

Przekroczyć „rozerwany horyzont”

AUTOR: **MAGDALENA HASIUK**

■ *Apologie. Szkice o teatrze i religii* to pozycja wyjątkowa na tle polskich książek o teatrze, podobnie jak szczególne miejsce wśród polskich teatrologów zajmuje jej autor. Tadeusz Kornaś od początku swojego pisania chodzi własnymi ścieżkami. Wybór podejmowanych przez niego tematów badań, recenzowanych przedstawień, przeprowadzanych rozmów wynika ze ściśle określonych wyborów estetycznych, postrzeganych w powiązaniu z problemami bazowymi dla kultury i sztuki. Nie wyobrażam sobie, by Kornaś napisał tekst ze względu na przykład na teatralną modę lub jakąkolwiek poprawność. Centrum jego zainteresowań zajmował od zawsze teatr, w którym poszukiwania i badania artystyczne łączą się ze sferą transcendentną, a etos życia twórców i etos ich dzieł pozostają w jasno określonej, dialogicznej relacji.

W *Apologiach*, na które złożyło się piętnaście tekstów – obok artykułów naukowych, recenzji, rozmowy, również „wypowiedzi wprost autora” – opublikowanych w książkach zbiorowych i czasopismach w ciągu ostatnich sześciu lat, Kornaś czyni kolejny krok. Precyzyjnie definiuje też pole swoich zainteresowań. Najnowszy tom w całości poświęcony jest bowiem powiązaniom teatru i religii, choć jak autor zastrzega: „Nie jest to książka o teatrze religijnym” (s. 7). Jej bohaterem jest teatr zdolny być dla człowieka partnerem w dialogu, jaki ten prowadzi z Bogiem, z życiem, ze światem i z samym sobą.

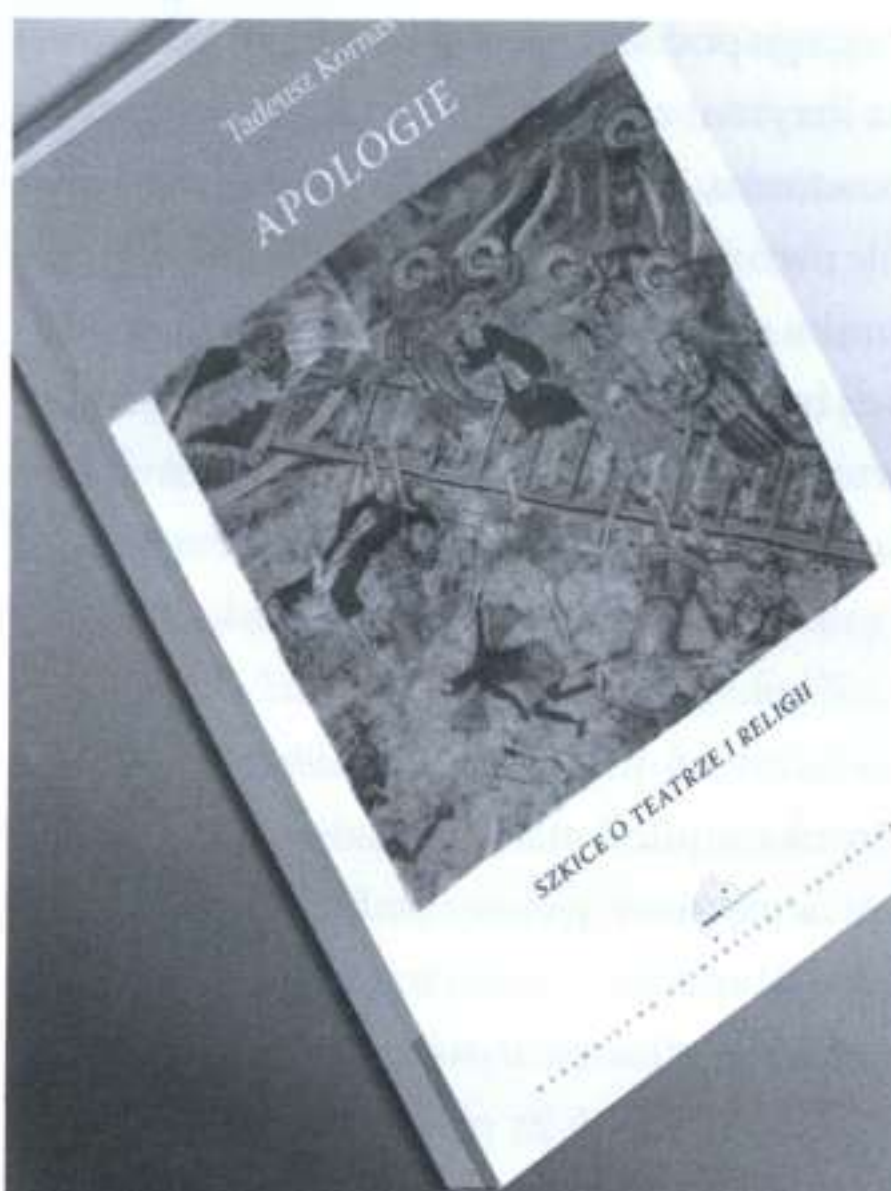
We wstępie Kornaś jasno tłumaczy się ze swoich wyborów. Píše, że choć problemy, które wyodrębnił w *Apologiach*, nie należą do tematów codziennych i nie tylko „takimi spra-

