

*Dariusz Kosiński*

## „DO NIEBA? BLUŹNISZ DAREMNIE”

### Faust – Marlowe – Grotowski

*Tragiczne dzieje doktora Fausta* według tekstu Christophera Marlowe’a w przedkładzie Jana Kasprowicza (premiera w Opolu 23 kwietnia 1963) to w dziejach teatru Grotowskiego przedstawienie z wielu względów graniczne. Po pierwsze: zamykało poprzedni etap poszukiwań Teatru 13 Rzędów – etap teatru archetypów, dialektyki szyderstwa i apoteozy (choć w dotyczących go komentarzach twórców wszystkie te pojęcia będą powracać), otwierało drogę „ku teatrowi ubogiemu”, którego rdzeniem i sednem było jednak nie ubóstwo, lecz akt całkowity. Sposób pracy nad tym aktem i pierwsze udane (choć nie do końca) próby jego realizacji wyłoniły się właśnie w trakcie prób do *Tragicznych dziejów...* w indywidualnej pracy Grotowskiego ze Zbigniewem Cynkutisem.<sup>1</sup> Po drugie: zamykało okres walki o uznanie w kraju i rozpoczynało (dzięki Eugenio Barbie bardzo skutecznie) – walkę o uznanie międzynarodowe. Po trzecie – a dla mnie najważniejsze – kończyło poszukiwania związane z praktyką profanacji, którą usiłowałem opisać w książce *Grotowski. Profanacje*<sup>2</sup>, a rozpoczynało drogę budowania własnej (alter)liturgii.

Różnicę między tymi dwoma etapami i kluczowymi dla nich pojęciami postaram się przedstawić w toku niniejszych rozważań, które mają być przede wszystkim reinterpretacją przedstawienia według Marlowe’a. Posługując się znanymi opisami i rekonstrukcjami – przede wszystkim Eugenia Barby<sup>3</sup> i Agnieszki

<sup>1</sup> Zob. na ten temat m.in.: Z. Cynkutis, *Notatnik-pamiętnik*, do druku podała M. Cynkutis, oprac. Z. Jędrychowski, „Notatnik Teatralny” 2000 nr 20–21, s. 167–174; „*I dystans do tego świata nie pozwał mi tam zostać...*”. Rozmowa z Maciejem Prusem, [w:] A. Wójtowicz, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004, s. 239–247.

<sup>2</sup> D. Kosiński, *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015; zob. także: *Kordian – profanacje*, „Performer” nr 6: [grotowski.net/performer/performer-6/kordian-profanacje](http://grotowski.net/performer/performer-6/kordian-profanacje).

<sup>3</sup> E. Barba, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”. *Montaż tekstu*, przekł. G. Ziółkowski, [w:] J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007, s. 76–82.

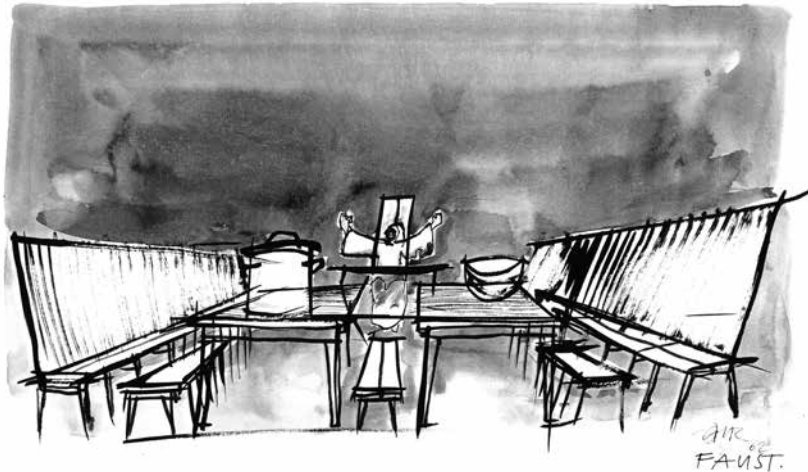


Afisz *Tragicznych dziejów doktora Fausta*, 1963

Wójtowicz<sup>4</sup> – będę się starał spojrzeć na jego poszczególne sceny w inny sposób, niekiedy daleki od deklaracji twórców i interpretacji dotychczasowych. Moim pragnieniem jest zobaczenie *Tragicznych dziejów doktora Fausta* w ich ostrości, nieoswojeniu, dokuczliwości. Chciałbym także zrozumieć, na czym polegała siła tego spektaklu, który najbliżsi współpracownicy Grotowskiego – Ludwik Flaszen i Jerzy Gurański – uważają za jego reżyserski szczyt, za dzieło „genialne”<sup>5</sup>. Interesować mnie będzie przede wszystkim przedstawienie jako całość: jego dramaturgia, kształt inscenizacyjny oraz znaczenia ewokowane przez poszczególne sceny i ich kompozycję. Zdecydowanie mniej uwagi poświęcę grze aktorskiej, w tym legendarnej kreacji Zbigniewa Cynkutisa czy epizodowi Benwolia, granego przez rozpoczynającego wielką karierę Ryszarda Cieślaka. Są to sprawy dobrze już opisane a związane z innym porządkiem i sposobem widzenia opolskiego *Fausta* niż ten, który mnie interesuje najbardziej.

<sup>4</sup> A. Wójtowicz, „Proszę pana, czy ten teatr jest jeszcze teatrem?”. *Tragiczne dzieje doktora Fausta według Christophera Marlowe*, [w:] eadem, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie...* op. cit., s. 91–115.

<sup>5</sup> „Spektakl zdaniem moim – był istotnie genialny. Uważałem go zawsze za szczyt reżyserskiej sztuki Grotowskiego” (L. Flaszen, *Ostatnie spotkanie*, [w:] idem, *Grotowski & Company*, Wrocław 2014, s. 255).



Jerzy Gurawski, projekt przestrzeni teatralnej

## NA STÓŁ

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych (do *Księcia Niezłomnego*) jedną z zasadniczych kwestii związanych z oddziaływaniem na widzów było dla Grotowskiego zbudowanie ramy przestrzenno-sytuacyjnej umożliwiającej, a wręcz stymulującej performatywne oddziaływanie przedstawienia. Rewelacyjnym i rewolucyjnym wykonawcą tego zadania był Jerzy Gurawski, który od *Siakuntali* zdobywał z każdym nowym przedstawieniem nowe doświadczenia. Każdy jego projekt wychodził od zasadniczego pomysłu łączącego generalną sytuację zaplanowaną przez inscenizatora z kształtem przestrzeni i urządzeń do gry. W *Dziadach* była to przestrzeń wspólnej profanacyjnej zabawy w duchy, w *Kordianie* – szpital wariatów, w *Akropolis* – obóz koncentracyjny. Koncepcja przestrzenna *Tragicznych dziejów doktora Fausta* najbliższa była *Kordianowi*. Tak jak tam, całość przedstawienia osadzono w ramie zbudowanej z jednej sceny oryginalnego tekstu. W przypadku inscenizacji według Marlowe’a rzecz była o tyle prostsza, że ową sceną był finał całości, ostatnia noc, którą Faust spędza na ziemi.

Flaszen pisał o tym jasno:

Tekst przemontowano tak, iż scenę finałową – ucztę ze studentami, w czasie której Faust, na chwilę przed śmiercią, dokonuje rachunku sumienia – uczyniono ramą spektaklu. Przedstawienie ujęto w kształt uczt, na której Faust częstuje widzów głównymi epizodami ze swego życia. Większość akcji toczy się jak gdyby w czasie przeszłym.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> L. Flaszen, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”. *Komentarz do przedstawienia*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006, s. 70.

Pomysł, by Faust opowiadał i jednocześnie przedstawiał sceny ze swego życia, nie jest jakoś niezwykle oryginalny – tego typu retrospekcje stosowane są nagminnie w filmie, a chwyt z graniem siebie z przeszłości, o której się opowiada, jest też częsty w dramacie i teatrze. Na przykład w teatrze jednego aktora stanowi wręcz konwencję oczywistą i niemal banalną. Oczywiście dostrzeżenie takiej możliwości w inscenizacji rozbudowanego, wieloosobowego dramatu Marlowe’a było już pomysłem oryginalnym, ale o rewelacyjności koncepcji Grotowskiego przesądziło nie to, że Faust w retrospekcjach opowiada swoje życie, ale to, że robi to w czasie i w ramach uczty. To właśnie ten pomysł wyznaczył kształt przestrzeni.

Jerzy Gurawski wspominał, że *Faust* opolski to było

znakomite przedstawienie, dziejące się w specjalnie zaprojektowanej przestrzeni. Jest taka teza, że Faust już się dowiedział... wypowiedział te słowa: „trwaj chwilo, jakaś ty piękna”<sup>7</sup>, i diabeł będzie go brał do siebie. I w związku z tym wydaje przyjęcie, wydaje ucztę dla swoich kolegów. Wchodziło się do tego małego pokoju. Tak wszystko zrobiliśmy, że były te stoły ogromne, ławy z wielkimi oparciami. [...] Potężne stoły, ogromne ławy z oparciami. Z tyłu tych ław miały dziać się różne rzeczy, miały się odbywać różne, straszliwe sprawy. Stoły były na takiej wysokości, że widzowie mieli wyglądać jak głąby kapuściane, wzajem na się patrząc.<sup>8</sup>

Przestrzeń zbudowana przez Gurawskiego reprezentowała klasztorny refektarz, do którego na ucztę przychodzą goście Fausta – widzowie. Całą niewielką salę Teatru 13 Rzędów zabudowano konstrukcją z niemalowanych desek, której najważniejszą część stanowiły trzy drewniane stoły. Dwa dłuższe ustawione były równolegle do siebie; po ich zewnętrznych stronach znajdowały się ławy dla widzów z wysokimi na około 1,7 metra ścianami tylnymi, za którymi pozostawało wąskie przejście wykorzystywane przez aktorów. Odstęp pomiędzy stołami był wykorzystywany w trakcie działań scenicznych (np. jako rzeka, w której topiony jest Faust w scenie chrztu). Trzeci, mniejszy stół stał na końcu sali, prostopadle do dwóch poprzednich, tworząc razem z nimi podkowę o znacznie wydłużonych bokach.

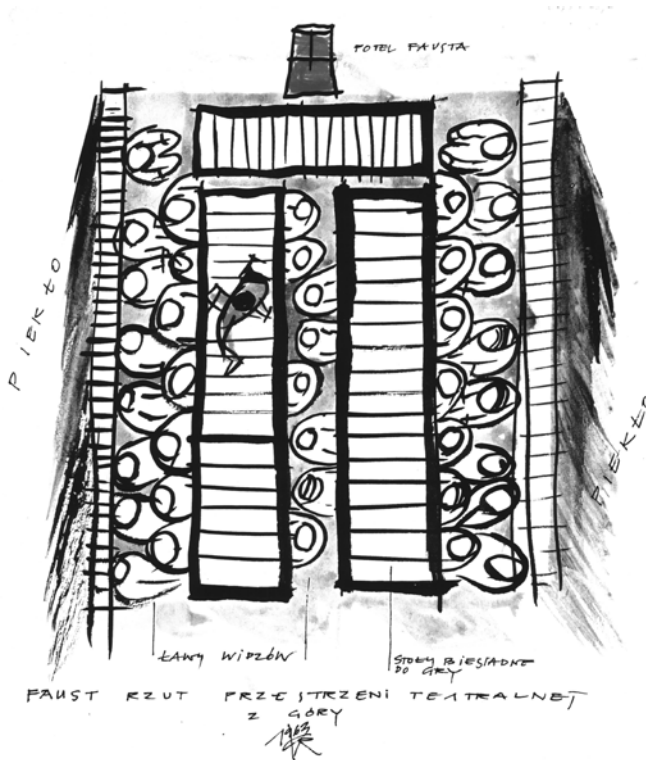
Stoły były najważniejszymi miejscami gry – scenami, na których rozgrywały się retrospekcje Fausta i jego „teraźniejszość”. Michael Kustow sugerował, że istniał między nimi podział funkcjonalny polegający na tym, że krótszy stół był sceną teraźniejszości, a dłuższe – retrospekcji<sup>9</sup>; przebieg działań scenicznych tego jednak nie potwierdza (np. uczta u Papieża odbywała się na stole poprzecznym, a „teraźniejsze” spotkanie z Heleną Trojańską – na podłużnych).

Drewniana konstrukcja wypełniająca przestrzeń tylko pozornie wydawała się stabilnym, solidnym i zamkniętym światem. W trakcie przedstawienia okazywało

<sup>7</sup> To rzecz jasna pomyłka Gurawskiego, bo zakładu o te słowa nie ma i nie mogło być u Marlowe’a.

<sup>8</sup> J. Gurawski, *Grotowski miał sześć palców*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 4, s. 55–56.

<sup>9</sup> „Faust zeszedł ze stołu na podwyższeniu (czas teraźniejszy) na długie, składane stoły (reminiscencje z przeszłości)”. M. Kustow, *Ludens misterium, tremendum et fascinosum*, przekł. H. Zbierski, „Proscenium”, Teatr Polski w Poznaniu, sezon 1963/1964, styczeń–luty 1964, s. 26.



Jerzy Gurawski, rzut przestrzeni teatralnej

się, że sala i widzowie w niej siedzący, są otoczeni dźwiękami, ruchami, działaniami, które mogą pojawić się z zupełnie niespodziewanej strony:

Aktorzy nigdy nie są dalej od nas niż pięć metrów. Pojawiają się za nami, pod nami i wśród nas. Dwaj siedzą z nami na ławach i wypowiadają grubiańskie, komiczne wiersze z tekstu: stajemy się sami cyniczną, wulgarną komedią, przystrzegamy Fausta do naszych własnych rozmiarów. Słowa są wymawiane, śpiewane, szeptane. Słyszysz się dziwne wokalizacje, chrześcijańskie hymny łączą się z pogańskimi praktykami, modlitwy brzmią jak groźby.<sup>10</sup>

Nawet krótki fragment filmu Mike'a Elstera *List z Opola*, na którym zarejestrowano kilka fragmentów scen z przedstawienia dowodzi, że *Tragiczne dzieje...* mogły wywoływać w widzach poczucie niepewności, które mocno i zaskakująco kontrastowało z solidnością drewnianej konstrukcji. To, że widzowie czuli się niepewnie, w dużej mierze wynikało z faktu, że aktorzy grali tuż obok publiczności, a na sali nie wyciemniano światła, co powodowało, że reakcje poszczególnych widzów stawały

<sup>10</sup> M. Kustow, op. cit., s. 27.

się przedmiotem oglądu dla innych. Jednocześnie jednak potęgowało ją narastające poczucie, że kolejne odgłosy i działania aktorskie mogą się pojawić z każdej strony. Widzowie czuli się otoczeni i osaczeni. Stracili poczucie bezpieczeństwa.

Stracili je także dlatego, że solidność i stabilność scenicznej konstrukcji dość szybko okazywała się pozorna. Stoły bowiem dawały się demontować i przestawiać, co zaprezentowano widzom już na samym początku w scenie rozmowy Fausta z Korneliuszem i Waldesem. Dla Grotowskiego ta możliwość zaskakującej transformacji pozornie stabilnego przedmiotu zawsze stanowiła ważny środek konstruowania wydarzenia teatralnego:

Wéźmy jako przykład stół – myślę teraz o stole z *Doktora Fausta* według Marlowe’a, którego wystawiliśmy jeszcze w Opolu. Wszyscy widzowie byli umieszczeni za dwoma długimi stołami. Była to ostatnia wieczerza Fausta, kiedy prezentuje on wydarzenia ze swojego życia jak dania na uczenie, zanim wpadnie w ręce tego pana, który teraz rządzi ziemią. A zatem jest stół. Patrę na stół, patrę na zakapturzonego mnicha, który prosi Fausta o spowiedź. Nie ma konfesjonału, a w końcu ja, z racji mojego wychowania i mojego kontekstu, czuję, że prawdziwa spowiedź powinna się odbyć przy konfesjonale, inaczej jest częściowo niespełniona. Nie mamy konfesjonału, ale możemy przestawić stół, ustawiając go pionowo. Mnich jest z jednej strony, Faust mówi z drugiej. Tak więc stół staje się konfesjonalem, jak w innym momencie staje się statkiem, ścieżką w lesie i jeszcze wieloma rzeczami. Nie można tego wcześniej wymyślić.<sup>11</sup>

Cytowana wypowiedź pochodzi z roku 1984, a więc Grotowski wspomina odkrywanie transformacyjnych możliwości stołu ponad trzydzieści lat po premierze. Nic jednak dziwnego, bo było to rzeczywiście ważne odkrycie – wyjściowa sytuacja, prosta i zasadniczo łatwa do wymyślenia, była konsekwentnie rozbudowywana i przekształcana w taki sposób, że miejsce do gry – stoły – stawało się tej gry przedmiotem i samo jej podlegało. Nic dziwnego, że dla wielu świadków najbardziej porażającą sceną było szaleństwo Benwolia, kiedy ów świat, który początkowo wydawał się tak stabilny, znalazł się na krawędzi rozpadu...

## UCZTA ŻYCIA

Stoły stanowiące centralny element konstrukcji przestrzennej jednoznacznie ustanawiały wyjściową sytuację pożegnalnej uczy Fausta. W komentarzach Grotowskiego i jego współpracowników pojawiało się jednak najczęściej inne, o wiele silniej nacechowane określenie – Ostatnia Wieczerza.

Grotowski o uczeniu Fausta jako o Ostatniej Wieczerzy musiał mówić często, skoro tak właśnie niemal mimochodem opisał kluczową dla przedstawienia sytuację w *Ku teatrowi ubogiemu*:

<sup>11</sup> J. Grotowski: *Reżyser jako zawodowy widz*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. zbiorowa, Warszawa 2012, s. 789.

