

MAŁGORZATA DZIEWULSKA

JERZEGO JAROCKIEGO GRA NA DWIE KATEDRY

Kiedy dla konferencji gdańskiej zatytułowanej „Polska jako tekst. Polska jako spektakl. Dyskursy, narracje, inscenizacje” przygotowywałam wypo-
wiedź o *Mordzie w katedrze* Eliota/Jarockiego, ude-
rzył mnie skromny zasób informacji o tym, jak doszło do jego
realizacji¹. Na podstawie przeciętnej wiedzy o początkach
stanu wojennego ta premiera była faktem nie całkiem zrozu-
miałym. Ryzykowna zdawała się też legenda przedstawienia
jako sztandarowego przykładu teatru niezależnego, bo było
oczywiste, że bez zgody, finansowania oraz (specyficznej)
opieki władz premiera nie doszłaby do skutku. Co do zgody
hierarchii kościelnej na spektakle w katedrze, pojawiało się
pytanie, jak miały się do siebie powściągliwa postawa epi-
skopatu w początkach stanu wojennego oraz prowokacja,
jaką było wykonanie w marcu 1982 roku, w katedrze św. Jana
w Warszawie, sztuki o zamordowaniu arcybiskupa podczas
mszy.

Kiedy można było mówić otwarcie o szczegółach, a reżyser,
w piętnastolecie stanu wojennego, upublicznił własny obraz
wydarzeń, tło dalej pozostawało w cieniu. Wyjaśnił w tej
mierze tyle, ile można było się domyślać: że władze długo
się zastanawiały, dyrektor Mieczysław Marszycki prowadził
„trudne pertraktacje”, a w kwestii zgody na katedrę wiele
uczynił ks. biskup Władysław Miziołek (zob. Jarocki, 14-15
XII 1996)². Świadek Jarockiego jest natomiast intrygujące
w tym, co tyczy jego własnych motywacji. Świadczy
o zaangażowaniu w emocje chwili, ale ma również akcenty
dystansu, jak choćby sam tytuł *Gra na dwie katedry*, raczej
nie do pomyslenia w roku premiery. Czyni to z jego artykułu
dokument osobliwy, który podtrzymuje mit przedstawienia
i jednocześnie go podważa.

Katedra w rękach rebelianta

W pierwszych dniach stycznia 1982 roku reżyser przy-
jął propozycję od Gustawa Holoubka, dyrektora Teatru
Dramatycznego, oraz Jerzego S. Sity, tłumacza *Mordu w kate-*
drze i kierownika literackiego teatru, by

[...] nie czekając na oficjalne otwarcie teatrów, rozpocząć
prace nad *Mordem w katedrze* Eliota i z aktorami Teatru

Dramatycznego przygotować przedstawienie w którymś
z warszawskich kościołów; najlepiej w katedrze św. Jana.

Justyna Kozłowska, autorka pracy doktorskiej o recepcji
Eliota w polskim teatrze (Kozłowska, 2014)³, szukała autora
pomysłu:

Trudno dziś tak naprawdę ustalić, od kogo wyszedł
pomysł wystawienia *Mordu*. Gustaw Holoubek i Andrzej
Łapicki w rozmowach ze mną wykluczyli, by to był pomysł
Holoubka. Uważał tak z kolei Jarocki. Łapicki sugerował,
że propozycja mogła wyjść od Jerzego S. Sity. Danuta
Bilińska w aneksie do swej pracy doktorskiej *Recepcja*
teatralna dramatów T.S. Eliota w Polsce zamieszcza notat-
kę ze zbiorów Jerzego Jarockiego. Dotyczy ona propozycji
inscenizacji *Mordu w katedrze* na Wawelu z okazji 900-lecia
męczeńskiej śmierci św. Stanisława. Złożył ją kardynał
Karol Wojtyła. Do pomysłu miano powrócić po jego powrocie
z konklawe w Rzymie w 1978 roku [...] (Kozłowska, 2014,
przypis na s. 162)⁴

Z kolei Piotr Łopuszański był pewny, że idea zagrania
w katedrze wyszła od reżysera:

[...] Dla zwiększenia efektu reżyser postanowił nie realizo-
wać przedstawienia na deskach teatru. Wpadł na pomysł,
żeby sztukę opowiadającą o zabiciu arcybiskupa Canterbury
zagrać w katedrze św. Jana w Warszawie (Łopuszański, 2010,
s. 242)⁵.

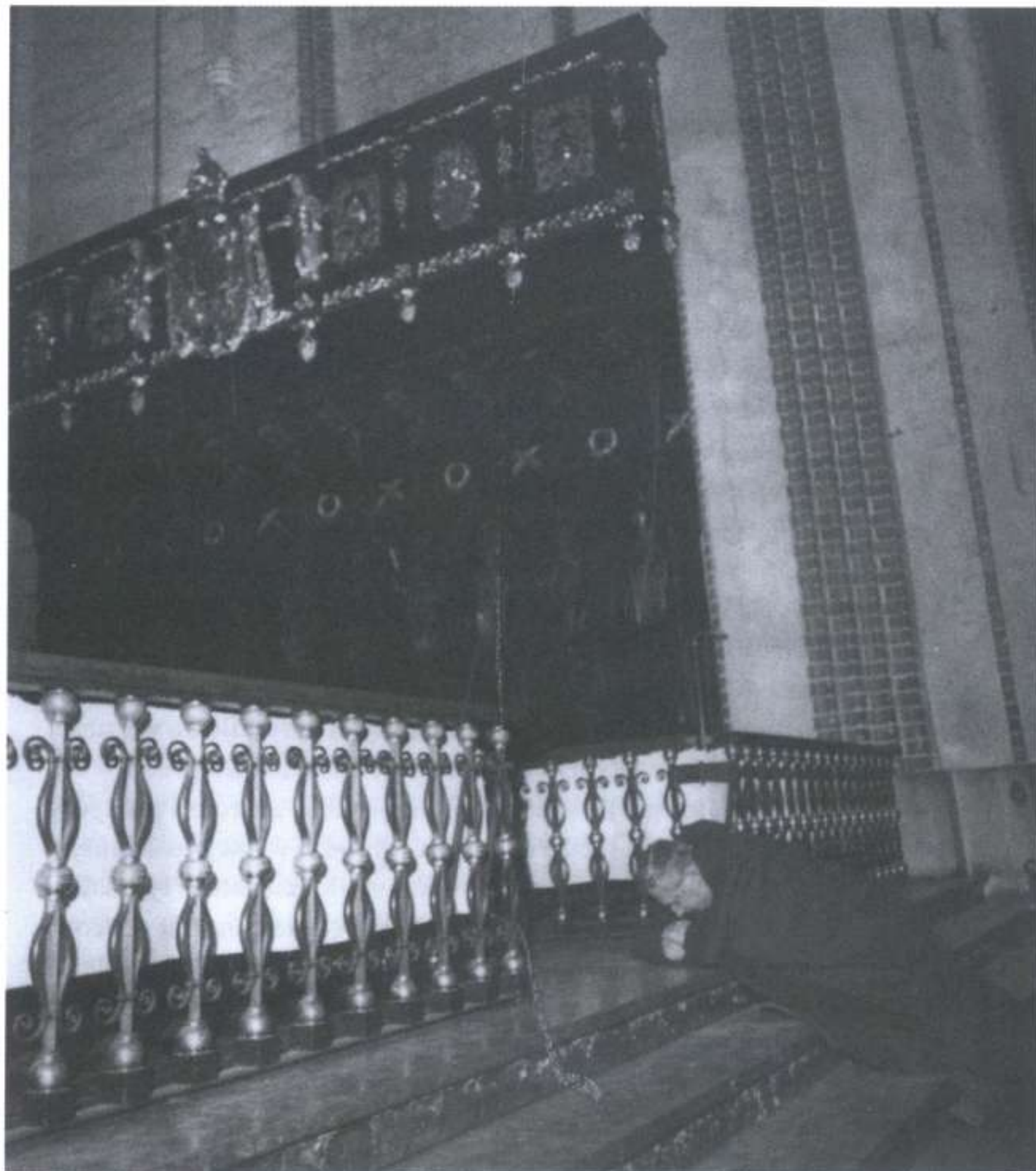
Co do lokalizacji, sama notatka kardynała Wojtyły mogła
ośmielić wykonawców zamysłu, wyjaśniać powściągliwość
ich eksplikacji, a mogła też stać się kluczem, otwierającym
niejedne drzwi. Teoretycznie wchodzi w grę nawet możliwość
zastrzeżonej tajemnicą interwencji samego papieża w roku
1982. Jakkolwiek było, interesujący dla mojego tematu jest
paradoks (światopoglądowy i teatralny), jaki oddał projekt
teatru religijnego w ręce niedowiarka i rebelianta. Przypomnę
tu notę ukrytą w programie spektaklu (drugiego, wawelskie-
go), zaproponowaną przez reżysera, która informowała, że św.

