

Dariusz KOSIŃSKI

„IDŹ I PATRZ” PRZEMOC JAKO SIŁA TEATRALNA

Przemoc odgrywała istotną rolę w wielu przedstawieniach Grotowskiego. W Działach obecna była w prowokacyjnie szyderczo rozegranej samotnej pasji polskiego Chrystusa – Konrada. W Kordianie przejawiała się w realizowanych z brutalnym chłodem medycznych procedurach, którym poddawano uznanego za szaleńca bohatera narodowego. W Studium o Hamlecie – w gwałcie i zabójstwie Ofelii czy w prowokacyjnej scenie finałowej. W stopniu najsilniejszym akty przemocy wyznaczały przebieg dwóch słynnych przedstawień: Akropolis według Stanisława Wyspiańskiego i Księcia Niezłomnego według Calderóna i Słowackiego.

„POWIEM WAM, JAK ZGINĄŁ”

Chciałbym pomyśleć o przemocy w teatrze bez wkraczania w dziedzinę pytań i zaleceń dotyczących granic etycznych, tego, co można, a czego nie można. I na pewno bez łatwego i naiwnego oburzenia. Przemoc i teatr zawsze były ze sobą sprzęgnięte, podobnie jak teatr i pożądanie. Przemoc – rozumiana nie tylko jako przemoc wobec ciała, ale po prostu jako dążenie do podporządkowania sobie drugiego i zadania mu cierpienia dla potwierdzenia swojej władzy (i dla przyjemności z tym związanej) – była obecna we wszystkich w zasadzie epokach i odmianach teatru, nie tylko zachodniego. Jednocześnie, zgodnie z nadającą teatrowi siłę paradoksalną zasadą czynienia i powstrzymywania, przemoc w teatrze zawsze jest niespełniona, przesunięta, nie dotyczy tego, wobec kogo jest wywierana. W ścisłym sensie jest nierealna, więc nieobecna.

Paradoks obecności i nieobecności przemocy w przedstawieniach teatralnych od razu wyznacza i uruchamia fascynujące pole napięć, przyciągania i odpychania, wypatrywania, może nawet podglądactwa i sadyzmu, oraz odwracania wzroku i wyparcia. To pole stanowi jeden z podstawowych układów sił nadających teatrowi szczególną i zdecydowanie ambiwalentną jakość. Teatr – to kolejny banał – był przez wieki jedyną akceptowaną sztuką żywą¹, a więc

¹ To tak często, aż do znudzenia powtarzane twierdzenie oparte jest na swoistych ideologicznych przesunięciach i ukryciach. Wymagało z jednej strony wypchnięcia poza granice sztuki wszelkich widowisk ludycznych, niskich (cyrku, prestidigitatorstwa czy kabaretu), z drugiej zaś na przykład paradoksalnego uznania za sztukę „nie dość żywą” sformalizowanego tańca przedstawieniowego, czyli baletu. Współcześnie jest to stwierdzenie tym bardziej problematyczne, że do dziedziny sztuki

taką, w której obecne tu i teraz realne ciało stanowiło podstawę twórczości, jej odbiór miał zaś charakter doświadczenia jednokrotnego, choć możliwego do niedokładnego powtórzenia. To, co w teatrze pokazywano, fundowane było na żywych ciałach i żywych osobach, nieuchronnie prowadząc do uruchomienia dwóch wielkich a potencjalnie niebezpiecznych sił: pożądania i agresji. Umowność teatru – wynikająca z mechanizmu wcielania podstawowa zasada, zgodnie z którą realne ciało funkcjonuje w obrębie sceny jako „nosiciel” kogoś innego, rodzi niemal odruchowe pragnienie posiadania owego fascynującego innego poprzez zdobycie ciała aktorki (aktora) na drodze erotycznego handlu lub fizycznej przemocy. Rodzi też ona chęć poniżenia wywyższających się „idoli” (wspaniale ukazaną przez Bergmana w *Wieczorze kuglarzy*², a dziś tak jawnie rozgrywaną w postaci internetowego „hejterstwa”). Ujmując rzecz jednym słowem – wejście na scenę oznacza wystawienie się na te dwie sprzeczne, ale paradoksalnie sprzężone ze sobą siły: uwielbienie i poniżenie, pożądanie i chęć unicestwienia.