„ostatnia wieczerza” Fausta w refektarzu klasztornym, gdzie Faust przyjmuje przy wielkich stołach gości; niby na ucztach barokowej, częstuje ich epizodami własnego życia, rozgrywanymi na powierzchni blatów, między widzami.<sup>12</sup>

Wzięta w cudzysłów i napisana z małych liter, Ostatnia Wieczerza traci w tym zdaniu swoje religijne znaczenie i można nie zauważyć bluźnierczego ostrza tego pomysłu. W całej jaskrawości przywraca je jednak asystent reżysera, Eugenio Barba, który w swoim artykule o „tekstowym montażu” właśnie „ostatnią wieczerzę Fausta” uważa za najprostsze określenie podstawowej sytuacji. Na samym początku tego tekstu, opisując sytuację wyjściową, pisze:

Faustowi została ostatnia godzina życia, nim pograży się w piekielnych męczarniach i zostanie na wieki potępiony. Zaprasza swych przyjaciół na ostatnią wieczerzę, przemieniającą się w publiczną spowiedź, gdy częstuje ich epizodami ze swego życia, tak jak Chrystus ofiarował swoje ciało i krew.<sup>13</sup>

Zestawienie z Ostatnią Wieczerzą Chrystusa jest tu więc czynione bezpośrednio, zaś sceny teatralne są potraktowane jako odpowiedniki chleba i wina przemienianych w Ciało i Krew Pańską. Mamy tu do czynienia z precyzyjnie zaplanowanym i wykonanym gestem bluźnierczym, skierowanym przeciwko liturgii. W odróżnieniu od wcześniejszych zabiegów profanacyjnych, nie ma tu elementu zabawy czy gry. Jest natomiast umieszczenie przedstawienia teatralnego w miejscu Eucharystii. Można oczywiście mówić, że było to „jakby” i że ryzykowna analogia pozostawała jedynie analogią, ale postaram się dowiedzieć, że Grotowski traktował ten czyn całkowicie poważnie, że – innymi słowy – było to bluźnierstwo świadome i konsekwentnie przeprowadzone w ciągu całego przedstawienia.

Oddajmy ponownie głos Flaszenowi, mówiącemu o mechanizmach performatywnych, jakie Grotowski przy pomocy Gurawskiego chciał uruchomić poprzez ramę sytuacyjną i ukształtowanie przestrzeni:

Widzowie są uczestnikami uczty pożegnalnej, jakby prywatnymi gośćmi Fausta, sproszonymi przezeń po to, by wysłuchać jego publicznej spowiedzi. Przez całą salę biegają stoły i ławy, ustawione w podkowę; miejsce prezydialne zajmuje gospodarz. Stoły są wyższe, niż normalnie, sięgają widzom po szyję. Na nich przeważnie toczy się akcja.<sup>14</sup>

Czytając tę prostą instrukcję albo sformułowania Barby, że widzowie są gośćmi na ucztach Fausta, a więc jego przyjaciółmi, można ulec wrażeniu, że koncept sytuacyjny nie był odległy od tego z *Dziadów*, gdzie widzowie też brali udział w czymś w rodzaju „przyjęcia”. Wystarczy jednak chwila refleksji, by zauważyć zasadniczą różnicę: w *Dziadach* (podobnie jak w *Kordianie*) usiłowano widzów uczynić uczestnikami wydarzenia o pozornie takim samym statusie, jak aktorzy. Pozornie jedni i drudzy mieli te same prawa (lub zakazy) i pozornie mogli tak

<sup>12</sup> J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 249.

<sup>13</sup> E. Barba, op. cit., s. 76.

<sup>14</sup> L. Flaszen, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”..., op. cit., s. 70.

samo podejmować działania. Jednak ten pozór bardzo szybko był demaskowany, bo nawet gdy w *Dziadach* jedna z kobiet z widowni obsadzana była w roli Zosi, to przyczyniało się to właśnie do wzmocnienia a nie zniesienia teatralności tego, co działo się w sali 13 Rzędów. Grotowski po latach krytycznie oceniał te próby, wskazując zarazem na odmienność rozwiązań zastosowanych w inscenizacji według Marlowe'a:

Z drugiej strony ignorowaliśmy oczywisty fakt, iż widzowie tak czy inaczej grają rolę widzów – są obserwatorami! Kiedy obsadzimy ich w rolach szaleńców, to po prostu zakłócamy ich naturalną rolę obserwatorów, lub, w najlepszym razie, świadków; w rezultacie ich reakcje nie były naturalne. Jedność czasu, miejsca i akcji nie została osiągnięta.

Rozwiązaliśmy ten problem w *Doktorze Fauscie* Marlowe'a. Po raz pierwszy znaleźliśmy sytuację bezpośrednią, dosłowną. Dramaturgiczna funkcja widzów i funkcja widza jako widza były takie same. Po raz pierwszy widzieliśmy autentyczną spontaniczność. Widownia była traktowana jak goście zaproszeni przez Fausta, ludzie, których Faust szuka po to, żeby móc dokonać analizy swojego życia. Widzowie są wokół długiego stołu, a Faust, razem z innymi ludźmi ze swojego życia, urządza dla nich retrospekcję. Było to w pełni namacalne. Jeśli na przykład miał powiedzieć „Teraz zobaczycie scenę, w której po raz pierwszy spotkałem diabła. Siedziałem na krześle podobnym do tego i słuchałem pieśni”. Wtedy rozlegała się pieśń i ktoś zjawiał się przed widzami. Spowiedź była autentyczna, ponieważ aktor naprawdę uruchamiał skojarzenia ze swojego życia. Jednocześnie odbywał spowiedź Fausta zgodną z tekstem i spowiedź własną, bardzo drastyczną, lecz zdyscyplinowaną.

Przez salę przechodziły fale poruszenia. Faust nigdy nie czekał na odpowiedzi widzów, ale obserwował ich oczy i myśli widzieli pewne fizyczne objawy oddziaływania. Można było też usłyszeć ich oddechy; działo się coś rzeczywistego.<sup>15</sup>

To „rzeczywiste” nie jest niczym innym niż skutecznością performatywną, a więc udaną próbą wprowadzenia wydarzenia teatralnego w obręb doświadczenia, które widz traktuje jako własne, osobiste. W wielu relacjach ze spektaklu powtarza się ten sam wątek – zdziwienia, szoku, zażenowania, że tuż obok nas dzieje się coś, czego niezwykłość wzywa do dania świadectwa. Wręcz znakomicie pisała o tym Aniela Zatorybówna w jedynej polskiej recenzji z przedstawienia<sup>16</sup>:

<sup>15</sup> *Wywiad z Grotowskim* [rozmawiali R. Schechner i T. Hoffman], przekł. A. Zawrzykraj, [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 340.

<sup>16</sup> Swoją drogą to jest zagadka: dlaczego akurat *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, pokazywane poza Opolem m.in. w Krakowie, Poznaniu i Łodzi, nie doczekały się większej liczby recenzji. Standardowa odpowiedź brzmić pewnie będzie: bo Grotowski był zwalczany. Ale wcześniej ów zwalczany teatr recenzowany był regularnie i przez wielu, w tym wybitnych krytyków. Miał też przecież swoich przyjaciół i choćby ciekawskich komentatorów. Dlaczego nikt z nich nie opisał polskiej prapremiery *Fausta* Marlowe'a, a więc dzieła nie byle jakiego i nie byle jaką zajmującego już wówczas pozycję w kanonie dramatu europejskiego? Nie wiem, kto miałby na to odpowiedzieć, ale mnie, całkowicie intuicyjnie nasuwają się dwie odpowiedzi: albo to antykościelne przedstawienie rozminęło się radykalnie ze swoim czasem i po prostu zostało w Polsce odrzucone, albo – co bardziej prawdopodobne – sam Grotowski nie chciał, by o nim w Polsce pisano, bojąc się może – i słusznie – reakcji Kościoła, a zarazem licząc na recepcję zagraniczną i efekt jej kontrastu z polskim milczeniem (zasada „zagranica doceniła” wynaleziona przez Grotowskiego i doprowadzona do doskonałości).



W opolskim Teatrze 13 Rzędów każdy widz gra na swój sposób „tragiczne dzieje doktora Fausta”. Publiczność nabiera wartości równorzędnej z aktorem. Zatarły się granice między sceną a widownią. [...]

Uczują razem – aktor i widz. Aktor napiera na widza i w dosłownym sensie. Trzeba cofnąć rękę, żeby nie kopnął jej miotający się po stole, w ataku szału, Benwolio. Stoły, które mogły się wydać absurdem, nabierają naraz istotnej funkcji. Akcja rozgrywa się gdzieś w przestrzeni i w nas samych. [...]

Cynkulis odwołuje się do pokładów twórczych publiczności. [...] Każdy widz jest bohaterem. Każdy odnajduje odbicie własnych rozterek i sprzeczności życia duchowego.<sup>17</sup>

Grotowski i jego zespół odnaleźli więc to, czego daremnie szukali włączając widzów do akcji, zmuszając ich do działania czy umieszczając na jednym poziomie z aktorami więzionymi w szpitalu wariatów – widzowie stawali się bohaterami i rozgrywali w sobie i każdy na swój sposób zasadniczy konflikt i dylematy tytułowego bohatera. Zatrzybowna pisze jasno, że nie stało się to dzięki jakimś zabiegom inscenizacyjnym, ale właśnie dzięki pozostawieniu widzów w przyrodzonej im i na nowo odkrytej roli – świadków. W tym kontekście innego znaczenia nabiera termin „przygotowane doświadczenie”, którego w odniesieniu do prac teatralnych Grotowskiego często używam. Nie chodzi już bowiem o to, że zespół przygotował to, co przeżyć mieli widzowie. Przygotował raczej coś, do świadczenia o czym widzowie byli wezwani. Polskie słowo jest tu o wiele poręczniejsze i precyzyjniejsze niż wyrazy wywodzące się od łacińskiego *experientia*, a nazywające raczej sposób zdobywania, wyprowadzania wiedzy z tego, co przeżyte bezpośrednio (*ex – z, peritus – to, co sprawdzone, przeżyte*). Polskie „doświadczenie” zamiast wyprowadzać „z”, wskazuje na wydarzenie, jako coś, co przeznaczone jest do potwierdzenia i przekazania, przede wszystkim słownie. I taką właśnie rolę otrzymywali i spełniali widzowie *Tragicznych dziejów doktora Fausta*.

Dla Grotowskiego było to odkrycie o wielkim znaczeniu:

Kiedy więc zorientowałem się w tej sytuacji [falszywej sytuacji widza włączonego do udziału w przedstawieniu], sporo w naszym zespole dyskutowaliśmy, co być może przyczyniło się do zmiany postawy; działo się to między *Kordianem* i *Akropolis* (chodzi o pierwszą wersję, którą wystawiliśmy w tym czasie), później zaś pomiędzy *Akropolis* i *Doktorem Faustem*. Cóż zauważyliśmy? Kiedy na przykład chcemy widzowi dać szansę uczestnictwa emotywnego, bezpośredniego, lecz emotywnego — tj. możliwość utożsamienia się z kimś, kto dźwiga odpowiedzialność za rozgrywającą się tragedię, wówczas należy widzów oddalić od aktorów, wbrew temu, co na pozór można by sądzić.

Widz, oddalony w przestrzeni, postawiony w sytuacji kogoś, kto jako obserwator nie jest nawet akceptowany, kto pozostaje jedynie w położeniu obserwatora, jest w stanie rzeczywiście

---

<sup>17</sup> A. Zatrzybowna, *13 Rzędów. Antyteatr czy teatr nowoczesny?*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia...*, op. cit., s. 171–172.

współuczestniczyć emotywnie, gdyż w rezultacie może odnaleźć w sobie prastare powołanie widza. Trzeba zadać sobie pytanie, na czym polega owo powołanie widza, podobnie, jak można zapytać o powołanie aktora. Powołanie widza — to być obserwatorem, ale i więcej — być świadkiem. Świadek nie jest kimś, kto wszędzie wtyka swój nos, kto usiłuje być najbliższym, czy też wtrącać się w działania innych. Świadek trzyma się nieco na uboczu, nie chce się wtrącać, pragnie być przytomnym, zobaczyć to, co się dzieje, od początku do końca, i zachować w pamięci; obraz zdarzeń winien pozostać w nim samym.<sup>18</sup>

Rola dla widzów nie ograniczała się jednak tylko do świadczenia. Prowokacyjnie byli oni osadzani w jeszcze jednej ramie, by tak rzec – autotematycznej. Tworzyły ją na pozór epizodyczne i mało znaczące postacie dwóch komentatorów, siedzących na ławie między widzami. Grali ich Maciej Prus (zastąpiony później przez Mieczysława Janowskiego) oraz Zygmunt Molik. To drugie wydaje się wręcz prowokacją: aktor powszechnie uznawany za najlepszego w zespole – Gustaw-Konrad w *Dziadach*, Doktor w *Kordianie* a przede wszystkim Jakub-Priam w *Akropolis* – został oto obsadzony w klasycznym „ogonie”. Być może sam chciał odpocząć (niedługo opuści Teatr)? Być może był to efekt jakiegoś konfliktu? A być może zadecydowała o tym jego sceptyczna natura, o której wspominał właśnie w kontekście *Fausta* Flaszen? Dość, że – jak relacjonował autor *Cyrografu*:

Zygmunt Molik, świetny aktor o sceptycznym usposobieniu biegłego rzemieślnika – siedział wśród publiczności, wśród zaproszonych biesiadników Fausta, czyniącego rachunek swego życia – i miał wtrącać głupie uwagi prymitywnego widza.<sup>19</sup>

Szczególnie ważne wydaje mi się końcowe sformułowanie o „głupich uwagach prymitywnego widza”. To właśnie kogoś takiego dwaj komentatorzy grali, swoimi trywialnymi uwagami obciążając poniekąd konto wszystkich zgromadzonych. Dostrzegł to przenikliwie Michael Kustow:

Dwaj siedzą z nami na ławach i wypowiadają grubiańskie, komiczne wiersze z tekstu: stajemy się sami cyniczną, wulgarną komedią, przystrzygamy Fausta do naszych własnych rozmiarów.<sup>20</sup>

Bartek i Kuba ustanawiali więc drugą rolę dla widzów – rolę o wiele niższą niż przyjaciele czy goście zaproszeni na ostatnią ucztę Fausta. Byli trywialnymi, głupimi obserwatorami, wtrącającymi w tok pełnej napięć, wzniosłej tragedii swoje opowieści o koniach i woźnicach. Wystawiali niejako karykaturę świadczenia, przypominając słynnych chłopów z *Dziadów* w reżyserii Konrada Swinarskiego, którzy w trakcie *Wielkiej Improwizacji* obierali jajka na twardo.

<sup>18</sup> J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 359.

<sup>19</sup> L. Flaszen, *Ostatnie spotkanie*, op. cit., s. 255–256

<sup>20</sup> M. Kustow, op. cit., s. 28.

Ich niewielkie rozmiarami ingerencje miały wielkie znaczenie dla doświadczenia, jakim stawało się przedstawienie. Po pierwsze wprowadzali w wyjściową sytuację znaczące przesunięcie, które po latach znakomicie oddał Ludwik Flaszen, zmieniając retorykę syntetycznego opisu ramowej sytuacji:

*Tragiczne dzieje doktora Fausta* w całości są uczta, w czasie której tytułowy bohater w ostatniej godzinie przed śmiercią serwuje na stołach zamiast potraw węzłowe epizody ze swego życia: Macie, nażryjcie się. Dwaj prostacy biesiadnicy siedzący wśród widzów na ławach dla gości komentują ten żywot serwowany na stole biesiadnym płaskimi komentarzami.<sup>21</sup>

Nie była to więc już uczta przyjaciół z retrospekcją, ale skandal na przyjęciu, w którym zaproszeni goście zostają obrażeni przez gospodarza, rzucającego im w twarz obłudę i łamiącego ochronne konwencje.

Po drugie rama komentatorów paradoksalnie ostrzegała i chroniła widzów przed popadaniem w trywialność. Kustow pisał, że interwencje Kuby i Bartka sprawiły, że widzowie czuli, jakby sami stawali się cyniczni i wulgarni. Być może, ale oznacza to uświadomienie sobie swojego dystansu i odczucie go jako przeszkody, dyskomfortu. Wiedzie do pytania, kim jestem, wobec tego człowieka, który przede mną zdiera wszystkie maski i obnaża siebie do końca. Ten dyskomfort zaś domagał się wyjścia poza rolę ironicznego widza i pomagał wejść w pożądaną rolę świadka. Innymi słowy: komentatorzy wystawiając karykaturę trywialności spektatorów, chronili widzów przed nią.

## ŚWIĘTY SEBASTIAN I DWOISTOŚĆ PRAGNIENIA

Drugą obok ujęcia całości wydarzeń w ramę pożegnalnej uczty zasadniczą ideą Grotowskiego było potraktowanie Fausta jako świętego, a przedstawienia jego biografii jako średniowiecznego miraklu. W komentarzu do przedstawienia Ludwik Flaszen informował o tym równie prosto i klarownie, jak o sytuacji pożegnalnej uczty:

W dziejach Fausta dopatrywał się inscenizator analogii do żywotów świętych. Jeśli przez świętość rozumieć bezkompromisowe dążenie do prawdy, umiłowanie postaw skrajnych, pochłaniających całego człowieka – Faust jest świętym. Żywot jego modeluje inscenizator wedle średniowiecznych wzorów hagiograficznych. Przez chrzest, umartwienia, walkę z pokusami, czynienie cudów, męczeństwo wreszcie – zmierza Faust do końcowej, dwuznacznej w swym okrucieństwie apoteozy.<sup>22</sup>

Grotowski w sposób konsekwentny zbudował historię Fausta prezentowaną w retrospekcjach jako mirakl, przedstawienie o świętym. Zgodnie z tradycją opowieści i przedstawień hagiograficznych biografia Fausta rozpoczynała się od uka-

<sup>21</sup> L. Flaszen. *W duchu zabaw PRL*, [w:] idem, *Grotowski & Company*, op. cit., s. 283.

<sup>22</sup> Idem, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”..., op. cit., s. 70.

zania przemiany – porzucenia dawnego życia i nawrócenia ku nowemu. Dzięki temu możliwe stało się czynienie kolejnych cudów, potwierdzających moc świętego i zarazem przemieniających jego otoczenie i świat. Całość wieńczyła sekwencja męczeństwa, będącego najważniejszym czynem spełnianym przez świętego.

Tworząc swój mirakl (czy raczej – anty-mirakl) Grotowski w istocie postępował analogicznie do sposobu postępowania Christophera Marlowe’a. Swoją historię o Fauście skonstruował on bowiem na sposób średniowieczny, właściwie już anachroniczny, ale wciąż jeszcze dobrze znany aktorom i widzom. Użył więc konwencji katolickich przedstawień o świętych (wówczas już zakazanych i zwalczanych) dla ukazania życia człowieka potępionego. Zachował strukturę wraz z jej pamiętanymi jeszcze znaczeniami, ale wykorzystał ją w sposób przeciwny celom, do jakich została stworzona.