wami powinien zajmować się teatr, porzucając zagadnienia polityczne, społeczne, psychologiczne czy rozrywkowe” (s. 8), sam jako badacz w znaczący sposób poszerza horyzont refleksji teatrologicznej. Inspirując się myślą Hansa Ursa von Balthasara, traktuje teatr bardzo ambitnie: jako narzędzie „wglądu w istotę i sens istnienia”, „miejsce stawiania człowieka w mocnych, nieuniknionych sytuacjach” (s. 8) oraz okazję do zadawania mu najważniejszych pytań egzystencjalnych o to, kim jest człowiek, o naturę zła, śmierci i granice okrucieństwa.

Kornaś świadomie opatruje przy tym swoją postawę „szczyptą naiwności”, w opinii wielu wybitnych twórców bardzo potrzebną w teatrze, a tym bardziej w teatrze skoncentrowanym na tak ważkich problemach.

Nawet w czasach postchrześcijańskich – podążając tropem Balthasara – Kornaś widzi możliwość zbliżania się poprzez teatr do „rozerwanego horyzontu” i przekraczania go. Wehikułem tego działania, podstawowym dla chrześcijańskiej Europy (w takiej tradycji autor pozostaje zanurzony) jest liturgia. Odwołując się zarówno do liturgii Kościoła zachodniego, jak i Kościołów wschodnich, zastanawia się nad tym, „co się dzieje, gdy w spektakl [teatralny] zostaną włączone elementy liturgii” (s. 9).

Ten najważniejszy problem przegląda się w książce niczym w ustawionych pod różnymi kątami lustrach, w całym spektrum zjawisk: od przedstawień teatralnych i ich wersji filmowych, poprzez książki na temat teatru, wybrane formy literatury monastycznej, po niezwykle inspirującą, hipotetyczną rekon-



AUTOR / **TADEUSZ KORNAŚ**
TYTUŁ / **APOLOGIE. SZKICE O TEATRZE I RELIGII**
WYDAWCA / **WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO**
MIEJSCE I ROK / **KRAKÓW 2017**

Mogę napisać o Kornasiu podobnie, jak on pisał o Grotowskim, że „traktuje sprawy serio”, nie interesuje go profanacja, nie zajmuje się też cudzymi sprawami, a „mocując się z własnym życiem i problemami”, dotyka tych „przekraczających ludzką kondycję”.

strukcję *Oficjum o Trzech Młodziankach* odgrywanego na świętej górze Athos. Powracając do tematów i zjawisk, o których wcześniej pisał, Kornas rozwija je i uzupełnia, nie tylko prowadzi dialog ze sztuką i jej twórcami, ale również dialoguje z „dawnym sobą”. Wiele tematów i obrazów w poszczególnych rozdziałach odsłania niekiedy zaskakujące koincydencje. Można je odnaleźć zarówno między dziełami, jak i między deklaracjami artystów. To one wraz z repetycjami tematów artystycznych, a niekiedy także wątków biograficznych, tworzą tu misterną i znaczącą sieć powiązań.

