

Zajrzeć za horyzont

z Tadeuszem Kornasiem o związkach teatru i religii rozmawia Katarzyna Flader-Rzeszowska

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA Niedawno ukazała się Twoja najnowsza książka *Apologie. Szkice o teatrze i religii*. Analizujesz w niej spektakle, które odwołują się do religijnych znaków, kodów, symboli. Zawarty w niej wywiad z Jarosławem Fretem, twórcą Teatru ZAR, zacząłeś od pytania, skąd pomysł na spektakl. A ja pytam: skąd pomysł na książkę?

TADEUSZ KORNAŚ Pomysł był dosyć banalny: opublikowałem wcześniej trochę tekstów na temat związków teatru i religii. Pomyślałem, że można je razem zebrać i umieścić w książce. Dodałem jeden tekst nigdzie niepublikowany, o *Akropolis* w Teatrze Laboratorium. Gdy zestawilem je wszystkie, wydało mi się, że wzajemnie się dopełniają, że ze sobą rozmawiają. Sam poczułem się zaskoczony, jak bardzo. A skoro piszę o problemach, które mnie bardzo interesują, mogę śmiało stwierdzić, że to książka, która zrodziła się z wewnętrznej potrzeby.

FLADER-RZESZOWSKA Myślę, że *Apologie* są potrzebne czytelnikom. Mało jest na rynku wydawniczym książek, które dotyczą relacji między teatrem a religią. Mało osób się tym zajmuje. Sam piszesz, że niewielu krytyków i niewielu badaczy koncentruje się na pograniczu teatru i religii.

KORNAŚ Nie do końca się z Tobą i ze sobą teraz zgodzę. Takich książek jest jednak sporo. Bo i publikacje Uniwersytetu Opolskiego, i książki KUL-owskie profesora Wojciecha Kaczmarskiego i jego uczniów. Lecz ja zadałem sobie inne nieco pytania niż te książki. Piszę o teatrze i religii, ale z całą pewnością nie o teatrze religijnym. Grotowski przez większość życia był skłócony z katolicyzmem. Kantor? Kiedyś powiedział, że jego religią jest awangarda. Brook chciał robić teatr uniwersalny... Raczej interesowały mnie matryce w myśleniu reżyserów, które powodują, że ja jako widz dostrzegam bardzo istotne związki między przestrzeniami teatru i religijności. Zadawałem sobie pytania: do czego służą tym reżyserom wykorzystywane artefakty z kręgu liturgii? I jak one działają na widzów?

FLADER-RZESZOWSKA Mówiąc o matrycach, myślisz o tradycji, kulturze, z których wychodzimy, a które przejawiają się potem w sztuce?

KORNAŚ Tak, dokładnie. Powołuję się na twórców, którzy wyraźnie do tradycji się przyznają. Grotowski mówił: „Ja jestem stąd”, Kantor powtarzał, że jest z Wielopola... Odwołam się do prywatnej historii. Moja mama pod koniec swojego życia mówiła, że większość jej najbardziej wyraźnych wspomnień i snów sięga czasów dzieciństwa, a nie wieku dojrzałego. Wiem, że nie można tego rzutować na szerszą perspektywę, ale jednak chyba wracamy, zwłaszcza w wieku starszym, do naszych

młodzieńczych doświadczeń. Wracamy, niekoniecznie to sobie uświadamiając.

FLADER-RZESZOWSKA Wracamy do kodów, które gdzieś w nas zostały zapisane?