Grotowski w zasadzie przejął konwencję anty-miraklu zbudowanego z ciągu emblematycznych scen rozpiętych między dwoma kluczowymi momentami: podpisaniem cyrografu i finałową ucztą, mocniej jednak wydobyl jej szkielet, sprowadzając sceny „ludowe” – u Marlowe’a rozbudowane – do roli niewielkich intermediów. Najważniejsze zaś przesunięcie w zakresie wykorzystania średniowiecznych konwencji polegało na przejściu przez Fausta kwestii narracyjnych wypowiedzianych u Marlowe’a przez Chór. Elżbietański dramaturg wykorzystał dawną konwencję chóralnej narracji z wbudowanymi w nią komentarzami, by zbudować dystans wobec działań i postawy Fausta, być może też zabezpieczając się w ten sposób przed możliwymi oskarżeniami o jej propagowanie. Grotowski, wkładając tę narrację w usta tytułowego bohatera, wzmacniał sytuację autoprezentacji jego życia, ale też i znosił ów dystans, czyniąc komentarze elementami autobiograficznego występu „świętego młodzianka”. Komentarze pojawiające się przed kolejnymi sekwencjami, wypowiedzane są przez samego Fausta, co stale przypomina, że wszystkie widziane przez widzów sceny to retrospekcje, a jednocześnie ukazuje Fausta jako tego, kto panuje nad opowieścią o swoim życiu. Przejęcie narracji Chóru przez głównego bohatera skutkuje też wymazaniem etycznej ramy i nałożonego na przedstawiane sceny umoralniającego komentarza, niejako chroniącego dramaturga przed oskarżeniami o propagowanie grzechu.

Piszący o polskim Fauście bardzo często zwracali uwagę na młodość, fizyczną świeżość i niewinność bohatera. Ważną rolę odgrywała tu fizyczność Zbigniewa Cynkutisa – jego młodzieńcza uroda, stanowiąca modelowy przykład urody „polskiego chłopca” – delikatnego i wrażliwego człowieka wplątanego w okrutne mechanizmy świata. Jako taki pojawiał się na początku uczty i do tej pozycji powracał, gdy mówił sam o sobie słowami Chóru. W trakcie przedstawienia wielokrotnie zmieniał wyrazy twarzy i postawę, doprowadzając w końcu do całkowitej destrukcji ów obraz „niewinnego młodziana”, niemniej jednak stanowił on rodzaj stale obecnego rdzenia osobowości Fausta, podkreślanego też przez biel habitu, w który Cynkutis był ubrany:

Postać tytułowa występuje w habicie białym – symbolika barwy świadomie naiwna; jak niekiedy w żywotach świętych nie istnieje dla Fausta upływ czasu: jest zawsze młody. Święty młodzianek, miotający się wśród okrucieństw świata i zagadek.<sup>23</sup>

Formuła użyta przez Flaszena w ostatnim zdaniu podpowiada ważny trop, chyba nie do końca rozpoznany. Chodzi o niewinność Fausta jako męczennika, a dokładniej – jako potępieńca. W dramacie Marlowe’a (a potem także u Goethego) Faust przywołuje Mefista świadomie, przede wszystkim dlatego, że jest rozczarowany owocami swojej pracy i wysiłków, że pragnie czegoś więcej. Jest rozczarowany, ale aktywny, wybiera świadomie, nawet jeśli relacja między buntem a pokusą nie jest do końca jasna. Trudno go uznać za „świętego młodzianka”, czyli – przypomnijmy – całkowicie niewinną ofiarę rzezi dokonanej przez Heroda na nowonarodzonych chłopcach. Oczywiście można założyć, że Flaszem użył tej frazy w sensie przenośnym i uogólnionym, ale i tak źródłowe wyobrażenie o ofierze niewinnej, wręcz dziecięcej, zostaje zachowane. Młodość Fausta nie jest tylko efektem nieukrywanej młodości aktora. Odwrotnie – Grotowski wybiera takiego właśnie aktora, bo takiego – młodego i niewinnego, niemal naiwnego – chce mieć Fausta. Zestawienie z Faustem poznańskim i posadzenie na ławach dla publiczności Molika, który na pewno byłby w stanie zagrać Fausta dojrzałego – to poszlaki potwierdzające tezę, że młodość Cynkutisa nie jest przypadkowym przymiotem jego postaci. Podobnie jak biel kostiumu, w sposób „świadomie naiwny” tworzy ona symboliczny kontrast z działaniami i wydarzeniami, w jakie Faust się wplątuje, a zarazem budzi większe współczucie widzów, którzy – na znanej zasadzie – bardziej żałują ofiar młodych i pięknych.

Do piękna i młodości odwołuje się też inna analogia do chrześcijańskiej hagiografii, pojawiająca się w komentarzu Barby:

Role tę gra aktor wyglądający młodo i niewinnie – fizycznie i psychicznie podobny do św. Sebastiana. Tyle że ten św. Sebastian jest antyreligijny, walczy z Bogiem.<sup>24</sup>

Podobieństwo do świętego Sebastiana odsyła oczywiście nie tyle do legendy o męczeństwie tego rzymskiego żołnierza rozstrzelanego (nieskutecznie zresztą) strzałami po odkryciu, że jest chrześcijaninem, ile do tradycji ikonograficznej, która spowodowała, że św. Sebastian stał się jednym z najpopularniejszych i zarazem najbardziej dwuznacznych wizerunków katolickich. Przedstawiano scenę jego męczeństwa nie ze względu na pobożność, ale jako jedną z niewielu okazji do ukazania pięknego, młodego, męskiego ciała, na dodatek często (zwłaszcza w baroku) w ekstazie łączącej cierpienie i rozkosz. *Homopedia* – internetowy portal wiedzy o LGBT – definiuje św. Sebastiana jako „prawdopodobnie najstarszą ikonę gejowską”, dodając zarazem, że

<sup>23</sup> L. Flaszem, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”..., op. cit., s. 70.

<sup>24</sup> E. Barba, op. cit., s. 76.

Strzały penetrujące skrępowane i bezbronne ciało młodzieńca uwiecznione w ikonografii często są interpretowane w kategoriach symboliki fallicznej, zaś postawa Sebastiana jako nosząca znamiona masochizmu.<sup>25</sup>

Św. Sebastian jest z pewnością ikoną nienormatywnej rozkoszy o podtekście seksualnym i homoerotycznym, co w kontekście seksualnych i autoerotycznych scen i aluzji, jakich wiele było w przedstawieniu, czyniło go wprost idealną figurą, na którą rzutowany mógł być „święty buntownik” Grotowskiego i Cynkutisa. W opolskim Fauscie bez trudu odnaleźć można wszystkie właściwie elementy tworzące mit św. Sebastiana: piękno, młodość, niewinność, masochistyczne pragnienie i obnażenie rodzące homoerotyczne pożądanie. Faust Cynkutisa nie podejmuje działań o charakterze jawnie homoseksualnym (jak będzie to miało miejsce z udziałem tego samego aktora w *Apocalypsis cum figuris*). Jego seksualna aktywność jest skierowana na kobiety, albo na siebie samego. Jeśli jednak uświadomić sobie, że relacje Fausta z kobietami są ukazane w ramie niespełnienia, zaburzenia, może wręcz odrazy, zaś autoerotyzm ma znamiona ekscesu i uwolnienia stłumionych sił, to bez popełnienia wielkiego ryzyka można postawić tezę, że ów Faust – jak Sebastian – stanowi co najmniej potencjalny podmiot homoerotyczny i jednocześnie jest wystawiony jako aktualny obiekt homoseksualnego pożądania.

Także jego skłonności masochistyczne, rozkosz, z jaką poddaje się męce (stały temat wielu opowieści hagiograficznych, podejmowany w nich zresztą bardzo często w sposób naiwny i „niewinny”) łączą go ze św. Sebastianem. Faust Grotowskiego i Cynkutisa szuka bólu i poniżenia, często też (jak w uwiecznionej na filmie scenie czytania cyrografu) zadaje je sobie sam, wręcz zapamiętując się w działaniach jawnie sadomasochistycznych. O tym oczywiście ani Grotowski, ani Cynkutis głośno nie mówili, ale też i trudno nie mieć poczucia, że rodzaj szoku, zawstyżenia, niestosowności, których doświadczali widzowie, wiązał się nie tylko z bliskością aktorów i nawet nie z naruszeniem granicy intymności, ale przede wszystkim z poczuciem, że oto naruszane są granice heteronormy.

Dzięki figurze św. Sebastiana niewinność „młodzianka” została więc sprzęgnięta z nienormatywną seksualnością, określaną w owych czasach mianem perwersji czy wręcz „zбочenia”. W roku 1964 nie było chyba jeszcze języka, który by to połączenie opisał bez metafor i kulturowych ikon. Tym bardziej więc skutecznie działać mogły siły afektywne związane z uruchomieniem nienazwanego, niewysłowionego fantazmatu homoseksualno-masochistycznego. Na dodatek były one połączone z jawnie świętokradczym wykorzystaniem obrazów, gestów, działań, pieśni, strojów i modlitw zaczerpniętych z katolickiej liturgii i tradycji przedstawieniowej. Święty Sebastian – ambiwalentna ikona przeżywającego samotną rozkosz męczennika – także w tym aspekcie był patronem tego przedstawienia.

A skoro mowa o jego dwuznaczności i swoistej biseksualności, którą ustanawiały jawne i nazwane działania heteroseksualne i autoseksualne, oraz jawne

<sup>25</sup> [homopedia.pl/wiki/%C5%9Awi%C4%99ty\\_Sebastian\\_w\\_malarstwie#cite\\_note-2](http://homopedia.pl/wiki/%C5%9Awi%C4%99ty_Sebastian_w_malarstwie#cite_note-2)

i nienazwane pragnienia homoseksualne, to trzeba pójść dalej i postawić pytanie oczywiste, ale przez nikogo bodaj dotąd nie postawione wprost: dlaczego w przedstawieniu Grotowskiego Mefisto występował jako kobieta i mężczyzna? Fakt ten przyjmowano zazwyczaj jako dany, jako pomysł reżyserski – ciekawy i inspirujący. Na ogół pomysł chwalono, ale – co ciekawe – w zasadzie nie zastanawiano się ani nad jego motywacją, ani nad efektami.

Nie wyjaśniał ich też Flaszen, który stwierdzał:

Mefisto występuje w przedstawieniu w dwojakiej postaci, męskiej i żeńskiej. Rola jego jest dwuznaczna i niewyjaśniona. To kusi do grzechu i buntu przeciw stwórcy, to znów wygłasza zdania prawomyślne i głosi pochwałę stworzenia; to objawia się niby anioł w Zwiastowaniu, to znów posapuje piekielnie, niby wzywami siarki. Może i on jest pułapką, zastawioną przez stwórcę po to, by – tak czy owak – Faust skazany został na wieczną mękę?<sup>26</sup>

Nie wydaje się, by ta dwuznaczność była powiązana ze zróżnicowaniem obrazy pod względem płci. Znaczenia opisane przez Flaszena można było równie dobrze realizować, gdyby Mefisto był grany przez dwóch mężczyzn, albo wręcz – przez jednego aktora o zdolnościach transformicznych. Jeszcze wyraźniej widać to w napisanym wiele lat po premierze wspomnieniu o Antonim Jahółkowskim:

W *Tragicznych dziejach doktora Fausta* według Marlowe’a jest Antek – w duecie z Reną Mirecką – Mefistofeilesem. Prowokuje Fausta, młodego, naiwnego w swym buncie świętego, aranżuje metafizyczne przygody jego życia. Jest przewrotnym duchowym przewodnikiem, który wtajemnicza bohatera w porządek wszechświata. Organizuje – wraz ze swym żeńskim *alter ego* – rytuał zdarzeń, ich liturgię. Jest magicznym pomocnikiem i mistrzem ceremonii.<sup>27</sup>

Brzmi to tak, jakby Mefistowie kobiecy i męski robili to samo, pełnili te same funkcje. Czemu więc grają go dwie postacie o odmiennych płciach? Ta odmienność nie jest przy tym wymazywana. Wprost przeciwnie – płeć kulturowa diabła żeńskiego jest oczywista pomimo identyczności uniseksualnych strojów, jakimi są habity i szaty mszalne. Będzie jeszcze o tym mowa przy opisie poszczególnych scen, ale jako Mefisto Mirecka przyjmuje pozy i wykonuje gesty kojarzące się z postaciami kobiecymi (głównie z Maryją Panną), a poza tym, gdy występuje w scenach odgrywania przez Mefista innych postaci, pojawia się właśnie jako kobieta, a nawet jako uosobienie kulturowych stereotypów na temat kobiecości (to ona gra kurwę-księżę w scenie 13 oraz Zazdrość i Lenistwo w scenie „Siedmiu grzechów głównych”).

Można oczywiście powiedzieć, że podwojenie Mefista dało Grotowskiemu możliwość prowadzenia tych złożonych gier, budowania gęstej sieci kulturowych skojarzeń i powiązań (chwilami złośliwych i niemal mizoginistycznych). Ale mam wrażenie, że był to tylko efekt dodatkowy, a pomysł, by Kusiciel wystąpił

<sup>26</sup> L. Flaszen, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”..., op. cit., s. 70–71.

<sup>27</sup> Idem, *Antek*, [w:] idem, *Grotowski & Company*, op. cit., s. 157.

jako kobieta i jako mężczyzna, wiązał się raczej z opisaną wyżej specyficzną biseksualnością głównego bohatera. Między Faustem i Mefistem istnieje oczywiście napięcie erotyczne, w niektórych scenach przedstawienia Grotowskiego sygnalizowane dość wyraźnie (np. naprzemienne oddechy leżących na ziemi dwojga Mefistów w trakcie masochistycznego poniżania się przez Fausta po podpisaniu cyrografu). Podwójność Mefista pozwala na zachowanie biseksualnego charakteru owego napięcia.

Możliwe również, że jest to sposób na rozmycie ukrytego tematu, jakim było pożądanie czysto homoseksualne, równoważone przez dodanie kobiecego Mefista. To jednak jest już tylko hipoteza, której sprawdzenie wymagałoby dalszych szczegółowych analiz dotyczących ekonomii pragnienia i sposobów, na jakie Grotowski zarządza nim w swoich przedstawieniach. Zwłaszcza cztery ostatnie: od *Tragicznych dziejów...* po *Apocalypsis cum figuris* z kulminacją homoerotycznych i masochistycznych figur w *Księciu Niezlomnym* (kolejny święty męczennik ukazywany w sposób bliski św. Sebastianowi) wydają się być budowane wokół skomplikowanych sieci dwuznacznych pragnień. Pojawiały się one już wcześniej (np. w *Kainie*), ale dopiero od *Doktora Fausta* stają się istotnymi elementami teatralnego wydarzenia, uruchamiającymi jeszcze jeden mechanizm zapewniający performatywną skuteczność oddziaływania na świadków.

## CYROGRAF

Jak w przypadku żadnego innego przedstawienia, w komentarzach do *Tragicznych dziejów doktora Fausta* pochodzących od twórców spektaklu mamy aż dwie, mniej więcej zbieżne listy ogniów scenariusza teatralnego, który Grotowski zbudował ze słów Christophera Marlowe'a. Listę pierwszą zapisał i ogłosił w druku rozdawanym widzom Ludwik Flaszen. Listę drugą wraz z opisami poszczególnych scen sporządził Eugenio Barba w artykule o „montażu tekstu”, który wszedł do *Ku teatrowi ubogiemu* jako podstawowy materiał informujący o przedstawieniu. W dalszych rekonstrukcjach i analizach będę korzystał z obu.

By jednak od razu zarysować pewien całościowy przebieg, na początek zacytuję cały opis Flaszena:

Początek uczy: ogłoszenie spowiedzi publicznej. – Akcja cofa się w przeszłość. – Faust zмага się z sobą w swej pracowni. – Spowiedź przed wyświęceniem. Korneliusz i Waldes uczą Fausta zaklania duchów. – Przez las do miejsca czarów. – Wywołanie Mefista: Zwiastowanie. – Umarywanie się. – Spacer i rozmowa duchowa z Mefistem. – Chrzest. – Podpisanie cyrografu: ogłoszenie ze wszystkiego. – Odziewanie w szaty uświęcone. – Czytanie świętej księgi – kobieta? – Kuszenie świętego. – Rozmowa o wszechświecie: Mefisto chwali muzykę sfer. – Kuba i Bartek: trywialność stworzenia. – Siedem grzechów głównych. – Podróż do Rzymu na smokach. – Faust z miłości policzkuje papieża, aby uzdrowić go z pychy. – U cesarza: Faust wywołuje ducha Aleksandra Wiel-



kiego i jego kochanki. – Scena z Benwoliem: Faust uzdrawia opętanego gniewem z jego dzikości, przywracając w nim dziecię (cud). – Akcja powraca do teraźniejszości. – Faust wywołuje Piękną Helenę, czyniąc aluzje do rozrodzyczych funkcji miłości. – Mefisto demonstruje Faustowi raj, który zyskałby, słuchając Boga (dobra śmierć), oraz piekło za nieposłuszeństwo (zła śmierć). – Faust obnaża przed widzami nieludzkość i obojętność Boga, któremu nie zależy na zbawieniu duszy ludzkiej: ekstaza najwyższego protestu, która jest początkiem wiecznego cierpienia. – Mefisto wynosi Fausta na wieczną mękę, ofiara spełniona: ci, którym przypadła rola katów, odgrywają ją uroczyście i przyjaźnie.<sup>28</sup>

W tak skonstruowanym ciągu scen wyróżnić się dają cztery części o odrębnych tematach i odmiennej konstrukcji. Pierwsza z nich to typowy dla scenariuszy i przedstawień Grotowskiego prolog, w którym zarysowana zostaje ramowa sytuacja i zbudowane wyjściowe wyznaczniki akcji. Część druga obejmuje pierwszą połowę scen z przeszłości przywoływanych w retrospekcji, a związanych z przygotowaniem do wywołania diabła, spotkanie z Mefistem oraz wszystko, co wiąże się z podpisaniem cyrografu. Część trzecia ukazuje kolejne lekcje, jakich Mefisto udziela Faustowi oraz cuda dokonywane przez Doktora, zaś część czwarta to finał przedstawienia rozgrywający się ponownie w planie teraźniejszości, w trakcie ostatniej wieczerzy Fausta.

W układzie i numeracji scen zaproponowanych przez Barbę podział ten wyglądałby następująco:

Prolog: sceny 1–3

Część 1: Cyrograf: sceny 4–12

Część 2: Lekcje i cuda (sceny 13–19)

Finał: sceny 20–22

Jak postaram się pokazać, każda z tych części miała nieco odmienną dramaturgię, styl inscenizacji i własne kulminacje.

