

3
19.07.1968

67/68

Scena zbiorowa, na pierwszym planie
Ryszard Cieślak (Ciemny)KONSTANTY
PUZYNA

Załącznik do »APOCALYPSIS«

Tuż przed Bożym Narodzeniem Teatr Laboratorium powrócił z triumfalnego tournée po Stanach. Triumf nikogo nie zaskoczył: entuzjazm dla wrocławskiego zespołu rośnie na Zachodzie z roku na rok, osiągając wymiary epidemii. Nadarza się jednak okazja, by obejrzyć przyczynę entuzjazmu, skoro *Apocalypsis cum figuris*, ostatni spektakl Grotowskiego, znów idzie we Wrocławiu. A na rękę mi ta okazja: poemat aktorski Grotowskiego jest zbyt wielowarstwowy i wieloznaczny, by go załatwić jedną analizą. Stale, jak przy analizie *Ulyssesa* Joyce'a, zostaje jakaś reszta. Zostaje i niepokoi.

Wzmianka o *Ulyssesie* wydać się może bez sensu. Lecz niewątpliwie *Ulysses* jest pewnym modelem myślowym dla wszelkich struktur typu *Apocalypsis*. Zmieścić w drobnym współczesnym zdarzeniu całą historię

śmierci. Shaw, ganiąc Szekspira i chwalać Ibsena, tępiąc Lyceum i wynosząc ponad miarę może przedstawienia niektórych innych kompanii, prezentował londyńskiej publiczności własny, nader poważny, konsekwentny, z charakterem przez niego broniący program artystyczno-ideowy. O ilu współczesnych recenzentach dałoby się to powiedzieć?

Bo przecież nie ma w tym ujemy, gdy atakuje nas ktoś, kto z natury rzeczy zajmuje inne niż my stanowisko, reprezentuje odmienne poglądy. Przeciwnie, może to być i powinno być źródłem satysfakcji.

Nikt za to nie lubi być obiektem ataków kapryśnych, subiektywnych i impresyjnych, wyroków ferowanych z próżności, pod wpływem mody, koniunktury — wyroków, których sami sędziowie nie mają zwyczaju z jaką taką konsekwencją bronić.

Co prawda w spotkaniu z takimi krytykami lepiej być przedmiotem ataku niż obrońcą, nagnany niż pochwalany.

Oto nauka, paradoksalna jak w przypadku Shawa przystało, którą z lektury książki po części zwietrzała mimo wszystko wyciągnąć można.

Módlmy się o złą opinię u złych krytyków bez postawy, programu, charakteru i mądrości.

Pozostali mogą nas chwalić, jeśli im przyjdzie ochota.

c.a.

ludzkości, nałożyć dzieje Chrystusa na pijacki wyglup, ponadczasowość i ponadprzestrzenność na obyczajowy konkret dnia, opleść aluzjami do różnych kultur i epok, powiązać analogią wszystko ze wszystkim, rzekę czasu zmienić w równoczesność, stworzyć pole skojarzeniowe niemal nieskończone, a jednak nie dowolne, rygorystycznie organizowane materią dzieła — to właśnie owo pokrewieństwo, zbliżony zamysł. W prozie czy poezji nie jest to dzisiaj nowość, ale w teatrze? Kiedy w dodatku materię dzieła stanowi w *Apocalypsis* samo prawie aktorstwo, nie słowo?

Poczucie uproszczenia i niedosytu trapi mnie więc od czasu, gdy w październikowym *Teatrze* (nr 19) zamieściłem *Powrót Chrystusa*, szczegółowy opis *Apocalypsis*. Ta cholerna reszta! Dwie uwagi przyjaciele utkwiły mi w pamięci. „Mówisz, że cały ten spektakl stoi aktorską metaforą. Słusznie. Ale nie na niej skupiasz opis, tylko na fabule. Za mało pokazujesz tego, co czysto aktorskie, metaforzyki ciała i gestu. Przykład z chlebem jest połowiczny: metaforyczna gra znaczeń dotyczy tu rekwizytu, a taka funkcja rekwizytu czy kostiumu jest częsta i w normalnym teatrze, jest łatwa. Trzeba ją było dobitniej pokazać w aktorstwie”. Mówił to ktoś, kto widział przedstawienie. Ktoś inny, „kto go nie widział, powiedział: „Wiesz, sądząc z twojej relacji jest to spektakl właściwie dość tradycyjny. Solidna dramaturgia, dobrze zapigrana. Tyle, że nie spisana przedtem na papierze. Czy to wszystko, czy coś ci tu wyciekło?”