Książkę można czytać na wrywki. Jednak respektując kompozycję autora, czytelnik w trakcie precyzyjnej marszruty zostaje przygotowany na specjalny finał. Dla mnie bowiem w *Apolo-giach*, podobnie jak w dobrym przedstawieniu, w którym wszystkie sceny są interesujące, najmocniejsze akcenty postawione zostały na początku i na końcu.

Pierwszą część tworzą trzy rozdziały zatytułowane nazwiskami wielkich twórców teatru XX i XXI wieku: Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i Petera Brooka (większość rozdziałów została opatrzona także podtytułami). Autor wychodzi w nich od analizy jednego gestu, rekwizytu, zagadnienia wybranego ze znanych i wielokrotnie omawianych dzieł. Nie zamierza przewartościować wcześniejszych, traktowanych z estymą, interpretacji. Wskazuje jedynie kilka „drobiazgów, które od dawna domagały się wyartykułowania” (s. 7). Wnikliwe i trafne analizy Kornasia, raz sformułowane, nie dają się jednak, zgodnie z życzeniem autora, ukryć ponownie. Nie przewartościowują być może dawnych interpretacji, ale je twórczo (niekiedy wręcz „oksymoronicznie”) dopełniają. W tekście *Okrucieństwo i apoteoza w „Akropolis” Grotowskiego. Teatralna teologia jednego gestu* Kornas posługując się błyskotli-

wą ścieżką skojarzeń liturgicznych, dla których punktem wyjścia był znaczący gest Harfiarza, ukazał, w jaki sposób reżyser „w ikonograficznej strukturze spektaklu [...] powtarza, kopiuje, ale i szyderczo przekształca figury liturgicznej celebracji” (s. 28). Poddaje apologetyczne elementy krańcowemu szyderstwu.

W *Manekinie na krzyżu. Analizie jednego rekwizytu w „Wielopolu, Wielopolu”* o kluczowej sekwencji pogrzebu księdza Radoniewicza, kroczącego podczas szczególnej drogi krzyżowej za krzyżem z przybitym do niego własnym sobowtorem, Kornas pisał jako o „wizji niesłychanie uwznioślającej” (s. 63). Materia niższego gatunku podrabiała w niej właściwości prawdziwej materii (s. 62). A „wymowa spektaklu powtarzała paradoks związany z krzyżem: poniżenie jest jego stanem naturalnym. Poprzez nie realizuje się coś najbardziej wzniosłego” (s. 63).

Z kolei w rozważaniach *Ocalić dharwę*, poświęconych filmowej *Mahabharacie* Petera Brooka, autor wnikliwie analizując i doceniając „wyjątkowe, piękne i ambitne artystycznie” przedstawienie międzynarodowego zespołu, pytał o możliwość stworzenia uniwersalnego dzieła, w którym za przekroczenie barier tradycji, religii, obyczajowości nie zapłaci się „złagodzeniem” znaczeń i wprowadzeniem chaosu. Kornas podkreślił, skądinąd słusznie, że międzykulturowe rozumienie dharwy sprawiło, że widzowie *Mahabharaty* Brooka tracili orientację, czy w działaniach bohaterów mają do czynienia z podążaniem za „najważniejszą zasadą życia”, czy z ambiwalencją moralną. Dwuznaczność postawy Kriszny jako stwórcy i niszczyciela, w hinduizmie oczywista, w spektaklu nie wybrzmiała.