Prolog przedstawienia był stosunkowo krótki. W „streszczeniu” Flaszena zawiera się on w jednej frazie: „Początek uczy: ogłoszenie spowiedzi publicznej”. U Barby temu „ogniwi” odpowiadają trzy pierwsze sceny:

Scena 1: Faust wita swych gości

Scena 2: Wagner obwieszcza, że jego pan wkrótce umrze

Scena 3: Monolog, w którym Faust dokonuje publicznej spowiedzi wyznając jako grzech swoje studia, a sławiąc jako cnotę swój pakt z Diabłem<sup>29</sup>

Także w zachowanym w Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego scenariuszu<sup>30</sup> wydzielone zostały te same trzy sceny, zbudowane z fragmentów róż-

<sup>28</sup> L. Flaszka, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”..., op. cit., s. 71.

<sup>29</sup> E. Barba, op. cit., s. 77.

<sup>30</sup> *Tragiczne dzieje doktora Fausta* według Christophera Marlowe’a, scenariusz teatralny Jerzy Grotowski [według przekładu Jana Kasprowicza], maszynopis ze zbiorów Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu ze zmianami i dopiskami oraz paginacją inscenizatora, sygn. IG/R/85.

nych scen dramatu. Powitanie Fausta zostało oparte na pierwszej pieśni Chóru, którą Grotowski znacznie skrócił, zmieniając pierwsze wersy pełne uczonych aluzji na powtórzone trzykrotnie proste zawołanie „Ach, ichmościowie”, po którym pojawiały się dwa ocalałe wersy z pieśni:

Pragnę, panowie, przedstawić wam dzisiaj  
Stan losów Fausta, złych albo też dobrych

(sc. 1)

Następnie pojawiała się wypowiedź zatroskanego o mistrza Wagnera wyjęta ze sceny 13, zaś scena trzecia przedstawienia wykorzystywała zarówno fragmenty pieśni pierwszej Chóru, jak i fragmenty rozmowy Fausta ze studentami.

Na początku przedstawienia „Faust, pełen pokory, z niewidzącymi oczyma, pogrążony w nieuchronności swego męczeństwa, wita swych gości. Siedzi przy mniejszym stole z ramionami wyciągniętymi jak na krzyżu i zaczyna swoją publiczną spowiedź”.<sup>31</sup> Przerywa ją Wagner – zakapturzona postać wynurzająca się spod jednego z blatów w bocznym ciągu stołów, który unosił się – zapewne ku zaskoczeniu widzów – po raz pierwszy.<sup>32</sup> Wagnerowi przerywał gwałtownie jeden z widzów, który właśnie okazywał się aktorem (był to Maciej Prus). Uderzał ręką w blat i zadziwiony pytał: „Cóż to się dzieje z Faustem?”<sup>33</sup>

Rozpocząła się scena trzecia, której fragmenty zostały zarejestrowane na filmie Elstera.<sup>34</sup> Po pytaniu Prusa, Faust mówi bardzo cicho o swoim strachu, przerażonym szeptem pytając „czy on nie idzie?”. Na to reaguje drugi z „widzów” (Zygmunt Molik), pytając „Co się stało Faustowi?” i otrzymując przez stoły odpowiedź od swego partnera. W scenariuszu zachowana jest dalsza część tej sceny, w której Faust rozmawia ze szkolarzami o swoim spodziewanym potępieniu i swoich czynach. Jednak według Barby już w tym momencie zaczynał się monolog publicznej spowiedzi:

To, co zwykliśmy uważać za cnotę, on nazywa grzechem – tak określa swoje studia teologiczne i naukowe; a to, co piętnujemy jako najstraszliwszy grzech – zaprzędanie swojej duszy Diabłu – on uznaje za cnotę. Podczas tej spowiedzi twarz Fausta promieniuje wewnętrznym światłem, a jego głos rozbrzmiewa niemal ekstatyczną radością.<sup>35</sup>

Nie mamy dokumentacji ani opisów ukazujących, jak wyglądała ta sekwencja w przedstawieniu, trudno więc powiedzieć, czy ostatecznie to właśnie z rozmowy Fausta ze studentami zbudowano ów pierwszy monolog. W scenariuszu była po

<sup>31</sup> E. Barba, op. cit., s. 77.

<sup>32</sup> Zdjęcie ukazujące tę scenę reprodukuje Agnieszka Wójtowicz, op. cit., s. 99.

<sup>33</sup> Zob. A. Wójtowicz, op. cit., s. 99.

<sup>34</sup> *List z Opola*, film dokumentalny w reżyserii Mike’a Elstera, produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa; Łódź 1963; fragment ze scenami ze spektaklu: [grotowski.net/mediateka/video/fragment-spektaklu-tragiczne-dzieje-doktora-fausta](http://grotowski.net/mediateka/video/fragment-spektaklu-tragiczne-dzieje-doktora-fausta).

<sup>35</sup> E. Barba, op. cit., s. 77.

nim jeszcze scena rozmowy Fausta ze Starym Człowiekiem ostrzegającym go przed zgubnym wpływem magii; tę jednak najwyraźniej w spektaklu usunięto.

W ten sposób „Prolog” ukazywał podstawową ramę sytuacyjną, prezentował postawę bohatera, a także sygnalizował ważne elementy inscenizacyjne – pozorną stabilność konstrukcji i obecność widzów granych przez aktorów

Część pierwszą właściwej akcji, związaną z wywołaniem Mefista i podpisaniem cyrografu, rozpoczynała scena przejścia do retrospekcji, zbudowana bardzo prosto:

Faust zeszedł ze stołu na podwyższeniu (czas teraźniejszy) na długie, składane stoły (remisencje z przeszłości), aby opowiadać nam, jak doszedł do obecnego stadium grożącej śmierci i potępienia.<sup>36</sup>

Opis ten odpowiada dokładnie filmowi ukazującemu tę scenę. Faust staje na krótszym stole i, melodyjnie recytując, zapowiada przedstawienie tego, jak „chodził w swej pracowni”. Cynkutis wykonuje przy tym gesty jakby wykreślenia kwadratu, a cała jego postawa kojarzy się z czymś w rodzaju wykładu, czy prezentacji. Sytuacja zmienia się diametralnie, gdy wchodzi na stół „retrospekcji” i zaczyna ekspresyjnie, zmieniając co rusz postawę i brzmienie głosu, wypowiadać znacznie skrócony monolog Fausta w pracowni z początku dramatu.

Po śpiewnie przedłużonych okrzykach „żegnaj fizyko, adieu teologio” monolog Fausta przerywa pierwsze pojawienie się pary Mirecka–Jahołkowski. Nie wiadomo jeszcze, kim jest ten dziwny twór, który wynurza się zza jednej z tylnych, drewnianych ścian. Oboje stoją tyłem, łącząc się rękoma, które po skosie wzajemnie założyli sobie za głowy. Wynurzają się w rytm powolnie wypowiadanych słów, podnosząc się wolno z głębokiego skłonu. Gdy dochodzą do pełnego wyprost, w tym samym tempie skłaniają się ponownie i znikają. W ten sposób wypowiedziane zostają kwestie Dobrego Anioła (Jahołkowski: „Porzuć o Fauście, tę księgę przeklętą”) i Złego Anioła (Mirecka: „Postępuj dalej Fauście, w słynnej sztuce...”), sygnalizujące zjednoczoną podwójność pozornych antynomii.

Scenę 5 – rozmowę z Korneliuszem i Waldesem, którzy przekazują Faustowi formułę pozwalającą wywołać Szatana, opisuje Barba:

Faust rozmawia z Korneliuszem i Waldesem, słynnymi czarnoksiężnikami, którzy przychodzą, by wtajemniczyć go w magię. Korneliusz przemienia stół w konfesjonał. Gdy spowiada Fausta i udziela mu rozgrzeszenia, Faust zaczyna nowe życie. Sposób wypowiedziania tekstu często pozostaje w sprzeczności z jego znaczeniem – przykładem są wersy opisujące przyjemności płynące z magii. Następnie Korneliusz<sup>37</sup> pokazuje Faustowi magiczne obrzędy i uczy go tajemnego zaklęcia

<sup>36</sup> M. Kustow, op. cit., s. 26.

<sup>37</sup> Możliwe, że Barba się tu pomylił, choć oczywiście zarzucanie pomyłki asyentowi reżysera przez kogoś, kto nie widział przedstawienia, wydawać się może bezcelnością, ale w tekście wszystkie czynności przypisane przez Barbę Korneliuszowi spełnia Waldes. Waldesa grał też bardziej doświadczony aktor, wydaje się więc bardziej prawdopodobne, że to on był wiodącą postacią w tej scenie.

służącego przywołaniu demonów, które nie jest niczym innym, jak znanym polskim hymnem religijnym.<sup>38</sup>

Obaj czarnoksiężnicy (Korneliusz – Andrzej Bielski, Waldes – Ryszard Cieślak) ubrani byli w ciemne, franciszkańskie habity z kapturami. Wizualnie byli więc zakonnikami, a na dodatek ich rozmowa z Faustem dotycząca grzechu uprawiania magii ujęta była w kształt spowiedzi, a więc jednego z sakramentów, polegającego przy tym na wypowiedaniu słów (jak magia, której uczył Fausta Waldes i Korneliusz). Grotowski konsekwentnie postępował drogą świętokradztwa i bluźnierstwa, używając sakramentalnych gestów, słów i sposobów postępowania do celów dokładnie sprzecznych z tymi, dla jakich je powołano.

Kolejną scenę Flaszen zatytułował „Przez las do miejsca czarów”. Została ona zarejestrowana przez Elstera i jest jednym z tych fragmentów filmu, które ukazują różnorodność środków aktorskich użytych przez Cynkutisa. Jego Faust „naśladując podmuchy wiatru, szum liści, odgłosy nocy, przenikliwie krzyki leśnych zwierząt, [...] przybywa do miejsca, gdzie inkantując zaklęcie (ów hymn religijny), przywołuje Mefista”.<sup>39</sup>

Hymn, którego nauczył się Faust i którego użył do wywołania Mefista to wielkopostny hymn *Ludu, mój ludu* – skarga umierającego Chrystusa odrzuconego i umęczonego przez tych, których przyszedł zbawić. Śpiewa się go tradycyjnie przede wszystkim w trakcie liturgii Wielkiego Piątku w czasie adoracji Krzyża. Użycie go jako magicznej formuły przywoływania Złego Ducha to szczególna forma bluźnierstwa precyzyjnie rozegrana przez Grotowskiego. Widać tę scenę w filmie Elstera, ale na skutek niezbyt precyzyjnej pracy kamery jej przebieg jest niejasny. Dokładniej opisała go Agnieszka Wójtowicz:

Bluźnierstwo polegało na tym, że Faust czynił magiczne zaklęcia za pomocą wielkopostnego hymnu religijnego. Rozpoczął on pieśń niepozornie, może nieświadomie, jakby to była zabawa. Podśpiewywał pod nosem<sup>40</sup>. [...] Tak jakby chciał sprawdzić, co mogą słowa. Ktoś podchwycił melodię, zza wysokich drewnianych oparc dochodziła do widzów i Fausta ta sama, śpiewana charakterystycznym głosem pieśń.<sup>41</sup>

Faust intonował pieśń nieśmiało, jakby w cudzysłowie, natomiast Mefisto odpowiadał pełnym głosem, wchodząc w swojej wersji żeńskiej na podest na słowach „A tyś przyrządził krzyż na me ramiona”. Mówiąc wprost: przejmuje słowa umęczonego i śpiewa je jako własne, wchodząc w ten sposób w jego rolę. Mirecka śpiewa ostro, ale zarazem jakby parodiowała nabożne głosy wiernych, którzy przecież też – sami grzeszni – wchodzą w rolę Chrystusa. Świętokradztwo (bo

<sup>38</sup> E. Barba, op. cit., s. 78.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> W filmie wyraźnie słychać, że Faust śpiewa szeptem, nie „nieświadomie”, jak pisała Wójtowicz, ale jakby zlekiony chciał wypróbować formułę.

<sup>41</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 101.

czymże innym jest przejście modlitwy przez Szatana) zostaje połączone z pobożnością i to połączenie właśnie jest bluźniercze.

A na tym nie koniec – bluźniercza gra z obrazami religijnymi i stojącymi za nimi wyobrażeniami dopiero się rozpoczęła. Pierwsza rozmowa Fausta i Mefista zaaranżowana jest jako Zwiastowanie i to zaaranżowana z dezynwolturą. Na podest nie wchodzi Mefisto żeński i męski, ale tylko żeński. Szatan pojawia się Faustowi najpierw jako kobieta. Reakcja Fausta (zgodna z tekstem!) jest wyjątkowo perfidna i złośliwa:

Wzywam cię, wróć się i zmień postać swoją  
Zbyt jesteś brzydki, iżbyś był mi sługą  
Jako braciszek wróć tu franciszkański  
Diabłu najlepiej w postaci świętego.<sup>42</sup>

Słowa te, mówione szeptem do Mireckiej, kwestionują jej fizyczną atrakcyjność, ale też mają posmak mizoginistyczny i związany z homoerotycznym pragnieniem: Faust chce być kuszony przez mężczyznę.

Jego życzeniu staje się zadość. Mefisto żeński schodzi ze sceny-stołu, a pojawia się na nim Mefisto męski. Staje „na jednej nodze niby nadlatujący anioł” i „wyśpiewuje swe słowa przy wtórze anielskiego chóru (obraz Zwiastowania). Faust oznajmia mu, że jest gotów oddać swą duszę Diabłu w zamian za dwadzieścia cztery lata życia przeciwko Bogu”.<sup>43</sup> Scena ta była jedną z tych, które przeszły do legendy aktorskiej zespołu Grotowskiego:

Ma on [Antoni Jahołkowski] na swoim koncie pewien wyczyn, który długo był pamiętany i podziwiany. Jest to mianowicie sekwencja w *Tragicznych dziejach doktora Fausta*. Antek-Mefisto po raz pierwszy ukazuje się Faustowi. Stoi w ikonograficznej pozycji anioła ze Zwiastowania. Na jednej nodze, ugiętej w kolanie – drugą, też łagodnie ugiętą, ma odrzuconą w tył, zawieszoną w powietrzu. Jedno ramię trzyma wzniesione ku górze, a drugie na wysokości piersi. Intonuje swą potężną inkantację głosem, w którym słychać odległe przestrzenie. Trwa tak, znieruchomiały – obraz, wrażenie, sama esencja lotu. Niesamowity, nieziemski stwór.

Jego niewesołe przesłanie, tchnące mocą i tryumfem, trwa ładnych kilka chwil. Nie przypominał sobie, aby kiedykolwiek drgnęła mu ręka lub noga. Majstersztyk techniki.<sup>44</sup>

Teatr Laboratorium słynął oczywiście ze scen, które swoją wyrazistością, siłą i jakością wdzierały się w świadomość i pamięć widzów, ale w *Doktorze Fauście* było co najmniej kilka elementów, które nazwałbym – z całą świadomością ryzyka – popisowymi. Nie wystawały one z konstrukcji przedstawienia jako zalecające się do widza inkrustacje (może poza tygrysim skokiem Benwolia), ale oprócz

<sup>42</sup> Cyt. za: *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, op. cit., s. 16 (uwaga: numeracja ostateczna stron scenariusza po zmianach w tekście wpisana ręcznie ołówkiem, w górnych rogach każdej ze stron; według opisu jest to paginacja sporządzona ręką inscenizatora).

<sup>43</sup> E. Barba, op. cit., s. 78.

<sup>44</sup> L. Flaszen, *Antek*, op. cit., s. 159.

znaczenia dla całości wydarzenia teatralnego miały jeszcze i tę cechę szczególną, że pokazywały, jak niesamowitymi aktorami są członkowie zespołu. A może jeszcze inaczej: cechą świata, które Teatr–Laboratorium 13 Rzędów powoływał w inscenizacji dramatu Fausta była niesamowitość, niezwykłość, przekraczanie ludzkich możliwości, sugerujące obecność i działanie sił niezwyczajnych. Popisowe i efektowne sceny aktorskie łączyły niezwykłość świata i niezwykłość teatru, przyczyniając się do powstania często powracającego obrazu ludzi zaprzędanych swojej pasji, opętanych swoją sztuką (taka jest konkluzja filmu Elstera). Współbrzmiał on z atmosferą dominującą w przedstawieniu, tworząc jednocześnie efekt marketingowy bardzo pożądaný przez zespół, którego lider postanowił właśnie zdobyć sławę międzynarodową.

Wróćmy jednak do sceny „Zwiastowania”. Mamy tu do czynienia z kolejną aluzją do ikonografii chrześcijańskiej – kolejną i nie ostatnią, bo gry z wyobrażeniami religijnymi, przede wszystkim z kręgu kontrreformacyjnego baroku, stanowią jeden z najważniejszych elementów konstrukcji tej złożonej całości, jaką były *Tragiczne dzieje doktora Fausta*. Opolskie „Zwiastowanie” odwołuje się do mniej popularnego układu postaci Marii i Anioła. Na obrazach renesansowych Anioł i Panna przedstawieni są we wnętrzu, na jednym poziomie: Anioł jako gość wchodzący do pokoju Marii, przedstawiany jest często z pochyloną głową, a nawet w przykłęku. Tę „ziemską” wersję Grotowski odrzuca, bo jej teatralne wykonanie o wiele trudniej byłoby obdarzyć znamionami niezwykłości. Wybiera inny wariant kompozycji – z aniołem nadlatującym i Marią siedzącą lub klęczącą, zazwyczaj wystraszoną, w dynamicznej, skróconej pozie, oderwaną od modlitwy, lektury lub innej czynności, którą przerwało pojawienie się boskiego posłańca.

I to jest może najbardziej ryzykowne i bluźniercze podstawienie: Faust zajmuje miejsce Marii Panny, Matki Boskiej w scenie zapowiedzi Niepokalanego Poczęcia. Jeśli spojrzeć na to, co w tej scenie się rozpoczyna, to okaże się ona dobrze znanym (choćby z *Dziecka Rosemary*) wyobrażeniem o szatańskim przejściu ewangelicznego porządku, koniecznym dla poczęcia i narodzenia Antychrysta. Grotowski, rzecz jasna, nie jest Polańskim i nie wysyła tak jednoznacznych sygnałów, niemniej jednak tych antychrystowych znaków jest w przedstawieniu na tyle dużo, że przekraczają one potrzeby opowieści o doktorze oddającym duszę diabłu i każą pomyśleć o innej jeszcze możliwości interpretowania „świętego przeciwko Bogu”.

