

Katarzyna Flader

Teologia ukryta w teatrze

Studia Theologica Varsaviensia 48/1, 83-101

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KATARZYNA FLADER

TEOLOGIA UKRYTA W TEATRZE

TEOLOGIA I TEATR W DIALOGU

Jednym z podstawowych pytań, jakie od początku swego istnienia stawia teatr, jest pytanie o kondycję człowieka i jego miejsce w świecie. Teatr w swych dziełach scenicznych poszukuje odpowiedzi dotyczących najważniejszych, bo egzystencjalnych zagadnień: sensu życia, celowości cierpienia, miłości. Niekiedy podejmuje problemy eschatologiczne, przedstawiając byt w świetle zagadnień ostatecznych. W tym kontekście staje się bliski teologii. Między innymi z tego powodu w badaniach nad sztuką sceniczną znajduje się miejsce na dialog między teatrem a teologią. Warto zatem zdefiniować pojęcie „teologia”, by przekonać się ile teatru może pomieścić się w tej przestrzeni, a ile teologii da się wprowadzić na scenę. Etymologię wywodzącego się z greckiej starożytności słowa można tłumaczyć jako „mówienie o Bogu”. Termin ten zdaniem Herberta Vorgrimlera oznacza hymniczną, mistyczną, filozoficzną formę mówienia o Bogu¹. „Teologia jest to świadomie podjęty przez osobę wierzącą wysiłek słuchania autentycznego, historycznie danego słowa objawienia Bożego i wysiłek poznania tego słowa za pomocą metod naukowych i refleksyjnego rozwijania osiągniętych w ten sposób rezultatów”. Jej „przedmiotem – jak podkreśla autor leksykonu – nie jest więc Bóg”². Zdaniem wielu badaczy teologia jest nie tyle nauką o Bogu, co o człowieku w relacji do Boga. Mamy

¹ *Teologia*, w: H. Vorgrimler, *Nowy leksykon teologiczny*, Warszawa 2005, s. 375.

² Tamże.

dzisiaj do czynienia także z szerszym traktowaniem tego terminu. W pracach niektórych teologów następuje semantyczne poszerzenie pojęcia. Teologią jest metarefleksją nad doświadczeniem religijnym, czy jak podaje Clayton Crockett, protestancki teolog, „teologią jest wszystko to, co dotyczy naszych ostatecznych trosk, czyli porusza podstawową kwestię naszego, być albo nie być”³. Crockett widzi teologię jako środek namysłu, stawiający pytania ostateczne. Teologię bez żadnego ukonkretniającego przymiotnika można traktować zatem jako refleksję nad życiem i śmiercią w kontekście eschatologicznym.

W rozważaniach nad relacjami między teatrem a teologią trzeba zapytać o teatr współczesny i jego stosunek do zagadnień wiary. Wiemy bowiem, że w dziejach sztuki scenicznej były epoki, kiedy to teatr żył w pewnej symbiozie z teologią (teatr starożytnej Grecji, religijny teatr średniowiecza, religijny teatr hiszpański w złotym wieku, teatr romantyczny) i takie, kiedy to teatr oddalał się od problematyki religii i wiary (teatr oświecenia, teatr pozytywizmu, teatr ponowoczesny). Jacek Kopciński stawia tezę, że historia teatru europejskiego jest w teologicznym sensie historią powiększającego się dystansu między Bogiem i człowiekiem⁴. Relacja między teologią a teatrem ulegała bowiem powolnemu rozluźnieniu, aż z czasem doszło do rozejścia się tych dwu przestrzeni. Być może jedną z przyczyn była i nadal pozostaje postępująca sekularyzacja, która – w dużym uproszczeniu – polega na rozdzielaniu tego co świeckie, od tego co religijne. Charles Taylor podaje trzy typy świeckości we współczesnym świecie⁵. Pierwszy polega na zeświecczeniu nowoczesnej sfery publicznej, drugi objawia się w słabnięciu ortodoksyjnych postaci wiary i dezintegruje religię jako formę instytucjonalną, wreszcie trzeci typ świeckości mówi nie o zanikaniu wiary, lecz ustala nowe warunki posiadania przekonań religijnych. Takie procesy muszą mieć także wpływ na sferę sztuki, wyprowa-

³ C. Crockett, *Interstices of the Sublime. Theology and Psychoanalytic Theory*, New York 2007, cyt. za: A. Bielik-Robson, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.

⁴ J. Kopciński, *Teologia w działaniu*, „Teatr” (2008), nr 7.

⁵ Zob. Ch. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge 2007, cyt. za: A. Bielik-Robson, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.

dzając ją z przestrzeni wzajemnych powiązań z wiarą, a umieszczając w obszarze „czystym”, pozbawionym dywagacji teologicznych. Sekularyzacja przenosi dyskusję na tematy teologiczne ze sfery publicznej do sfery prywatnej.

Relacje między sekularyzacją a słabnącym we współczesności zaangażowaniem religijnym porusza autor książki o znamienitym tytule *Wiara zakwestionowana*⁶. Zdaniem Heinricha Friesa należy jasno rozróżniać sekularyzację i sekularyzm. Sekularyzacja zakłada bowiem, że świat nie ma Bożego charakteru, jest czymś stworzonym, różniącym się od Boga. To świat powierzony człowiekowi, zdesakralizowany, pozbawiony cech demonicznych i mistycznych⁷. Sekularyzm zaś – zdaniem Friesa – to światopogląd. Dla sekularyzmu zsekularyzowany świat jest czymś absolutnym i ostatecznym i tu autor *Wiary zakwestionowanej* widzi poważne niebezpieczeństwa dla współczesnego człowieka i jego duchowości. *Z faktu, że Bóg nie występuje w zsekularyzowanym świecie, że w podstawowych gałęziach wiedzy tego świata, a mianowicie w matematyce, naukach przyrodniczych i technice oraz w laboratoriach nie potrzebuje się Boga i nie można Go też poznać, sekularyzm wyprowadza z całą stanowczością wniospek, wynikający z badań wiedzy: Boga „nie ma”*⁸. Dlatego też Fries z całą stanowczością podkreśla, że z teologicznego punktu widzenia sekularyzacja jest całkowicie akceptowalna, sekularyzm natomiast nie.