W kolejnej części, na którą składają się rozdziały poświęcone Węgajtom (z dwoma tekstami: na temat Teatru Węgajty i Scholi Węgajty) oraz Teatrowi ZAR (szkicom po *Ewan-*

geliiach dzieciństwa i *Armine, Sister* towarzyszy rozmowa z Jarosławem Fretem *Wołanie*), opisane zostały wybrane aspekty działań „niezwykle interesujących grup polskiego offu”. To w Stanisławie Vincenzie, nie tylko z racji pierwszego przedstawienia – *Historii Vincenza...*, Kornas dostrzega jednego z najważniejszych patronów pracy Teatru Węgajty. Mimo ewolucji zespołu ich spektakle i działania przesiąknięte są, według badacza, „Vincenzowską wróżliwością”. Stanowią próbę „praktykowania utopii zgodnego i harmonijnego” współistnienia narodów i wyznań, nakładając również „metafizyczną powłokę naszego bytowania na ziemi” (s. 10). W tekście o Scholi Węgajty, stanowiącym głos do opublikowanej w 2012 roku książki, Kornas pyta o możliwość powrotu „dramatu liturgicznego w jego naturalne miejsce – do liturgii” (s. 99). W pasjonujący sposób tropi elementy teatralne w dramacie liturgicznym, a zwłaszcza struktury aktorskie. Ujawnia napięcie między *ars celebrandi* kapłanów przewodniczących nabożeństwu, podczas których prezentowane są dramaty, a grą aktorską „włączoną w ową *ars*”.

W następnych tekstach Kornas omawiając prace Teatru ZAR, podkreśla, że poszukując w przestrzeni doświadczenia teatralnego narzędzi do podjęcia tematów liminalnych: „czy (i jak?) zmartwychwstaniemy w ciele” (*Ewangelie dzieciństwa*) oraz problemu ludobójstwa Ormian – konsekwentnie niszczonej obecności narodu ormiańskiego, jak i śladów po niej (*Armine, Sister*), zespół odnalazł je w nawiązaniach i tawestacjach liturgicznych. Odwołania do liturgii zarówno Kościoła wschodniego, jak i zachodniego okazały się jedyną skuteczną pomocą, by mówić na scenie o sprawach stanowiących dla człowieka wyzwania nie do udźwignięcia. Towarzysząca tekstom interesująca rozmowa z Jarosławem Fretem

poszerza wiedzę czytelników na temat ewolucji pracy zespołu oraz pochodzenia i znaczenia narzędzi stosowanych w Teatrze ZAR.

Dwa ostatnie rozdziały *Apologii* – *Inne historie* i *Monastycyzm* – zostały zestawione na zasadzie opozycji profanum – sacrum, ale także współczesność – tradycja. Do *Innych historii* trafiły trzy teksty zróżnicowane zarówno pod względem tematu, jak i formy. Tekst o działaniach Zespołu Synodalnego Apostolstwa Świeckich przy kościele oo. Karmelitów na Piasku powstał z potrzeby „ocalenia pamięci o niezależnych występach” (s. 145) organizowanych przez artystów krakowskich po okresie stanu wojennego. Z kolei *Eschatologie Piotra Cieplaka albo „dusza z ciała wyleciała”* to opowieść o teatrze, w którym dusza stanowi pojęcie fundamentalne, a tworzenie przedstawień traktowane bywa (lekko ironicznie i całkiem serio) jako argument „w staraniach o zbawienie”. Analizując dzieło Cieplaka, Kornas zwraca uwagę na powracające w nim pytania o sprawy ostateczne, prezentowane w sposób człowieczy, gdzie „bezbronność odchodzenia” i skrajny pesymizm świata ziemskiego spotykają się z „na poły farsowym, na poły misteryjnym obrazem zaświatów”. W tekście *Msza i Ewangelia na scenie*, omawiającym teatralne realizacje Szymona Kaczmarka i Artura Żmijewskiego, autor *Apologii* bada, „co dzieje się, gdy Biblię lub liturgię wyjmujemy całkowicie z religijnego kontekstu”. Kornas zauważa, że postrzeganie najważniejszych artefaktów chrześcijaństwa jako „martwych skamielin z innej epoki” (s. 11) sprawia, że kwestie wiary, duchowości i transcendencji znikają ze sceny. Pozostają tylko zewnętrzne formy, puste scenariusze – symulakra.