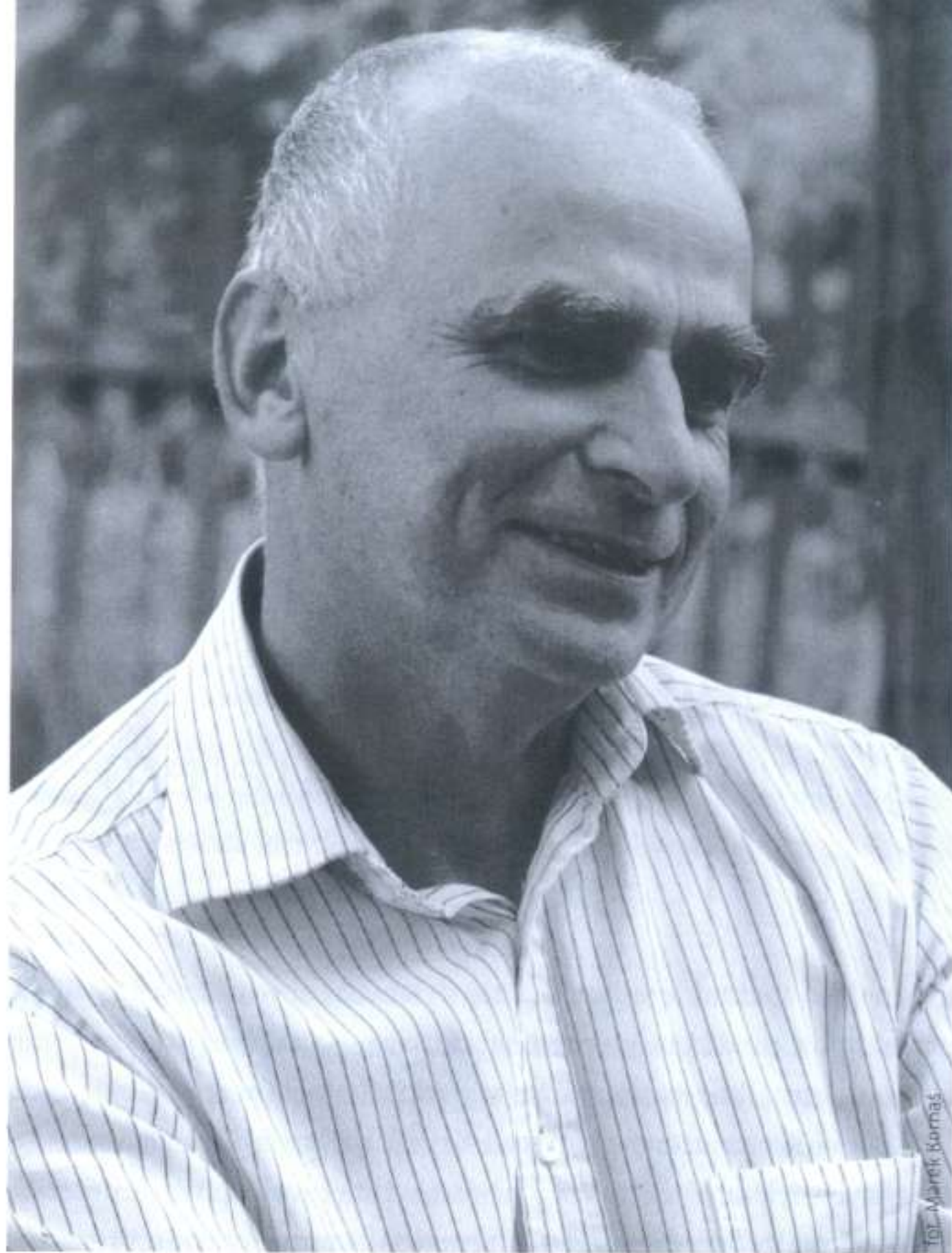
KORNAŚ Wydaje mi się, że właśnie coś takiego mimowolnie się ujawniło w wybranych przeze mnie spektaklach. Kod religijny funkcjonuje bowiem niekiedy nieświadomie. Idąc za Hansem Ursem von Balthasarem, możemy mówić o przekraczaniu dzięki medium teatru horyzontu potocznego bycia tutaj na ziemi. Właściwie każdy chyba człowiek ma takie marzenie, by zaglądnąć za ten „horyzont”, za podszewkę realności, fizykalności świata. A jeśli o tym nie marzy, to i tak umrze, i za ten horyzont zagładnie. Nawet jeśli tam nie byłoby dla niego nic. Napisałem we wstępie książki, że teatr może być rozrywką, teatrem dla zabawy, może być teatrem politycznym, krytycznym. I bardzo dobrze, tak powinno być. Nie jest przez to gorszym teatrem. Ale rzadko który z widzów i artystów przyznaje się, że chce też teatru, który dotykałby spraw dla wielu ludzi wciąż najważniejszych: religii, postrzegania świata nie tylko w kategoriach utylitarnych, przybliżania spraw, które każdemu muszą się odsłonić – śmierci na przykład. Nie mówię tu o ortodoksyjnej religijności, ale o...

FLADER-RZESZOWSKA Przeczuciach?

KORNAŚ Przeczuciach, tropach... Tak. Ale i o czymś więcej...

FLADER-RZESZOWSKA Interesuje Cię teatr, który zagląda za podszewkę rzeczywistości, który sięga za horyzont. Czy każdy dobry spektakl, który bardzo poważnie pyta o człowieka, który serio widzi jego tęsknoty, marzenia, przeczucia, nie jest spektaklem zagląającym za horyzont?

KORNAŚ Wtedy każdy spektakl byłby religijny. W takim przypadku nie byłoby o czym pisać w tym temacie. Można, oczywiście, odwołać się do Eliadego i jego koncepcji sacrum i pojęcia „homo religiosus”. Eliade pisał, że można człowieka zamknąć w celi, i gdyby widział tylko zmieniające się pory dnia i nocy, patrzyłby w końcu na to w kategoriach religijnych. Ja jednak w tej książce taką religijnością naturalną w zasadzie się nie zajmuję. Gdyby tak było, dałbym podtytuł *Teatr i sacrum*, a dałem inny. Nie interesuje mnie w tej książce również „sacrum bezwyznaniowe”. Mnie raczej chodziło o wykorzystanie w spektaklach konkretnych struktur liturgicznych, które zostały wypracowane przez tysiące lat i włączenie ich – czasem świadome, czasem nieświadome – w przedstawienia teatralne. To zaskakujące, że owe struktury można bez problemu w opisywanych przeze mnie spektaklach wyodrębnić. Kantor, Grotowski, Brook, Fret, Cieplak i inni odwołują się do nich bardzo otwarcie.



