa się jak Chrystus. Ale teraz jest już nim naprawdę,



wcielenie się dokonało. "Jeden z was mnie wyda" - mówi Ciemny. Jan na prośbę Szymona pyta: "Kto to jest, Chryste?", a Ciemny chwyta palcami płomyk świecy i szybkim ruchem robi znak na czole Szymona. "Panie! A ja?" - woła Judasz i Szymon odpowiada mu: "Judaszu, synu Iszariota, jesteśmy razem"; tak, to Szymon, kapłan-oskarżyciel, jest tu zdrajcą idei, Judasz-cwaniaczek to tylko nieważne narzędzie. "Panie, dokąd idziesz" - pyta Szymon. Zaczyna się Golgota.

Golgota to najpierw śpiewy liturgiczne: "Chwała wielkiemu i sprawiedliwemu", "Baranku boży" - a potem wielki lament Ciemnego. Właściwie to raczej Ogrójec. Lament biegnie długimi zachłyśnięciami wersem Eliota, jak łkaniem: "Jeżeli słowo przepadło, przepadło...", "Ludu, mój ludu", "nie tutaj czas ni miejsce, idę nadaremno". Świece, częściowo pooddzielane od głównego pęku, migoczą po sali. Jedna stoi samotnie na ziemi i pod koniec lamentu Ciemny w ekstazie udręki zwala się na wznak z rozrzuconymi ramionami, głową tuż przy niej. Obecni skupiają się u jego stóp, patrzą: grupa z płonącymi świecami. I ta jedna świeca u wezglowia... Ukrzyżowali go wreszcie.

Podnoszą się znowu śpiewy, uroczyste, celebrujące, zebrani stąpają cicho, z szacunkiem. Ale już zjawia się w śpiewie akcent radości: "Kyrie eleison", "Sursum corda". Skoro go ukrzyżowali, wygrali: zdobyli męczennika, przedmiot kultu, zdobyli Boga. Boga więc mają, i obrządek, i świątynię, a skoro jest świątynia, to i pokupczyć w niej można. Padają pojedyncze okrzyki, zachęcające, jak na targu: "Babę. - Brzuch sprzedam. - Sprzedam matkę modlącą się. - Siebie sprzedam. - Świeże ciało Boga. - Świeże mięso sprzedam". Już życie nabrało sensu, już jest fajnie.

Ale Ciemny, który uwierzył, teraz im tego nie przepuści. Zrywa się w furii, smaga ich zwiniętym ręcznikiem, oszalały z bólu i rozpacz. Biczuje ich, wygania kupców ze świątyni, uchodzą z sali jeden po drugim. Tylko Jan przeciwstawia się nagle, ręka Ciemnego zawisa w powietrzu. Namiętna opowieść Jana, opowieść Simone Weil o pokoiku na poddaszu, gdzie kiedyś zapukał On - jest odrzuceniem miłości Ciemnego. I miłości Chrystusa oczywiście, mistyka i erotyka są przecież wciąż tym samym. Ciemny nowym histerycznym zrywem wygania Jana i opada bezsilny na ziemię. Przed nim palą się świece, będzie ich teraz ubywać. Na drugim końcu sali, także za świecą, siedzi Szymon-Piotr. Tylko on został. Patrzą na siebie. To już ostatni pojedynek.

Znów wraca Dostojewski, najbardziej gorzkie z oskarżeń: "Zamiast dawnego, twardego prawa - wolnem sercem miał człowiek odtąd rozstrzygać sam, co jest dobre a co złe, mając przed sobą twój obraz, twój wzór. Ale czyż ty nie pomyślał, że w końcu odrzuci nawet twój obraz i twoją prawdę, jeśli go się obciąży tak strasznym brzemieniem, jak wolność wyboru?". Ciemny milczy, patrzy na Szymona, a między nich wkracza dziwny pochód. Jan i Magdalena. Wnoszą miednicę, nalewają wody, wchodzą do niej kolejno bosymi nogami, myją je, wycierają, owijają się czarnymi chustami, zabierają miskę i wychodzą, śpiewając: "On wie, co udręczenie, on zna, co smutku łzy" - dwie wiejskie baby, wyruszające na pogrzeb, rzeczowe, zdecydowane, złe. Cisza. Szymon znów atakuje: "Słuchaj więc: nie z tobą jesteśmy, lecz z innym, oto nasza tajemnica! Dawno już nie jesteśmy z tobą, lecz z innym, już kilkanaście wieków". I teraz zaczyna się drugi wielki Eliotowski lament Ciemnego, najtragiczniejszy, najbardziej rozpaczliwy. Historia "daje za późno to, w co już nie wierzymy". Powrót Chrystusa może być tylko marzeniem. Już nie nastąpi.

Szymon gasi świece, jedną po drugiej, kiedy Ciemny nagle zaczyna śpiewać: "Cogitavit Dominus dissipare...". W połowie śpiewu gaśnie ostatnia świeca. Głos wznosi się, potężnie, wypełnia ciemność - czysty, rozzwoniiony jękiem Hioba na gruzach: "Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum" - Milknie. I teraz w ciszy dźwięczą twarde, zimne słowa Szymona: "Idź i nie przychodź więcej". Zapala się światło. Sala jest pusta, siedzi tylko publiczność.

Tak, chyba po raz pierwszy Grotowski utrafił w jakiś żywy nerw



Jerzy Grotowski i Konstanty Puzyna

FOT. JERZY KOŚNIK

współczesności. Póki swoich ukochanych archetypów szukał w obozie oświeceniowym (*Akropolis*), czy w historii Kordiana - wyraźnie pudłował. W *Kordianie* np. chciał odnaleźć polski mit wyzwolenia, archetyp naszej nieświadomości narodowej. Obawiam się jednak, że go już tam nie ma, albo nigdy nie było. Na scenie została więc tylko biografia bohatera opowiedziana dziwacznie, w ostrej niezgodzie z tradycją, i prócz irytacji prof. Kubackiego żadnych żywszych reakcji rodaków nie wywołała. Nawet *Faust* wg Marlowe'a, jedno z najświetniejszych teatralnie wczesnych przedstawień Grotowskiego, dla mnie osobiście dźwięczało pusto. Nic mnie to wszystko nie obchodziło. Dopiero na *Apocalypsis* patrzyłem z fascynacją nie tylko profesjonalną, choć katolicyzm i chrześcijaństwo są mi właściwie dalekie. Patrzyłem poruszony.

Ludzie wolno podnoszą się z ławek. Idą przez parkiet schlapany stearyną, przez drobne kałuże wody, przez rozsypane grudki chleba. Nie rozmawiają, nie dyskutują, nie dowcipkują. Milczą. Jak gdyby to nie był teatr, który jutro odegra tę samą opowieść. Jak gdyby tutaj, w tej małej, czarnej sali tym razem naprawdę coś się stało.

Instytut Aktora Teatr Laboratorium we Wrocławiu: *APOCALYPSIS CUM FIGURIS*. Scenariusz i reżyseria: Jerzy Grotowski. Premiera 11 II 1969.

Teatr 1969 nr 19

Konstanty Puzyna (1929-89) - krytyk teatralny. Publikował w *Teatrze* w latach 50., sporadycznie w latach późniejszych.