Wyciekło zapewne. Uwagi pochodzą co prawda od wielbicieli Grotowskiego, a tym zawsze będzie mało. Istotnie jednak, pisząc o *Apocalypsis*, zająłem się głównie fabułą i dramaturgią spektaklu, tą kolektywną dramaturgią tworzoną w cieniu przez aktorów i reżysera z samych aktorskich działań, która tradycjonalistom nijak nie mieści się w głowie. Wypreparowałem przede wszystkim wątek Ciemnego i „apostołów”, opowiadając jego dramaturgiczny przebieg. Ale to trochę tak, jakbym z *Ulyssesa* opowiedział wątek Blooma, Dedalusa i Molly, pokazując jeszcze, jak nakłada się nań mit homerycki. To dopiero kanwa, szkielet dzieła. Albo, jeśli wolicie, scenariusz *Apocalypsis*, zrekonstruowany z gotowego widowiska.

Gdyby istniał w literackim zapisie, miałbym z głowy połowę roboty: krytyk, piszący o zwykłym spektaklu nie streszcza przecież

sztuki, zakłada, że czytelnik ją zna lub może sobie przeczytać. Dzisiaj jednak i ja mogę już tak postąpić: odwołać się do własnego zapisu przedstawienia. Nazwijmy go więc tekstem A₁ (tak robią naukowcy, ludzie poważni) i spróbujmy spojrzeć teraz na *Apocalypsis* w innym, pionowym przekroju. Na trzy specyficzne jej cechy: wieloznaczność, równoczesność i „prawo powszechnej analogii”.

Brzmi to tajemniczo. Powróćmy zatem na chwilę do dramaturgii. Sześć osób. Jedna z nich, zwana potem Szymonem-Piotrem, dla zabawy „kreuje” Ciemnego, wiejskiego przyglupka, na Chrystusa, aby, gdy ten uwierzy, atakować go zajadłe bluźnierstwem i argumentacją, a w końcu odepchnąć go i przekreślić. Ciemny jednak staje się Chrystusem naprawdę. Nie wiadomo tylko: prawdziwym czy fałszywym. Jeśli fałszywym, Szymon-Piotr reprezentuje racje Kościoła, jego słuszną czujność w demaskowaniu fałszywych Mesjaszów, podszeptów Szatana. Jeśli prawdziwym, możliwosci są dwie. Szymon reprezentuje Kościół-instytucję, złożony mechanizm władzy ziemskiej, dla którego powrót Chrystusa i jego ewangelicznych zasad byłby ruiną. Albo też Szymon — skoro w dodatku operuje argumentacją nie teologiczną, lecz świecką, z Dostojewskiego — reprezentuje po prostu świat laicki, obcy już i niechętny idei Chrystusowej. Otóż w *Apocalypsis* te trzy możliwości — i kilka innych, drobniejszych — nie są bynajmniej dane widzowi do wyboru. Śledzić je mamy równocześnie i odbierać łącznie, dopiero razem tworzą sens. Chociaż są sprzeczne. Sporo znamy dzieł wieloznacznych, choćby *Hamleta*, teatr jednak zwykle narzuca jedną interpretację. A przynajmniej każe wybierać: albo — albo. W *Apocalypsis* nie ma „albo — albo”, jest tylko „i-i”. Jak w fizyce światła, gdzie teorie korpuskularna i falowa dopiero łącznie objaśniają zjawisko, aczkolwiek także są sprzeczne.

Ta zasada „i-i” schodzi z kolei w budowę sytuacji, w pracę aktora. Dobrym przykładem jest tu scena miłosna, którą dokładnie opisałem w A₁, nie rozkładając jej jednak na elementy. Zawiera porównanie erotyka — łoża, a rozgrywa się między Ciemnym, Magdaleną i Janem. W planie ruchu i gestu Jan gra zatem zwierzynę — rogacza czy jelenka, Ciemny i Magdalena na przemian łuk i cięciwę łuku. W planie „psychicznym” Ciemny z Magdaleną grają po prostu akt seksualny, a

Jan w swoim zdyszczanym biegu ku kochankom — niejako ich libido. W planie fabularnym Jan, który napuścił przygłupka na prostytutkę, dopinguje ich teraz, podniecony i zazdrosny zarazem. W planie wreszcie historii biblijnej jest to Jan, Magdalena i Chrystus pogrążeni w poplątanej erotyce we troje. Jej drastyczność wzmagają — ale i łagodzą, przesłaniają — tamte plany. I znów w spektaklu są to plany łączne i równoczesne; w opisie tylko układają się kolejno.