Tadeusz Kornaś

pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru UJ. Interesuje się teatrem XX i XXI wieku, dużo uwagi poświęcając twórcom i grupom sytuującym się na obrzeżach głównego obiegu. Autor kilku książek, m.in.: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”* (2004), *Aniółom i światu widowisko* (2009), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (2012), *Apologie. Szkice o teatrze i religii* (2017).

FLADER-RZESZOWSKA W wielokrotnie interpretowanych spektaklach, na przykład w *Akropolis* Grotowskiego czy w *Wielopolu*, *Wielopolu* Kantora, dostrzegłeś struktury, których wcześniejsi badacze nie dostrzegali. To też kwestia otwartości badacza na szukanie tropów. Jeśli jednak zobaczy się pewne znaki powtarzające się w następujących po sobie sekwencjach, to otwiera się nowa możliwość odczytania nie tylko scen, ale i całych spektakli. Daje to nową przestrzeń widzenia.

KORNAŚ Powiem nieskromnie, że tak – że daje taką możliwość. W przypadku *Akropolis* to było zadziwiające odkrycie. Widziałem przecież wielokrotnie filmowy zapis spektaklu Grotowskiego i nigdy wcześniej o tym liturgicznym aspekcie nie myślałem, nie dostrzegałem go. Aż nagle... Najpierw wysłuchałem podczas sesji towarzyszącej festiwalowi Materia Prima w 2015 roku wykładu Dariusza Kosińskiego o *Akropolis*, a potem, mając ten wykład w pamięci, oglądałem na dużym ekranie filmowy zapis przedstawienia. Patrzyłem chyba jakoś nastawiony inaczej niż zwykle. I nagle pytanie: czemu dwukrotnie w zapisie pojawia się kilkusekundowe zbliżenie na rękę Harfiarza, która wypełnia cały ekran? Kciuk i palec wskazujący są złączone! Przecież to gest kapłana z przedsoborowej mszy (taka była odprawiana w czasie, gdy powstawało przedstawienie). Jeśli konsekwentnie popatrzeć w ten sposób na spektakl, to nagle okaże się, że w końcowych scenach *Akropolis* można dostrzec liczne inne dosłowne cytaty wywiedzione ze starej mszy, a dokładniej z mszy *Requiem*, czyli

mszy za zmarłych. Próbowałem prześledzić więc tę końcową scenę element po elemencie, gest po geście, i wydaje mi się, że to się składa w spójną całość, że Grotowski poprzez te gesty i pieśni coś ważnego chciał przekazać. Zresztą Flaszen sam powiedział, że Grotowski wykorzystuje w swoim przedstawieniu aluzje liturgiczne i ogromnie go one zajmują. Nie chciałem przez to zakwestionować innych, wcześniejszych analiz tego spektaklu, lecz dodać nowy, może marginesowy trop.

W teatralnym słowniku Grotowskiego ważnym słowem był „montaż”. Dzięki montażowi prowadził uwagę widza. Najczęściej przytaczanym przykładem tej praktyki jest montaż w *Księżu Niezłomnym*. Ryszard Cieślak „odtworzył” zapisane w swoim ciebie chwile szczęścia, a widzowie widzieli męczennika, bo tak prowadzona była ich uwaga. Jeśli jednak odejdziemy od tego „zmontowanego” przez reżysera na nasz użytek sposobu oglądania jego spektakli, to możemy też odnieść z tego korzyść. Na przykład w *Apocalypsis cum figuris*, w ostatniej scenie, kiedy gaszone są świece, gdy Ciemny śpiewa po łacinie Lamentację Jeremiasza, jest to ewidentne odniesienie do starych nabożeństw katolickich, a konkretnie do *Tenebræ*, czy inaczej – obrzędu Ciemnej Jutrznii. Szymon Piotr – przeciwnik Ciemnego – mówiący słowami Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow*, gasi kolejne świece. W obrzędzie *Tenebræ*, odbywającym się w nocy i poranki upamiętniające czas, gdy Chrystus leżał martwy w grobie, było tak, że po każdym psalmie czy lamentacji gaszono kolejną świecę. Na koniec zostawała tylko jedna i zanoszona była za ołtarz. Miała czekać do Zmartwychwstania. Szymon Piotr gasi w spektaklu i tę ostatnią świecę, jakby nie było już niczego dalej, jakby to był koniec. Ciemny śpiewa wówczas zamykającą antyfonę Lamentacji Jeremiasza „Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum”. Spektakl kończą padające w ciemności słowa Szymona Piotra: „Idź i nie przychodź więcej”. Co z tego wynika? Montaż reżysera spowodował, że odczytywano ten spektakl jako przegraną Ciemnego (w domyśle Chrystusa), a szerzej – jako diagnozę naszych czasów. I to pomimo faktu, że to Ciemny był postacią, z którą wszyscy się przez cały spektakl identyfikowali, albo przynajmniej chcieli się identyfikować. Dlaczego nagle więc zwracamy się w stronę diagnozy Szymona Piotra? A może właśnie trzeba się tu sprzeciwić montażowi Grotowskiego i pójść za Ciemnym? Może tego oczekiwał reżyser? To są hipotezy, których wiele można stawiać wobec jego spektakli. Kiedy Grotowski reżyserował *Akropolis*, *Księcia Niezłomnego*, był radykalnym, antykatolicko nastawionym twórcą. A jednak jego spektakle przepełniały owe liturgiczne struktury. To jest zadziwiające. Dlaczego są tam wtłoczone? Jak działają? Czy są tylko mimowolnym wtrętem?