Czy hasło „Boga nie ma” przedostało się do przestrzeni teatralnej? Czy współczesne spektakle pokazują człowieka pozbawionego duchowości? Czy w inscenizacjach teatralnych nie odnajdujemy błysków transcendencji? Wydaje się, że taka diagnoza byłaby nazbyt upraszczająca i spływająca dzisiejszą rzeczywistość. Można podążyć śladami ks. Jerzego Szymika, który pokazuje dwa stanowiska dotyczące

⁶ H. Fries, *Wiara zakwestionowana*, wydanie skrócone, Warszawa 1975.

⁷ Zob. H. Fries, rozdział *Wyzwania rzucone wierze przez zsekularyzowany świat*, w: Tenże, *Wiara zakwestionowana*, dz. cyt.

⁸ Tamże, s. 177.

problematyki religijnej w ateistycznej debacie ponowoczesnej⁹ i odnieść je do obszaru sztuki. Z jednej strony mamy do czynienia z „pobożnym ateizmem” opartym na cierpieniu, poszukiwaniu i czystych intencjach, po drugiej stronie plasuje się „ateizm agresywny”, który odrzuca Boga, charakteryzuje się gniewem i odpowiada za ponowoczesny kształt rozpaczy¹⁰. Oba punkty widzenia świata przebijają przez sztukę sceniczną. Obok spektakli, których tematem jest poszukiwanie Boga także przez postawę wadzenia się i buntu, których biblijne uzasadnienie można odnaleźć w słowach samego Chrystusa „Boże mój, Boże mój czemuś mnie opuścił”, powstają inscenizacje podkreślające wyraźnie, że Stwórca nie istnieje, a próby poszukiwania Go są tylko mrzonkami dla słabych i myślących nieracjonalnie. Reprezentanci pierwszego dyskursu – zdaniem Jerzego Szymika – mimo poczucia nieobecności Boga, pragną zbawienia, podczas gdy drudzy chcą stanowczo odrzucić „kicz zbawienia”. Dla przykładu do drugiego dyskursu autor przywoływanego artykułu włącza między innymi dramaty Sary Kane¹¹. Nie twierdziłabym jednak z całą stanowczością, że przez ciemne, pełne rozpaczy i zwątpienia utwory angielskiej dramatopisarki – przedstawicielki nowego brutalizmu – prześwieca li tylko chęć uniezależnienia się od Boga i pycha człowieka. To temat na oddzielną rozprawę.

Bardzo ciekawe rozważania na temat kondycji człowieka późnej nowoczesności – inspirujące dla tematu tego artykułu – przedstawia też Chantal Delsol, autorka prac z zakresu filozofii politycznej, powieściopisarka¹². Jej zdaniem cechą charakterystyczną późnej nowoczesności jest życie bez sensu i obywanie się bez nadziei. Człowiek współczesny nie umie żyć w świecie, który przekazały nam poprzednie pokolenia, ponieważ sam go zanegował. Nie może zaistnieć też w wymarzonym

⁹ Zob. J. Szymik, *Chrystokształtność nadziei wobec ponowoczesnego kształtu rozpaczy. Humanizm Ewangelii a rozczarowania postmoderny*, w: J. Mariański, S. Zięba (red), *Godność czy sukces? Kulturowe dylematy współczesności. Materiały III Kongresu Kultury Chrześcijańskiej*, Lublin 2008, s. 57-79.

¹⁰ Tenże, s. 64.

¹¹ Zob. Tenże, s. 65.

¹² Zob. Ch. Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, Kraków 2003.

świecie utopii, bowiem, jak łatwo się domyślić ów świat okazał się niemożliwy do spełnienia. *Ale jeżeli pragniemy odtąd żyć bez projektów przyszłości* – konstatuje Delsol – *powinniśmy odnaleźć wymiar duchowy, dzięki któremu egzystencja nabiera sensu i wykracza poza siebie nawet w codzienności. Natomiast społeczeństwo samego tylko dobrobytu, bez nadziei ni oczekiwań, zamyka nas w materialności i czyni z nas smutnych bohaterów pustki*¹³.

Z przytoczonych głosów teologów i filozofów jasno wynika, że współczesny człowiek próbuje ułożyć sobie świat bez tradycji, pamięci, bez wiary i teologicznej refleksji. Wybiera pustkę w świecie materialnym nad poszukiwanie sensu w przestrzeni duchowej. Nie wszyscy jednak tak pesymistycznie oceniają otaczającą nas rzeczywistość. W swej najnowszej książce *Na pustyni* Agata Bielik-Robson stawia tezę, że nie da się uciec od religijności, którą wbrew przewidywaniom odnaleźć można także we współczesnych czy ponowoczesnych nurtach filozoficznych¹⁴. Autorka podkreśla, że nawet jeśli próbujemy ukryć teologię i wyprowadzić ją z naukowych obszarów, to mimo wszystko będzie ona przez nie przeświecać. Teologia dotyka bowiem zbyt fundamentalnych zagadnień: zagadnień życia i śmierci. Agata Bielik-Robson uważa, że w systemach filozoficznych nowoczesności i późnej nowoczesności uważny analityk odnajdzie wiele przykładów kryptoteologii. Autorka rozumie pod tym pojęciem refleksję ujawniającą wymiar rzeczy ostatecznych w postawach filozoficznych z pozoru tylko wolnych od eschatologicznych trosk¹⁵.