Tomasz Kantuaryjski (w dawnej polszczyźnie) jest świętym zapomnianym, a jego wawelskiej kaplicy dawno nadano innego patrona. W jej inwentarzu widniał kiedyś srebrny relikwiarz św. Tomasza, ale w spisie kosztowności katedralnych już go nie ma, relikwie musiały być wrzucone kiedyś do relikwiarza ogólnego. Miały więc swoje dzieje polityczne, bo świętość również należy do gospodarki historycznej, a kultom zdarza się zanikać. W tej nocy historia weryfikowała prawdę religijną.

Sprawa *Mordu w katedrze* wydaje się konwencjonalnym epizodem przejściowej harmonii w niedługim, ale bardzo nagłośnionym, przy współpracy lewicy laickiej, okresie soju-

spółstwa pierwsza propozycja nabrała większego oddechu, stała się akcją, grą, jak ją nazwaliśmy – na dwa fortepiany. Pierwszą reakcją teatru, ludzi teatru, na stan wojenny (Jarocki, 14-15 XII 1996).

Pochodzenie gatunkowe *Mordu w katedrze* (dramat liturgiczny w języku współczesnym), okoliczności angielskiej prapremiery (1935, w sala kapitulna katedry w Canterbury), kościół jako miejsce akcji z częścią mszy św. i kazaniem, śpiewami liturgicznymi, procesją i chórem, pozwalało realizatorom i recenzentom przedstawiać ideę inscenizacji w katedrze jako naturalną. Według Justyny Kozłowskiej (która powyższe



szu środowisk szeroko rozumianej opozycji z Kościołem. Ale po pierwsze – co może nas dziś interesować – jest jaskrawym przypadkiem silnie zaznaczonej obecności Kościoła w polskim teatrze politycznym. Po drugie, w oddziaływaniu spektaklu i oddziaływaniu legendy, jaką po sobie zostawił, tkwi pewna drzazga. Dotyczy stosunków z publicznością.

Jarocki:

[...] po konsultacjach ze Staszkiem Radwanem, ówczesnym dyrektorem Starego Teatru, zaproponowałem dołączyć Kraków, katedrę na Wawelu i zespół Starego Teatru. W ten

cechy dzieła analizuje), katedra św. Jana była „idealnym miejscem” wystawienia dramatu z uwagi na nie samo, na kult św. Stanisława ze Szczepanowa, dramat Wyspiańskiego *Bolesław Śmiały*, wreszcie chwilę historyczną.

Nieco inaczej rzecz się przedstawia, kiedy spojrzeć na wydarzenie od strony odbioru. Historia zamordowania arcybiskupa w początkach stanu wojennego, w dwóch archikatedrach kraju, musiała oznaczać pobudzenie politycznych i patriotyczno-religijnych emocji o skali trudnej do wyobrażenia w angielskim kościele katolickim. Co więcej, dramat Eliota stawiał przecież kwestię od tego historycznego splotu

bardzo odległą, kwestię dwuznaczności pokusy męczeństwa (por. Kozłowska, 2014)⁶. Czy zatem oddziaływanie spektaklu w jego lokalizacji nie wychyliło się daleko poza swój naturalny związek z dramatem? Choć w Polsce idea wydawała się (również mnie) nader spójna, po nowych doświadczeniach teatru politycznego można na przykładzie *Mordu w katedrze* zastanowić się nad mechanizmami oddziaływania na publiczność w teatrze korzystającym z potencjału symboliki religijnej.

Teatr polityczny oznacza bezpośrednią relację z widzem. Jaka nieprzewidziana przez autora więź łączyła ich w warszawskiej katedrze? Teatr również zwodzi. Kiedy operuje na napięciu krytycznej sytuacji politycznej, na dramaturgicznej imitacji mszy, na topografii kościoła – akcja teatralna staje się dla publiczności zadaniem tak spiętrzoną, że warto wyróżnić jego warstwy.

Dwa głosy reżysera: oficjalny i nieoficjalny

Propozycja Holoubka i Sity wydała się Jarockiemu trafna, bowiem:

Ta poetycka misteryjna sztuka, jak żadna inna, odnosiła się do naszej rzeczywistości. To o nas, o Polsce roku 1982, opowiadał Chór Kobiet miasta Canterbury, który w kościele szukał wsparcia i obrony. To o gwałcie i przemocy naszej ludowej władzy opowiadał Biskup Becket w swoich monologach, a zabójcy Biskupa jednoznacznie przedstawiali się tu jako polityczni mordercy.

Wyjaśnienie odwołuje się zarazem do rzeczywistości i fikcji. Sformułowania „polityczni mordercy” autor używa nie w znaczeniu bezpośrednim (w Polsce nie zamordowano arcybiskupa), lecz metaforycznym, mając na myśli zbrodnię na wolności (jak w szeregowo potem używanym określeniu „zbrodnia stanu wojennego”). Następuje utożsamienie „zbrodni politycznej” w znaczeniu metaforycznym i zbrodni z fikcji teatralnej (że opartej na historycznym wątku, miało znaczenie tylko dla edukowanych widzów). W słownym dyskursie, nawet w okolicznościach przemocy, powołanie się na zamordowanie biskupa byłoby aktem demagogii, ale teatrowi wolno więcej, wolno posługiwać się jednocześnie prawdą i fikcją. Owszem, 17 grudnia, w wyniku starć z ZOMO w kopalni „Wujek”, życie straciło dziewięciu górników, i w tym sensie sprawcy stanu wojennego byli dosłownie politycznymi mordercami. Ale reżyser sprawy „Wujka” nie przywołuje, wystarcza mu akcja sztuki:

To nie teatr aluzji, to już było czarno na białym: zabójcy, bezpośrednio po morderstwie przemawiający do publiczności, wyjaśniający demagogicznie i bezwstydnie swoje „prawo” do przemocy. To była nasza rzeczywistość. Nasza tragifarsa.

Dlaczego jednak „tragifarsa”, skoro mowa o gwałcie, przemocy, zbrodni? Dowiemy się później:

Śledziłem z najwyższym zainteresowaniem przedziwną „interakcję”, jaka rozgrywała się między Prymasem

prawdziwym i teatralnym. Widziałem sekundowe zawahanie Holoubka, kiedy stojąc na ambonie spojrzał w oczy siedzącemu na dole prawdziwemu Prymasowi [...] Prymas prawdziwy niejednokrotnie, wydawało mi się, ulegał sile sugestii Holoubka i byłem pewny, że w głębi duszy robi rachunek sumienia [...] Becket został zamordowany, spektakl się skończył i prymas Glemp przyszedł do aktorów, by podziękować. Gustaw Holoubek ukląkł przed nim, by ucałować pierścień na dłoni – a prymas pochylił się i – według relacji Holoubka – szepnął mu na ucho: „To jest o mnie!” (Jarocki, 14-15 XII 1996).