Od razu zastrzegam: nie sugeruję żadnych satanistyczno-okultystycznych skłonności Grotowskiego. Tropię natomiast takie elementy konstrukcji głównego bohatera i całego przedstawienia, które nie tylko nadały mu szczególną siłę, ale też lokują go w samym centrum dramatycznego boju, toczonego przez Jerzego Grotowskiego jako przedstawiciela pokolenia, które potraktowało II wojnę światową z wszystkimi jej okrucieństwami nie jako wypadek historyczny, ale jako katastrofę, która nie pozwala trwać przy dawnej wizji świata, w jego przypadku – wizji chrześcijańskiej, dokładniej – katolickiej. Grotowski i ludzie jego pokolenia (lub nieco starsi – jak Miłosz czy Różewicz) stawiali pytania o sens śmierci

i cierpień milionów jako pytania osobiste i filozoficzne zarazem. W swojej intelektualnej uczciwości, a także uczciwości wobec pomordowanych, nie zadowalali się katechetycznymi ogólnikami i odrzucali ortodoksję, która nie była i nie jest do dziś w stanie odpowiedzieć na pytanie o Boga w Auschwitz i o to, jak się ma do krematoryjnych pieców nauka o Bożej opatrności i miłosierdziu Jezusa. Podejmowali więc ryzykowne zazwyczaj próby znalezienia odpowiedzi własnych, a przede wszystkim (i tym się różnią od nas) nie zamiatali tych pytań pod dywan, nie przechodzili do porządku dziennego nad milionami pomordowanych w pragmatycznym przekonaniu, że i tak niczego już zmienić się nie da, a żyć przecież trzeba. Byli gorący lub zimni, więc atakowali Boga z całą powagą i ostrością, bez kompromisów. Bluźnili Mu, bo w ich przekonaniu na to zasługiwał, ale też i dlatego, że pragnęli, by się odezwał. W tym sensie byli bardziej religijni od nas, którym milczenie Boga wydaje się zupełnie nie przeszkadzać.

Scena „Zwiastowania” przepojona była spokojem, w swym dynamizmie statyczna, czego mistrzowską reprezentacją był nadlatujący w miejscu anioł Jahołkowskiego. Wrażenie spokoju i nabożności potęgowało jeszcze użycie zaśpiewu liturgicznego do dziś używanego w czasie katolickich mszy świętych, przy czym tu używano go do poinformowania, że Lucyfer to „arcymonarcha i pan wszystkich duchów”. Zapisuję te słowa, ale w mojej głowie brzmią one w taki sposób, w jaki wyśpiewuje je Jahołkowski, co na szczęście można usłyszeć na filmie Elstera. Jego śpiewowi towarzyszy wielogłosowy chór śpiewany przez niewidocznych aktorów, dochodzący – jak można przypuszczać na podstawie nagrania – z różnych części sali. To są „głosy anielskie” rozlegające się na powietrzu i wzmacniające efekt tego anty-zwiastowania.

Prawem dialektycznego kontrastu, po tej spokojnej, łagodnej wręcz scenie następowała sekwencja gwałtowna, pierwsza z kilku, w których Zbigniew Cynkutis zdawał się radykalnie przekraczać dopuszczalne granice obnażenia. Flaszen nazywał tę scenę „Umartwienie się”. Jej podstawą była jedna z ostatnich scen dramatu, w której Faust tuż przed śmiercią jest ponownie nawiedzany przez Złego i Dobrego Anioła i walczy z pokusą (używam tego słowa świadomie) nawrócenia się i błagania o Boże miłosierdzie.

O ile można sądzić na podstawie opisów i fragmentów filmowych, scena „umartwienia się” była jedną z kilku, które tworzyły ciąg akcji Fausta prowadzonych przez Cynkutisa na podobnej zasadzie, jak prowadzona była organiczna akcja Cieślaka, budująca rdzeń monologów Don Fernanda w *Księżu Niezłomnym*. Chodzi o to, że linia owej akcji nie miała wiele wspólnego z przebiegiem dramatu Fausta, że powstała i rozwijała się jako całość związana z psychicznym życiem i osobistymi doświadczeniami aktora. Dla całości przedstawienia wydaje się istotny fakt, że ta wewnętrzna akcja jest realizowana jako seria masochistycznych samoudręczeń i samogwałtów, co w kontekście losów Fausta wydaje się stanowić sygnał, że „święty buntownik” jest rozdwojony, a jego psychotyczna osobowość sama sobie wymierza karę, jednocześnie czerpiąc z tego seksualną rozkosz. Kon-

tynuacją tej „akcji” Cynkutisa były jego działania w sekwencji czytania cyrografu – jednej z kulminacyjnych scen przedstawienia i zarazem najważniejszej sceny jego drugiej części.

W sposób bardzo dla siebie charakterystyczny Grotowski rozdziela te dwie intensywne, masochistyczne, „dzikie” sekwencje, umieszczając między nimi sceny spokojniejsze, niejako odwlekając (znów – zgodnie z tekstem) chwile decydujące. Pierwsza z owych scen to „Spacer i rozmowa duchowa z Mefistem” (określenie Flaszena) – prosta scena, w czasie której Faust, okrążając stoły w towarzystwie obu Mefistów, wypowiadał swoją zgodę na podpisanie cyrografu.

Podpisywany był on w scenie zatytułowanej „Chrzest”. Pomysł na nią jest wyrazistym przykładem dramaturgii sprzeczności, którą w *Tragicznych dziejach...* Grotowski stosował wręcz demonstracyjnie. U Marlowe’a podpisaniu cyrografu towarzyszy ogień, który Mefisto przynosi, by roztopić krew z ramienia Fausta, tężącą zbyt szybko, by dało się napisać kontrakt. Tymczasem u Grotowskiego w scenie tej dominuje woda. „Faust zostaje niemal utopiony w rzece (przestrzeń pomiędzy stolami) – jest to jego oczyszczenie i przygotowanie na nowe życie”.<sup>45</sup> Na filmie Elstera można obejrzeć tę scenę i zobaczyć moment, w którym Mirecka mówiąc kwestię Mefista „Oto jest ogień” zanurza twarz Fausta w „rzece”, czemu towarzyszy odgłos bulgotania.

Warto się na chwilę zatrzymać i zapytać o sens tak jawnych sprzeczności. Można widzieć w tym rodzaj demonstracji odmienności przedstawienia od tekstu, ale to byłoby dość naiwne i Teatrowi–Laboratorium już raczej niepotrzebne. Bardziej sensowne wydaje się wyjaśnienie pozwalające widzieć w dramaturgii sprzeczności swoisty „efekt osobliwości”, oczywiście odmiennie konstruowany i o odmiennych funkcjach niż Brechtowski. Demonstracyjnie nieilustracyjne działania aktorskie wybijają się na pierwszy plan, ukazują w swojej autonomii i skupiają uwagę na sobie. Tekst pozostaje ważny jako medium zapisu wydarzeń, jako nośnik dramaturgii i modelowego mitu (w tym sensie nie jest prawdą, że Grotowski mógłby osiągnąć ten sam efekt, grając scenariusz własny), ale zarazem celem przedstawienia w ogóle nie jest jego inscenizacja, lecz wykorzystanie go jako jednego z elementów montażu. W tym przypadku – wykorzystanie na zasadzie przeciwieństwa. Tekst mówi o ogniu, w przedstawieniu dominuje woda i to woda oraz związany z nią sakrament jest tu ważny. Wagę tę wydobywa się przy pomocy tekstu stojącego w sprzeczności z sytuacją. Podobnie jak w scenie przekazywania magicznej formuły rozegraną jako spowiedź, tak i tu – w sekwencji odwołującej się do drugiego sakramentu – chodzi o wydobycie owej sakramentalności, spotęgowanej do granic groteskowego pastiszu (Faust w czasie chrztu jest niemal topiony). Mefisto konsekwentnie nie używa żadnych własnych „środków wyrazu”, ale posługuje się obrazami i działaniami religijnymi przedrzeźniając je, przesadzając i przesuwając ich znaczenia.

<sup>45</sup> E. Barba, op. cit., s. 78.



Kolejny przykład tej strategii to zakończenie sceny chrztu, w którym żeński Mefisto „pociesza” Fausta „kołyszac [go] na swych kolanach (*Pietà*)”.<sup>46</sup> Zdjęcia i fragment filmu Elstera każą zaprzeczyć takiemu opisowi sceny. Mirecka nikogo nie pociesza. Po słowach Fausta „consummatum est” Cynkutis na chwilę przyjmuje pozycję umarłego Chrystusa, układając się na kolanach żeńskiego Mefista w scenie znanej z reprezentacji Opłakiwania. Logika znaków jest tu wprost żelazna i nie ma nic wspólnego z „pocieszaniem”. Skoro Faust, podpisawszy cyrograf, użył słów umierającego Jezusa z *Wulgaty* (polskie „dokonało się”), to w konsekwencji przyjmuje jego pozycję. Faust umiera jako chrześcijanin, sługa Boga, ponieważ więc ma prawo przywołać umarłego Jezusa jako figurę takiej śmierci. Jest to zarazem bluźnierstwo, bo Faust został właśnie ochrzczony, a chrzest to sakrament życia. Tymczasem Faust zostaje w czasie chrztu zanurzony w śmierć Chrystusa (skądinąd zgodnie ze słowami świętego Pawła z Listu do Rzymian – 6,3–4), co *Pietà* potwierdza, jednocześnie przekreślając Pawłowe dopełnienie o pewności zmartwychwstania. Faust przechodzi przez chrzest zanurzający w śmierci anty-Chrystusowej, by rozpocząć nowe życie okupione wieczną śmiercią, na którą się właśnie zgodził.

Tę zgodę i jej konsekwencje wystawia Grotowski w następnej scenie, którą Flaszek zatytułował nieprecyzyjnie „Podpisanie cyrografu: ogołocenie ze wszystkiego”. Nieprecyzyjnie, ponieważ podpisanie cyrografu jako czynność w ogóle się w opolskiej *Tragicznej historii...* nie pojawiało, zaś słowa mówiące o podpisaniu kontraktu wypowiadał Faust w scenie chrztu (to właśnie owo *consummatum est*). Scena ogołocenia była natomiast sceną czytania cyrografu już podpisanego, jakby rodzajem obwieszczenia wszem i wobec, na co Faust się właśnie zgodził.

Barba, który też niewłaściwie zatytułował tę scenę „podpisanie cyrografu”. Opisał jej początek, jak następuje:

Głosem przekupnia Faust odczytuje treść paktu z Mefistem. Jego ruchy zdradzają jednak zmaganie – chęć zdławienia niepokoju, który go dręczy. W końcu przezwycięża wahanie i zdiera z siebie szaty w akcie gwałtu na sobie samym.<sup>47</sup>

Fragment filmowy pokazuje, że cała ta scena rozgrywana była przy akompaniamencie równych oddechów obu Mefistów leżących nieruchomo na brzuchach na końcu lewego stołu. Faust zdiera z siebie biały habit, w pewnym momencie zamieniając taśmę służącą do jego związania w pętlę, którą zakłada sobie na szyję. Potem zdejmuje koszulę, buty i skarpetki, i półnagi zwisa głową w dół na rękach i nogach w przestrzeni między stołami. Wstaje i zaczyna czytać jeszcze raz. Nagle jego ciałem wstrząsa spazm – nie wiadomo – śmiechu czy płaczu (brzmi on podobnie do śmiechu umierającego Don Fernanda z *Księcia Niezłomnego*). Faust pada na kolana i śmieje się łkając z czołem przy ziemi.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 79.

Na tym niestety kończy się fragment zarejestrowany przez Elstera, ale nie kończy sekwencja, którą widzowie zapamiętali – jak pisze Agnieszka Wójtowicz – ze względu na „niezwykłą intymność wyznania Fausta i przekroczenie granicy intymności w kreacji Zbigniewa Cynkutisa”.<sup>48</sup>

Ostatnią sceną, którą zaliczyłem do drugiej części przedstawienia, jest scena 12, czyli „Odziewanie w szaty uświęcone”:

Podwójny Mefisto, używając gestów liturgicznych, odziewa Fausta w szaty przeznaczone na nowe życie.<sup>49</sup>

Faust otrzymywał biały dominikański habit, który nie zmieniał zasadniczo wyglądu postaci, ale nadawał jej kolejne znaczące konteksty. Dominikanie to wszak zakon zajmujący się zwalczaniem herezji i bluźnierstw, walczący z sektami i satanizmem. To, że świeżo upieczona zdobycz piekieł jest odziewana w taki właśnie habit, stanowi wyjątkowo złośliwy dowcip, dopełniający fakt, że obaj Mefistowie występują w habitach jezuitów – innego zakonu specjalizującego się w działalności misyjnej i walczącego z odstępstwami, przede wszystkim z reformacją. Diabelska załoga w strojach strażników ortodoksji – oto sposób, w jaki Grotowski uruchamiał w swoim przedstawieniu kolejne bluźniercze dwuznaczniki.

## LEKCJE MEFISTA, CUDA FAUSTA

Druga część przedstawienia składała się ze scen o mniej więcej autonomicznym charakterze i przypominała dramat stacyjny. Z jednej strony nawiązywała do konstrukcji średniowiecznych i kontreformacyjnych przedstawień o świętych, ukazujących w serii odrębnych sekwencji ich cuda. Z drugiej – można ją było skojarzyć z modernistycznymi dramataми ukazującymi „drogę życia” (wzorcowym przykładem jest oczywiście *Do Damaszku* Augusta Strindberga). W swoim scenariuszu Grotowski zachował większość sekwencji, z których żywot Fausta zbudował Marlowe, ale – zgodnie z regułą rządzącą całym przedstawieniem – nadał im inne znaczenie, często posługując się zasadą kontrastu lub też przez działania aktorskie zmieniając wydźwięk słów i sytuacji.

Tak było z pierwszą sceną tej części, zatytułowaną przez Flaszena „Czytanie świętej księgi – kobieta?”. W dramacie Marlowe’a pierwszym życzeniem Fausta pod adresem Mefista było, by przywiódł mu kobietę dla zaspokojenia jego chuci. Mefisto sprowadzał „Diabła w postaci kobiety”, co być może było bezpośrednią inspiracją do tego, by w przedstawieniu podwoić postać Mefista. Faust bez ogródek wyrażał swoje niezadowolenie z takiej kochanki („Zaraza na nią – wszak-ci to

<sup>48</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 102

<sup>49</sup> E. Barba, op. cit., s. 79.

jest kurwa<sup>50</sup>), po czym w sposób dość zagadkowy Mefisto zmieniał temat, dając Faustowi księgę zaklęć. W późniejszym wydaniu z 1616 – co Kasprowicz też tłumaczył jako wariant – na życzenie Fausta Mefisto dawał mu księgę zawierającą wiedzę o wszechświecie. Grotowski z właściwą sobie przenikliwością połączył obie sekwencje w taki sposób, że ową „księgą natury” była właśnie kobieta:

Faust traktuje ją, jakby była księgą, w której zapisano wszystkie tajemnice natury. [...]

Faust bada dziewczkę tak, jakby uważnie przeglądał księgę. Dotyka wszystkich części jej ciała i odczytuje je jako „planety”, „rośliny” itd.<sup>51</sup>

Poznanie kobiety jest poznaniem natury, poznaniem świata. Scena, jak relacjonuje Agnieszka Wójtowicz, która rozmawiała z widzami pamiętającymi spektakl, była w ich ocenie „bardzo niesmaczna, ohydna”.<sup>52</sup> Znaczy to zapewne, że miała charakter jednoznacznie seksualny, że owo „dotykane wszystkich części ciała” oznaczało naruszenie poczucia intymności i związanych z nim norm obyczajowych. Można więc przypuszczać, że Faust poznawał naturę zaspokajając swoją żądzę, poznawał i zdobywał świat, biorąc w posiadanie kobiety. Jest to jawnie seksistowskie wyobrażenie o kobiecej bierności i wynikającym „z natury” poddaniu, a zarazem realizacja fantazmatu o doskonale biernej kochance, Gombrowiczowskim „kocmołuchu”, z którym można sobie „pozwolić na wszystko”. Umieszczenie tej sceny, a także związek łączący ją z wcześniejszą Pietą i późniejszą, bliską finału sceną z Piękną Heleną, dowodzi, że stosunek do kobiet i kobiecości – ambiwalentny, naznaczony pragnieniem, lękiem i nienawiścią, chwilami jawnie mizoginistyczny, był jednym z tematów wygrywanych w przedstawieniu niejako obok lub pod przykryciem tematu wystawianego i odbieranego jako główny. Jak dowodzili przekonująco w analizach późniejszych przedstawień Grzegorz Niziołek (w odniesieniu do *Księcia Niezłomnego*)<sup>53</sup> i Agata Adamiecka-Sitek (w odniesieniu do *Apocalypsis cum figuris*)<sup>54</sup>, w teatrze Grotowskiego na granicy pola widzialności, którym twórca wraz ze współpracownikami precyzyjnie zarządzał, rozgrywane były sceny podejmujące w sposób niekiedy bardzo ryzykowny tematykę seksualną. Choć nie były komentowane, zazwyczaj wręcz pomijano je milczeniem, to właśnie one – przez odwołanie do bardzo głębokich i intymnych pokładów psychicznych aktorów i widzów – uruchamiały potężne siły afektywne, które poprzez

<sup>50</sup> Swoją drogą w opisach i relacjach to mocne słowo jest zastępowane łagodniejszymi – „ładacznicą” (Barba) i „kocmołuchem” (Wójtowicz). Być może znaczy to, że w przedstawieniu słowo na k. nie padało. W 1963 mogło to rzeczywiście być zbytne naruszenie norm obyczajowych.

<sup>51</sup> E. Barba, op. cit., s. 79.

<sup>52</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 104.

<sup>53</sup> G. Niziołek, *Demontaż widzenia*, „Performer” 2011 nr 2. Przedruk [w:] idem, *Polski teatr zagłady*, Warszawa 2013, s. 334–344.

<sup>54</sup> A. Adamiecka-Sitek, *Grotowski, kobiety i homoseksualiści. Na marginesach „człowieczego dramatu”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012 nr 112, s. 94–105.

zarządzanie polem widzialności i tego, co jest, a co nie jest werbalizowane, były następnie przenoszone na inne tematy. Mówiąc nieco inaczej: afekty wzbudzone przez sceny seksualne, o których nie można było mówić wprost (także dlatego, że nie czynili tego sami twórcy), były przekierowywane na tematy wskazywane jako wiodące, przede wszystkim na to, co dotyczyło „wysokich” i „poważnych” zagadnień filozoficznych i religijnych. W przypadku Fausta – wzmacniały obraz męczeństwa „świętego przeciwko Bogu”. Jednak z perspektywy tych (nie)widzialnych scen jego dramat może być opowiedziany zupełnie inaczej – w kategoriach psychoanalitycznych, jako proces walki z kierunkami własnego pragnienia i jako studium osobowości zalewanej przez wyparte i zakazane fantazmaty mizoginistyczne i homoerotyczne. W podwójnym Mefiście można wszak dostrzec parę rodzicielską, wzbudzającą jednocześnie pożądanie i nienawiść, pragnienie i lęk. „Święty młodzianek” okaże się wówczas postacią uwikłaną w gęstą sieć zakazanych pragnień, a jego dramat – grą fantazmatów doprowadzającą w finale do całkowitego rozpadu świadomości.