Pojawia się pytanie, czy kategorię kryptoteologii można przenieść z gruntu filozoficznego na obszar sztuki, zwłaszcza teatru i dramatu. Zabieg taki wydaje się uzasadniony, biorąc pod uwagę, że już dokonano kilku wstępnych prób ustalania miejsc wspólnych dla teatru i teologii¹⁶. Poszukiwano odpowiedniego języka opisu, metod badawczych,

¹³ Tamże, s. 9.

¹⁴ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., dz. cyt.

¹⁵ Tamże, s. 9.

¹⁶ Zob. „*Więź*” (2007) nr 5; J. Kopciński, *Teologia w działaniu*, „*Teatr*” (2008) nr 7; K. Flader, *Metafory teologiczne w teatrze*, „*Studia Redemptorystowskie*” 7 (2009);

wzajemnych inspiracji, metafor, dzięki którym można mówić o teatrze i teologii, ale także ukrytych motywów teologicznych w teatrze, czyli kryptoteologii. Zaznaczyć jednak należy, że nie jest to stanowisko powszechne. Kiedy jedni widzą ukryte elementy teologiczne we współczesnych realizacjach teatralnych, drudzy podkreślają, że przeżywamy obecnie epokę postchrześcijańską a nawet postreligijną. Oznaczałoby to, że współczesny teatr nie jest zainteresowany sprawami wiary, transcendencji a jego poszukiwań nie można opisywać językiem teologii. Jeśli zatrzymamy się na najwęższej definicji słowa „teologia”, to dojdziemy do przekonania, że sztuka sceniczna nie wyraża dziś zainteresowania tą problematyką. Jeśli jednak posłużymy się współczesnymi definicjami poszerzającymi znaczeniowe pole terminu „teologia”, to roztoczy się przed nami wystarczająca i reprezentacyjna do wysuwania ogólnych wniosków grupa spektakli poruszających ową problematykę, nawet jeśli sprawy teologii stają się dla ponowoczesnych inscenizatorów impulsem do polemiki z otaczającą nas tradycją religijną czy inspiracją do własnych prywatnych przemyśleń dotyczących spraw ostatecznych.

Wypada zgodzić się z twierdzeniem Waltera Benjamina – niemieckiego filozofa i teoretyka kultury, że teologia dla współczesnych jest brzydka i trzeba trzymać ją w ukryciu. Dla teatru oznacza to, że wielu reżyserów i inscenizatorów prowadzi w swych dziełach dysputy nad sprawami ostatecznymi, snuje refleksję nad szeroko rozumianym doświadczeniem religijnym, nie nazywając wprost swych poszukiwań teologicznymi. Wydaje się, że schowana teologia (kryptoteologia) w teatrze ma się dobrze, co więcej znalazła tu przyjazne i ciepłe miejsce. Nie wolno jednak mieszać pojęć, stosując niemal zamiennie w krytyce teatralnej słowo „teologia” i „kryptoteologia”. Oba bowiem opisują

„Miejsca wspólne. Czy istnieje teologia teatru?” Panel dyskusyjny z udziałem Mai Komorowskiej, Anny Karoń-Ostrowskiej, Romana Kolakowskiego, Wiesława Komasy, prowadzenie K. Flader, „Teatr” (2008) nr 3; P. Dobrowolski, *Kryptoteologie współczesnego teatru*, „Teatr” (2009) nr 7-8; „Obyś był zimny albo gorący!” Z Krzysztofem Jasińskim i ks. doktorem Henrykiem Paprockim rozmawia Michał Mizera, „Teatr” (2009) nr 7-8; S. Duda, *Idolatria i atrapy boskości*, „Teatr” (2009) nr 7-8.

A. Bielik-Robson, „Na pustyni”..., dz. cyt., s. 26.

inne praktyki sceniczne. Paweł Dobrowolski w artykule *Kryptoteologie współczesnego teatru*¹⁷ przekonywał, że Festiwal Gorzkie Żale odbywający się już dwukrotnie w Warszawie w czasie Wielkiego Postu jest próbą wyciągnięcia teologii na scenę. Można zgodzić się z tym stanowiskiem, ale nie można nazywać tego artystycznego wydarzenia mianem kryptoteologii. Sama nazwa Festiwalu w jednoznaczny sposób odsyła nas do katolicyzmu. Czas, w którym odbywają się spektakle, jest jednym z najważniejszych okresów w katolickim kalendarzu liturgicznym. Gorzkie Żale, w moim przekonaniu, mogą być uznane za teologię teatru, teologię na scenie, ale nie kryptoteologię – niczego, co zostało zawoalowane, nie odkrywamy. Oczywiście, obecne są na Festiwalu spektakle, w których teologia odważnie i bez ukrycia prezentuje się na deskach scenicznych i takie, gdzie musimy poszukać ukrytych teologicznych tropów. Sama inicjatywa jest jednak przykładem teologii w działaniu.

KRYPTOESCHATONY W TEATRZE ŚMIERCI TADEUSZA KANTORA

Przejawów dialogu teatru i teologii znaleźć można dużo, jednak na potrzeby naszych rozważań należy zawęzić je do wybranego zagadnienia. Istotne wydaje się poszukiwanie kryptoeschatonów, czyli często niejawnych a rozstrzygających kwestie ostateczne, dotyczących spraw życia i śmierci toposów¹⁸. Toposy te przejawiają się w najstarszej twórczości scenicznej i prześwitują przez dzieła teatralne kolejnych epok. Odnaleźć je można także w wielu inscenizacjach nowoczesności i późnej nowoczesności. Człowiek nie może bowiem oderwać się całkowicie od namysłu nad sprawami ostatecznymi, jakkolwiek wypierałby śmierć ze swego myślenia, to nie sposób uciec od niej zupełnie. Truizmem – nie zawsze w pełni uświadomionym przez współczesnego człowieka – jest fakt, że nieodzownym końcem życia jest śmierć.