Zza historycznych racji dochodzi inny głos. To już prywatny (niedostępny widzom) teatr w teatrze, groteskowa identyfikacja hierarchy, znanego z umiarkowanej skłonności do heroizmu, ze świętym buntownikiem. Obserwacja, a zwłaszcza epizod po spektaklu, mogła być upubliczniona dopiero po latach. Reżyser mógł też przypomnieć o swej pasji do dwuznacznego mechanizmu teatru, do ekscentrycznej, hiperbolicznej parodii i podpowiedzieć, że w *Mordzie w katedrze* było jednak coś z jego prawdziwego teatru. W 1996 roku wiele spraw wyglądało już inaczej: scenariusz fatalny szczęśliwie się nie zrealizował, taktyki prymasa nie kryły już tajemnic, a koda dłuższej niż w Warszawie (pięć lub siedem przedstawień do zakazu grania) i w małym stopniu zakłócaną eksploatacją bliźniaczego przedstawienia na Wawelu (pięćdziesiąt trzy spektakle) z jego znacznie wierniejszym Eliotowi przesłaniem, zgrabnie zamknęła całość wydarzeń (Por. Kozłowska, 2014)⁷.

Teatr polityczny to teatr chwili. Kiedy stracił aktualność, w nowej sytuacji reżyser uznał za stosowne, po przedstawieniu prawomyślnych wobec legendy racji, postawić nad nią znak zapytania. Także, przy okazji, nad rolę Kościoła, bo w 1996 roku mamy u Jarockiego już nie jeden Kościół, tylko dwa, ten sprzyjający działaniu teatru w sprawie wolności i ten mniej sprzyjający, mamy pomocnego biskupa i proboszcza, który nastroczał kłopotów, mamy kardynała Macharskiego, który po uzgodnieniach Komisji Wspólnej Episkopatu i Rządu zabronił w 1983 roku dalszego grania spektaklu na Wawelu. Tekst Jarockiego może być podwójnie czytany, jako zgodny z publiczną pamięcią lub ironiczny wobec niej.

Straty estetyczne czy wielki teatr

Świadomy słabości spektaklu, Jarocki mówi: „Prawdopodobnie straty «estetyczne» czy jak je tam nazwać, były spore, ale zyski – «jakościowo inne» (Witkacy)”. W tym samym duchu komentował potem *ex post* porażkę *Słuchaj Izraelu* (1989): „[...] to była jedna ze sztuk, które robiłem z tak zwanego odruchu patriotycznego. Zwykle ponosiłem koszty artystyczne przy takich odruchach” (20 *spektakli...*, 2010 s. 23). Potem jednak przytacza list Zbigniewa Raszewskiego, jaki otrzymał, dokument afirmacji ze strony swego rodzaju duchowej władzy w teatrze polskim. Raszewski nazwał spektakl jedną z „najpiękniejszych rzeczy, jakie kiedykolwiek widziałem w teatrze” i wyrażał wdzięczność, „że udzielił pan

nam akurat tych przeżyć, we właściwym czasie, i z należąco-
temu tematowi powagą. Są to zawsze cechy wielkiego teatru”.

Czy zysk polegał zatem na spełnieniu obywatelskich i moralnych oczekiwań od teatru, co byłoby aneksem do części „oficjalnej” wyjaśnień? Czy inaczej: po ujawnieniu, jak zajmował go rachunek sumienia prymasa Glempa – i w ramach podwójnego kodowania całego tekstu – reżyser podsuwał czytelnikowi świadectwo iluzji, jaką udało się wytworzyć przez podszywanie się pod teatr religijny? Warto wspomnieć, że następstwem przedstawień Jarockiego były inscenizacje *Mordu w katedrze* (z zapożyczeniami od niego) w seminariach duchownych, a dziesięć z nich dano w roku 1984 – roku zamordowania księdza Jerzego Popiełuszki (zob. Bilińska, 1993).

Zbigniew Raszewski opisał kiedyś teatr Wojciecha Bogusławskiego jako agorę, na której obywatele rozważają wspólne sprawy. Wejście teatru do wnętrza kościołów w latach osiemdziesiątych spłotło tę kwestię z ideą narodową w wydaniu XX-wiecznym, jak się okazało, z licznymi konsekwencjami. Ale wtedy z radością witaliśmy powrót teatru do wspólnotowej manifestacji w miejscu, gdzie religijność mogła, wydawało się, harmonijnie przenikać się z uczuciami narodowymi.

Dziś Agata Adamiecka-Sitek usytuowała tamte postawy w tle najnowszych konfliktów, mówiąc, że paradygmat Osterwy (teatr polski jest dla tych, którym nie wystarcza kościół) ciągle daje o sobie znać (Adamiecka-Sitek, 2017). Zaś Marcin Kościelniak, przypominając autorów, którzy dawno zauważyli, że związek: religijne – narodowe nie jest czysty, rozwinął ich wątpliwość przy pomocy nowych autorów, którzy dowodzą, że – w wyniku pośrednictwa afektu – sprawa narodowa, jak wszelka polityczność, jako domena pragnień i namiętności, ma zasadniczo antagonistyczny charakter (libidinalne obsadzenie wymaga jakiegoś „oni”) (Kościelniak, 2017).

W moim doświadczeniu są oba stany społeczeństwa: poprzedni, o pozorach harmonii (jakkolwiek byłby zmitologizowany) i obecny, antagonistyczny. Mimo świadomości, ile musiał zmienić ustrój rynkowy, a potem populizm, interesuje mnie zdumiewający jednak fakt, że naturalne może się wydawać raz jedno, raz drugie. Szukając sposobu na zrozumienie nieskładności mojego doświadczenia, chcę je przymierzyć do ewolucji, jaka zaszła równolegle w teatrze, w relacji: teatr – widz, między fazą lat osiemdziesiątych i obecną. Mówiąc w skrócie, chodzi o proces przeobrażeń tej relacji od czasu obowiązywania paradygmatu teatru wspólnotowego (względnie paradygmatu Osterwy, który inaczej stawia akcent) do czasu pojawienia się antagonistycznej reguły gry, radykalnie i otwarcie zaprzeczającej iluzji „dialogu”. W braku lepszego określenia, ten drugi nazywam postwspólnotowym.

Podrobione pamiątki rodzinne

Sen o Bezgrzesznej (1979) był wyznaniem wiary w historyczność jako weryfikującą mitologizację, z użyciem nowych sposobów sytuowania widza wobec akcji. Kampania medialna w prasie krakowskiej zapowiadała widowisko gigant dla

uczczenia sześćdziesięciolecia niepodległości, ale publiczność musiała strawić zgryźliwą lekcję o pustce narodowego triumfalizmu. Marta Fik zobaczyła tam lekcję muzealną na temat fałszywej pamięci, z rejestrem grzechów narodowych („coś w rodzaju Lehrstück w Muzeum Niepodległości” – Fik, 1979). Na kilka miesięcy przed pierwszą pielgrzymką Jana Pawła II, na pół roku przed Sierpniem 1980, reżyser wybrał krytykę patriotycznych iluzji. Na tym etapie „krytyczność” czyniła paradygmat rozmowy radykalnie nieaktualnym.