Jesteśmy już przy aktorskiej metaforze, zejdźmy w nią jeszcze głębiej. Gdzieś w początkowych sekwencjach spektaklu Ciemny, biegając nerwowo wokół zebranych wspina się nagle na palce i zawisa niemal w powietrzu z rozpostartymi rękami, głową wtuloną w ramiona i dłońmi miękko opadającymi w dół. Jest to moment, błysk: obraz ptaka wzbijającego się do lotu i obraz Ukrzyżowanego. Pozornie niczemu tu nie służy. Ukrzyżowanie nastąpi dużo później, obraz ptaka przypomni się może, kiedy Ciemny powie tekstem Eliota: „po cóż ma stary orzeł rozpościerać skrzydła?” Ale też później. Ta figura poetycka odsłania nam jednak nie tylko równoczesność dwu odległych znaczeń, nagle skojarzonych aktorskim gestem, i ich dalekie powiązania z innymi partiami spektaklu. Pokazuje też, jak w równoczesność zmienia się rzeka czasu. Ciemny nie jest tu jeszcze wcale Chrystusem, a już jest ukrzyżowany: wypadki dzieją się w czasie, ale są wciąż obecne, poza czasem, przed czasem, po wiekach.

Są obecne jako obrazy poetyckie, mnożące się, migawkowe, pozornie luźne. Te obrazy nie posuwają naprzód samej akcji, ale oplatają się nieustannie migotliwą siecią odległych analogii. Przypominają owe „senne przedziwa” u Norwida, wsnute w rzeczywistość jak w tkaninę: „Lecz nie ich ciągnie się i nie zrywa — nad światło szybka i migotliwa — spostrzeże ją człek, a nie zobaczy!” Obrazy *Apocalypsis* widz także często spostrzeże tylko a nie zobaczy; dopiero po wielu tygodniach wyłaniają się nagle z głębi pamięci, dziwnie wtedy ostre i wyraziste. Dlatego nawet analizując jedną tylko scenę trudno wyłapać wszystkie jej sensory i powiązania. Oto Szymon-Piotr dosiada Ciemnego i galopuje na nim jak na koniu. Sens tej sceny podałem częściowo w A₁, przeoczyłem jednak pewien wcześniejszy obraz, kiedy Ciemny wskakuje na plecy Szymona i zwisa mu przez ramię, z głową na jego piersi. Jest to znów obraz-moment: Dobry Pasterz z barankiem. A cała scena „robienia w konia” Ciemnego wiąże się kompozycyjnie z tym obrazem: jest jego odwróconym przypomnieniem. Szyderczym.

Poprzez takie aktorskie metafory, przywołujące się i ulotne, niejasno rysuje Grotowski „prawo powszechnej analogii”. Wszystkie zjawiska świata odbijają się w sobie nawzajem, to tylko my zazwyczaj przeoczamy te związki. Płynie czas, istnieje historia i współczesność, natura i kultura, fakty psychiczne i fizyczne, lecz ukryte analogie wiążą je w jedność pełną i w gruncie rzeczy nieruchomą. Nieustanne łączenie odległych obrazów w spoisty system analogii tkwi oczywiście u podstaw wszelkiego myślenia poetyckiego: na analogii opiera się przecież metafora. Czasami jednak myślenie takie nabiera szczególnych odcieni. Kiedy dotyczy nie tylko dzieła, ale i świata poza nim. Zasada „powszechnej analogii” pochodzi od Swedenborga, odnajdziemy ją też w późniejszej tradycji ezoterycznej, oraz — co równie znamienne — u surrealistów, Bretona i Artauda.* Również u Joyce’a się przewija. I myślę, że nie bez powodu *Apocalypsis* ją właśnie podsuwa naszej wyobraźni.

Natłok aktorskich obrazów, ostrych, momentalnych, przelotnych, jaki rozwija przed nami zespół Teatru Laboratorium, jest chyba nie tylko bogactwem, nadmiarem, radością tworzenia i kojarzenia. Jest może czymś więcej: marzeniem o tajemnej logice świata, o owej „jedności w wielości”, której szukamy od stuleci. Bezskutecznie, ale cóż z tego?

KONSTANTY PUZYNA

* Por. M. Dzięwulska *Surrealizm: komunal i postawa*, *Dialog* nr 8/1969.