Nic zapewne nie pokazuje tego tak jasno, jak teatr elżbietański, którego centrum stanowi dzieło Williama Shakespeare’a, od dwustu z górą lat nieprzerwanie i powszechnie uważanego za największego dramatopisarza Zachodu (a co za tym idzie – świata). Tragedie Szekspirowskie pełne są scen przemocy, nieukrywanych za kulisami, ale rozgrywanych na oczach widzów. Stosy trupów, sceny okrutnych okaleczeń, takie jak wyłupienie oczu Gloucesterowi w *Królu Learze* czy wyrwanie języka i obcięcie rąk Lawinii w *Tytusie Andronikusie*, stanowią nie tylko wyraz pesymizmu i oszołomienia przemocą, których być może doznawał autor, ale są przede wszystkim atrakcjami przygotowanymi i oczekiwanymi przez widownię. Publiczne kaźnie o niewyobrażalnym dziś stopniu okrucieństwa przyciągały na miejsca egzekucji tłumy, pchane dokładnie tym samym napięciem między uwielbieniem a chęcią zniszczenia, które nadawało siłę teatrowi. Nie mogąc wygrać w wyścigu realnej przemocy, teatr z powodzeniem posługiwał się dodatkowym napięciem, jakie budziła obecność realnego ciała aktora, poddanego jednocześnie regule nietykalności, ciała, które – choć poddawane przemocy – jest nienaruszalne. Z jednej strony działała tu ciekawość, „jak oni to zrobią”, z drugiej – fascynacja paradoksem ciała udęczonego, które mimo swojej kondycji zachowuje życie i wydaje się przekraczać ból i śmierć. Ta nietykalność i związana z nią fikcyjność przemocy pozwalała jednocześnie na bezkarne jej stosowanie, a co za tym idzie – na rozkoszowanie się nią w stanie czystym i bez poczucia winy. Skoro nikt nie był raniony i nikt nie ginął, to sadystyczna przyjemność oglądania tortur była przez

wysokiej zalicza się także performance art, w dużej mierze wykorzystującą żywą obecność twórców, a nawet nią warunkowaną.

² *Wieczór kuglarzy*, Szwecja, 1953, reż. I. Bergman.

teatr niejako uniewinniana, a stojące za nią pragnienie – rozładowywane bez czynienia krzywdy komukolwiek. Ostatecznie to właśnie dlatego teatr w długiej perspektywie wygrał z igrzyskami³: fascynująca siła przemocy mogła być tu doznawana bez konieczności płamienia sobie rąk krwią ofiar.

Wewnętrzna sprzeczność scenicznej przemocy to jedno z ważniejszych źródeł scenicznych reguł i konwencji, sił napędzających tworzenie się odmian teatru, także przez zakaz bezpośredniego ukazywania scen przemocy. Jak dowodzą choćby greckie tragedie, w których zakaz taki obowiązywał, jego przestrzeganie nie oznacza wymazania przemocy, a jedynie okrycie jej tabu, co tylko zwiększa napięcie. Choć nie można i nie należy pokazywać, jak Klitajmestra zabija Agamemnona, to zaraz po samym ukrytym akcie widzimy jego efekty, a zbrodniarka wypowie przed nami pochwałę swego czynu. „Powiecie mi, jak zginął...”.

Wyobrażam sobie, że można by stworzyć typologię konwencji i estetyk, odnosząc się właśnie do sposobów rozwiązywania tego problemu. Niemal każdy twórca, niezależnie od tego, jaki gatunek uprawiał i w jakim kontekście działał, musiał odpowiedzieć na pytanie, jak rozwiązać sprzeczność między koniecznością ukazania oczekiwanych przez widzów aktów przemocy a niemożnością przeprowadzenia ich z wszystkim realnymi konsekwencjami. Obok gry w pożądanie, gra w przemoc stanowi jeden z najtrwalszych nurtów, jakimi płynie historia światowego teatru. Niezależnie od wzniosłości artystycznych i poetyckich aktów strzelistych, które historię tę znaczą, nie należy zapominać, że u ich źródła są ciemne rzeki zakazanego spojrzenia, które teatr wydobywa i kanalizuje.

„POSŁUCHAJCIE, BRACIA MIŁA”

Wśród gatunków teatralnych, które wykorzystują przemoc i wywołują ją przez jej przedstawienia grę napięć, poczesne miejsce zajmują misteria pasyjne. Będąc przedstawieniami sakralnymi, często umieszczanymi w ramach religijnych uroczystości i ściśle powiązanymi z nabożeństwami, zawierają one oczywiste, niekiedy bardzo drastyczne obrazy przemocy dokonywanej wobec realnie obecnego ciała⁴. Dynamika obecności i nieobecności przemocy była tu

³ Zwycięstwo to jest oczywiście problematyczne. Widowiska realnej przemocy wcale nie zniknęły i powracają wciąż pod różnymi przebraniami. Tezę o „zwycięstwie” formułuję nie w trybie absolutnym i historycznym, ale jako skrótowy opis procesu akceptacji i negacji obu typów widowisk przez oficjalną kulturę.

⁴ Pojęcie „misteria pasyjne” rozumiane jest zazwyczaj bardzo szeroko i mało precyzyjnie, a wyróżnianie jego odmian odbywa się według kryteriów zewnętrznych, często historycznych i mających mało wspólnego z samym zjawiskiem (za misteria pasyjne uznaje się chociażby teatralne

szczególnie kłopotliwa, ponieważ do wzmiankowanego wyżej napięcia między fascynacją a chęcią poniżenia dochodziły jeszcze elementy dodatkowe. Przemoc musiała stanowić część misteryjnych przedstawień, ponieważ wymagała tego zgodność z opisem ewangelicznym, a także teologiczna prawda o Męce. Jezus Chrystus, Bóg-człowiek, przeżywał ludzki ból, jego ludzkie ciało było straszliwie okaleczane, poddawane mękom i w końcu zabijane, a realność tych cierpień stanowi swoisty zakład realności tego, co jest ich owocem – oczyszczenia ludzkości z grzechu, Odkupienia. Gdyby Jezus nie cierpiał realnie, można by i Odkupienie podawać w wątpliwość. Ujmując rzecz w kontekście teatralnym i terminologii teatralnej: jeśli cierpienie Jezusa, jak głosiły niektóre nieortodoksyjne nurty chrześcijaństwa, było złudą, to logicznie rzecz biorąc, i Odkupienie, będące owocem Męki, mogłoby zostać za złudę uznane.