¹⁷ P. Dobrowolski, *Kryptoteologie współczesnego teatru*, „Teatr” (2009) nr 7-8, s. 36-39.

¹⁸ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., dz. cyt., s. 26.

Jesteśmy skazani na doświadczenie śmierci w tym samym stopniu, jak na doświadczenie życia. Człowiek pojmując tę niezbywalną prawdę, musi dokonać wyboru: czy – jak pisze Bielik Robson – tę negatywność (świadomość śmierci) pogłębić czy zniwelować. Pogłębiając – inaczej mówiąc – rozwierając szczelinę negatywności, akceptujemy stan nieprzystawalności do świata. Niwelując negatywność, domykamy szczelinę i zacieramy świadomość śmierci¹⁹. Człowiek staje zatem wobec alternatywy: exodyczno-mesjanistycznej drogi protestu albo mistycznej drogi pojednania. Wybór którejkolwiek z nich determinuje wszystkie późniejsze wybory.

Najbardziej interesujące zdaje się być wyławianie kryptoeschatonów z twórczości artystów, którzy przynależą do tzw. awangardy, twórców przełamujących zastane konwencje i porządek w sztuce, dla których – wydawałoby się – kwestie teologiczne nie stanowią istoty tworzenia, a wręcz są obce, bo nie współbrzmiające z nowatorstwem. Ile ukrytej teologii odnajdziemy w dziełach teatralnych Jerzego Grotowskiego, Jerzego Szajny, ile w spektaklach współcześnie tworzących Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego czy Mai Kleczewskiej? To pytanie godne podjęcia, wymagające jednak pogłębionych studiów i analiz. Odpowiedź na nie nie jest też oczywista, a rezultaty badawcze mogą okazać się płonne lub zaskakujące. Warto jednak dokonać małej próby i z tej perspektywy przyjrzeć się powojennej twórczości awangardzisty – Tadeusza Kantora, zwłaszcza cyklowi spektakli Teatru Śmierci, któremu początek dała inscenizacja *Umarłej klasy*. Przedstawienia powstałe między 1975 a 1991 rokiem (już po śmierci artysty) dotyczą podobnej problematyki i podejmują wspólne motywy. Kantor swoją twórczością chce nade wszystko ocalać pamięć. Wprowadza na scenę wywołane ze wspomnień postaci, obrazy, przedmioty, krajobrazy. Jego spektakle – jak sam podkreślał – stają się kliszami pamięci, odkurzonymi fotografiami, wyciągniętymi ze strychu bibelotami. Kantor podejmuje motyw życia i śmierci, stając się, jak mawiał Jan Kott²⁰, Charonem przeprowadzającym swe postaci ze świata żywych do umar-

¹⁹ Tamże, s. 11-12.

²⁰ Zob. J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 2005.

łych, ale także z przeszłości do teraźniejszości. Pokazuje na scenie cmentarzysko, na którym postaci walczą o odzyskiwanie przeszłego życia. Kantor w jednym ze swych manifestów podkreślał, że kondycja ludzka przesiąknięta jest świadomością tragiczną, a los człowieka mierzony jest nieubłaganą i ostateczną skalą śmierci²¹. Dotykając tej problematyki, krakowski inscenizator tym samym poruszał się w obszarze szeroko rozumianej kryptoteologii. Badając teatr Kantora nie można jednak ograniczyć się do teologii chrześcijańskiej. Wręcz przeciwnie, trzeba czerpać z teologii i tradycji judaistycznej.

Analizując scenariusze spektakli i teoretyczne rozważania Kantora poświęcone Teatrowi Śmierci, okazuje się, że odnajdujemy w nich wiele tropów teologicznych. W partyturach pojawiają się cytaty ze Starego Testamentu, które widz może przeoczyć, czytelnik jednak zwraca na nie baczność uwagę. Dla przykładu w *Umarłej klasie* Kantor odwołuje się do Pierwszej Księgi Królewskiej, Drugiej Księgi Samuela czy Lamentacji Jeremiasza. W spektaklu występują też postaci-figury, które można interpretować poprzez teologiczne kategorie. Pomagają nam w tym towarzyszące im rekwizyty. Kim jest Kobieta za oknem – jedna z postaci *Umarłej klasy*? Dlaczego w trakcie przedstawienia cały czas, patrzy na widzów i partnerujących jej aktorów zza przybrudzonej szyby? Inscenizator tłumaczy w scenariuszu, że *okno jest niezwykle przedmiotem, który dzieli nas od świata „po tamtej stronie”, od „nieznanego” ... od Śmierci. Twarz za oknem – coś natarczywie chce przekazać, coś za wszelką cenę chce dojrzeć*²². Może Kobieta za Oknem jest już po drugiej stronie życia, obserwuje zdarzenia z perspektywy „nieznanego”, które dla niej jest już znane. Ciekawą postacią jest też Staruszek w *W-Cecie*, który większą część scenicznej akcji spędza w szkolnej toalecie. Kantor dając opis tej postaci, podkreśla, że wstrząsany bólem i gniewem staruszek prowadzi bliżej nieokreślone spory z Bogiem. Szalet natomiast przyrównany zostaje do biblijnej Góry Synaj, na której Jahwe przekazał Mojżeszowi dziesięć przyka-

²¹ Zob. T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci, teksty z lat 1975-1984*, tom 2, Kraków 2004, s. 19.