Dorota Buchwald przyglądała się postawie Jerzego Juka Kowarskiego, którego działanie scenograficzne polegało na „mieszaniu sztucznego z prawdziwym”, „przekraczaniu realności i fikcji” (Buchwald, 2009, s. 304). W *Śnie o Bezgrzesznej* szczegóły oddawały prawdę historyczną przez obiekty oryginalne oraz spreparowane. Co więcej, podstawione były też pamiątki rodzinne, pokazywane widzom w pewnej intymności podczas wędrowki po teatrze, wraz z opowieściami, też prawdziwymi lub nie. Kreowano, pisze Dorota Buchwald, aurę szczerości, tym bardziej wiarygodną dzięki poufnym jeszcze wtedy wątkom zsyłek i łagrów. Relacjonując te manipulacje, pyta: co by się zmieniło, gdyby widzowie wiedzieli o mistyfikacji szczerzej sceny? Może siła oddziaływania prawdziwych rekwizytów udzielała się podfałszowanym? Widz był więc testowany na podatność na iluzję, te same, jakie kierowały postaciami. Czy tracił status „rozmówcy”, skoro (krytycznie) założono z góry, że jest taki, a nie inny, niejako automatycznie stawał się przedmiotem pewniej obróbki? Była to więc raczej weryfikacja intelektualnej konstrukcji krytyki widza, niż „spotkanie”. System teatralny alienował się ze „wspólności”.

Bez szans na rozróżnienie fałszu i prawdy

Telewizja w sposób coraz bardziej widoczny stawiała na zarządzanie emocjami odbioru, więc nie tylko w teatrze komplikowały się wówczas stosunki między prawdą i informacją. Grając misterium Eliota w katedrze, teatr musiał wykonać założoną strukturę, w co zatem wtajemniczano publiczność? Jarockiego interesował przecież bohater pozbawiony mitycznego formatu, tworzący iluzyjne autoportrety, interesowała go, jak to ujęła Marta Fik, rzeczywistość zdeformowana już od podstaw. Była to więc chwila, którą warto w historii wyróżnić: przejęcia, w teatrze korzystającym z potencjału symboliki religijnej, kompetencji kierowniczych przez sceptyka wyposażonego w dwuznaczny instrument teatru.

Wydawało mi się, że otworzywszy nowy rozdział, dla *Mordu w katedrze* z obywatelskich pobudek reżyser porzucił tamten eksperyment, dziś wiem, że jakoś go kontynuował. Jego scenografa, napisała Dorota Buchwald, interesuje „przede wszystkim teatr i intelektualna rozkosz odkrywania jego tajemnic”, a każdy spektakl staje się „autotematyczną opowieścią o możliwościach teatru”. W *Mordzie w katedrze* widza postawiono wobec pomieszania aż trzech rzeczywistości – teatralnej, politycznej i sakralnej:

Widzowie – jednocześnie uczestnicy i świadkowie wydarzeń – umieszczeni zostali na granicy czy też pomiędzy granicami tych rzeczywistości i porządków. Właściwie bez szans na rozróżnienie fałszu i prawdy, poddani działaniu emocji zrodzonych z tego splotu fikcji i realności. Antropolodzy kultury twierdzą, że w takim stanie, stanie liminalnym człowiek jest bardziej podatny na działanie sił, które nazywają nadnaturalnymi (tamże).

Dorota Buchwald cytuje Erikę Fischer-Lichte:

Teatr zawsze i wszędzie charakteryzuje specyficzne napięcie między rzeczywistością i fikcją, między prawdziwym i udanym. Teatralne przedstawienia odbywają się przecież w realnej przestrzeni i w realnym czasie, na scenie są realne ciała aktorów, przedstawiających postaci fikcyjne, zaś przestrzeń może oznaczać wiele fikcyjnych miejsc, a czas trwania przedstawienia staje się czasem przedstawionym [...]. Dawało to zazwyczaj i dalej daje podstawę do rozmaitego typu transgresji między fikcyjnym i rzeczywistym (Fischer-Lichte za: Buchwald, 2009, s. 66).

Zajrzyjmy do Fischer-Lichte, która analizowała procedury działania na widza na przykładach z przedstawień Castellucciego i Castorfa, gdzie postaci męskie grane były przez aktorki, więc uwaga widza przenosiła się z fikcyjnej sylwetki na realne ciało i odwrotnie. Jednoczesność różnych porządków (reprezentacji i obecności) skutkowałą nieciągłością percepcji, bo swobodne asocjacje widza nie pozwalały ustabilizować się żadnemu. Atak na nawyki odbioru polegał na tworzeniu chaotycznej gry przesunięć percepcji. Rozróżnienie „realny/fikcyjny”, wnioskowałą Fischer-Lichte, rządzi naszymi działaniami, a zatarcie opozycji prowadzi do destabilizacji widzenia świata. Kiedy porządki kolidują ze sobą, teatr przenosi widza w miejsce pomiędzy przyjętymi normami. Wrażenia odbiorcy fiksują się na odczuciu nierównowagi, a on sam staje się tułaczem między dwoma porządkami.

Dorota Buchwald ujęła to mocniej: publiczność, poddana działaniu emocji w splocie fikcji i realności, gubi się w rozróżnieniu – uwaga – fałszu i prawdy, bo *Mord w katedrze* dalece rozszerzał grę rzeczywistości i fikcji w polu odbioru, w którym działały afekty polityczne i sakralne. Obie autorki odwoływały się do *Procesu rytualnego* Turnera, więc może tam, gdzie sama rzeczywistość sakralna dzieli się wielokrotnie oraz, co ważne, wchodzi w szczególne związki z polityką, dowiemy się więcej.

Chwila w czasie i poza czasem

Byty liminalne (podobne w tym do błaznów, *jurodiwych* itp.) jak pamiętamy, tkwią poza polem uspołecznienia, w izolacji, jako „nagie” i „ambiwalentne” (por. Turner, 2010). Czyżby widz szukający wspólnotowego wsparcia w marcowy wieczór stanu wojennego był w katedrze nie „u siebie”, tylko w jakiejś izolacji? w luce liminalności, poddany jakieś

kolizji? operacji „przemieszczenia”? Na zdjęciu, którym przyozdobiony jest w „Rzeczpospolitej” artykuł Jarockiego, widzowie, owszem, są zajęci widowiskiem, ale jest nadto wyraźnie, że są wystraszeni i zgnębieni. Nie widać tu triumfu zbiorowego osądu zbrodni, jak w legendzie. „Cierpienie” tego modelowego – znanego z imitacji obrzędów przejścia w teatrze pokontrkulturowym – stanu to rzecz intymna, i, jak wiemy z kolei od psychoanalitików, wypierana. Podobno chcemy go zafiksować, zapamiętać, jednocześnie, jako wstydlivego, nie chcemy go ujawniać. Jest w nim raczej zagubienie, bezcelowość, poczucie klęski, niż zadośćuczynienie i podtrzymanie na duchu. To rodzi się dopiero *ex post*, po stłumieniu, we wspomnieniach zasłaniających. Widz w kryzysie może winien temu wszystkiemu? Jeśli teatr jest wyolbrzymieniem procesu sądowego i rytualnego (czary), widz był tu naraz śledczym, sędzią i podsądnym – ekspresję tego ostatniego statusu widać na zdjęciu.

U Turnera „najciekawszy w liminalności jest sposób, w jaki pospolity aspekt zjawisk łączy się z sakralnym [...]”. Ta „chwila w czasie i poza czasem” ma coś ze świętości („święty” składnik pojawia się właśnie „w źle zapamiętywanym błysku przejścia”), z „przejściowej pokory i bezpostaciowości” (tamże). Wiedział to Grotowski, kiedy wytwarzał stan zawieszenia i u aktora, i u widza, wymuszając go przez kreowane okoliczności, atak afektywny oraz sakralny/błuznierczy gest. Jarocki zawsze obserwował jego strategię.

Polityczne

Katedra warszawska i krakowska nie tyle dorównywały w naszych warunkach, jak chciał scenograf, prawdziwemu miejscu wydarzeń w katedrze w Canterbury, ile je przerastały. Afekty wywołane przez przestrzeń sakralną zderzały się z agresywną prawdą sytuacji politycznej (nie żyliśmy, jak Anglicy, w wolnym kraju). Łączyły się czynniki wyjątkowego ciśnienia: wnętrze katedry, kopia liturgii, groza chwili oraz antagonistyczne napiętności chwili politycznej („my i oni”). Ten splot jest wyjątkowo trudny do przeniknięcia.