To uwarunkowanie dodatkowo komplikowało i tak już nieprostą sieć oplatającą teatralne, przedstawieniowe rozgrywanie przemocy. Łatwo przecież zauważyć, że teologia Męki i Zbawienia opiera się na logice dokładnie odwrotnej od tej, jaką posługuje się teatr. W przedstawieniu teatralnym przemoc nie może być prawdziwa, ponieważ jej efekty z założenia nie mogą być realne: zabicie lub poważne zranienie aktora oznacza wyjście poza przedstawienie, jego unicestwienie. W przypadku Męki jest całkowicie inaczej: by Zbawienie mogło się dokonać realnie, Syn Człowieczy musi po ludzku cierpieć i zginąć.

Mogłoby się wydawać, że ta sprzeczność w zasadzie powinna uniemożliwić poważne odgrywanie Męki Pańskiej, a co najmniej sprawić, że przedstawienia Męki nie miałyby prawa zaistnieć za zgodą Kościoła, a już na pewno nie pod jego auspicjami. A jednak istniały i istnieją, dziś chyba intensywniej niż w przeszłości. Wydaje się, że jest to możliwe dzięki kolejnemu paradoksowi, który sformułowany wprost, brzmieć może ryzykownie, ale też i działa w sposób właśnie niesformułowany, ukryty – niemniej działa skutecznie. Mam na myśli paradoks aktora, zupełnie inny od Diderotowskiego i zarazem bardziej podstawowy – paradoks aktora jako ciała, które jest zabijane i nie ginie, bo w chwilę po śmierci podnosi się i staje do okłasków. Ta trywialna w istocie scena, niekiedy przywoływana jako dowód słabości i kabotyństwa teatru, może być jednak odczytywana jako rodzaj metafory czy analogii dotyczącej niepodlegania śmierci, a więc pozostającej w relacji do Męki i Zmartwychwstania. Zdaję sobie sprawę z tego, jak ryzykownie brzmią takie zestawienia, ale chciał-

inscenizacje niektórych scenariuszy misteryjnych, na przykład *Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka). Zdaję sobie sprawę z różnic między poszczególnymi odmianami i wariantami tych przedstawień, przyjmuję za element wspólny misteriom pasywnym w proponowanym tu rozumieniu ścisły związek z nabożeństwami, a więc nie zaliczam do misteriów inscenizacji teatralnych wykorzystujących teksty misteryjne. Oczywiście może wtedy powstać pytanie, czy to, co lokuję z definicji poza instytucją teatralną, można nazwać teatrem, ale to temat na zupełnie inne rozważania.

bym podjąć ryzyko brnięcia w nie dalej w przekonaniu, że – przynajmniej na poziomie podświadomym – działa tu mechanizm ważny i skutecznie nadający teatrowi Zachodu pewien rys, powiedzmy, kryptosakralny.

Nie mam zamiaru twierdzić, że aktorzy teatralni są postrzegani jako ludzie obdarzeni zdolnością do przekraczania granic śmierci. Widzowie nigdy nie byli tak naiwni, by nie odróżniać aktora grającego Hamleta od samego Hamleta. Niemniej jednak postać teatralna i proces wcielania się w nią uruchamiają nie jeden, ale aż dwa porządki o charakterze quasi-transcendentnym. Po pierwsze: aktor wychodzący z postaci (zwłaszcza z postaci uśmierconej) i powstający w ciele, które wygląda tak samo, ale jest już ciałem zupełnie innym, może stanowić figurę przekraczania śmierci. W perspektywie popularnej metafory *theatrum mundi* aktor żyjący i działający (na przykład nagradzany oklaskami) po zakończeniu roli zwieńczonej śmiercią postaci (a to jeden z najbardziej stereotypowych obrazów teatralnych) staje się jedną z możliwych figur życia po zakończeniu tego, co zwykliśmy tu na ziemi życiem nazywać.

Drugi teatralny porządek przekraczania śmierci związany jest z paradoksalną naturą postaci. Hamlet ginie, ale następnego wieczora znów powraca, by ponownie rozgrywać dramat swojego życia. Hamlet ginie, ale właściwie jest nieśmiertelny, bo jedyne ciało, jakie posiada, to ciało użyczone mu przez aktora. Oczywiście byłoby daleko posuniętym uproszczeniem stwierdzenie, że postać dramatyczna to jakiś obraz duszy, ale całkiem niedaleko od tego uproszczenia lokuje się popularny fantazmat postaci dramatycznej jako ducha, a niekiedy wręcz upiora, świadomie wywoływanego przez aktorów (to kolejna standardowa metafora, bardzo popularna w wieku dziewiętnastym – wieku teatru).