FLADER-RZESZOWSKA Przyznajesz się między innymi do dwóch perspektyw badawczych: do szukania w teatrze owych struktur liturgicznych i dramatycznej relacji człowieka z Bogiem. Ta relacja przez niektórych badaczy nazywana jest teologią teatru czy ukrytą teologią teatru – kryptoteologią. Myślisz, że taka perspektywa jest dzisiaj teatrowi potrzebna? Że da się dzięki niej patrzeć na stare i nowe spektakle?

KORNAŚ Nie potrafię jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Odpowiem pokrętnie. Kryptoteologia nie jest potrzebna teatrowi w ogóle. Nie może twórca zakładać, że wrzuci do spektaklu troszeczkę tego i troszeczkę tamtego, a wtedy ludzie będą mogli to odkryć i nadać głębi jego przedstawieniu. Chyba nie należy tak robić, bo nic dobrego z tego nie wyjdzie. „Robienie kryptoteologii” na siłę, z wyrachowaniem nie wynikającym z potrzeby, tylko z zasady, jest bezsensowne.

Kiedy Grotowski reżyserował *Akropolis*, *Księcia Niezłomnego*, był radykalnym, antykatolicko nastawionym twórcą. A jednak jego spektakle przepełniały liturgiczne struktury. To jest zadziwiające. Dlaczego są tam wtłoczone? Jak działają? Czy są tylko mimowolnym wtrętem?

Tadeusz Kornaś

FLADER-RZESZOWSKA Myślałam raczej o perspektywie badacza, który może odkrywać kody i struktury.

KORNAŚ Takich badaczy jest bardzo niewielu, siedząca naprzeciw mnie jest jedną z nich. Bo większość osób nie ma kompetencji, by odnosić się poważnie do liturgii. Mówię to bez zawołanej skromności, ale wydaje mi się, że jesteśmy na tym polu wyjątkiem. Ponieważ mnie te sprawy zainteresowały, to mocno wniknąłem w liturgikę, i dzięki temu tym tropem mogę przeanalizować spektakle. Byłoby jednak absurdem, by wymagać od innych krytyków, by studiowali średniowieczne ordynaria, czytali, jak powinna wyglądać przedsoborowa liturgia i co znaczą poszczególne jej gesty. Ja w każdym razie do tego nie namawiam. Dobra krytyka teatralna czy praca badawcza nie musi być oparta na głębokiej wiedzy liturgicznej. Najczęściej to wiedza zupełnie niepotrzebna w kontekście teatru. Tylko wyjątkowo się przydaje.

FLADER-RZESZOWSKA Twierdzisz, że w teatrze głównego nurtu mało jest twórców, których spektakle można umieścić w „teatrze otwartego horyzontu”. Jednym z nielicznych, który nie boi się stawiać teologicznych pytań, jest Piotr Cieplak. Widzisz jeszcze kogoś, kto przyznaje się do inspiracji chrześcijańskich?

KORNAŚ Dla mnie ważne były niektóre spektakle Pawła Passiniego. Niewątpliwie odnoszą się one do judeochrześcijańskiej tradycji. Mógłbym przytoczyć jeszcze kilka nazwisk, lecz niewiele. Ale zarazem wiele spektakli próbuje odnosić się do Kościoła w inny sposób, który roboczo nazwę krytycznym. Upraszczając nieco, bardzo często istotę Kościoła przedstawia się we współczesnym teatrze poprzez pedofilię, przemoc, nietolerancję, pazerność. Zgadza się, że trzeba o takich sprawach krzyczeć, bez względu na to, czy robi się teatr polityczny, czy religijny, czy każdy inny. Lecz często w takim przedstawianiu spraw Kościoła tkwi przewrotność twórców, złośliwa diagnoza. Pedofilia na przykład jest jednym z największych grzechów, ale z całą pewnością nie istotą Kościoła (ten problem nie dotyczy tylko Kościoła). Nie umiem sympatyzować z teatrem, który kastruje jakiegokolwiek dylematy natury religijnej, a zarazem deklaruje, że odnosi się w sposób krytyczny do spraw religii. W konsekwencji mówi o rzeczach, które osoby będące w Kościele napełniają największą ohydą i wskazuje, że tak wygląda chrześcijaństwo. Że po to gromadzą się chrześcijanie w Kościele.