Kolejne trzy sceny to „lekcje Mefista”, będące jakby próbami wskazania Faustowi „właściwej” drogi. Pierwszą z nich Flaszten nazwał „Kuszenie świętego”. Warto uważnie przeczytać jej opis sporządzony przez Barbę:

Scena 14: Mefisto kusi Fausta. W poprzedniej scenie młody święty zaczął podejrzewać, że Diabeł również znajduje się na służbie u Boga, co jest zgodne z prawdą. W niniejszej scenie Mefisto jest kimś w rodzaju donosiela. Przyjmuje trzy role: samego Mefista, Dobrego Anioła i Złego Anioła. Nieprzypadkowo podwójny Mefisto, ubrany jak jezuita, popycha Fausta do popełnienia grzechu, ale gdy ten zaczyna działać, stara się go uspokoić słowami Dobrego Anioła. W tej scenie Mefisto, jako Dobry Anioł, obiecuje Faustowi spotkanie z Bogiem. Zachowują się tak, jakby byli dwoma niezadowolonymi mnichami, którzy nocą w klasztorze rozmawiają cicho, aby nikt ich nie usłyszał. Faust nie zamierza jednak niczego żałować.<sup>55</sup>

Zwraca uwagę dość zagadkowe zdanie o podejrzaniach, które rodziły się w Fauście w „poprzedniej scenie”. Czyżby chodziło o to, że Mefisto nie chciał przywieść Faustowi kobiety („Proszę cię Fauście, nie mów o kobiecie”), a zamiast niej podsuwał mu księgę astronomiczną? Faust w tekście Marlowe’a i w scenariuszu mówił:

Patrząc na niebo<sup>56</sup>, wielką czuję skruchę  
I klnę tu cię, zły Mefistofelu,  
Iżeś mnie okradł z tych świętych rozkoszy.<sup>57</sup>

Agnieszka Wójtowicz dodaje: „te słowa zabrzmiały jak groźba. Mefisto zaczął zachowywać się jak szpicel, szeptał Doktorowi do ucha: «Pokutuj Fau-

<sup>55</sup> E. Barba, op. cit., s. 79.

<sup>56</sup> W książce Wójtowicz (s. 104) w cytacie tym jest literówka („Patrząc na niego”), która sprawia, że brzmi on niezrozumiale.

<sup>57</sup> Cyt. za: *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, op. cit., s. 30

ście a Bóg się zlituje»<sup>58</sup>. Z dramatu o średniowiecznym doktorze wynurzała się bardzo współczesna scena z agentem-prowokatorem, udającym sojusznika rebelii, a w rzeczywistości dążącym do jej przejęcia i wygłuszenia. Ciąg wydarzeń (idąc od tyłu) wydaje się tu następujący: Mefisto podejmuje próbę „nawrócenia”, ponieważ Faust zaczyna podejrzewać, że ma do czynienia z „podwójnym agentem”, a podejrzania te budzi odmowa przyprowadzenia mu wymarzonej kochanki. Zapytać więc wypada, dlaczego Mefisto nie przyprowadza Faustowi kobiety, której ten pragnie? Czyżby było to dla szatana i agenta Boga nieosiągalne? A może odwrotnie: jeśli Mefisto – diabeł – jest agentem nieba, to może właśnie kobieta jest prawdziwym przeciwnikiem Boga-Ojca? Nie sposób tego rozstrzygnąć. Być może zresztą wdaję się tu w dywagacje zbyt ryzykowne i odległe od tego, na co pozwala materiał, ale mam poczucie, że liczne mizoginistyczne obrazy obecne w przedstawieniach Grotowskiego, powracający motyw kobiety jako wiarołomczynie, zdrajczynie, dziwki i narzędzia śmierci wskazuje paradoksalnie na istnienie poza dostępnym światem, a nawet poza „człowiekiem, który poprzedza różnicę”, całkiem innego sposobu odczuwania i myślenia, którego figurą jest kobieta – upragniona i niedostępna, niezrozumiała. Niezależnie od tego, jak bardzo ryzykowne są to rozważania, warto pamiętać, że struktura świata, do jakiej odwołuje się Grotowski nie tylko w swoim *Doktorze Fauscie*, jest strukturą katolicką, z władzą boską i siłą zbawczą przynależnymi wyłącznie mężczyznom w postaciach Ojca i Syna. Czy nie zbyt łatwo przyjmujemy (a mówię to także pod własnym adresem), że owa struktura wyobrażeniowa jest „uniwersalna”, nie dostrzegając, że sam Grotowski wskazuje na niedostępną dla siebie zupełnie inną możliwość, związaną właśnie z kobiecym, czy też – ostrożniej – niepatriarchalnym i nieheteroseksualnym – sposobem doświadczenia świata?

Ponieważ Faust odmawiał nawrócenia, Mefisto zdwajał starania, rozwijając w kolejnej sekwencji obraz harmonii sfer, który Grotowski aranżował na głosy aktorów ukrytych za drewnianymi oparciami: „zharmonizowane głowy unosiły się miękko spoza nas, [...] ich bliskość wchłonęła nas w stopniu, w jakim rzadko akompaniament muzyczny mógłby sprawić to w teatrze normalnym”.<sup>59</sup> Wywody Mefista uzyskiwały więc bezpośrednie zmysłowe potwierdzenie: harmonia sfer była rzeczywiście doświadczana jako harmonia głosów. Mikrokosmos teatru pozwalał doświadczać makrokosmicznej harmonii – potęgi i mistrzostwa Stwórcy. Pokusa Mefista zyskiwała zaskakujące wzmocnienie, które każe zapytać, kto włada tym teatrem i o co w istocie toczy się gra między Faustem i Mefistem. Czy nie jest przypadkiem tak, że Szatan jako podwójny agent pojawia się przed buntownikiem tylko po to, by przejąć i przekierować jego bunt w taki sposób, by wrócił na „właściwą” ścieżkę i przestał zadawać niewygodne pytania?

<sup>58</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 104.

<sup>59</sup> A. Seymour, *Revelation in Poland*, cyt. za: A. Wójtowicz, op. cit., s. 104.

Odpowiedź wydaje się oczywista, a cała *Tragiczna historia doktora Fausta* zaczyna przypominać 1984 Orwella (polski przekład Juliusza Mieroszewskiego ukazał się 10 lat przed premierą opolską) i inne opowieści o doskonale totalitarnych państwach, w których rzekomi buntownicy są funkcjonariuszami służb specjalnych, mającymi za zadanie przejąć wszelkie przejawy buntu. Nagle jednak w mikrokosmosie teatru pojawia się zgrzyt, który niweczy urok Mefistofelicznej inscenizacji:

Rozmowa zostaje przerwana przez dwóch gości, którzy rozprawiają o piwie i dziewczkach. To dwaj aktorzy, którzy przez całe przedstawienie siedzieli wśród widzów. To oni wykonują wszystkie role farsowe (Kuby, Bartka, Furmana, Studentów, Starego Człowieka itd.). W granych przez siebie scenach starają się zaakcentować banalność i wulgarne zainteresowania, cechujące nasze codzienne życie. Jedną z tych komicznych scenek (z woźnicą) pojawia się zaraz po tym, gdy Faust prosi Mefista: „Powiedz mi, kto stworzył świat?” Nasze codzienne frazesy są same w sobie argumentami przeciwko Bogu. Nasz święty chce wiedzieć, kto jest odpowiedzialny za stworzenie takiego świata. Mefisto, sługa złośliwego demiurga, wpada w prawdziwą panikę i odmawia odpowiedzi: „Nie powiem”.<sup>60</sup>

Grotowski znów jest tu niesłuchanie precyzyjny. Przerywa rozmowę Fausta i Mefista dokładnie w chwili, gdy w dramacie Marlowe’a ten pierwszy zadaje pytanie o Stwórcę, a drugi – w lęku – odmawia odpowiedzi, co jasno wskazuje na jego ograniczenia. W oryginale wyjaśnienie tego było dość proste: Mefisto nie może wypowiedzieć imienia Boga, bo jako Przeciwnik nie może potwierdzić jego wszechmocy. W przedstawieniu opolskim tak umotywowana odmowa byłaby nie logiczna: skoro Mefisto jest agentem Stwórcy i skoro używa harmonii sfer jako narzędzia w swoich działaniach mających stłumić bunt Fausta, to właściwie nie powinien mieć problemu ze wskazaniem na autora tej wspaniałej kompozycji. Ale w tym właśnie momencie „rzeczywistość skrzeczy” i pytanie Fausta zmienia swój sens: nie chodzi już o to, kto gra na „harmoniki kręgach”, ale dokładnie o to, o co pytał buntownik Konrad: kto jest odpowiedzialny za nędzę i brzydotę ludzkiego świata. I na to Mefisto nie potrafi odpowiedzieć.

Charakterystyczne, że Grotowski używa w funkcji argumentu przeciwko Stwórcy intermedialnej groteski, po którą sam jeszcze niedawno (przede wszystkim w *Misterium buffo*) sięgał jako po sposób na ujawnienie złożoności świata. W *Tragicznych dziejach...* nie ma już śladu po świecie, który „se tańczy od radości do bólu” (jak głosił napis pojawiający się w finale *Kaina*). Jest mocny dualizm, opozycja płaskiej, wulgarnej trywialności i wzniosłych harmonii. Pojawiał się on u Grotowskiego stopniowo – najpierw w zakończeniu *Dziadów*, potem w *Kordianie* jako kontrast między uniesieniami bohatera a obojętnością otoczenia (w tym widzów). W *Akropolis* zaistniał jako całkowity brak porozumienia między sceną a otaczającymi ją świadkami, zaś wkrótce po opolskim *Fauście* stał się wręcz

<sup>60</sup> E. Barba, op. cit., s. 80.

zasadą organizacji świata przedstawienia według *Studium o Hamlecie*, który to świat rozpadł się na wulgarnych chłopów i całkowicie obcego, żydowskiego inteligenta. Tego rozpadu w teatrze przedstawień Grotowski już nie skleił, budując wokół niego dwa swoje ostatnie dzieła sceniczne. To kolejny dowód na przejściowość i znaczenie *Tragicznych dziejów...*, w których opozycja „wysokie” – „niskie” pojawia się po raz pierwszy tak wyraźnie, a trywialność codzienności staje się argumentem przeciwko Stwórcy.

Kontynuacją tej serii i jej domknięciem jest scena „Siedem grzechów głównych”. Dokładny jej opis przedstawiła w swojej rekonstrukcji Agnieszka Wójtowicz:

Mefisto (żeński) z emfazą w głosie: „Fauście, przybyliśmy tu z piekieł, aby ci wesołą sprawić krotochwilę: siadź a niebawem zobaczysz wszystkie Siedem Grzechów Głównych w ich własnych postaciach”.

Tylko kostium nie różnił między sobą tych siedmiu upersonifikowanych ludzkich namiętności, grali je Mirecka i Jahołkowski. Każdy z Grzechów przemawiał innym głosem i poruszał się w indywidualny, tylko sobie właściwy sposób. Gniew (Jahołkowski) przemawiał z trudem, głosem zdławionym przez zaciśnięte zęby. Jego ruchy były gwałtowne i szybkie. Zazdrość (Mirecka) swoje kwestie wyśpiewywała na modłę godzinek. [...] Doktor (do Zazdrości): „Odejdź, ty ścierko zawistna!” – mówił tak jakby jej błogosławił – intonacja zaprzeczała słowom. Obżarstwo (Jahołkowski) mówiło z pełnymi ustami, oblizując co chwila palce. Z kolei Lenistwo (Mirecka) poruszało się leniwie i miękko jak kot, przeciągało się, mówiło głosem ścisłym, mrużącym, przesyconym erotyzmem.<sup>61</sup>

Miejsce tej sekwencji w ciągu wydarzeń skomponowanym przez Grotowskiego wydaje się jasne. Oto szatani odwracali niejako uwagę Fausta od kłopotliwego pytania o Stwórcę i jednocześnie rozwijali wątek ludzkiego upadku, sugerując najwyraźniej, że za zniszczenie harmonii stworzenia odpowiedzialny jest człowiek i jego pragnienia wiodące do grzechu. Reakcja Fausta była równie konsekwentna – Doktor rozgrzeszał te personifikacje, a jednocześnie błogosławił je, czyli uznawał za usprawiedliwione i stawał po ich stronie. W ten sposób opowiadał się przeciwko Stwórcy kosmicznej harmonii w imię zagubionej i grzesznej ludzkości. Niejako powtarzał więc gest Konrada z *Dziadów*, tyle że czynił to – by tak rzec – w niższym rejestrze. Występował przeciwko Bogu nie w imię cierpiącego narodu, lecz w imię usprawiedliwienia grzechów, w tym także trywialności, która niszczyła harmonię.

Scena „Siedmiu grzechów głównych” to ostatnia sekwencja z ciągu nazwanego przeze mnie „lekcjami Mefista”, a zarazem pierwszy z „cudów Fausta”. Gest rozgrzeszenia i błogosławieństwa oznacza wyjście z roli widza i obiektu edukacji oraz przyjęcie postawy aktywnej, sprawczej, którą prezentował będzie Faust w kolejnych trzech sekwencjach – stacjach podróży Doktora.

<sup>61</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 105.

Ten fragment przedstawienia otwiera „Podróż do Rzymu na smokach”: „Faust zostaje przeniesiony do Watykanu przez dwa smoki (podwójny Mefisto)”<sup>62</sup>, lecąc „jak łabędź, metr ponad naszymi głowami”<sup>63</sup>. „Bardzo karkołomna scena, Doktor niesiony na ramionach diabłów, trzy razy okrążył podest, by «niewidzialny» zająć miejsce u stóp Papieża, który w dostojnej pozie siedział przy mniejszym podeście”<sup>64</sup>.

To już drugi raz w przedstawieniach Grotowskiego pojawiał się Papież. I tak jak w *Kordianie*, pojawiał się jako postać pozostająca pod władzą Diabła. Papież (grany prawdopodobnie przez Ryszarda Cieślaka) zasiadał na tronie „zbudowanym” z ciał podwójnego Mefista, a więc podstawę jego władzy stanowili (jak u Słowackiego) szatani. Faust był świadkiem jego uczty, która jest przedstawieniem papieskiej pychy (więc jednego z grzechów głównych). Już u Marlowe’a scena ta miała oczywistą wymowę antykatolicką, którą Grotowski zachował, o tyle tylko ją zmieniając, że ostrze krytyki skierowane było przeciwko całości władzy polityczno-duchowej, którą Papież reprezentował.

W opisie Barby pojawiają się kolejne elementy bluźniercze:

Scena 18: Faust – niewidzialny u stóp Papieża – bierze udział w uczcie na Stolicy Piotrowej. Stoły, na których odbywa się uczta, robione są z ciał podwójnego Mefista, który deklamuje śpiewnie Dziesięć Przykazań. Faust policzkuje Papieża, przewyciężając jego dumę i próżność. Przemienia Papieża w człowieka pełnego pokory – jest to cud Fausta.<sup>65</sup>

Szatan jako fundament władzy papieskiej deklamuje (zapewne na melodię liturgiczną) Dziesięć Przykazań, a więc fundament etyki chrześcijańskiej. Doprawdy papuga Słowackiego to przy tej bluźnierczej inscenizacji grzeszny dowcip!

Policzkowanie Papieża leczące go z pychy, wykonywane było w sposób bardzo pokorny. Michael Kustow skojarzył go z Chrystusowym gestem obmywania stóp<sup>66</sup>, co z kolei odsyła do Ostatniej Wieczerzy i liturgii Wielkiego Czwartku. Nie wiemy niestety, jak dokładnie ta scena wyglądała i w jaki sposób Papież ukazywał swoje „uleczenie”. W oryginale po spoliczkowaniu Papieża na scenie pojawiają się mnisi odgrywający parodystyczną scenę kłątwy. Jest ona zachowana w scenariuszu, ale nic nie wskazuje na to, by było tak też w przedstawieniu.

Kolejna stacja Fausta to dwór cesarza Karola V. Według listy Flaszera miały tu miejsce dwie sceny: wywołanie ducha Aleksandra Wielkiego i jego kochanki oraz scena z Benwoliem. Barba w swojej relacji z „montażu tekstowego” połączył te sekwencje w jedną, co jest zgodne z oryginałem, gdzie intryga Benwolia przeciwko Faustowi rozwija się już przed „pokazem” Aleksandra.

<sup>62</sup> E. Barba, op. cit., s. 80.

<sup>63</sup> M. Kustow, op. cit., s. 27.

<sup>64</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 106.

<sup>65</sup> E. Barba, op. cit., s. 80.

<sup>66</sup> Faust „policzkuje pokornie papieża, jakby mył stopy trędowatych” (M. Kustow, op. cit., s. 27).



Wywołanie Aleksandra Barba uznał za „cud w stylu ludowych legend”. Faust pluł na ziemię – stół. Unosił się blat i spod niego wynurzał się duch Aleksandra Wielkiego.<sup>67</sup> Nic o tej scenie właściwie nie wiemy. Można chyba zasadnie przypuszczać, że Aleksandra i jego kochankę „grali” Jahołkowski z Mirecką, a więc podwójny Mefisto. Zapewne nie było w tej scenie zaplanowanej przez Marlowe’a maski ukazującej walkę Aleksandra z Dariuszem: wódz ukazywał się jedynie, przynosząc radość cesarzowi i uznanie Faustowi. Nie wydaje się, by poza tą „ludową” atrakcją i pretekstem do kolejnego demontażu sceny i ukazania mocy otaczających jej drewniany mikroświat, sekwencja ta miała większe znaczenie dla całości przedstawienia. Możliwe jednak, że sposób, w jaki była grana, zawierał jakieś znaki czy sygnały, o których po prostu nikt niestety nie zaświadczył.