Na przecięciu obu tych teatralnych „nieśmiertelności” lokuje się pytanie o to, kto właściwie w teatrze doznaje cierpienia i kto w teatrze ginie. Paradoksalna odpowiedź brzmi – nikt. Nie jest kaleczone i nie ginie ciało aktora, ale też nie doznaje bólu i nie jest unicestwiane ciało postaci – bo czegoś takiego po prostu nie ma. Teatralna śmierć to fikcja. Teatr uczy, że śmierć jako kres nie istnieje – jest tylko aktem wyjścia z roli ku momentowi jej oceny.

Jak zatem, z tego punktu widzenia, w ogóle możliwe jest teatralne przedstawienie Męki Pańskiej, której realność jest czymś bezwzględnie koniecznym? Wydaje mi się, że umożliwia ją właśnie paradoksalna nietykalność i ciała aktorского, i postaci. Nawet jeśli, jak to miało i ma miejsce w całkiem sporej liczbie przedstawień pasywnych, ciało jest wystawiane na realny trud i ból, a nawet na okaleczenie, to granicą nieprzekraczalną jest jego śmierć. Z drugiej strony – Jezus jest nieśmiertelny i w przypadku aktów ucieleśniania Jego życia, a szczególnie Męki, nie sposób nawet przypuścić, by aktor mógł być kimś innym niż tylko naśladowcą. Po obu stronach pojawia się nieprzekraczalna granica, która odróżnia przedstawienia pasywne od innych, wykorzystujących zachodni mechanizm teatralny. Przy całym swym realizmie, obejmującym niekiedy także

cierpienia fizyczne, żaden aktor występujący w miejsce Jezusa nie rości sobie prawa do bycia kimś innym niż tylko jego naśladowcą, i to naśladowcą o bardzo ograniczonych możliwościach. Aktor dramatyczny może powiedzieć, że „Hamlet to ja”, o ile odczuwa szczególną więź z tą postacią. Natomiast bez przekroczenia granicy bluźnierstwa, a nawet bez utraty sensu zdania, nie da się powiedzieć: „Jezus to ja”, ponieważ oznaczałoby to przekroczenie tych dwóch granic: śmierci i Zmartwychwstania, a tego żaden człowiek nie jest w stanie dokonać.

Paradoks przedstawień pasyjnych polega jednak na tym, że nie roszcząc sobie prawa do „prawdziwości”, pozostając pobożnymi aktami zawsze niedoskonałego naśladowania, zyskują one walor autentyzmu. Dobrze widać to w przypadku misteriów typu kalwaryjskiego. Ich „realizm”, polegający na podejmowaniu rzeczywistego trudu przebycia określonej odległości po niełatwym do przejścia terenie, a także – co dla naszego tematu szczególnie ważne – na przyjęciu na siebie aktów przemocy i bólu, nie ma charakteru iluzyjnego. Jest działaniem polegającym na naśladowaniu tu i teraz tego, co Zbawiciel uczynił w historycznym „tam” i „wtedy”, a jednocześnie czyni wszędzie i zawsze. Jest tylko naśladowaniem i aż naśladowaniem, i właśnie jako „aż naśladowanie” zyskuje walor autentycznego wysiłku, który wywołuje religijną cześć i realne przeżycie sakralne, w zasadzie niemożliwe w teatrze, dążącym do przekształcenia naśladowania w przeżycie.

Przemoc w tak widzianym widowisku misteryjnym nie traci swej niebezpiecznej mocy, ale owa moc jest znacznie osłabiana. O ile w iluzyjnym przedstawieniu teatralnym przemoc jest uniewinniana, ponieważ wywiera się ją symbolicznie na pozbawionej realnego, fizycznego ciała postaci dramatycznej, o tyle w przedstawieniu misteryjnym traci ona to uniewinniające usprawiedliwienie, gdyż wywierana jest na realnym ciele naśladowcy Jezusa. Oznacza to, że ci, którzy ją stosują, wkraczają w pole rozbudowanej ambiwalencji – ich przemoc nie jest czysta i niewinna, a jednocześnie ma charakter współdziałania z naśladowcą spełniającym czyn nabożny. W pewien sposób staje się więc przedmiotem usprawiedliwienia poprzez działanie naśladowcy – aktora, poprzez działanie, którego źródłem jest zbawczy akt Chrystusa. Można by więc nawet zaryzykować twierdzenie, że doświadczenie przemocy w przedstawieniu misteryjnym jest (oczywiście bardzo dalekim) analogonem i zapowiedzią doświadczenia przebaczenia.

„ZRÓB TO MNIE”

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku i na początku nowego stulecia polskim życiem teatralnym wstrząsnęło pojawienie się nowego po-

kolenia reżyserów, określanych w uproszczeniu „pokoleniem Rozmaitości”, bo właśnie w tym warszawskim teatrze realizowali początkowo swoje spektakle dwaj najwybitniejsi i najgłośniejsi przedstawiciele tej generacji – Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski. Wśród wielu elementów właściwych ich propozycjom teatralnym, a wzbudzających opór lub protesty, do najważniejszych należało otwarte ukazywanie przemocy zarówno psychicznej, jak i fizycznej, czynione w sposób „brutalistyczny”, z naruszeniem (niekiedy dość radykalnym) rzeczywistości ciał aktorek i aktorów, które były nie tylko obnażane, ale także dręczone i kaleczone.