Chciałbym być dobrze zrozumiany. Nie wołam o teatr bezkrytyczny, o jakieś apoteozy, ale o poważne traktowanie problemu. Niewątpliwie spory odsetek widzów w Polsce to chrześcijanie. Lecz w teatrze trudno

im znaleźć spektakle zajmujące się dylematami rozpaczy, niewiary, przerażenia, rozdarcia, które ich też dotyczą. Najczęściej otrzymujemy komunikaty. Choć są wspaniałe wyjątki. Pamiętam spektakl sprzed lat – *Braci Karamazow* w reżyserii Krystiana Lupy. Tam głębia także religijnych dylematów tytułowych braci była porażająca. Wcale przecież nie oczekuję, że twórcy powinni przemawiać z pozycji chrześcijańskich, nie o to chodzi. Ale by potrafili założyć, że w Kościele są też ludzie, którzy nie znaleźli się tam po to, by deprawować nieletnich ministrantów czy omamiać tępych dewotów. Zastanawiam się, czemu nikt już nie potrafi i może nie chce mówić ze sceny tak, jak kiedyś Lupa. Okrutnie i może oskarżycielsko, ale z głęboką potrzebą wglądu w pokomplikowane sprawy. Zastanawiałem się też, czy w ostatnich latach pojawiła się na scenie jakaś postać, której dylematy wiary i niewiary pokazane byłyby z perspektywy interesującej na przykład katolika, prawosławnego czy żyda. Chyba nie... Jakby problem wadzenia się z Bogiem został wyrzucony na margines, pojawiał się tylko w uproszczonych wersjach.

FLADER-RZESZOWSKA Pisałeś, że w teatrze Kantora i Grotowskiego było miejsce na bluźnierstwo, które, jak rozumiem, nie tyle miało obrażać, co prowokować do myślenia, poszerzać pole odbioru. Zastanawiam się, czy w dzisiejszym teatrze można mówić o bluźnierstwie, czy tylko o profanacji. Bluźnierstwo zakłada wiarę w Boga, z którym można się wadzić, można się z Nim nie zgadzać, klócić się, można próbować Go obrazić. Profanacja zaś to często szczególna niedbałość, zabawa. Jak pisał Giorgio Agamben: „Przejścia od sacrum do profanum można dokonać przez całkowicie nieestosowne używanie świętości (a właściwie jej reutilizację)”. Nie zamierzam stawiać jednoznacznych tez, ale czy dzisiejszy teatr, jeśli już podejmuje tematy religii, to nie po to, by szukać, pytać czy bluźnić, lecz by właśnie profanować?

KORNAŚ Nie można generalizować, ponieważ byłoby to niesprawiedliwe wobec wielu twórców. To, co dzieje się w teatrze, niekoniecznie wynika ze złej woli, nie zawsze wynika z chęci skaleczenia innych, tylko z braku, wyczerpania się pewnych potrzeb. Hans Urs von Balthasar pisze, że żyjemy w czasach pochrześcijańskich, więc jeśli ktoś jest osobą niewierzącą, to właściwie trudno od niego wymagać, by elementy wiary, liturgii, religii traktował z czcią, zwłaszcza jeśli uważa, że są one szkodliwe. Myślę, że dokonało się na przełomie wieków przełamanie i w kulturze, i w teatrze. Właściwie coraz częściej trudno mówić o bluźnierstwie czy o profanacji, a raczej należy mówić o obojętności. Wiele rzeczy w teatrze, które oburza osoby religijne, nie wynika z chęci bluźnierstwa, profanacji, ale z niedbałości, braku zaintere-

sowania, po prostu z potraktowania chrześcijaństwa jako – mówiąc kolokwialnie – problemu zupełnie nieistotnego, marginalnego, przekroczonego...

FLADER-RZESZOWSKA W rozdziale *Inne historie* bardzo zainteresowało mnie to, co napisałeś o *Mszy* Żmijewskiego i o *Ewangelii* Kaczmarka. Twórcy wykorzystali religijną formę, pozbawiając ją treści. Została tylko wydumuszka, symulakr. Będąc na *Mszy*, zastanawiałam się, czy twórca nie stosuje właśnie strategii profanacyjnej polegającej na zabawie z dużą domieszką ironii. Nic nie ma z istoty mszy świętej, jest za to zabawa formą. Można patrzeć na niby-podniesienie, podejść do niby-komunii.