²² T. Kantor, *Postacie „Umarłej klasy”*, w: Tenże, *Pisma. Teatr Śmierci...*, dz. cyt., s. 33.

zań i zawarł przymierze z Izraelem²³. Figurą ofiary poświęconej za wszystkich jest Repetent – roznosiciel klepsydr – *kulawy, nieszczęśliwy uczeń, ignorowany przez wszystkich... męczony sadystycznie przez kolegów...*²⁴ Tadeusz Kantor w *Umarłej klasie* sięga także po różne formy wypowiedzi religijnych. Jego postaci często posługują się formą litanijną, jak w trakcie lekcji gramatyki, kiedy uczniowie rytmicznie odmieniają słowa „wielbłąd” i „palec”. Wypowiadają też modlitwę błagalną za zmarłych tzw. Wypominki odprawiane najczęściej w oktawę Wszystkich Świętych. To tylko kilka spośród ogromu przykładów teologicznych iskier i religijnych motywów w teatrze Kantora. Warto zatem przyrzeć się konkretnej inscenizacji i na jej podstawie dokonać analizy.

CRICOTAGE GDZIE SĄ NIEGDYSIEJSZE ŚNIEGI?

Najczęściej spośród spektakli Kantora – być może ze względu na niewątpliwą wartość tych dzieł – przywołuje się *Umarłą klasę* (czego sama dokonałam powyżej) i *Wielopole, Wielopole*. Stosunkowo rzadko w pracach i artykułach napotyka się na analizę spektaklu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*²⁵. Nie wspomina o nim między innymi autor pierwszej monografii o Tadeuszu Kantorze – Jan Kłossowicz²⁶. Dlatego przedmiotem moich rozważań uczynię właśnie partyturę i realizację tego utworu scenicznego, poszukując w nim ukrytych źródeł teologicznego poznania. Moim celem nie jest dokładna analiza dzieła, lecz odszukanie przykładowych kryptoeschatonów.

Gdzie są niegdysiejsze śniegi przez samego Kantora zostały określone mianem cricotage³u, czyli wypowiedzią teatralną, która nie jest ani

²³ Tamże, s. 34.

²⁴ Tamże.

²⁵ Premiera cricotagu odbyła się w 1979 roku w Palazzo Della Esposizioni w Rzymie. Nagrania filmowego, na które będę się powoływać w artykule, dokonano w przeddzień pierwszej prezentacji w Polsce – 1 maja 1983 roku w Warszawie. Film zrealizował Andrzej Sapija, a autorem zdjęć jest Przemysław Skwirczyński. Nagranie znajduje się w archiwum krakowskiej Cricoteki.

²⁶ Zob. J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991.

happeningiem, ani performancem, lecz wywodzącym się z doświadczenia teatru Cricot 2 i metody aktorskiej wypracowanej przez zespół Kantora działaniem, operującym realnością a wyzwolonym z fabuły²⁷. Już w programie do spektaklu autor zaznaczał, że ani postaci, ani sytuacje, ani też resztki akcji nie są w tym cricotagu symbolami, lecz ładunkami, wywołującymi spięcia, ocierającymi się o „Niemożliwe” i „Niewyobrażalne”. Na wstępie warto też odwołać się do tytułu widowiska, który odsyła nas do dwóch źródeł. „Gdzie są niegdysiejsze śniegi” to powtarzający się wers z *Ballady o paniach minionego czasu* – jednego z fragmentów *Wielkiego testamentu* François Villona. Średniowieczny poeta podejmował w nim temat przemijania, marności życia, tęsknoty za przeszłością. Ale tytuł spektaklu Kantora jak i wers Villona nawiązują również do średniowiecznego typu wiersza, który rozpoczynał się pytaniem *ubi sunt* – „gdzież są” lub powtarzał je w swej strukturze (np. na początku czy końcu kolejnych zwrotek)²⁸. Głównym tematem tak skonstruowanych utworów było przemijanie rzeczy i ludzi²⁹. Sam tytuł cricotagu wskazuje zatem, jaki problem zostanie podjęty w spektaklu, czego dotyczyć będą „pokawałkowane”, rozbite zdarzenia. Kantor ponownie zacznie przywoływać przeszłość i tych, co odeszli.

Śledząc uważnie partyturę teatralnego działania, zyskuje się przewagę nad widzem nie znającym scenariusza. Możemy bowiem porównać sceniczne obrazy z dokładnymi wskazówkami danymi przez inscenizatora. Czytając kantorowski spektakl w perspektywie teologicznej, samą przestrzeń odczytujemy już jako przykład kryptoeschatonu. Spektakl rozgrywa się bowiem w obszarze, który wyznacza biegnący między przeciwległymi kulisami sznur. Początek i koniec tak utworzonego toru, gubi się jednak w przyciemnionej sali i jest niezauważalny dla oczu widza. Jak tłumaczy autor, ów tor może oznaczać:

²⁷ T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, w: Tenże, *Pisma...*, dz. cyt., s. 187-188.

²⁸ Po taką formę w swej poezji sięgali między innymi święty Piotr Damiani – doktor Kościoła i Dante Alighieri.

²⁹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1968, s. 786-787.