W książce o współczesnym aktorstwie polskim Beata Guczalska tak charakteryzuje ten aspekt gry scenicznej właściwej dla „pokolenia Rozmaitości”: „Dwoistość scenicznego bytu aktora nie zostaje w ten sposób zniesiona, jest jednak inaczej spolaryzowana. Dotychczas gra toczyła się pomiędzy napisaną przez dramaturga postacią a talentem – warsztatem, charyzmą, geniuszem – aktora, który potrafił tej wymyślonej postaci nadać własny kształt, najlepiej tak wyrazisty, by to, co zagrane, przerosło literacki projekt. Teraz napięcie łączy postać z osobą aktora, ze wszystkim, co się na nią składa: ciałem i temperamentem, światopoglądem i umiejscowieniem w świecie. Także przesłaniem, które aktor chce skierować do widzów. Zburzony został klarowny podział na aktora i rolę, na znak i jego desygnat, znaczące i znaczone, które znajduje się poza przywołującym je znakiem. Otwarte użyczenie postaci własnego ciała sprawia, że to, co było dotąd wehikułem znaczenia ulokowanego w rzeczywistości zewnętrznej, wskazuje na siebie. Ten gest narusza porządek pojęć i możliwych do określenia sensów – żywe ciało zawsze sabotuje wysiłki sprowadzenia doświadczenia do wymiaru słów. To zatem, co się wobec publiczności odbywa, nie jest przekazaniem komunikatu złożonego ze znaków – obojętne, gdzie ulokowanych, ale aktem: spełnia się możliwość kontaktu bez pośrednictwa słów, fabularnych struktur, misternie tkanych znaczeń. Ten akt – rezultat uruchomienia aktorskiego potencjału – ma moc realnego wpływu: coś wywołuje, budzi rezonans, dotyka. Zagarnia w obręb swojego świata, zmusza widza do reakcji: może to być zachwyt albo lęk, odrzucenie, psychiczny dyskomfort, utożsamienie, poczucie winy. Ale zawsze osiąga rezultat psychicznego poruszenia, zostawia ślad, naznacza”⁵. Ten mechanizm „innego polaryzowania” dwoistości bytu aktora – jako realnego ciała i jako postaci – w sposób szczególny wpływał na obecność i dramaturgię przemocy w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego. Z pewnością najstynniejszym przykładem był spektakl *Oczyszczeni*⁶ – inscenizacja dramatu Sarah

⁵ B. G u c z a l s k a, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2014, s. 408n.

⁶ *Oczyszczeni* według S. Kane, tłum. K. Warlikowski, J. Poniedziałek, reż. K. Warlikowski, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu, premiera 15 XII 2001.

Kane, czołowej przedstawicielki pokolenia młodych angielskich dramatopisarzy, których propozycje wywoływały głośnie reakcje sprzeciwu, przede wszystkim ze względu na brutalne sceny przemocy. Dość powiedzieć, że jeden z trzech wiodących wątków *Oczyszczonych* to historia eksperymentu, jakiemu poddawana jest para zakochanych w sobie homoseksualistów: Rod i Carl. Po złożeniu przez nich sobie nawzajem przysięgi miłości i wierności Carl zostaje poddany serii okrutnych, niezwykle drastycznych tortur, których celem jest dosłowne sprawdzenie, czy bohater rzeczywiście jest w stanie znieść dla miłości wszystko. Zapisane w dramacie akty przemocy (między innymi wyrwanie języka i obcięcie kończyn) są oczywiście niemożliwe do ukazania na scenie i z konieczności muszą zostać zaznaczone jedynie symbolicznie. Czyniąc to, i to w sposób bardzo jawnie teatralny (akty przemocy zostają ekspresyjnie odegrane, ale bez rekwizytów i jakichkolwiek naśladowczych znaków w rodzaju sztucznej krwi), Warlikowski – zgodnie z opisaną przez Guczalską zasadą „polaryzowania” – nie wycofuje realności ciała, wystawionego jednak nie na przemoc postaci dramatycznych, lecz na przemoc spojrzenia widzów.