Reżyser również wyróżnił trzy rzeczywistości:

Była to zaiste chwila osobliwa. Przemieszczenie, dziwne zagmatwanie i zjednoczenie wielu rzeczywistości: tej teatralnej, która raz po raz dawała o sobie znać w niezbędnych zabiegach inscenizacyjnych, sakralnej, która wylaniała się nieustannie, bądź z konstrukcji sztuki opartej na obrzędzie mszy św., bądź z autentyzmu miejsca, rekwizytów, kostiumów, bądź z przejmującej i prawdziwie sakralnej muzyki Stanisława Radwana; i tej trzeciej „rzeczywistości”, która wisiała nad nami w postaci godziny milicyjnej, przed którą trzeba było skończyć spektakl, i w postaci służb specjalnych – milicji i ZOMO z pałkami, pilnującej wejść do kościoła od strony ul. Świętojańskiej i ul. Kanonii. O ich obecności nie pozwalało nam zapomnieć z kolei ZOMO teatralne, które wtargnęło do kościoła [...]. Do tego część nawy wypełniali prawdziwi purpuraci

z prawdziwym ks. prymasem Józefem Glempem na czele. Za nimi parę ławek wypełniały siostrzyczki zakonne, które lały prawdziwe łzy [...] (Jarocki, 14-15 XII 1996).

„Rzeczywistość rzeczywista” okazuje się ściśle polityczna, co ma konsekwencje. „ZOMO teatralne” performowało zagrożenie fizyczne. Irena Sławińska, obecna na dwóch spektaklach, pamiętała, że publiczność podczas wejścia podpitych żołnierzy Henryka II do katedry skandowała „ZOMO, ZOMO” (Bilińska, 1993). Według Kozłowskiej, aktorzy w tym kierunku stylizowali swoje postaci. Andrzej Łapicki, który srożył się jako Reginald Fitz Urse, mówił jej: „miałem być zomowcem i byłem, a to się podobało publiczności”. Sam Łapicki był potem przekonany o faktycznej interwencji ZOMO sprzed katedry:

[...] jaki hałas myśmy robili! Już w przedsionku katedry, waliliśmy w drzwi kościoła i o podłogę mieczami. [...] Wtedy rozległy się kopania w drzwi i walenie pałek. To było ZOMO, które chciało się dowiedzieć, co się dzieje, ale myśmy ich nie wpuścili (Kozłowska, 2014, s. 201).

Imitacja?

Teatr polityczny był jednocześnie prawdziwy i wysoce inscenizowany. A teatr religijny? Reżyser chętnie ujawniał imitację: zamontowano „specjalnie z blachy wykutą bramę kościelną, by oprawcy mogli łomotać z odpowiednią siłą”. Brak zgody na użycie ołtarza pozwolił na zbudowanie wyższego, ze schodami, „by na nim mógł się odbyć mord biskupa”. Na scenograficznym sobowtórze ołtarza, który zasłonił prawdziwy, Matka Boska Częstochowska miała złotą koszulkę (zob. „Zaczynamy od początku”, 1998). Powyżej, na specjalnym wyciągu, zawisły repliki historycznych chorągwi wojsk polskich.

Teatr sięgnął po relikwie. Holoubek miał prawdziwe insygnia prymasa Wyszyńskiego, infułę i pastorał, pożyczone z Muzeum Archidiecezjalnego. Jerzy Bińczycki grał na Wawelu w szatach pontyfikalnych Jana Pawła II z mszy na Błoniach w 1979 roku. I tutaj obecność prawdziwych rekwizytów tchnęła ducha w działania podstawionych. Relikwie były potem „świętym” centrum pamięci spektaklu.

Tomasz Becket, święty i polityk

Tu (też u Justyny Kozłowskiej) wraca Turner, analityk związków religii i polityki, autor opisu metamorfozy św. Tomasza Becketa w fazie rady w Northampton. Widzimy go jako, w tej samej chwili, „jagnię i lwa”, męczennika i wojownika. Becket stał się potężnym symbolem, bo jego mit reprezentuje węzeł przeciwieństw, gdzie charakter (wojownika) nadaje życie symbolom, cnotom i wartościom (męczennika), razem tworząc „strukturę w stanie napięcia” (Turner, 2005, s. 47-77).

Wiara może być kapitałem politycznym. Paradygmat źródłowy Becketa wychodzi poza logikę, kryje się w metaforze, wchłania aksjomaty moralne. Interferuje z politycznymi,

pomagając działać w świecie politycznym. Becket przyjmuje męczeństwo, by osłabić przeciwnika. Zwycięstwo nie nastąpiło za życia, za to było triumfem ośmiusetletnim. Turner patrzy na Tomasza, kierowanego wyobrażeniami i symbolami, z pozycji świeckich, poza decydującym dla kultu pojęciem wiary. Chrześcijańska perspektywa redukuje się tu do triumfu wysublimowanej politycznej wyobraźni, która potrafi sięgnąć poza własny czas życia. W zmaganiu z królem Turner dostrzega przy tym „stylizowany charakter ceremonii inicjacyjnej”, a więc coś w rodzaju stanu liminalnego, z atakiem kolki nerkowej, włosienicą... Król, kiedy zrozumiał, po jaką siłę sięga Tomasz, w panice chroni się w opowieści Turnera na piętro zamku, pierzchając niczym Kusiciel. To jest opowieść o ukrytej w kulcie intrydze politycznej, wzorowana na scenariuszu misteryjnym (zob. tamże).

Gustaw Holoubek mityczny i polityczny

Oto, co może teatr polityczny. Kwestia Holoubka, którą w relacji reżysera mówił, „patrzac w oczy niektórym znanym osobistościom naszego ówczesnego życia politycznego”:

[...] ale za każde zło, / Za każdą zbrodnię, wyzysk krzywdę, świętokradztwo, Za każde uciemiężenie i każdy błysk topora / Ty zapłacisz i ty, i ty – kiedy nadejdzie pora. / Także i ty.

Arcybiskup z XI wieku karmił aparatczyków w premierowych ławkach. Polityczność przybrała tu formę jeszcze inną, manewru strategii biograficznej. Holoubek, poseł na sejm PRL od 1976 roku (siódmej i ósmej kadencji) w styczniu, już w okresie przygotowań do spektaklu, wyszedł z sejmu podczas głosowania nad usankcjonowaniem dekretu Rady Państwa o stanie wojennym, a 8 lutego, w trakcie prób, ostatecznie dopełni metamorfozy, zrzekając się mandatu poselskiego. To przyniosło niesmak towarzyszy (patrz komentarze Michała Misiornego do *Mordu w katedrze*), wzbudziło nieufność części środowiska i naraziło go na esbeckie ataki. Spektakl był jednym z ostatnich akordów dykcji Holoubka, które doprowadziły do jego dymisji w styczniu 1983 roku (zob. Przastek, 2005, s. 158).

Jarocki w finale chwali dociekliwość „Theater heute”, cytując:

Wśród tego wymieszania kompetencji, atmosfery, ducha teatru i kościoła otwierała się nieuchwytna sfera między kultem, Grą a polityką (świecką i kościelną), w której obaj partnerzy wzajemnie się osłabiają i inspirują.