Stało się tak zapewne dlatego, że bezpośrednio po „zniknięciu” Aleksandra następowała jedna z najbardziej efektownych i najlepiej pamiętanych scen spektaklu – szaleństwo i ukojenie Benwolia. W dramacie Marlowe’a Benwolio to dworzanin Karola V, który spiskuje przeciwko Faustowi, za co zostaje ukarany rogami wyrastającymi na jego głowie. W przedstawieniu Grotowskiego postaci tej nadano zupełnie nowe znaczenie, a dokładniej – co przyznawał sam reżyser – nadał je Ryszard Cieślak:

Jedną z ważniejszych [ról aktora] był Benwolio w *Fauście* Marlowe’a, gdzie przeistoczył się w rodzaj stwora, który stawał się coraz bardziej i bardziej niszczycielski, ponieważ nie czuł się kochany. Była to jakby erupcja nienawiści przeciwko światu i przeciwko samemu sobie, z braku miłości otrzymanej. Ta postać – drugorzędna w sztuce Marlowe’a – osiągnęła szczególną ważność w przedstawieniu i myślę, że z punktu widzenia pracy aktorskiej był to pierwszy prawdziwy czyn Cieślaka.<sup>68</sup>

W opisie stworzonym przez Agnieszkę Wójtowicz scena zaczynała się od opisu akrobatycznych możliwości Cieślaka:

Benwolio drzemał oparty o stół. Na widok Fausta wykonywał na podeście „rodzaj skoków tygrysa – tylko zatrzymanie i potem przewrót”.<sup>69</sup>

Ten „tygrysi skok” przeszedł do legendy Teatru Laboratorium, podobnie jak scena destrukcji świata, której dokonywał Benwolio–Cieślak. Benwolio kieruje „swoją wściekłość przeciwko stołom – myśląc, że rozdziera Fausta na kawałki, faktycznie odrywa blaty, wywraca części stołów”.<sup>70</sup>

Nic dziwnego, że ta gwałtowna akcja tocząca się bardzo blisko widzów wywarła na nich tak wielkie wrażenie:

<sup>67</sup> E. Barba, op. cit., s. 80.

<sup>68</sup> J. Grotowski, *Księżę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 854.

<sup>69</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 106. Cytat wewnętrzny: R. Cieślak, *Szaleństwo Benwolia*, „Notatnik Teatralny” 1995 nr 10, s. 43.

<sup>70</sup> E. Barba, op. cit., s. 80–81.

Jest jedna, szczególnie przerażająca sekwencja, w której Benwolio wpada w szal, zaczyna biegać dookoła rozbierając składane stoły (oddalone o centymetry od nas) i zostawia tylko ich szkielety. Zdaje się na chwilę, że rozpada się świat.<sup>71</sup>

Już wcześniej wprawdzie widzowie otrzymywali sygnały, że świat, w którym się znaleźli, nie jest tak prosty i stabilny, jak mogłoby się wydawać, że poza drewnianymi oparciami i pod blatami stołów kotłują się niewidzialne siły, napierające i ingerujące w ten mikrokosmos. Po raz pierwszy jednak zniszczenie przychodziło od wewnątrz i wydawało się nie do zatrzymania. Po raz pierwszy też tak jednoznacznie groziło widzom, tym bardziej, że wewnętrzny atak wspierały też siły nadchodzące spoza scenicznego świata. Andrzej Bielski wspominał, że w scenie z Benwoliem grał „takiego kibica dopingującego go do wielkiego buntu” i musiał „skoczyć przez to wysokie oparcie na stół, przeskakując po drodze dwa rzędy ludzi”.<sup>72</sup> Oznaczało to, że w apokalipsie Benwolia brały u Grotowskiego udział także niejasne siły chaosu, które chyba nie były tak do końca opanowane i kierowane przez nikogo, nawet jeśli czasem słuchały Mefista lub Fausta. Był to kolejny element problematyzujący dwubiegunową strukturę odczytywaną najczęściej z przedstawienia (Faust przeciwko Bogu i jego agentom): obok trywialności ludzkiej istniały jeszcze siły rozpadu, niepodlegające do końca symbolizacji ani niczyjej władzy, groźne dla wszystkich.

Dlatego właśnie ukojenie Benwolia i inicjowanej przezeń apokalipsy było największym cudem Fausta. Znów sięgnijmy po najpełniejszą rekonstrukcję tej sceny autorstwa Agnieszki Wójtowicz:

Faust zamieniał opętanego gniewem Benwolia w małe dziecko. Tulił go w ramionach a on płakał, kwilił („uuuuuuuu”; trzeba znać głos Cieślaka – chrapliwy, ostry – by zrozumieć, jaki był tego efekt). To drugi cud Fausta. Kontrapunkt dla tej sceny stanowiła druga rozmowa Bartka i Kuby:

„BARTEK

Dosyć tego miły Kubo, chodźmy wyczyścić sobie buty, mamy brudne łapy”.

Bartek śpiewał (w tym czasie Faust tulił płaczącego Benwolia): „A za lasem wołki moje, za lasem, a mam ci ja fujareczkę za pasem. Jak ja na mej fujareczce zagrajem, zagrajem, uslysz o mnie, wołki moje dostaniesz”. Benwolio kwilił coraz głośniejsze, gdy Kuba zaczynał opowieść o handlarzu koni. Przerywał mu Bartek: „Dosyć tego miły Kubo... etc.”. I ponownie zaczynał śpiewać: „A za lasem...”<sup>73</sup>

Rzeczywistość znów zatem skrzeczała, tym razem kontrastując z emocjonalnym ładunkiem sceny ukojenia szalejącego z braku miłości Benwolia, a więc sy-

<sup>71</sup> M. Kustow, op. cit., s. 27.

<sup>72</sup> *Grotowski dał nam szansę. Rozmowa z Andrzejem Bielskim*, rozmawiała Teresa Błajet-Wilniewicz, „Notatnik Teatralny” 1995 nr 10, s. 79. Swoją drogą z tymi rzędami to dziwna sprawa. Bielski mówi o dwóch, Gurawski wspomina nawet o trzech, recenzenci przestrzegają, by nie siadać w pierwszym z nich. A na zdjęciach i na filmie widać wyraźnie tylko jeden rząd ław dla widzów...

<sup>73</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 107.

gnalizując, że nie jest to jakiś wszechogarniający akt koncyliacji i ocalenia, bo część świata pozostaje nań idealnie obojętna, więc cuda i akty strzeliste mają ograniczony zasięg.

Relacja Wójtowicz pozwala choć częściowo zrozumieć uwagę Michaela Kustowa, który pisał, że Faust uspokajał „cesarskiego sługę, zamieniając go w dziecko, które nas zawstydza”.<sup>74</sup> Wyobrażam sobie, że chrapliwe kwilenie tego wielkiego silnego mężczyzny tulonego w ramionach przez innego mężczyznę mogło rzeczywiście być zawstydzające: żenujący powrót do bezradności dziecięcej połączony z czułością okazywaną sobie przez mężczyzn, z których jeden na dodatek przejmował pozycje kobiety-matki.

### JESZCZE MASZ GODZINĘ ŻYCIA

Takim obrazem kończyła się sekwencja lekcji i cudów, a jednocześnie cały ciąg retrospekcji. Już za chwilę akcja powraca do terażniejszości. Bardzo byłbym ciekaw, jak ten powrót się odbywał i czy między dwoma scenami powrotu do dzieciństwa i zarazem dwoma scenami bliskości i czułości – między dwoma mężczyznami oraz między mężczyzną a kobietą – była mocna granica, czy też przejście odbywało się płynnie. W scenariuszu po ukojeniu Benwolia była jeszcze scena Bartka, Kuby i Handlarza Koni, ale tę Grotowski sprowadził do wzmianki w cytowanej wyżej rozmowie, zbliżając w ten sposób dwa „duety”. Zachował jednak pewien minimalny dystans między sceną z Benwoliem i sceną z Piękną Heleną, bo Faust wracał za swój pulpit i stamtąd oznajmiał „gościom”, że ze względu na ich widoczną przyjaźń ku niemu, wywoła specjalnie dla nich największą piękność w dziejach ludzkości.

Była to jedna z najbardziej ryzykownych scen całego przedstawienia. Flaszek opisał ją wyjątkowo długą frazą: „Faust wywołuje Piękną Helenę, czyniąc aluzje do rozrodczych funkcji miłości”. Jakie to były aluzje, niestety nie jesteśmy w stanie powiedzieć. Barba opisywał tę scenę w jeszcze bardziej zagadkowy sposób:

Na prośbę przyjaciela wywołuje Helenę Trojańską, wskazując poprzez komiczne aluzje na funkcjonowanie kobiecej biologii. Helena zaczyna się z nim kochać – i natychmiast rodzi mu dziecko. Następnie, wciąż w pozycji erotycznej, staje się kwilącym dzieckiem. W końcu zamienia się w łapczywie ssące niemowlę.<sup>75</sup>

Polski przekład pozostawia tu pewną dwuznaczność co do tego, kto staje się dzieckiem, ale oryginał angielski całkowicie ją rozwiewa, gdyż w dwóch końcowych zdaniach podmiotem jest „she”, czyli Helena. Rzecz jest bardzo zagadkowa i kłopotliwa, nie tylko dlatego, że przemiana Heleny w dziecko, które urodziła, byłaby dość dziw-

<sup>74</sup> M. Kustow, op. cit., s. 27.

<sup>75</sup> E. Barba, op. cit., s. 81.

na, ale przede wszystkim dlatego, że zdjęcia i inne opisy wyraźnie wskazują na to, że dzieckiem stawał się Faust. Oto rekonstrukcja Agnieszki Wójtowicz:

Piękna Helena wywołana spojrzeniem Doktora wypelzała spod podestu i przez jakiś czas leżała nieruchomo. To nie ideał piękna, lecz żywa, przesycona wybujałym erotyzmem kobieta (w podkreślającym nienaganną figurę czarnym trykocie). Ta scena miała mocno erotyczny charakter – było to kilkakrotne podchodzenie do aktu miłosnego: Helena z rozłożonymi nogami leżała na podeście i za każdym razem – „a było tych razów ze trzy” – w momencie, gdy miało już nastąpić zbliżenie, Faust zamieniał się w dziecko, uciekał przed Heleną-kobietą. Nagle przeistaczał się w embrion, a może w łakomie ssące niemowlę, po czym odsuwał się od niej. To była pogoń, a zarazem lęk przed kobietą. „Zdecydowanie lęk przed spełnieniem, lęk przed aktem miłosnym”.<sup>76</sup>

Informację o erotycznym charakterze tej sceny przekazał Agnieszce Wójtowicz Maciej Prus, wielokrotnie grający w przedstawieniu i zarazem pierwszy, który odważył się ujawnić seksualny temat, nad którym Cynkutis pracował z Grotowskim.<sup>77</sup> Prus twierdził, że scenę z Piękną Heleną pamiętał dobrze i trudno wątpić w jego rzetelność w tym właśnie względzie. Skąd więc taka rozbieżność między nim a relacją Barby, asystenta reżysera? Nie sposób tego rozstrzygnąć jednoznacznie.<sup>78</sup>

Niezależnie od powodów powstania mylnego opisu czytanego od niemal sześćdziesięciu lat na całym świecie, wersja Prusa jest o wiele bardziej przekonująca. Potwierdza ją także jedno ze zdjęć do przedstawienia ukazujące Helenę, graną przez Tune Bull, która trzyma Fausta na kolanach z ustami przy jej pełnej piersi. Zdjęcie to rozstrzyga, moim zdaniem, który opis jest bliższy rzeczywistości.

Inna zagadka to Tune Bull. Właściwie nic o niej nie wiadomo, poza tym, że była stażystką w zespole (co właściwie w 1963 nic nie znaczyło). Niezależnie od nieznannej biografii i drogi, która zawiodła ją do Opola, nie ulega wątpliwości, że była na tle zespołu zjawiskiem zupełnie z innego świata. Prus dobrze pamiętał, że „była bardzo zgrabna i miała piękne, długie włosy”. Dodawał też, że „to przez ten jej wygląd scena miała bardzo erotyczny charakter. Potem zastąpiła ją Rena Mirecka i to się zrobiło niesmaczne”.<sup>79</sup> Śmiała uwaga, kolejna, za którą jestem Prusowi bardzo wdzięczny, bo wskazuje na wagę, jaką dla tego przedstawienia miała fizyczność aktorów, zwłaszcza fizyczność kobiet.

<sup>76</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 108.

<sup>77</sup> „*I dystans do tego świata nie pozwalał mi tam zostać*”. Rozmowa z Maciejem Prusem, aktorem Teatru 13 Rzędów w latach 1962–1963, [w:] A. Wójtowicz, op. cit., s. 243.

<sup>78</sup> Jeśli miałbym coś sugerować, zaryzykowałbym tezę, że coś się mogło wydarzyć w tłumaczeniu na angielski. Barba w latach 60. nie władała jeszcze dobrze tym językiem i jego artykuł tłumaczyła żona, Judy. „Święta” księga, jaką dla wielu jest *Towards a Poor Theatre* została przełożona na angielski bardzo pospiesznie i pełno w niej błędów zawstydzających (jak choćby umiejscowienie Wrocławia we wschodniej Polsce w tekście wprowadzającym do całości). Ale z drugiej strony konstrukcja tego fragmentu w oryginale wyraźnie wskazuje na Helenę, więc błąd wygląda raczej na pochodzący od autora. Czyżby Barba nie pamiętał dokładnie tej sceny?

<sup>79</sup> „*I dystans do tego świata nie pozwalał mi tam zostać*”, op. cit., s. 243.

Nie ulega wątpliwości, że to Tune Bull była „właściwą” wykonawczynią Piękną Heleny, nie tylko ze względu na warunki fizyczne, ale także dlatego, że pojawienie się w tej roli żeńskiego Mefista, a zarazem „ladacznicy” z pierwszej części zmieniało wymowę tej sceny, czyniąc z niej po prostu kolejny występ diablicy. Tymczasem nie o to chyba Grotowskiemu szło. Trzeba tu zwrócić uwagę na ważne przesunięcie. W dramacie Marlowe’a grecka piękność wywoływana była wcześniej, a sekwencja ta należała do ciągu popisów Fausta jako czarnoksiężnika, czyli do tego, co w Teatrze 13 Rzędów ukazywano jako jego „cuda”. Grotowski przeniósł tę scenę z przeszłości do teraźniejszości, uczynił z niej ogniwo Ostatniej Wieczery, „potrawę” ofiarowaną gościom przez Gospodarza. Nadało jej to zupełnie inne znaczenie.

„Freudowskie” odczytanie sceny miłosnej z uosobieniem męskiego pragnienia, zarazem kochanką i matką, której Faust pragnie i jednocześnie boi się, wydaje się dość oczywiste. Niekoniecznie oczywiste jest natomiast znaczenie poszczególnych działań Fausta. Prus pisał o lęku i ucieczce przed aktem miłosnym, Barba – wprost przeciwnie – o akcie spełnionym, którego owocem jest dziecko. Nawet jeśli przyjmując, że asystent reżysera pomylił się, co do tego, kto owym dzieckiem był, to jego interpretacja ryzykownej jak na 1963 sceny wchodzenia między rozłożone nogi leżącej na stole partnerki wcale nie jest tak nieprawdopodobna. Zamiast regresu do dzieciństwa wynikającego z lęku przed spełnieniem, mielibyśmy (zgodnie z dramatem Marlowe’a, w którym Faust obcował z duchem Heleny) spełniony akt miłosny. Jego owocem – dzieckiem – byłby sam Faust, niejako rodzony na nowo z kobiety, która jawi się jako archetypowa postać wiecznej matki i kochanki rodzącej wciąż na nowo swego syna-męża (mitologiczną figurą takiej postaci jest Ariadna w znanej interpretacji Karla Kerényia<sup>80</sup>). W niczym nie zmienia to ambiwalencji pożądania i strachu, jakie ta kobieta budzi, zmienia natomiast sens tej sceny w porządku przedstawienia – tuż przed potępieniem Faust niejako rodziłby się na nowo, co może otwierałoby jakąś perspektywę ratunku czy ciągu dalszego jego buntu. Byłaby to jednak perspektywa niejasna – może i „dionizyjska”, ale jakby pod przekreśleniem: strach przed kobietą, jej pragnienie i niechęć ujawniające się w przedstawieniu nie po raz pierwszy, nadawały owej figurze „życia niezniszczalnego” fantazmatyczną moc, daleką od tak chętnie mitologizowanych dionizyjskich ekstaz. Jeśli Faust wkracza tu w świat Dionizosa, to raczej jako Pentheus.

Dwuznaczność sceny z Piękną Heleną potwierdza fakt, że otwiera ona sekwencję finałowych obrazów śmierci. W kolejnej scenie

Podwójny Mefisto pokazuje Faustowi raj. Należałby do niego, gdyby Faust przestrzegał przykazań Bożych (dobra, spokojna i pobożna śmierć). Potem pokazuje mu piekło, które go czeka (gwałtowna śmierć w konwulsjach).<sup>81</sup>

<sup>80</sup> K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przekł. I. Kania, Kraków 1997, s. 109.

<sup>81</sup> E. Barba, op. cit., s. 81.

Sposób rozebrania tej sekwencji był bardzo prosty: dobrą śmierć demonstrowała Mirecka, umierająca spokojnie z rękoma złożonymi na piersiach. Piekło, czyli śmierć w konwulsjach, pokazywał Jahołkowski, który leżąc na plecach na stole wyginał ciało ku górze, tak że tworzyło „napięty do granic możliwości łuk”.<sup>82</sup> Chwył prosty, ale jego znaczenie jakby umykało interpretatorom, którzy skłonni byli za komentarzami współtwórców czytać te dwa przedstawienia śmierci jako alegorie piekła i nieba. Tymczasem należy tu chyba przyjąć lekturę dosłowną: nie ma nieba i piekła – jest tylko śmierć, spokojna lub nie. Tylko śmierć. To jedyne, co pozostaje po życiu, choć zarazem do niego należy. Grotowski konsekwentnie rezygnował z jakichkolwiek znaków transcendencji, sugerując jednoznaczną odpowiedź na stawiane przez Flaszena retoryczne pytanie, czy zagadki i wyziewy, wśród których miota się Faust, pochodzą z nieba, piekła, czy może jednak z ziemi.

Nadchodził nieunikniony finał, opisany szczegółowo przez Barbę:

Scena 22: Scena finałowa. Faustowi zostało jeszcze tylko kilka minut życia. Następuje długi monolog będący jego ostatnią, najbardziej zajadłą zaczepką wobec Boga. [...]

W oryginalnym tekście monolog ten wyrażał żal Fausta, że zaprzedał duszę Diabłu, i jego chęć powrotu do Boga. W przedstawieniu jest to otwarty bój, wielkie starcie świętego z Bogiem. Faust, gestykulując, kłóci się z Niebem; powołuje widzów na świadków i stwierdza, że zachowałby swą duszę, gdyby tylko Bóg zechciał, gdyby naprawdę był miłosierny i wszechmocny – zdolny ocalić duszę, gdy ta idzie na zatracenie. Najpierw proponuje Bogu, by zatrzymał sfery niebieskie, potem czas; na próżno. [...]