W finałowym rozdziale *Monastycyzm* autor wykracza pod pewnymi względami poza granice teatru. Z bardzo interesującego tekstu

poświęconego obrazom teatru, tańca i widowisk w apoftegmaty Ojców Pustyni można nie tylko dowiedzieć się o różnorodności widowisk w Aleksandrii w IV wieku, ale także dużo o samych pustelnikach. Zнали oni bowiem widowiska, współczuli aktorom potępienia, a jednocześnie uczyli się od nich gorliwości w pracy. Przymioty atletów i zapaśników odnosili do własnej walki duchowej o zbawienie. Mieli także świadomość, że w teatrze świata sami byli widowiskiem na skalę kosmiczną. W kończącym książkę i kulminacyjnym tekście *Zatańczyć na Athos*, opisującym teatr rodzący się w wyobraźni, autor ukazuje „ostateczne konsekwencje, ku jakim może zmierzać widowisko chrześcijańskie [tutaj *Oficjum o Trzech Młodziankach*] – gdy ciało zostaje przemienione, a horyzont przekroczony w obie strony” (s. 11).

Dwa teksty zamieszczone w *Apologiach* mają znaczenie szczególne. Są to umieszczone w pierwszym rozdziale recenzje książek: *Teksty zebrane* Jerzego Grotowskiego i *Grotowski & Company. Źródła i wariacje* Ludwika Flaszena. Wiele spostrzeżeń zawartych w obu recenzjach, napisanych w określonych okolicznościach i na konkretne tematy, paradoksalnie można potraktować jako rodzaj autokomentarza Kornasia.

Studiowanie *Apologii* oddalało mnie „coraz bardziej od myślenia o teatrze” (s. 35), podobnie jak Kornasia oddalała od teatru lektura *Tekstów zebranych*. Jak on opus Grotowskiego, tak i ja odłożyłam „na bok przyswojoną wiedzę” i czytałam książkę „po prostu”. Mogę napisać o Kornasiu podobnie, jak on pisał o Grotowskim, że „traktuje sprawy serio”, nie interesuje go profanacja (s. 36), nie zajmuje się też cudzymi sprawami, a „mocując się z własnym życiem i problemami” (s. 36), dotyka tych „przekraczających ludzką kondycję” (s. 38). W recenzji książ-

ki Ludwika Flaszena badacz zwrócił uwagę na cenę, jaką literat i krytyk zapłacił za współpracę z Grotowskim. Ta refleksja mówi wiele o losach ludzi pióra, którzy zrezygnowali z „własnej drogi” na rzecz teatru. O ile autora najbardziej poruszył fragment opowieści Flaszena o czuwaniu przy urnie przyjaciela, mnie z kolei dotknęło to, w jaki sposób Kornas napisał o tej relacji.

Montaż obecny w książce Flaszena, czyniący z niej „mistrzowsko skonstruowaną partyturę”, można odnaleźć także w *Apologiach*; przede wszystkim w tych miejscach, gdzie autor staje się pośrednikiem dla teatru i pozwala przemówić sztuce dzięki swoim opisom: sekwencji działań, ciągów obrazów, konkretnych przedmiotów, atmosfery, dźwięków, kolorów i rytmów. W tych opisach teatru Kornas zachowuje się podobnie jak reżyser, pozostawiając czytelnikowi miejsce dla jego wyobraźni. Zaprasza go do współtworzenia świata, doskonale zdając sobie sprawę, że twórcą teatru jest widz.

Lektura *Apologii* przypomina fascynującą podróż w przestrzeń bez granic, z przewodnikiem, który delikatnie, ale i stanowczo dzieli się swoim widzeniem i rozumieniem teatru oraz świata. Stać się może ćwiczeniem uważnego doświadczania sztuki, inspirując, by umiejętność tę przenosić w sferę życia. Zakończenie lektury w moim przypadku wiązało się z pragnieniem, by na powrót zanurzyć się w kosmosie Kornasiowego namysłu nad sztuką teatru. Z pewnością o *Apologiach* dłużej myśli się, niż trwa samo czytanie. Przejrzysta szata graficzna, wymowna i piękna okładka, staranne przygotowanie edytorskie zachęcają, by sięgać po książkę. Treść sprawia, że chce się do niej wracać. A kilka drobnych usterek świadczy o tym, że *Apologie* zostały uczynione jednak ludzką ręką. ■