Kusiciel

Jarocki śledził teatr niemiecki, a Fischer-Lichte opisuje jeszcze inne przedstawienie z 1979 roku, roku *Snu o Bezgrzesznej*. Klaus Michael Grüber urządził teatr-ekspozycję w zaniedbanych salach Hotel Esplanade, kiedyś centrum życia berlińskich elit, potem ruiny między murem a Potsdamer Platz. Podczas wędrówki widzów czytano opowiadanie Rudi Bernarda von Brentano (1934) o terrorystycznym epizodzie

z lat trzydziestych (ofiara było tam dziecko). Pamięć Weimaru, wojny i aktualnego terroryzmu, w kilka lat po sprawie Baader-Meinhof, miały wywoływać osobiste asocjacje, czyniąc z widzów tułaczy pomiędzy niepokojem pamięci i nierozwiązanymi kwestiami niemieckimi, bez perspektyw sensownej całości.

Mord w katedrze również stawiał widzów między obywatelskim niepokojem, historyczną symboliką i własną pamięcią, zszywając je dodatkowo ściegiem iluzji, fikcyjnej mszy z morderstwem na celebriansie. Czyli krwawą, bluźnierczą historią, która mogła otwierać drzwi dla *sacrum* negatywnego. W czynnym kościele, z muzyką liturgiczną, oznaczającą dla części widzów widoki na restytucję tożsamości. Kusiciele-diabły używały fotela kardynalskiego Prymasa Wyszyńskiego, co przypomina Henryka II Turnera w funkcji misteryjnego diabła, a też kabaretowego Kosmę ze *Snu o Bezgrzesznej*, cynicznego protagonistę Konrada. Msza, imitacja mszy, czarna msza?

Uteatralizowane więzienie katedry (operacja z wrotami) sprawiało również, że publiczność była w nim zamknięta (kościół miał wówczas zwyczajowo otwarte drzwi, zmienił to dopiero kapitalizm). Spektakle Jarockiego określano jako pułapki układu zamkniętego. Tym razem zaareztował reprezentację społeczeństwa w momencie krytycznym? Wątkiem uwięzienia uzupełnia też dziś swój tekst Dorota Buchwald, przypominając o „zatrzaśnięciu” bohatera Gombrowicza (*Ślub* w Nowym Sadzie był realizowany między *Snem...* a *Mordem...*).

Ale było coś jeszcze: ofiara bohatera z życia (Becket/Holoubek: „ponieważ możliwe jest, iż będziecie mieli niebawem nowego męczennika, a nie będzie on bodaj ostatnim”) i siła prorocтва. Dwa lata później okazało się, że spektakl bezwiednie sformułował przepowiednię politycznego morderstwa na kapłanie. Można to uznać za zbieg okoliczności, ale również – w ramach paradoksalnej logiki teatru, który uruchamia złowrogą iluzję, otwartą na działanie fatum – za wróżbę spełnienia zła. Czy to konsekwencje liminoidalnej nieobliczalności teatru? Teatru politycznego, wykorzystującego symbolikę sakralną? „Sfera między kultem, Grą a polityką, w której partnerzy wzajemnie się osłabiają i inspirują”, jest mało uchwytna. Kiedy struktura misteryjna tworzy węzeł z antagonizmem politycznym, koszty mogą być nieprzewidywalne.

Dwa paradygmaty

Scenograf ocenił spektakl w 1998 roku jako „najwyższą próbę rozmowy z publicznością o najbardziej istotnych sprawach, które nas łączą”. Mówiąc, że aktorzy nosili prawdziwe szaty liturgiczne, wyznał: „dla nas wówczas najważniejsze było, aby to miało siłę medialną, a nie wizualną” („*Zaczynamy od początku*”, 1998). Te dwie deklaracje odwołują się do różnych porządków. Drugi zajmował już w latach osiemdziesiątych miejsce pierwszego, paradygmatu „wspólnej rozmowy”. Z agory przenosiliśmy się w nowy typ komunikacji. Teatr chciał już opanować nie tylko widzów patrzących na spektakl, lecz i tych znaczne liczniejszych, którzy nie dzielą przeżycia, do których dociera tylko pobudzająca informacja. Jego nowa, „postwspólnotowa wspólnota”

to już nie tylko obecni, ale i tamta druga widownia. Bardzo mało o niej wiemy.

To już był teatr końca XX wieku. Na przełomie wieków oświeceniowe założenia teatru w konkluzji Fischer-Lichte radykalnie się zmieniają: do restytucji podmiotu ma dojść mniej prostą, ale za to własną drogą. Dodać można, że w tych czasach przejścia teatru postdramatycznego do *mainstream* były teatry autorskie, które stawiały wyłącznie na kryzysową destabilizację percepcji.

Oddalająca się więź społeczna

Liminalna „chwila w czasie i poza czasem” może, według Turnera, zawierać przelotnie pewne rozpoznanie powszechnej więzi społecznej, która już przestała istnieć (por. Turner, 2005). Jeśli kultura jest gruzowiskiem minionych systemów ideologicznych, których oderwane elementy odnajdujemy jeszcze długo, to rezonans paradygmatu wspólnotowego trwał, choć już ulegał rozkładowi pod wpływem nowego czytania i robienia teatru. Ale trwał już raczej, przynajmniej dla ludzi teatru, w modernistycznej wersji Osterwy, który mówi o Kościele jako „niewystarczającym”. Jak silnie „odrywające się” elementy w 1982 roku dalej funkcjonowały, dowodzi recenzja Pawła Konica, wtedy krytyka najmłodszego pokolenia. Tradycyjny (lub Osterwiański) paradygmat i typ retoryki krzyżowały się u niego z uwagą, którą poświęcał już odbiorowi.

Konic mówi o kilku stanach widowni w końcu spektaklu, na chwiejnej granicy, kiedy odczuciom osiągnięcia *communitatis* (rozpoznaniu więzi i wspólnych wartości), towarzyszy zupełnie inne. To pierwsze integruje odbiór, kiedy Ksiądz III – Zapasiewicz, intonował *Te Deum*: „I oto wiara unicestwia trwogę. Męczeństwo przekuwa się w kult. Odradza się wspólnota”. Drugie go rozprasza, kiedy:

Widzowie, jakby niepomni roli, jaką zaplanowano dla nich w tej wspólnotcie, ukradkiem, nerwowo spoglądali na zegarki. Skrywany pośpiech, z jakim opuszczali katedrę św. Jana, aby zdążyć do domu na czas, stanowił szczególnego rodzaju kodę tego *Mordu w katedrze* A.D. 1982 (Konic, 1982).

Konic zauważył rozdwojenie uwagi widzów jako pewien brak. Zauważył też, że „przesadna teatralizacja rytuału często kłóciła się z próbami rytualizacji teatru”, że spektakl „uteatralniał rytuał”, rozbijając go na obrazy o innych poetykach, ze sztucznymi dodatkami scenograficznymi. Czy obawiał się w misterium już jedynie rytualnej formy?

Z kolei pobudzenie towarzysko-opozycyjne wokół misterium sprowadzonego do politycznego antagonizmu pamiętał po latach Jacek Sieradzki:

Mocno niezdrowy był już ten towarzyski nastrój oczekiwania na spodziewany akt przyładowania WRON-ie; wszyscy przecież dokładnie wiedzieli, co może w tym czasie znaczyć opowieść o zamordowaniu na ołtarzu przez państwowych siepaczy broniącego wiary arcybiskupa (Sieradzki, 1992).

Czy Sieradzki pisze o sygnałach zjawiska, w którym Joanna Krakowska w 2014 roku widziała strategię ahistoryczną? Krytyczna słuszność aktualnych pytań zyskuje, jej zdaniem, rezonans, kiedy „łączy się z demagogiczną egzemplifikacją wyprowadzoną z przeszłości”. Po kampaniach sztuki krytycznej teatr krytyczny (tu dodam: wyalienowany ze wspólności, jak kiedyś już środowiska oporu) miał już pozwolenie na użycie ahistoryczności, która prowadzi „do antagonizowania, organizowania konfliktu, mobilizowania gniewu” (Krakowska, 2014).