Oto, jak wygląda w opisie Guczalskiej scena wieńcząca wątek Roda i Carla, zarazem jedna z najgłośniejszych scen przedstawienia: „Carl i Rod siedzą obok siebie na krzesłach, frontem do widowni. Nie tyle zresztą siedzą, ile półożą, odchyleni w tył, z wyciągniętymi nogami. Są zupełnie nadszy. Carl jest niemy, nie ma rąk ani nóg – sygnalizują to ręce schowane za oparciem krzesła i cofnięte nogi poniżej kolan, pogrążone w ciemnościach. Rod kładzie dłoń na genitaliach Carla, dotyka go, pieści jego ciało; robi to subtelnie, bez dosłowności. «Jest tylko to... Teraz i zawsze». Sfera cielesna i duchowa są w miłości nie do oddzielenia, są tożsame – tylko poprzez ciało możliwa jest jakakolwiek komunikacja. «Zawsze będę cię kochał! Nigdy cię nie opuszczę, nigdy cię nie okłamię...» Litania ślubnej przysięgi, sposób jej wypowiedzania – żarliwy, pełen wewnętrznej wiary, choć bez patosu – przenosi scenę w wymiar sakralny. Dokonuje się tu akt jakiegoś symbolicznego przekroczenia: kontrowersyjny, szokujący w teatrze obraz miłosnego zbliżenia dwóch nagich mężczyzn, możliwy do pomyślenia jedynie na zasadzie prowokacji, skandalu, otwiera tutaj sferę sacrum. Nagie ludzkie ciało objawia się jako świątynia ludzkiego ducha: zrujnowane, okaleczone, tym silniej wydobywa piętno świętości. Toteż kiedy z tyłu zbliża się Tinker i pyta Roda: «Co ma się stać? Ciebie czy jego?», ten odpowiada: «Zrób to mnie»⁷. Choć śmierć i cierpienie zadawane przez demonicznego i groteskowego zarazem Tinkera są tu jawnie teatralne, to widzowie odczuwają szczególnie dyskomfort. Bez naiwnie realistycznych efektów scena ma dotkliwość sprawiającą, że jest niemal nie do zniesienia. Wiąże się to nie z przemocą rozgrywaną w ramach dramatu, ale z przemocą

⁷ Guczalska, dz. cyt., s. 401n.

samego teatru, która fundowana jest na przemocy naszego, widzów spojrzenia. Napędzający teatr przez wieki mechanizm (nie)obecnej przemocy zostaje tu obnażony i odwrócony – przeciwko nam. *Oczyszczeni*, podobnie jak wiele innych przedstawień powstałych w tym czasie i w tym kręgu twórców, ujawniają przemoc stanowiącą ukrytą zasadę życia społecznego. Czynią to nie tylko w obrębie sceny, w serii radykalnych naruszeń ciała i konwencjonalnej etyki oraz estetyki związanej z jego obecnością w przestrzeni publicznej, ale także przez ujawnienie fascynacji, jaką w widzach budzą te obrazy. Teatr staje się tu przestrzenią demaskacji – zamiast wykorzystywać i jednocześnie rozładowywać pragnienie przemocy, uruchamia je i ujawnia w serii radykalnych prowokacji, nie oszczędzając widzów i poprzez przemoc obrazów zmuszając ich do rozpoznania własnej fascynacji i własnej pozycji dalekiej od tak chętnie doświadczanego w teatrze poczucia moralnej wyższości i komfortu. Teatr Warlikowskiego właśnie przeciwko temu komfortowi jest wymierzony, zmuszając do przeżycia i przemyślenia własnej przynależności do systemu władzy opartego na przemocy. Radykalizując jej obrazy, niekiedy wręcz do przesady, niekiedy ocierając się o groteskę, Warlikowski wciąż na nowo (także w najnowszych przedstawieniach) zdaje się zadawać pytanie o przemoc jako ukrytą zasadę rzeczywistości, którą w swojej naiwności nazywamy normalną. W jego wydaniu teatr przestaje być narzędziem oczyszczania i zastępczego rozładowywania przemocy, a staje się przestrzenią jej demaskacji i przeżycia – na własnej skórze.

„A TO WSZYSTKO, BY TEN KRÓL I TE MAURY...”

W perspektywie umieszczania widzów w pozycji pełnego przemocy spojrzenia teatr Warlikowskiego jawi się jako późne echo teatru Jerzego Grotowskiego. Opisywany często jako reżyser „rytualista”, pomawiany o wiele różnych szaleństw i generalnie uważany za jakiegoś „mistycznego guru”, był Grotowski artystą bardzo silnie związanym ze swoim czasem i jego pytaniami. Jedno z tych pytań dotyczyło właśnie przemocy, łącznie z tymi najpotworniejszymi jej formami, które na wielką skalę realizowały dwudziestowieczne totalitaryzmy.

Przemoc odgrywała istotną rolę w wielu przedstawieniach Grotowskiego. W *Dziadach*⁸ obecna była w prowokacyjnie szyderczo rozegraniej samotnej pasji polskiego Chrystusa – Konrada (Zygmunt Molik). W *Kordianie*⁹ prze-

⁸ *Dziady* według A. Mickiewicza, scenariusz i reżyseria J. Grotowski, Teatr 13 Rzędów, Opole, premiera 18 VI 1961.