*kłęski i upadki, krucjaty i marsze, pełne trudów, procesje i wędrówki, niebezpieczne ucieczki i żalosne powroty, nadzieje, rozpacze, znój dalekich dróg, niezbadane losy, narodziny i śmierć, rzeczy małe i wielkie, wszystkie cnoty i wszystkie zbrodnie*³⁰. Kantor podkreśla, że tor nie jest figurą geometryczną, gdyż nie zamyka się w żadnych ramach przestrzennych. Zdaje się, iż ciągnie się od nieskończoności po wieczność. Jest raczej figurą czasu, która zaczyna się w nieznaney przeszłości i zmierza ku nieogarniętej wiecznej nieskończonej przyszłości. *Tym ubogim i żalonym sposobem została wyznaczona droga życia, od narodzenia do śmierci, od nicości do świata „d’au delà”, po tamtej stronie. Aby jednak uniknąć patosu – konstatuje Kantor – wolę tę sekwencje nazwać „Ta Linia Prosta”*³¹. Mimo zastosowania słownego kamuflażu, plastyczny element spektaklu można odczytać jako znak mesjanistyczno-exodycznej wędrówki, owej drogi protestu człowieka. Linia Prosta z przedstawienia *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* staje się symboliczną drogą Abrahama, wędrującego ku nieznanemu. Chociaż cel podróży nie jest pewny, to jednak jasno określono jej kierunek. W pierwszej odsłonie postaci ubrane w białe papierowe kostiumy, komedianci z Budy Jarmarcznej, ciągną usilnie linę, którą z dużą mocą szarpie ktoś po drugiej, „tamtej” stronie toru. Kantor określa tę postać mianem Niewiadomego. To on ustala, gdzie jest początek, a gdzie koniec liny. Niewiadomy przeciąga bowiem sznur i zawiesza go na ręce Śmierci – plastikowego kościotrupa - atrapy siedzącego na krześle na jednym z końców toru. Tam gdzie zamieszkała Śmierć, tam będzie kończyć się sznur życia. Wektor wędrówki skierowany jest zatem ku „niewidzialnej”, „przyszłej” stronie. Warto zwrócić uwagę, że Kantor pojęcie nicości łączy z początkiem liny, natomiast jej koniec umieszcza w „świecie po tamtej stronie”. Egzystencja wyłania się zatem z niebytu i dąży do wiecznego życia.

Po symbolicznej drodze w kolejnych scenach spektaklu będą przemieszczać się różni przechodnie: Indywiduum z Brzuszkim – początkowo zadowolony z siebie i świata, uśmiechnięty i ufny, aż do czasu,

³⁰ Tamże, s. 190.

³¹ Tamże.

gdy jakiś nieznaną przedmiot utrudni mu ruch i przeszkodzi w pokonywaniu kolejnego etapu wędrówki i nie pozwoli osiągnąć poprzedniego stanu zadowolenia. Utrudniająca spacer paczka staje się znakiem nieprzewidywanych komplikacji, niespodziewanych egzystencjalnych problemów, które stają przed człowiekiem. Na tym torze ukaże się również Indywiduum z Gazetami – mężczyzna niezadowolony z drukowanych w prasie informacji. Tu spotkają się dwaj przechodnie w fioletowych infulach biskupich. Torem przejdzie Panna Młoda w welonie czy Grabarz przenoszący łopatą ziemię z jednego końca linii na drugi. Grabarz-Maniak przesypany uporczywie piaskiem, będzie odmierzał życie człowieka. W tej samej przestrzeni dokonają się najtragiczniejsze wydarzenia, odwołujące jednoznacznie do Holocaustu. Pod koniec spektaklu na środku toru zobaczymy martwe ciało Panny Młodej. W tej przestrzeni będzie nieustannie przeplatać się życie ze śmiercią: obok pary młodych krążyć będzie Grabarz, a przy Wielkim Geometrze stać będzie Śmierć. Kantor odwołał się tu do jednego z najstarszych i najważniejszych w sztuce toposów – toposu drogi odczytywanego jako symbol życia człowieka. Droga-tor staje się znakiem egzystencji, odcinkiem czasu od narodzin po śmierć. Zatem, organizacja przestrzeni spektaklu pozwala nam wyłowić z przedstawienia Tadeusza Kantora kryptoteologiczną iskrę. Czy taka interpretacja zaprowadzi nas dalej?

Warto przyrzeć się postaciom występującym w spektaklu krakowskiego twórcy. Na pierwszym miejscu w spisie figuruje Wielki Geometra, który w partyturze przedstawienia określany jest również mianem „Człowieka na przodzie” czy „Niewiadomego”. Widzowie nie są pewni czy Wielki Geometra jest naukowym autorytetem czy cyrkowym komediantem. Chociaż początkowo z wielką precyzją i wprawą posługuje się swoim głównym atrybutem – drewnianą miarką – odmierzając fragment po fragmencie linię prostą, to jednak w połowie drogi jego spokój i opanowanie przeradzają się w irytację. Jego ruchy, łączące w sobie profesorską powagę z ekwilibrystyczną sprawnością, zamieniają się w chaotyczną bieganinę. Geometra, który początkowo zadanie wykonuje profesjonalnie, w trakcie działania pozwala sobie na wybuchy emocji. Widać to także w języku, którym się posługuje

je. Z „doskonałej pronuncjacji” przechodzi do belkotu, przekleństw, wyzwick. Precyzyjne obliczenia wymykają się spod jego kontroli. Dlaczego świat nie mieści się już w obliczeniach Geometry? Czyżby miały nastąpić nieprzewidziane wypadki, rozsadzającego matematyczne wzory Wielkiego Geometry?

Kantor odwołuje się tu do toposu stworzenia świata, gdzie Bóg wyobrażany jest jako Zegarmistrz czy Mierniczy konstruujący świat i wprawiający w ruch stworzony mechanizm. Kantorowski Kreator nie opuszcza jednak swego dzieła, lecz przygląda mu się i z satysfakcją sprawdza raz obrane wymiary. Co ma jednak czynić w momencie, gdy świat wyłamuje się z ram, zaczyna biec w nieprzewidzianym kierunku i zmieniać proporcje wyznaczone przez Architekta? Po irytacji przychodzi czas działania. W trzeciej scenie zatytułowanej „Niestosowne publiczne Przebieranie” Wielki Geometra, nakładając czarny chasydzki chałat oraz jarmułkę z pejsami, przemienia się w Rabina. Trzeba zaznaczyć, że kostium zabiera Śmierci. Z namaszczeniem i pietyzmem ściąga kolejne fragmenty ubrania, ogoławając kościotrupa na krześle. Ruchy Rabina pełne są triumfu, a nakładanie nowego kostiumu przypomina koronację. W partyturze spektaklu Tadeusz Kantor podkreśla, że widzowie stają się świadkami przemiany Wielkiego Geometry w Rabina. Wraz z Żydem na scenie pojawia się dziecko – Mały Rabinek do złudzenia przypominający mistrza. Scena ta poprzedza Wielką Zagładę – tragedię wybranego narodu. Dlaczego Geometra staje się żydowskim mędrcom? Z jakiego powodu pojawia się na Linii Prostej razem z dzieckiem? Czyżby przemieniał się w Anioła Zagłady, by przynosić śmierć i zniszczenie? A może jest zupełnie odwrotnie? Scena przemiany odpowiada na pytanie, gdzie był Bóg, kiedy masowo ginęli Żydzi. Może Bóg Abrahama, Izaaka i Jakuba staje się jednym z Żydów, jest pośród swego ludu w okrutnym czasie Zagłady? Może zaplanowany z premedytacją Holocaust nie tylko dotykał ludu Izraela, ale nade wszystko Boga – Jahwe. Pojawiające się na scenie dziecko staje się znakiem niewinności, czystości. W kulturze judaistycznej po-