Jak zostaliśmy przez teatr zmanipulowani

Dorota Buchwald zamyka obraz *Mordu w katedrze* ze strony scenografa:

[...] wiele lat później Juk-Kowarski powiedział mi „co z realną przestrzenią kościoła zrobił teatralny scenograf i jak zostaliśmy wszyscy wtedy właśnie przez teatr zmanipulowani (Buchwald, 2009, s. 303).

Mechanizm teatru jako jedyny – zauważmy – cieszy się tutaj podmiotowością i kieruje swymi wyznawcami. Kiedy nie ma silnych idei, staje się naczelną „wielką utopią”. Może konstrukcja odbiorcza *Mordu w katedrze*, zakładając widza nie jakim może się okazać, lecz jakim jest, szukając „automatycznego” rezonansu, zapowiadała już obecny teatr polityczny? Byłby Jarocki prekursorem Olivera Frlijicia w użyciu symboli religijnych w teatrze politycznym? Frlijć mówi otwarcie, że korzysta „z symbolicznego kapitału instytucji teatralnej, bo wewnętrzne kody instytucji teatru, jej porządek, hierarchie i towarzyszące im oczekiwania dają ogromny potencjał performatywny” (*Czym jest teatr narodowy*, 2017). Wewnętrzne kody instytucji Kościoła również mają ogromny potencjał performatywny oraz symboliczny. Obaj reżyserzy korzystali z tych kapitałów.

W obu spektaklach widz był poddany operacjom, o których nie był informowany. Uzasadniane jako sprzeciw obywatelski, nie zdradzały wszystkich swych tajemnic przed publicznością. Oba, konstruowane ze świeckich pozycji, miały stronę konfrontacyjną, aktualistyczną i były zimną operacją na emocjach, wywołującą jednak to, co gorące. Widz miał się angażować, autor inscenizacji niekoniecznie.

Na etapie Frlijicia również znajdujemy podwójne kodowanie dyskursu towarzyszącego spektaklowi. Dało o sobie znać w „Oświadczeniu” teatru z chwilą zaistnienia niebezpieczeństwa prawnego – teatr w nim głosił, że prawdy i fikcji (mieszanej na scenie wedle jasnych deklaracji reżysera) nie należy mieszać w odbiorze.

Reżyser na tym etapie już otwarcie zaprzecza „dialogowi z publicznością”. Reguła więzi społecznej w jego ujęciu to więź ufundowana na konflikcie, sprowadzona do struktury antagonistycznej. Kluczowa i otwarcie deklarowana. Jego celem jest „wywoływanie konfliktów na rozmaitych poziomach i sprawdzanie, co z nich wyniknie”. Druga kluczowa reguła to: „[...] teatr to nie tylko spektakl na scenie, może dziać się dużo wcześniej i na znacznie szerszym polu [...],

przenoszenie przedstawienia teatralnego do mediów to element świadomej, znacznie szerszej strategii oddziaływania teatru” (tamże).

Mało wiemy o drugiej widowni, która nie dzieli przeżycia, tylko jego „odpryski”, w swej dużej, może głównej części pochodzące od tych, którzy – nieudolnie, a przy tym *a n o n i m o w o* – ćwiczą się w świeżej umiejętności publicznego wypowiadania. Ta widownia składa się jednak z ludzi „niewidocznych” oraz „niewidzących”. Są, można powiedzieć, trzymani w ciemnocie, na odległość sieci, przy czym media podtrzymują pozór, że mają do czynienia ze „sztuką”. Tymczasem dochodzi do nich nie spektakl, tylko jątrzące słowo w języku dziennikarskim, ideologicznym oraz w języku hejtu. Czasem – zależnie od decyzji strategicznej teatru – obraz. Na drugiej widowni nie liczy się przeżycie, bo jest tam niedostępne. Nie powstaje więc zjawisko empatii dla postaci. Druga widownia chłonie konflikt, nie obcując z cierpiącym człowiekiem, np. z kobietą, która ma być ukamienowana, albo kobietą odważającą się na ścieżce krzyża.

Ten widz, choć nie poddany przeżyciu, jest również w izolacji, poza polem uspołecznienia (z jego antagonizmem, ale i negocjacją), jest w ambiwalencji, jest też bezradny z uwagi na brak kompetencji poznawczych i nieświadomy mechanizmów teatru.

Czym są „odpryski” z „pierwszej widowni”? Nie przenoszą się podczas oglądania, tylko po nim. Są zatem skutkami wyparcia, wspomnieniami zasłaniającymi, z silnymi emocjami za lub przeciw, a też różnymi skrótami o charakterze czysto ideologicznym. „Odpryski” powstają więc już po stłumieniu afektów zagubienia, zgnębienia albo odczucia resentymentalnej satysfakcji, to one znajdują się w prasie, telewizji, internecie. Prawem echa internet tworzy mechaniczne repetycje (wytwarzając zastępcze, bez odpowiedzialności) formy uczestnictwa w polityce. Jak w efekcie propagandowym, który chciał dotknąć afektywnego świata mas, dobrze trafiając do zdezorientowanych i ideowo wypalonych, bez poglądów, za to z poczuciem krzywdy i marginalizacji. Należy mówić głównie do drugiej widowni (jest ważniejsza), prosto i zrozumiale, o tym również jasno mówi reżyser. Następuje odreagowanie paraliżu wściekłości przez dobrodziejstwo podziału na „my” i „oni”, „swoich” i „obcych”, co pozwala poczuć przynależność i odrębność. Reżyser jednak walką klasową się nie interesuje, jak widać jasno w cytowanej już rozmowie. Byłaby więc jego „druga widownia” odpowiednikiem pospólstwa z historii Tomasza Becketa, nieliczącego się w rozgrywkę, ale stanowiącego siłę zdolną tworzyć legendy? Chwiejną większością, która głosuje według aktualnego stanu afektów, ale nie ma kompetencji udziału? Czy działa tu stara sprzeczność teatru politycznego z jej dwuznacznością: czy chodzi o teatr powstający w procesie społecznym, czy tylko drogowskaz dla mas? Tak czy owak, widz jest przedmiotem obróbki, bo założono z góry, że jest taki a nie inny.

Kiedy symbole (lub przeciw-symbole) sakralne wchodzą w związku z polityką, powstaje syndrom „jagnięcia i lwa”, który nadaje życie symbolom, cnotom i wartościom, tworząc

strukturę napiętą. Mniejszość, w imię której działa reżyser-„wojownik”, powołuje się na pokrzywdzenie i wykluczenie, przybierając naturę ofiary. Symbole wychodzą poza logikę, kryją się w metaforze, wchłaniają aksjomaty moralne, interferują z politycznością. Pomagają działać w świecie politycznym. Wśród tego wymieszania kompetencji, ducha teatru i antymisterium, otwiera się „nieuchwytna sfera” między antykultem, Grą a polityką. Przeciwnicy i partnerzy wzajemnie się inspirują i osłabiają.

Teatr polityczny, wykorzystujący symbole religijne, rozwinął się w nowy system ingerencji teatru w życie publiczne. Dawny paradygmat, w latach dziewięćdziesiątych wmawiany dalej przez język publiczny, torował drogę do pewnej amnezji, ignorując zasadę antagonizmu. Winien jest zatem pojęciowego rozbrojenia wobec zjawiska *Kłóty*.

Popkultura, na którą nowy teatr okazał się bardzo receptywny, nasunęła mu pamięć własnych pasjonujących szalbierstw sprzed epoki teatru mieszczańskiego. Po rewolucji francuskiej, kiedy wszystkie zasady się skompromitowały, pojawiał się błazen, przekonany o przewadze sił ciemnych. Dziś jest mistrzem w opracowywaniu kulturowych modeli konfrontacji. Rozgrywa lęki, potem chowa się za kulisy. To nie jest aluzja *ad personam* do wyjazdu reżysera, to żelazny mechanizm teatru jarmarcznego, opisany przez Starobinskiego. Mistagog świeckiego obrzędu wycofuje się, kiedy ludzie wychodzą na ulicę.