⁹ *Kordian* według J. Słowackiego, scenariusz i reżyseria J. Grotowski, Teatr 13 Rzędów, Opole, premiera 14 II 1962.

jawiła się w realizowanych z brutalnym chłodem medycznych procedurach, którym poddawano uznanego za szaleńca bohatera narodowego. W *Studium o Hamlecie*¹⁰ – w gwałcie i zabójstwie Ofelii czy w prowokacyjnej scenie finałowej, kiedy polskie oddziały śpiewające pieśni kolejnych wojen deptały Hamleta-Żyda. Oczywiście jest jednak, że w stopniu najsilniejszych akty przemocy wyznaczały przebieg dwóch słynnych przedstawień: *Akropolis*¹¹ według Stanisława Wyspiańskiego i *Księcia Niezłomnego*¹² według Calderóna i Słowackiego. Co ciekawe, w pierwszym, którego akcja przeniesiona została do obozu koncentracyjnego, akty przemocy miały charakter czysto znakowy. Powracające sceny zabijania, rozgrywane były za pomocą wyrazistych gestów (na przykład położenia obutej stopy na szyi leżącej ofiary) lub sekwencji skomponowanych z klarownych działań fizycznych (na przykład trzykrotnego uderzania o podłogę głową leżącego na tacy więźnia). Jasno przywołany kontekst obozu z jego wówczas dobrze znanym i pamiętanym jeszcze horrorem, sprawił, że nie tylko nie było potrzeby, ale wręcz nie należało sięgać po jakiegokolwiek zabiegi urealistyczniające. Działał tu mechanizm zbliżony do tego, który opisywałem przy okazji przedstawień pasyjnych, choć oczywiście tym razem ograniczony jedynie do niemożliwej do naśladowania masowej zagłady.

Z kolei w *Księciu Niezłomnym* – historii duchowej i cielesnej ofiary męczennika chrześcijańskiego (a więc historii niemal dosłownie pasyjnej) – Grotowski zastosował zabiegi udosławiające przemoc. Z jednej strony wystawienie niemal nagiego ciała aktora, Ryszarda Cieślaka, na rzeczywisty ból¹³, a z drugiej – umieszczenie widzów w pozycji podglądaczy, którzy z fascynacją oglądają owo okrutne widowisko pastwienia się nad innym człowiekiem. To drugie zostało uzyskane dzięki rozwiązaniom scenograficznym – Jerzy Gurański, twórca przestrzeni do przedstawień Teatru Laboratorium, zbudował wysoką palisadę i za nią umieścił miejsca dla publiczności, na dodatek w takiej pozycji, że widzowie przeciętnego wzrostu mogli zobaczyć, co dzieje się na dole, w swoistym theatrum anatomicum, jedynie wtedy, gdy wychylili głowę zza drewnianego ogrodzenia. A że chcieli jako widzowie teatralni zobaczyć cieszące się już sławą przedstawienie Teatru Laboratorium, to nieuchronnie

¹⁰ *Studium o Hamlecie* według W. Shakespeare'a i S. Wyspiańskiego, scenariusz i reżyseria zespół pod kierunkiem J. Grotowskiego, Teatr-Laboratorium „13 Rzędów”, Opole, premiera 17 III 1964.

¹¹ *Akropolis* według S. Wyspiańskiego, inscenizacja J. Grotowski, J. Szajna, Teatr-Laboratorium „13 Rzędów”, Opole, premiera 10 X 1962.

¹² *Księż Niezłomny* według P. Calderóna de la Barca i J. Słowackiego, reż. J. Grotowski, Teatr-Laboratorium, Wrocław, premiera 25 IV 1965.

¹³ Zwłaszcza w scenie biczowania, kiedy partnerka, Rena Mirecka, z całej siły uderzała zwinie- tym materiałem w nagie plecy leżącego Cieślaka. Jego ciało podskakiwało przy każdym uderzeniu, a widzowie dostrzegali pojawiające się na skórze pręgi.

znajdowali się w pozycji podglądaczy zafascynowanych okrutnym widowiskiem, które pozornie nie było dla nich przeznaczone. Często nie rozumiejąc sensu słów i działań aktorskich (Grotowski wraz zespołem zbudował przedstawienie o wyjątkowo skomplikowanej i złożonej partyturze), widzowie dostrzegali przede wszystkim to, co najbardziej wyraziste, a więc właśnie akty bezwzględnej przemocy, odkrywając zarazem własną nimi fascynację oraz swoją za nie odpowiedzialność. W pewien sposób odkrywali, że są współwinni męce Księcia. I właśnie to doświadczenie współwiny odkrywane dzięki teatralnej przemocy wydaje się łączyć teatr Grotowskiego z przedstawieniami Warlikowskiego.

Z kompozycji wyvodu czytelnik może odnieść w tym momencie wrażenie, że przypominam w tym miejscu teatr Grotowskiego, by pokazać, że ten wielki artysta niejako syntetyzował różne nurty rozwoju teatru światowego. Jestem przekonany, że rzeczywiście to robił, ale nie o to mi teraz chodzi. Przywołałam dwa przedstawienia Teatru Laboratorium przede wszystkim dlatego, że – moim zdaniem – w finałach ich obu dochodzi do kluczowej dla tematu teatralnej przemocy próby jej przekroczenia. O ile w *Akropolis* jest to równie rozpaczliwa co heroiczna próba samoocalenia przez ceremonialno-przedstawieniowe przekształcenie zagłady w tryumf (mordowani sami wkraczą do pieca krematoryjnego, śpiewając ekstatyczny hymn na cześć Zmartwychwstania), o tyle w *Księciu Niezłomnym* dochodzi do przerwania łańcucha przemocy poprzez negację napędzającego ją mechanizmu, który kilka lat po powstaniu przedstawienia został precyzyjnie opisany przez René Girarda jako mechanizm „kozła ofiarnego”¹⁴. Pisałem już o tym w książce *Polski teatr przemiany*¹⁵, teraz więc pozwolę sobie przypomnieć tamtą interpretację.