KORNAŚ Geneza tego przedstawienia, jak wiemy, wiązała się z sytuacją polityczną. Prowokacyjnie i w niezgodzie ze swoją książką powiem, że było to niesłychanie ciekawe doznanie. Nie ciekawe artystycznie, bo cóż tam mogło się wydarzyć? Ciekawe natomiast w aspekcie poznawczym. Jak to zafunkcjonuje, kiedy zrobimy sobie mszę jako przedstawienie teatralne? Jest to naprawdę istotne pytanie, nie tylko dla tych, jak to nazwałaś, którzy chcieli sobie pożartować, ale na przykład dla ludzi, którzy są zainteresowani problemami liturgicznymi. No bo cóż to złego się stało, skoro wszystko zostało wykonane dobrze, absolutnie zgodnie ze „scenariuszem”. Może nawet z lepszą dykcją niż na niejednej mszy. Nawet stroje liturgiczne były w barwach na konkretny dzień, kiedy przedstawienie było powtarzane (kapłan w liturgii kościoła nosi różne kolory szat, w zależności od dnia czy święta, które się obchodzi). Czy możemy więc powiedzieć, że to była msza? Skoro wszystko szło w najlepszym porządku?

FLADER-RZESZOWSKA Ale jeszcze mamy kapłana.

KORNAŚ Ale aktor w roli kapłana wykonywał wszystko jak należy, jak na normalnej mszy.

FLADER-RZESZOWSKA Ale jest tylko aktorem.

KORNAŚ No właśnie! I tutaj należy zadać najważniejsze pytanie. Co sprawia, że jeden człowiek – aktor – robiąc dokładnie to samo, różni się istotowo od drugiego człowieka, który jest kapłanem w rozumieniu Kościoła katolickiego? Sięgamy tu już do fundamentalnych ontologicznych pytań. Z punktu widzenia kogoś absolutnie areligijnego – to właściwie powinno być chyba wszystko jedno. Inaczej wygląda to z pozycji doktryny.

Zderzają się tu dwie antropologiczne perspektywy. Można patrzeć na człowieka z perspektywy ponowoczesnej, performatywnej, która zakłada, że można poprzez swoje działania konstruować siebie i rzeczywistość. Wtedy *Msza* Żmijewskiego się udała, była jak każda inna msza w kościele. Choć jednak i z tej perspektywy to nie takie proste – trzeba wprowadzić przynajmniej jeszcze jeden faktor... Bo jednak w zamierzeniu miał być to spektakl, dzieło artystyczne, więc i tak nazwać tego mszę się nie da (może tylko jako tytuł przedstawienia). Jeśli zaś popatrzymy na człowieka z perspektywy istotowej, esencjonalnej, gdzie „ja” człowieka jest konsekwentnym immanentnym bytem, sprawa wygląda inaczej. Z dogmatycznego katolickiego punktu widzenia msza nie jest dziełem człowieka, lecz uobecnieniem Bożej *actio*. By zostać kapłanem, konieczne

są święcenia, konieczna jest ontologiczna, istotowa przemiana, nie zaś wola performowania, nawet w najlepszej intencji. Jeśli katolicy zgodziliby się na to, że msza jest performansem, jak każdy inny, byłby to koniec chrześcijaństwa. Msza, powtórzę, to Boża *actio*, a kapłan działa *in persona Christi*. Performatyka może i powinna badać mszę swoimi narzędziami, ale nie może jej „wyperformować”.

FLADER-RZESZOWSKA Liturgia w teatrze przeplata się w twoich badaniach z elementami teatru w nabożeństwie. *Mszę* widziałam, ale Ty zobaczyłeś coś, czego ja jako kobieta doświadczyć nie mogę. Byłeś na Athos. To grecki półwysep, republika mnichów, miejsce, gdzie mężczyzna może dotrzeć jedynie ze specjalnym pozwoleniem. Wszedłeś na pewien czas w rytm życia mnichów, by wyobrazić sobie, jak mogło wyglądać odgrywanie *Oficjum o Trzech Młodziankach w Piecu Ognistym*. Twoja relacja jest jak dobry reportaż. Rozbudzasz ciekawość. Widzi się, słyszy, a nawet czuje Athos.

KORNAŚ Od dawna chciałem tam jechać. Nie tylko ze względu na teatr, choć także dla twórców teatru jest to miejsce szczególne. Jeździł tam, z tego co wiem, Włodzimierz Staniewski z Gardzienic, aktorzy Teatru ZAR i jeszcze inni artyści. Jest to więc miejsce naznaczone teatralnie. Ale nie ten trop był najważniejszy.

FLADER-RZESZOWSKA Jak długo byłeś na Athos?

KORNAŚ Niedługo, bo tam nie można być długo, chyba, że zostanie się mnichem.

FLADER-RZESZOWSKA Najpierw trzeba dostać pozwolenie.