zycja dziecka jest niezwykle wysoka³². W pierwszym przykazaniu Bóg nakazał Adamowi i Ewie rozmnażanie się. Z tego też powodu dzieci stają się dla Żydów znakiem błogosławieństwa Bożego. U Kantora dziecko zyskuje podwójne znaczenie. Antynomią małego Rabinka w *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* staje się bowiem postać określona „Ten Pan dobrze nam znany”. Jak wynika z partytury critotagu, rolę tę Kantor przeznaczył dla dziecka³³. Pan ubrany w wysokie buty, wojskowy płaszcz i wojskową czapkę przypomina niemieckiego dyktatora. Jego tragizm wyraża się w groteskowym, a nawet żalonym marszu, w za dużym papierowym kostiumie, prowokacyjnym tupaniu zbyt dużymi butami. Kantor podkreśla, że dziecko swym zachowaniem chce wzbudzać strach, a strojem dodać sobie powagi. Staje się jednak tylko marną karykaturą, przeciwieństwem naturalności i niewinności Małego Rabinka. Ryzykując posądzenie o mieszanie porządków i tradycji religijnych, pokusiłabym się o jeszcze jedno odczytanie postaci Rabinka. Kantor wprowadza go na scenę wraz z dorosłym Rabinem tuż przed Wielką Zagładą, podkreślając, że jest on kopią, powtórzeniem Rabina. Czy zatem w tych postaciach nie możemy dostrzec Boga Ojca i Syna, zrodzonego na wzór i podobieństwo, by zbawić ludzkość, poświęconego dla ocalenia innych? A następnie: czy w tej perspektywie „Ten Pan dobrze nam znany” nie jest figurą szatana?

Rabin – przemieniony Wielki Geometra – w trakcie rozgrywania spektaklu przyjmuje na siebie kolejną rolę. W scenie dziewiętej obsługuje Maszynę Sądu Ostatecznego wyposażoną w Trąbę Jerychońską. Staje się więc Panem życia i śmierci, Ostatecznym Sędzią. Z wnętrza Maszyny, która przypomina szafot lub szubienicę dobywa się muzyka Mordechaja Gebirtiga – artysty zamordowanego przez hitlerowców. Kantor przyrównuje w tej odsłonie Holocaust do Ostatecznego Końca, złowrogiej Apokalipsy. Lecz nawet w tym skrajnym momencie miesza w charakterystyczny dla siebie sposób sacrum i profanum, życie i śmierć, radość i smutek: żałobne taktę żydowskiej muzyki miesza-

³² Szerzej na ten temat A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, zwłaszcza hasło „dziecko”, Warszawa 2003.

³³ Zapis telewizyjny przeczy jednak tej koncepcji. W postać „dobrze znanego nam Pana” – domniemanego Hitlera – nie wcieliło się dziecko lecz Maria Stangret Kantor.

ją się z dźwiękami argentyńskiego tanga – tańca będącego symbolem zmysłowości, życia, witalności; kardynałowie w purpurze tańczą obok trupa Panny Młodej; Dyrektor Budy Jarmarcznej mija się z Panem Młodym, który ciągnie martwe ciało narzeczonej.

Tadeusz Kantor w critotagu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* wykorzystuje znany topos *Theatrum Mundi*, wedle którego Bóg staje się Autorem widowiska, świat sceną, a ludzie aktorami wypełniającymi posłusznie swe role. U Kantora barokowy topos został jednak odkształcony, zdeformowany. Bóg-Autor przypomina początkowo bardziej tresera zwierząt, świat – cyrkową arenę, dziecienną szopkę, a aktorzy – jarmarcznych komedianłów. Kantor degraduje świętość i sprowadza ją do poziomu profanum. Miesza pierwiastki święte ze świeckimi, tworząc szokująca mieszankę. Zmusza nas jednak do odpowiedzi na pytanie, czy nie taka właśnie jest egzystencja człowieka.

Z perspektywy poszukiwacza kryptoeschatonów niezwykle interesująco jawi się scena jedenasta, kiedy to kantorowskie widowisko zmierza do finału. Iskra teologiczna została ukryta już w tytule sceny *I ponad śnieg bielszym się stanę*. Jest to cytat z Księgi Psalmów, dokładnie z 50 utworu. Psalm ten jest prośbą pokutnika skierowaną do Boga, by ten wymazał jego grzechy i z miłosierdziem przebaczył winy. Pokutnik błaga Boga, by obmył go i oczyścił, aby mógł stać się bielszym ponad śnieg. Z podobnym obrazowaniem mamy też do czynienia w Księdze Izajasza, kiedy Bóg kieruje prośbę do ludu Izraela, by obmył się i oczyścił. Wówczas bowiem *choćby wasze grzechy były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją*³⁴. Śnieżna biel staje się dominującą barwą jedenastej sceny spektaklu. Na torze pojawiają się ubrani w białe papierowe kostiumy komedianci z pierwsze sceny critotagu. Rozwijają biały materiał, przypominający welon, szarpią go i ciągną. Wreszcie nakrywają nim martwe ciało Panny Młodej. Welon leży na całej długość toru, który przypomina teraz pokrytą śniegiem ścieżkę. Obraz doskonale wpisuje się w wymowę spektaklu: śnieg jest bowiem w kulturze symbolem śmierci, odchodzenia, przemijania. W ostatniej trzynastej scenie obok białej drogi przechodzi „Ten Pan,