Teatr potrzebuje symboliki, nigdy nie jest całkiem laicki. Instynktem samozachowawczym broni się przed brakiem krwi. Jego laickość teatralna szuka nie demokratycznej rozumności, raczej nowej sakry. Dlatego laicki sens obrazów Frłjicia jest wątpliwy. Boga nie ma, ale wedle wszelkich opisów spektaklu jest antymisterium, jest diabeł, a także władza hybrydycznej teatralizacji, odwołująca się do starej formy, uwewnętrznionej i może oczekiwanej.

Projekt w rzeczywistości bez projektu

Aktorzy *Mordu w katedrze* mieli specjalne przepustki, co wpisuje się nie tylko w rejestr sprzeciwu, ale również w rejestr współpracy. Zasada niejawności decyzyjnego zaplecza teatru, znana z Polski Ludowej, jest dalej w mocy – chroni się tajemnice zaplecza przed publicznością. Teatr szykuje swe sztuczki za parawanem, a uzasadnienia demokratyczno-moralistycznego języka tu nie pasują.

Czy to byłaby „ciemna gra” liminoidalnych poetów elity teatru w czasach demokracji? Reżyserzy obu przedstawień są jednak w poszukiwaniu dramaturgicznej konieczności, i znajdują ją w samej polityczności. *Mord w katedrze* można wiązać z czasem buntu elit z lat sześćdziesiątych-osiemdziesiątych, kiedy utrwały swoje przywileje poznawcze, wychodząc z PRL z doświadczeniem, jak bronić niezawisłości teatru przed władzą i przed infantyлизacją języka w demokratyzującym się świecie. *Kłóty* jest już z czasu kolejnego buntu mas, w tym przeciw przywilejom poznawczym, który przy pomocy postprawdy kontestuje również brak dostępu do debaty.

W okresach, gdy poczucie rzeczywistości ulega osłabieniu, nie umiemy stanąć frontem do tego, co się dzieje, a wtedy powstają warunki dla radykalnych autarkii. Ktoś musi być wolny od apatii i bierności. Liderami stają się ludzie, którzy – niepewni jak wszyscy – mają dar kreacji pewności. Chętnie ją witamy, mając nadzieję pozostać radykalni. Precyzyjna i przemyślana machina *Kłóty* działa więc (co podnoszono) dzięki bezradności, wytwarzając, jak ktoś powiedział, zemstę bezsilnych.

Dla Olivera Frłjicia jego własny dyskurs również (o czym mowa w spektaklu) jest wątpliwy, bo już nie ma miejsca, z którego można wydać czysty sąd, a wyalienowana krytyka jest w błędnym kole. Baudrillard nazwałby to „nadaktywnym zanikiem teatru” w pozornym ruchu: zgrzytającego zębami, bezsilnego, z błyskami jasnowidzenia, w stanie euforii, nie do końca martwego, choć pozbawionego już życia (na wieczność jednak kwitnącego...). Teatr wodzi demony na sznurku, nie należy do jego możliwości wytworzenie projektu utopii społecznej (czyli nowych złudzeń), która wyprowadziłaby z impasu. Zmieniałaby sytuację, w której pasja do własnego mechanizmu wdziera się – czy chcemy, czy nie – jako namiętność główna, z efektem prowokującej pustki.

Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego podczas konferencji „Teatr a Kościół”, która odbyła się w dniach 11-12 maja 2017 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

¹ Konferencja w związku z czterdziestą rocznicą Grudnia 1970 i trzydziestą rocznicą Sierpnia 1980, Nadbałtyckie Centrum Kultury i Zakład Antropologii Literatury i Krytyki Artystycznej Uniwersytetu Gdańskiego, 13-14 XII 2010.

² Wszystkie dalsze nie opisane cytaty pochodzą z tego tekstu.

³ Dziękuję autorce za udostępnienie pracy doktorskiej przed publikacją.

⁴ Informację o notatce (bez kopii notatki) opublikowała Danuta Bilińska (zob. Bilińska, 1993).

⁵ O rolę Jerzego S. Sity pytałam osobę zaprzyjaźnioną z wdową po tłumaczu. Otrzymałam wiadomość: „Żona Jerzego jest przekonana, że pomysł wystawienia *Mordu w katedrze* to pomysł Jarockiego i Jerzego, któremu patronował Holoubek”.

⁶ Autorka omawia temat dramatu Eliota jako daleki od zawartości spektaklu w katedrze św. Jana.

⁷ Autorka szeroko rozwija kwestię powrotu do tematu Eliota w spektaklu krakowskim.

Bibliografia:

- 20 spektakli na 20-lecie*, z Jerzym Jarockim rozmawia Beata Guczańska, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Korporacja Ha!art/UJ/PWST, Kraków 2010.
- Adamiecka-Sitek, Agata, *Jak zdjąć Kłóty? Oliver Frłjić i Polacy*, „Didaskalia” 2017 nr 139/140.
- Bilińska, Danuta, „*Mord w katedrze*” T.S. Eliota na scenach polskich, [w:] *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979-1989)* pod red. I. Sławińskiej W. Kaczmarka, wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.

Buchwald, Dorota, *Teatr to jedność świata czyli gdzie przebiega granica znanego i nieznanego w scenografii Jerzego Juka-Kowarskiego*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.

Czym jest teatr narodowy, z Oliverem Frłjiciem rozmawiają Marta Keil i Agata Adamiecka-Sitek, program do spektaklu *Kłótnia*, premiera 18 II 2017 w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Fik, Marta, *Grzechy Bezgrzesznej*, „Polityka” 1979 nr 15.

Fischer-Lichte, Erika, *Rzeczywistość i fikcja we współczesnym teatrze*, tłum M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2005 nr 70.

Jarocki, Jerzy, *Gra na dwie katedry*, „Rzeczpospolita” nr 291, dodatek „Plus Minus”, 14-15 grudnia 1996.

Konic, Paweł, *W obliczu trwogi*, „Teatr” 1982 nr 1.

Kościelniak, Marcin, *PRZEZ SOLIDARNOŚĆ. Kościół jako struktura emocjonalna polskiego społeczeństwa lat 80.*, „Didaskalia” 2017 nr 139/140.

Kozłowska, Justyna, *T.S.Eliot w polskiej kulturze teatralnej*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2014.

Krakowska, Joanna, *Ahistoryczne, krytyczne*, dwutygodnik.com 2014 nr 129.

Łopuszański, Piotr, *Gustaw Holoubek, filozof bycia*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2010.

Przastek, Daniel, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Instytut Nauk Politycznych UW i Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR Warszawa 2005.

Sieradzki, Jacek, *Aktorzy i krytycy o Jerzym Jarockim*, Teatr 1992 nr 2.

Turner, Victor, *Gry społeczne, pola i metafory*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Tenże, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010.

„Zaczynamy od początku”, z Jerzym Jukiem-Kowarskim rozmawia Dorota Buchwald, „Notatnik Teatralny” 1998 nr 15.

Abstract:

Jerzy Jarocki's Game with Two Cathedrals

Małgorzata Dziewulska writes about *Murder in the Cathedral* directed by Jerzy Jarocki in 1982. The author explores the interpenetration of fiction and reality, brought about by transferring the events of T. S. Eliot's drama into a realistic space – St. John's Cathedral in Warsaw. Drawing reference to Victor Turner's concept of liminality, she tries to capture the play's unique sense of time and form. Analyzing the symbolism of the performance, the possible reference to the socio-political situation at the time, and its links to the institution of the Church, Dziewulska investigates the position of the viewer and strategies for engaging his/her perception.

Keywords: Jerzy Jarocki; T. S. Eliot; theater; church; politics; liminality