KORNAŚ Najpierw trzeba dostać pozwolenie, które opiewa na pięć dni. Ja tam byłem siedem. Przekroczyłem czas. Mogę oficjalnie powiedzieć, że ten wyjazd był związany z moimi badaniami teatrologicznymi. Na Athos zachowały się dwa zapisy *Oficjum o Trzech Młodziankach w Piecu Ognistym* (w klasztorze Iwiron i w Wielkiej Laurze). Nazwę je – z braku lepszego określenia – dramatem liturgicznym Kościoła prawosławnego. Podczas tego oficjum odtwarzane były sceny z Księgi Daniela. Mnisi w „kostiumach”, z elementami chorei (nie jest jasne, czy tańca, czy kroczenia), na specjalnym podeście imitującym piec, śpiewali to nabożeństwo. Działo się to w XV–XVII wieku. Ale analogicznie jak bada się średniowieczny dramat liturgiczny – trzeba zobaczyć wnętrza kościołów z czasów istnienia obrzędów, zastanowić się, co mogło stanowić scenografię, jak mogło wyglądać oświetlenie, gdzie byli „widzowie”, jak wyglądała emisja głosu – chciałem popatrzeć na *Oficjum o Trzech Młodziankach*. Badałem wnętrza, zastanawiałem się, gdzie, w jaki sposób mogło to zostać pokazane, oglądałem ikony z przedstawieniem Młodzianków w piecu. To był jeden element wyjazdu. Ale był i drugi. To fascynacja tym, co wydawałoby się, że współczesny świat już zupełnie odrzucił – pustelnictwem. Ostatnie dni spędziłem już – można tak to nazwać – w skicie na końcu świata. Mnisi, którzy decydują się żyć na Athos, śpiewają liturgię osiem, dziewięć godzin dziennie. Byłem tam tylko kilka dni, a trochę mi to w głowie poprzestawiało.

FLADER-RZESZOWSKA Uczestniczyłeś w tym rytmie życia?

KORNAŚ Tak, oczywiście. Na Athos jest to naturalne, trzeba się dopasować do godzin modlitw, nabożeństw, posiłków. Ale zarazem nie jest to doświadczenie mnicha czy eremity, ale pielgrzyma. Nie ma co stwarzać pozorów – nie da się być przez tydzień mnichem. Jeśli byłbym teoretykiem performansu, to mógłbym powiedzieć, że był to jeden z najpiękniejszych performansów, jakie widziałem w życiu, w którym trwa się nieustannie. Natomiast z mojego skromnego punktu widzenia mogę tylko stwierdzić, że była to piękna liturgia. Rozmawiałem też w skicie św. Anny z mniachami, a szczególnie z jednym ojcem. Traktował mnie jak heretyka, ale rozmawiał chętnie. Mówił o wolności. Pustelnicтво polega na tym, że rezygnujesz ze wszystkiego, co jest twoje, co jest światem i próbujesz sięgnąć do czegoś najgłębszego, co jest w tobie. Uczysz się kontrolować swój wzrok, stawiasz straż myślom, ślubujesz całkowite posłuszeństwo. Myśli mają myśleć, co „ty” chcesz, a nie biec swoimi ścieżkami. W „świecie” taka wolność jest prawie niemożliwa. Ale jest jeszcze coś – wszystko musi przepajać modlitwa. W tej perspektywie najważniejsze staje się zanurzenie swojego wolnego „ja” w Bogu.

FLADER-RZESZOWSKA Zatyłowałaś swoją książkę *Apologie*. Sugerujesz już na wstępie jakąś różnorodność. Chodzi o różne teatry i różne struktury religijne, których używają ich twórcy?

KORNAŚ Gdybym pisał tylko o sobie, to nazwałbym książkę *Apologia*. Bo jest to jawna apologia pewnego sposobu myślenia o teatrze. Natomiast liczba mnoga wiąże się z tematami, o których piszę. W każdym przypadku: Kantora, Grotowskiego, Teatru ZAR, Brooka i innych teatrów, są to odmienne apologie teatru, różne od mojej analitycznej apologii. Jestem przekonany, że we wszystkich przywoływanych przeze mnie spektaklach (może z wyjątkiem *Mszy*) pojawiają się takie wątki, które są obroną religijnego postrzegania świata i człowieka. Nie chcą ograniczać, lecz otwierać świat ludzkiej wrażliwości poza granice utylitarności. Grotowski pod koniec swojego życia mówił, że traktując sztukę jako wehikuł, buduje Drabinę Jakubową, po której mogą wchodzić i schodzić aniołowie. Podobnie u Kantora. Najpierw mówił – wiesz to lepiej niż ja, bo napisałaś o tym książkę – że jego bogiem jest awangarda, ale pod koniec życia było to zdecydowanie bardziej skomplikowane. Jeśli popatrzymy na krzyże w *Wielopolu*, *Wielopolu*, jakże inaczej można odczytać jego postulowany Teatr Śmierci. Krzyż w chrześcijaństwie jest nie do pomyślenia bez dalszego ciągu, czyli bez Zmartwychwstania. Nie chcę sugerować, że Kantor w tym celu wykorzystał krzyże, ale niewątpliwie zdawał sobie sprawę ze znaczeń, które noszą. Czy to coś zmienia w odczycie spektakli? Czy kryje się za tym jakaś apologia, czy może pozostaje tylko zużyty znak? I tak dalej, i tak dalej. Tyle że w każdym z tych przypadków to są szczególne apologie, bo to nie teatr religijny. Jedynym teatrem religijnym, o którym pisałem w książce, jest Zespół Synodalny Apostolstwa Świeckich. Zająłem się nim z innych powodów niż pozostałymi przedstawieniami czy zjawiskami. Chciałem po prostu przypomnieć o tym teatrze. Cała książka nie jest jednak – uparcie to podkreślam – o teatrze religijnym. Jest o pewnych religijnych elementach, strukturach.