³⁴ Iz 1,18.

którego wszyscy znamy”. Czy zatem zatriumfowało zło? Czy stukot butów i marsz wojska to ostatnie odgłosy umierającego świata? Spektakl ten moglibyśmy odczytać jako zwycięstwo śmierci, gdyby nie fakt, że już w pierwszej scenie dowiadujemy się, że tor prowadzi nas ku nieukończoności, że istnieje druga, tamta strona życia. Prowadzi do niej Niewiadomy, Wielki Geometra. Ostatnie wersy Psalmu 50 otwierają przed nami jedną z możliwości interpretacyjnych spektaklu Kantora. Dawid pisze bowiem: *Panie okaż Syjonowi łaskę w Twej dobroci:/ odbuduj mury Jeruzalem!/ Wtedy będą ci się podobać prawe ofiary, dary i całopalenia/ wtedy będą składać cielce na Twoim ołtarzu*. Jak podają bibliści, te wiersze dodał Psalmista, kiedy odbudowywano mury Jerozolimy po niewoli babilońskiej. Wydarzenie to uważano za specjalną łaskę Bożą. Śnieżnobiały welon jest zatem znakiem obmycia, odnowienia, ocalenia. Odgłosy wojskowego marsza mogą być tylko echem odchodzących wydarzeń, epilogiem wojny. Świat nie może jednak pozostać taki sam po tragicznych wydarzeniach. W zapisie telewizyjnym ostatnia scena różni się od scenariusza. Spektakl nie kończy się marszem wojskowego, lecz domyka go przejście Tadeusza Kantora, który powoli i z namysłem odczepia od Śmierci koniec liny i zwija ją w przeciwległej kulisie. Pewien etap historii został zamknięty, zakończył się bezpowrotnie. Pozostaje jednak wierzyć, że Wielki Geometra – Człowiek na przodzie na nowo rozwinie sznur i powoła do życia następnych aktorów, by odegrali swój spektakl już w innej, odmienionej rzeczywistości.

Jak pokazuje dokonana próba analizy cricotagu, Tadeusz Kantor, choć często porusza się w kręgu utartych motywów kulturowych, jest mistrzem w stosowaniu teologicznego kamuflażu. Badając jego twórczość, wielokrotnie odnajdujemy kryptoteologiczne elementy, czy to w organizacji i zagospodarowaniu przestrzeni, czy w sylwetkach postaci, czy też w ich porozrywanych, niepełnych czynnościach. Człowiek Kantora wciąż staje w strachu przed śmiercią, balansuje między światem żywych i umarłych. Podejmuje jednak trud wędrowni, nie zgadza się na domknięcie szczeliny negatywności. Woli protest niż bierną zgodę. Ma świadomość śmierci, obcuje z nią przecież nieustannie, ale wie, że o życiu może dowiedzieć się tylko przez brak życia. Przykład

Kantora pokazuje także, że „nowoczesny” nie oznacza „pozbawiony elementów transcendentnych, wyzuty z religijności”. Warto zacytować fragment z *Małego manifestu* artysty, napisanego w Krakowie w 1978 roku: *to nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wiercie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką*³⁵. Człowiek współczesności, a nawet późnej nowoczesności, staje wobec tego samego niepokoju życia i śmierci, z którym mierzyli się jego przodkowie. Strach przed nieznanym, pytanie, czy jest coś po drugiej stronie życia, pozostają dla niego aktualne.

Sądzę, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż kantorowskie spektakle – seanse Teatru Śmierci prowadzą dialog z szeroko rozumianą teologią, a podejmując zagadnienia ostateczne, stają się niekiedy źródłami teologicznego poznania. Tadeusz Kantor czasami jawnie i w sposób oczywisty wprowadzał na scenę teologiczne motywy i religijne toposy (krzyż, postać księdza, ostatnia wieczerza, taniec śmierci), a czasami ukrywał je pod zakamuflowanymi słowami i obrazami. Odślanianie ich wydaje się zadaniem fascynującym i pożytecznym.

Theology hidden in the theatre Summary

Theology and the theatre have always been mutually related. There were times when these relations could be regarded as symbiotic (theatre of ancient Greece or romantic theatre) and times of hostility and distance (theatre of the Enlightenment, postmodernist theatre). From the perspective of theology, the history of theatre can be perceived as a history of growing distance between God and man. As the relation between theology and theatre has loosened slowly and gradually up to a point where the two spheres came apart. Perhaps one of the reasons was, and still remains, progressing secularisation, eradication of religious values, living in spiritual wilderness in the world of the matter. However the theatre still talks about existential issues, through scenic works searches for answers to questions about the meaning of life and death. In this respect it remains close to theology. Although frequently scenic art does not relate directly to the issues of faith or religion, underneath the cover of metaphor or a symbol it conceals theological

³⁵ T. Kantor, *Mały manifest*, w: Tenże, *Pisma ...*, dz. cyt., s. 23.

values and topos (concealed theology is called cryptotheology, and motifs recurrent in culture related to the ultimate matters are cryptoeschatons). From the perspective of concealed theology one can perceive Tadeusz Kantor's Theatre of Death and perceive the *locus teologicus* – sources of theological cognition. One example of a piece where we can find numerous cryptotheological sparks is the cricotage *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (*Where Are Last Year's Snows*).

Katarzyna Flader