Jak sądzę, Dwór Króla Fezu, tworzący w przedstawieniu swoisty chór, stado otaczające głównego bohatera, jest dręczony przez pożądanie mimetyczne, które sprawia, że cyklicznie dochodzi w jego łonie do aktów przemocy. W Don Fernandzie Dwór znajduje wreszcie „kozła ofiarnego”. Zadawana mu męka daje członkom Dworu ekstatyczną niemal radość nie dlatego, że pozwala realizować ich instynkty sadystyczne, ale ponieważ ocala różnicę – podstawę kultury. Działa tu mechanizm sakralizacji ofiary, będący jednym z punktów węzłowych teorii Girarda. Ponieważ po zamordowaniu kozła ofiarnego przemoc grożąca wspólnocie ustaje, a kryzys ofiarniczy jest czasowo zażegnany, uznaje się ofiarę za sprawcę tego ocalenia i nadaje się jej znamiona sakralne.

¹⁴ Opis mechanizmu przemocy zawarł Girard przede wszystkim w słynnych książkach *La violence et le sacré*, która ukazała się w roku 1972 (wyd. pol. *Sacrum i przemoc*, tłum. [fatalne!] M. Plecińska, J. Pleciński, Wydawnictwo Brama, Poznań b.d.w.) oraz *Le bouc émissaire*, wydanej w 1982 (wyd. pol. *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987).

¹⁵ Zob. D. K o s i ń s k i, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 436n.

Innymi słowy: zabijając ofiarę, zdobywa się boga. Taki właśnie proces ukazuje *Księżę Niezłomny* – Dwór, zadając Fernandowi mękę i śmierć, jednocześnie go sakralizuje, a nawet deifikuje.

Mechanizm ten, podobnie jak teoria Girarda, byłby przerażającą (więc chętnie odrzucaną) demaskacją każdego mitu i rytuału, gdyby nie jeszcze jeden istotny element. Chodzi o samoofiarowanie, o niezależną od mechanizmu kozła ofiarnego decyzję miłosnego wydania się na mękę, co pozwala zdemaskować ów mechanizm i stojące za nim „rzeczy ukryte, od założenia świata”. Girard widzi „najwyższą mądrość słów ewangelicznego opisu Męki” w tym, że choć mówi on o „mordzie założycielskim”, a więc o tym samym wydarzeniu, które opisują wszystkie mity, to mówi o nim „nie w ten sam sposób”: „Można mianowicie mówić tak, jak mówią mordercy, albo można mówić tak, jak mówi o nim nie jakakolwiek ofiara, lecz ofiara niepodobna do żadnej innej – Chrystus z Ewangelii. Można tutaj użyć określenia «ofiara nieporównywalna», nie popadając w żaden pobożny sentymentalizm ani jakakolwiek podejrzaną czułościowość. Ofiara ta jest nieporównywalna w tym sensie, że ani przez moment nie poddaje się prześladowczej perspektywie ani w sensie pozytywnym, szczerze aprobując punkt widzenia oprawców, ani w sensie negatywnym, przybierając wobec nich postawę mściciela, postawę, która jest tylko i wyłącznie odbiciem pierwszego prześladowczego przedstawienia, jego mimetycznym powtórzeniem”¹⁶. Taką właśnie „ofiara nieporównywalną” jest Don Fernand – Księżę Niezłomny, a jego samopoświęcenie to powtórzenie zbawczego czynu Chrystusa, stanowiącego najdonioślejszy akt pozwalający na ocalenie ludzkości od niekończącej się przemocy. Grotowski taką właśnie ofiarę nie tylko umieścił w samym centrum przedstawienia, ale także nadał jej niezwykłą wiarygodność, dzięki aktorskiemu czynowi, aktowi całkowitemu, spełnionemu przez Ryszarda Cieślaka. W efekcie w centrum przedstawienia pełnego przemocy znalazła się świetlista sekwencja jej przekroczenia przez poddanie się jej – akt z gruntu chrześcijański.

I tym właśnie aktem należy, jak mi się wydaje, zakończyć te rozważania o przemocy w teatrze. Zdaję sobie sprawę, że wszystko, co powiedziałem wyżej, wydać się może bardzo ryzykowne. Niemniej jednak sądzę, że warto podejmować to ryzyko i przyglądać się uważnie i poza banalnym i powierzchownym oburzeniem etycznym temu, jak złożonym zjawiskiem jest przemoc uruchamiana w przestrzeni teatru i jak skomplikowane sieci napięć budzi. Nie wolno przy tym zapominać, że ostatecznie celem tych wszystkich działań nie jest wzbudzanie przemocy, ale jej rozładowywanie, doświadczanie współodpowiedzialności za nią, a ostatecznie – jej przekraczanie. Ucząc o przemocy, nie unikając jej, teatr może zarazem uczyć na nią w życiu pozateatralnym, choćby przez uświadamianie, że nikt nie jest od niej wolny i bezpieczny.

¹⁶ Tamże, s. 184n.