FLADER-RZESZOWSKA Jacek Kopciński z okazji 1050. rocznicy Chrztu Polski w książce *Sztuka polska a Kościół dzisiaj* przedstawił raport o relacjach między teatrem a Kościołem. Dowodził w nim między innymi, że w głównym nurcie sztuki scenicznej teatru religijnego nie ma.

Zgadzasz się, że teatr religijny działa na obrzeżach ruchu zawodowego, w teatrze amatorskim, przyparafialnym, seminaryjnym, ale nie w zawodowym teatrze?

KORNAŚ Dokładnie tak myślę, ale nie upatruję w tym niczego złego. Był bardzo krótki okres w historii teatru, kiedy teatr był stricte religijny, i myślę tutaj o dramacie liturgicznym, o dramatyzacjach liturgicznych. Jednak teatr w swej istocie od zawsze jest po to, by pytać, podważać, atakować, wstrząsać. I taki jest teatr dramatyczny. Nie chciałbym całego teatru wpychać w religijne ramy, w religijny kontekst. Istnieją grupy, o których powiedziałaś. To są setki teatrów, to ogromny ruch amatorski, kościelny, przykościelny, ale on mnie w *Apologiach* w zasadzie nie interesuje. Nic o nim w tym miejscu nie piszę.

FLADER-RZESZOWSKA Struktury religijne, które odsłaniasz w teatrze, potrafią uruchamiać silne emocje. Tak było w moim przypadku, kiedy oglądałam spektakl Teatru ZAR *Armine, Sister*. Pamiętam, że zrobił on na mnie wielkie wrażenie. Złożyło się na to kilka elementów: na pewno przestrzeń, ruch sceniczny, gra aktorska, ale najmocniej śpiew. To był dojmujący spektakl o rzezi Ormian.

KORNAŚ *Armine, Sister* opowiada o holokauście Ormian w Turcji na początku XX wieku. Jakimi środkami można to zrobić? Jakimi środkami można opowiadać o śmierci, jeśli nie tymi, które przez wieki zostały wypracowane przez całe społeczeństwa, a które bardzo często łączą się z religią. Struktura lamentu, śpiewu żałobnego, jak to było w *Ewangeliach dzieciństwa*, pierwszym spektaklu Teatru ZAR, a potem w *Armine*, gdzie zabrzmiał liturgiczny śpiew Kościoła ormiańskiego, to właśnie najtrwalsze, najskuteczniejsze, jak sądzę, środki wyrazu, które nie banalizują spraw ostatecznych. Jeśli śpiew religijny od zawsze służył do wyrażania największych trwóg ludzkich, to można i trzeba go wykorzystać w teatrze jako swoisty artefakt, działający już sam w sobie, mówiący o zagładzie bez zawstydzenia i poczucia nieestosowności.

FLADER-RZESZOWSKA Religijne kody mogą pomóc wyrażać to, co niewyraźne, co wykracza poza ludzkie wyobrażenia?

KORNAŚ Trudno mi to nazywać, zamykać w słowach. Ale pomyśl o śmierci. Jak o niej mówić? Jeśli nawet mówisz, że śmierć jest końcem, to wciąż w tym stwierdzeniu zawarte jest pytanie, bo tego nikt nie jest pewny. Jeśli do takich spraw – jak śmierć, cierpienie, niezawiniona choroba, trwoga – chcemy się poważnie odnieść, zrozumieć je, to zawsze kryje się w nich jakaś tajemnica, jakiś naddatek, coś przekraczającego li tylko proste wytłumaczenie, że na przykład człowiek zachorował i umarł. Albo że wymordowano tysiące ludzi. Być może po to, by o tym otwarcie mówić, warto używać też narzędzi, które nie są tylko narzędziami racjonalnymi. A takie narzędzia zostały wypracowane przez tradycję, religię, pieśń. I w wielu przypadkach właśnie z tego się korzysta. Tak zrobił Teatr ZAR. Liturgia ormiańska jest różna od innych liturgii. Nie zasadniczo, ale jednak. Wielu elementów nie ma ani Kościół katolicki, ani Kościół prawosławny. Jakie jest najlepsze narzędzie mówienia o zagładzie narodu Ormian? Może właśnie mówienie o zagładzie tego, co stanowiło jego wartość, a więc o liturgii, religii, pieśni. Na koniec przedstawienia *Armine, Sister* wszystko milknie. Jest tylko cisza. I piach zasypujący nagie ciało. Nie wiem, być może my wszyscy jesteśmy właśnie dzisiaj w takim stanie ciszy... ■