Zwraca się do Boga i sam sobie odpowiada: „Zwracam się do Boga – Któż mnie odtrąca?”. Faust spostrzega zadziwiające zjawisko: niebo zasnutę jest krwią Chrystusa, której jedna kropla mogłaby go uratować.

Domaga się ocalenia. [...]

Ale Chrystus, mimo błagań, znika – to sprawia, że Faust mówi do swych gości: „Gdzie on jest teraz? Zniknął?” Potem ogarnia go przerażenie na widok pojawiającego się gniewnego oblicza Boga [...]

Faust pragnie, by ziemia rozstąpiła się i pochłonęła go, i rzuca się na nią. [...]

Ale ziemia pozostaje głucha na jego błagania, więc Faust wstaje i krzyczy: „Nie chce mnie pochłonąć”. Wtedy odzywa się Niebo. Ukryci w rogach sali aktorzy śpiewają, jak recytujący mnisi, *Zdrowaś Mario i Ojczy Nasz*. Wybija północ. Ekstaza Fausta przeradza się w jego Pasję. Naszedł moment, gdy święty – ukazawszy swym gościom okrutną obojętność i występność Boga – jest gotów na męczeństwo: na wieczne potępienie. Przeszywa go dreszcz, jego ciałem wstrząsają spazmy. Ekstatyczne załamanie się jego głosu zamienia się w momencie Pasji w serię nieartykułowanych wrzasków – w przeszywające, żalodne ryki zwierzęcia złapanego w potrzask. Jego ciało drży – nagle zapada cisza. Wchodzi podwójny Mefisto w szatach pontyfikalnych i zabiera Fausta do piekła.

Męski Mefisto taszczy Fausta trzymając go za nogi na plecach: głowa świętego zwisa, niemal dotykając podłogi, ręce wloką się po ziemi. Tak oto Faust udaje się na wieczną zratę – niesiony jak zwierzę ofiarne, jak ktoś wleczoney na Krzyż:

<sup>82</sup> A. Wójtowicz, op. cit., s. 108.

Żeński Mefisto idzie za nim, nucąc smutny marsz, który przemienia się w melancholijną pieśń religijną (Matka Boleściwa podążająca za swym Synem na Kalwarię). Z ust świętego, co jakiś czas dobywają się głośnie wrzaski – nieartykułowane, nieludzkie dźwięki. Faust nie jest już poszukiwaczem bluźnierczej przygody, ale dyszącym zwierzęciem, ludzkim wrakiem jęczącym bez godności. Święty przeciwko Bogu osiągnął swój „szczyt”, jego żywot i jego śmierć są namacalnym świadectwem okrucieństwa Stwórcy. Zwyciężył moralnie. Ale zapłacił za to wysoką cenę: jest nią wieczność w piekielnych męczarniach, gdzie zostaje odarty z wszystkiego, pozbawiony nawet własnej godności.<sup>83</sup>

Sformułowania użyte przez Barbę wyraźnie wskazują na znaczenia nadawane przedśmiertnemu monologowi Fausta, scenie jego męki i śmierci. Miała ona budzić skojarzenia z Męką Chrystusa, o tyle bluźniercze, że jednocześnie nie było żadnych wątpliwości, iż ta Pasja nikogo nie odkupi, że nie będzie po niej żadnego zmartwychwstania. W istocie znamiona Męki nadano jej zaprzeczeniu – okrutnej śmierci, poza którą nic nie ma, która nie przemienia umierającego w nic innego jak tylko w nagie życie, ujmowane przez opisujących w dość stereotypową figurę zwierzęcia, tracącego przy tym najbardziej ludzką zdolność – wypowiedania się przy pomocy artykułowanej mowy. I między tymi dwoma obrazami: Męki Pańskiej i skowytu „prowadzonego na rzeź” budowane było zasadnicze dla tej sceny napięcie. Wykorzystanie symboliki chrześcijańskiej nie ma na celu ich wydrwienia. Znaki Męki pojawiają się dokładnie po to, by przeciwstawić zbawczej ofierze Chrystusa pozbawioną wszystkich znamion sensu i celu ludzką śmierć w niczym nie uzasadnionych męczarniach.

W tej perspektywie stwierdzenie Flaszena, że w finale „Mefisto wynosi Fausta na wieczną mękę, ofiara spełniona”, wydają się zaciemniać jaskrawość tego obrazu. Jego siła polegała bowiem na tym, że nie było żadnej ofiary i nie mogło być żadnej wieczności, nawet wieczności męki. Nie po to Mefisto pokazywał przed chwilą piekło jako śmierć w męczarniach, by teraz sugerować, że Fausta czekają jeszcze jakieś inne męki. Jego potępienie dokonywało się docześnie, właśnie w ostatniej scenie jego życia – scenie śmierci, która zamieniała tego bojownika o pełnię człowieczeństwa w „zwierzę”.

## ANTY-TEOLOG

*Tragiczne dzieje doktora Fausta* odczytywane były (sam tak je dość jednoznacznie interpretowałem) jako nie do końca udane podejście do tego, co zostało spełnione w *Księciu Niezłomnym*, a co chętnie widziano (sam tak czyniłem) jako spełnienie projektu świeckiego zbawienia i skutecznego rytuału teatralnego. W takim ujęciu późniejszego przedstawienia jest pewne wmówienie i uproszczenie zarazem, a może też (mówię teraz za siebie) chęć zobaczenia tego, co zobaczyć

<sup>83</sup> E. Barba, op. cit., s. 81–83.

się pragnie. Weryfikując swoje własne interpretacje, zdecydowanie chciałbym się wycofać z błędnego uznania *Tragicznych dziejów doktora Fausta* za „próbę, tylko próbę” i uważniej wsłuchać się we wcale liczne głosy należące też do najbliższych współpracowników Grotowskiego, mówiące, że było to jego najlepsze przedstawienie, mocniejsze nawet niż *Książę Niezłomny*. Nie sposób oczywiście ustalić teraz, skąd brały się takie sądy, można natomiast spróbować określić, na czym polegała swoistość opolskiego *Fausta*.

Bardzo inspirującą odpowiedź na to pytanie zasugerował po wielu latach od premiery Flaszen:

„Nie jestem pewien, czy wówczas owo zmaganie się Grotowskiego z *Tragicznymi dziejami doktora Fausta* – był on dlań świętym młodziankiem w białym habicie zakonnika – zakończyło się pełnym wyegzorcyzmowaniem rozpełnanych mocy. Nie mam pewności, czy spektakl przynosił oczyszczenie, *katharsis*, powrót Ładu. Był krzykiem człowieka w obliczu zimnego – pustego? – nieba. I szyderczym, wyzywającym śmiechem z porządku świata tego.

Nieliczni świadkowie owej Ostatniej Wieczerzy Fausta w małej salce przy opolskim Rynku, usadowieni przy wysokich stołach biesiadnych, na których gospodarz serwował sceny ze swego życia, nie przeżywali chyba finalnego uspokojenia, powrotu – po gwałtownych turbulencjach – Przedustawnej Harmonii istnienia. Było w tym niespotykane w dramatyce odczucie czegoś, co nazwałbym gorącym chłodem.<sup>84</sup>

Flaszen, pasjonat misterium, wydaje się ów brak oczyszczenia i przywrócenia spokoju uważać za pewną skazę, wadę przedstawienia. W niej też zapewne lokować by należało inny podkreślany przez tego samego autora aspekt *Tragicznych dziejów...*, a mianowicie ich antyteologiczność:

„Przedstawienie toczy się w atmosferze średniowiecza. Reakcje postaci zbliżone są do ekstazy, hysterii, opętania. Groteska i groza, niczym w tańcu szkieletów. Dla podkreślenia, iż dramat Fausta rozgrywa się w kategoriach teologii – czy raczej antyteologii – wszystkie postacie odziane są w sukienki duchowne, sutanny i habity.<sup>85</sup>

Wyróżnione przeze mnie określenie można interpretować tak, że spektakl jest skierowany przeciwko teologii z jej wiernością ortodoksji, ale można i tak, że chodzi tu o przedstawienie pewnego projektu o charakterze teologii przeciwstawiającej się nie tylko ortodoksji katolickiej, ale paradoksalnej anty-teologii czyli logii (wiedzy, mądrości) wymierzonej w pojęcie Boga, skierowanej przeciw temu pojęciu.

Interpretując przedstawienie, wielokrotnie wskazywałem na te sceny, które – choć relacjonowane z wykorzystaniem słownictwa i symboliki religijnej i/lub zakorzenionej w jakimś wyobrażeniu o transcendencji, w istocie obchodziły się bez niej, zamykając w kręgu ludzkiego świata i laickiej doczesności. Mówiąc

<sup>84</sup> L. Flaszen, *Ostatnie spotkanie*, op. cit. s. 256.

<sup>85</sup> Idem, „*Tragiczne dzieje doktora Fausta*”..., op. cit., s. 71 (wyróżnienie – DK).



o poszukiwaniach Grotowskiego i jego buncie bardzo trudno jest uniknąć języka religijnego, a jego wprowadzenie, nawet z zastrzeżeniem o „laickim sensie”, w ironicznym cudzysłowie, czy w wyraźnej sprzeczności z innymi elementami zdań, natychmiast pociąga za sobą pokusę mikro- czy kryptoteologii, które tępią i usuwają ostrze anty-teologiczne.

A przecież o praktycznej anty-teologii, czyli działaniu przeciw Bogu mówią nieustannie najważniejsi komentatorzy opolskiego *Fausta*. Pierwszeństwo jak zawsze należy się Ludwikowi Flaszenowi:

Faust jest świętym – lecz świętym przeciw Bogu. Święty bowiem, do końca konsekwentny w swej świętości, musi zbuntować się przeciw stwórcy natury. Ślepa natura jest zła – rządzi nią prawa, sprzeczne z moralnością. Bóg zastawia na człowieka pułapki. „Nagrodą grzechu śmierć jest – monologuje Faust – a kto mówi, że jest bez grzechu, ten oszukuje samego siebie i nie ma w nim prawdy. Znaczy to jednak, że grzeszyć musimy, a skutkiem tego i umierać”. Cokolwiek więc czynimy, dobro czy zło – dodaje inscenizator – zostaniemy potępieni. Z kręgu sprzeczności, do jakich prowadzi etyka z sankcją nadprzyrodzoną, nie ma wyjścia, chyba – jeśli to możliwe – przez całkowitą zmianę punktu widzenia.<sup>86</sup>

Jedno konieczne, moim zdaniem, doprecyzowanie: przywołany cytat, chyba rzeczywiście kluczowy dla zrozumienia przedstawienia, mówi bardzo jasno nie o nieuchronności potępienia, ale po prostu o nieuchronności śmierci. „Inscenizator” właśnie w tym, a nie w jakimś dodatkowym sądzie, widzi potępienie, co jednoznacznie ukazuje przedostatnia scena.

Z tym uzupełnieniem rozpoznanie Fausta wydaje się jasne: człowiek jest przez Stwórcę, kimkolwiek by on nie był, skazany na grzech, ponieważ natura jest sprzeczna z moralnością (w spektaklu temat ten realizowany jest przede wszystkim w odniesieniu do pożądania seksualnego), co oznacza jednocześnie wyrok śmierci. W tej sytuacji można albo przystać na kompromis oparty ma wyparciu, stłumieniu, przeniesieniu pragnienia oraz obłudnej moralności, albo wystąpić ze straceńczym buntem przeciwko pułapce, jaką jest ludzkie życie, a jednocześnie przeciwko domniemanemu sprawcy owej pułapki, nazywanemu Bogiem. I taki właśnie bunt podjął święty Faust:

Faust jest świętym, jeśli przez świętość rozumieć niepohamowane pożądanie czystej prawdy. Aby osiągnąć ten ideał świętości, musi zbuntować się przeciwko Bogu, Stwórcy świata, ponieważ prawa tego świata stanowią pułapki sprzeczne z moralnością i prawdą. Czym zajmuje się święty? Swoją duszą, oczywiście, czy też – używając współczesnego określenia – samopoznaniem. Fausta nie interesują zatem kwestie filozoficzne czy teologiczne. Musi odrzucić wiedzę tego rodzaju i szukać innej. Jego poszukiwania zaczynają się od buntu przeciwko Bogu. Ale w jaki sposób się buntuje? Podpisując pakt z Diablem, tym Wielkim Buntownikiem. Tym samym Faust nie tylko wstępuje na drogę ku świętości, lecz staje się też męczennikiem – większym nawet od świętych chrześcijańskich, ponieważ on nie może spodziewać się nagrody. Przeciwnie, wie, że skazany

---

<sup>86</sup> Ibidem.

jest na wieczne potępienie. Jakikolwiek są nasze uczynki: dobre czy złe – wnioskuje reżyser – i tak jesteśmy przeklęci. Dla świętego nie może być ideałem Bóg, który zastawia na człowieka pułapkę. Boskie reguły są oszukańcze; Bóg śledzi wszystko, co przynosi ujmę naszej duszy, by ją skazać na potępienie. Stąd wniosek, że gdy się pragnie świętości absolutnej, trzeba się Bogu przeciwstawić.<sup>87</sup>

Interpretacja Barby jest zgodna z komentarzem Flaszena, a zarazem rozwija go w sposób znaczący. Anty-teologia oznacza tu poszukiwanie innej wiedzy, związanej z samopoznaniem. Faust odrzuca teologię i występuje przeciwko Bogu, ponieważ boskie pułapki zastawione po to, by człowieka potępić, jednocześnie uniemożliwiają samopoznanie. To bowiem wymaga wolności, wyjścia poza moralne ograniczenia narzucone jako skuteczne narzędzia potępienia. Faust chce poznać siebie poza moralnością i wymuszonym przez nią stłumieniem, przede wszystkim stłumieniem i zahamowaniami związanymi z seksualnością. To właśnie sceny erotyczne pokazują z jednej strony uwięzienie Fausta w sieci kompleksów, zakazów, wyparć i innych narzędzi samoukrywania się, z drugiej stanowią sekwencje walki o wolność samopoznania. W tej perspektywie zupełnie inaczej brzmi pierwsze żądanie Fausta po podpisaniu cyrografu: „sprowadź mi kobietę”. I nie dziwi lęk Mefista, który właśnie zakazy, jakimi obłożone jest pożądanie, wykorzystuje jako podstawowe narzędzie mechaniki potępienia.

Jeśli to rozpoznanie jest trafne, to jasne staje się też nagromadzenie bluźnierczych ataków na cały system wierzeń i symbolikę katolicką, bo właśnie katolicyzm w sposób szczególnie uczynił z seksualności i płciowości sferę kontroli i potępienia. Może to zbyt śmiała teza, ale wydaje mi się, że sposób rozumowania Grotowskiego jest tu bardzo bliski temu, jaki w pierwszej części *Historii seksualności* zaprezentował Michel Foucault dowodząc, że seksualne tabu i jednocześnie nieustanne mówienie o seksualności jako sferze zakazów stanowi jeden z podstawowych mechanizmów władzy/wiedzy, której jednym z filarów jest Kościół katolicki. I podobnie jak Foucault, Grotowski zdaje się właśnie w tej sferze dostrzegać szansę na „inną wiedzę”, która może pozwoli na prawie niemożliwą, zdaniem Flaszena, całkowitą zmianę punktu widzenia.

Grotowskiemu nie chodziło ostatecznie o interpretację dramatu Marlowe’a czy nawet mitu Fausta. Mierzył się z czymś, co było i wciąż jest najbardziej palącym pytaniem współczesności, nawet jeśli z czysto pragmatycznych powodów usilnie staramy się to pytanie zapomnieć. Z wszystkich znanych mi recenzentów i interpretatorów ten (może w końcu najważniejszy) temat opolskiego *Fausta* dostrzegła tylko Alicja Zatrzybówna:

Zbigniew Cynkutis kreuje Fausta nie udając rzeczywistych, ludzkich cierpień. Zwielokrotnia cierpienia, dochodzi do kresu psychofizycznej wytrzymałości człowieka. [...] W groteskowej scenie drogi krzyżowej przypomina upiornego ptaka. Ogarnięty szaleństwem wyje. Odarty ze złudzeń zdziera z siebie ubranie. Schodzi na dno człowieczeństwa. Przywodzi na myśl doświadczenia,

<sup>87</sup> E. Barba, op. cit., s. 76.

kórych wciąż jeszcze nie można zapomnieć. Nazajutrz po przedstawieniu *Fausta* dostałam list od kogoś z pokolenia okupacyjnego. Pisze: „Przeżyliśmy wstrząsy, załamania, rozgoryczenia, ustawiczne znaki zapytania – w skali, której nie zrozumie nigdy ani obywatel USA, ani nawet nie tak daleko żyjący od nas Francuz czy Belg... Żyjemy ciągle w tragicznej smudze cienia rzucałego przez samoloty z czarnymi krzyżami i przez oświęcimskie piece”. List prowokował do ponownego zamyślenia nad *Faustem*, którego proponuje Grotowski. Faust – Cynkutis odwołuje się do pokładów twórczych publiczności. Bezradna nagość Fausta to synteza losu okupacyjnego – walka o nagie życie, odarte z wszelkich praw. Świat odarty ze złudzeń. Psychologia człowieka upadku. *Faust* z 13 Rzędów rzutuje na problematykę współczesną dzięki obfitości znaczeń. Każdy widz jest bohaterem. Każdy odnajduje odbicie własnych rozterek i sprzeczności życia duchowego.<sup>88</sup>

O ile mi wiadomo, uwagi Alicji Zatorybówny nie były dotąd wykorzystywane w interpretacjach przedstawień Grotowskiego. A są one moim zdaniem niezwykle ważne.<sup>89</sup> Skojarzenia recenzentki pozwalają połączyć opolskiego *Fausta* z poprzednim przedstawieniem Teatru 13 Rzędów – *Akropolis*, wskazując na coś, co nie było tematyzowane przez Grotowskiego czy Flaszena, ale wydaje się stanowić istotny aspekt *Tragicznych dziejów*... Odważę się powiedzieć wprost – Bóg, który prowokował i osądzał Fausta, to Bóg obozu, ten nieruchomy i obojętny na cierpienia Pan<sup>90</sup>, domagający się hekatomb i holokaustu, by potwierdzić to, co dla niego najważniejsze – swoją niekwestionowaną i całkowitą władzę. Używając anachronicznej, ale uzasadnionej tradycją frazy, można by powiedzieć, że ów Bóg nie jest Ojcem świata, ale... Carem.<sup>91</sup> Tradycja tradycją, ale w XX wieku car nie był już tym uosobieniem bezwzględnej władzy, jakie stanowił dla Mickiewicza. Żeby bluźnierstwo opolskie zabrzmiało dostatecznie mocno, trzeba powiedzieć, że Władca, który wysłał podwójnego agenta, by skusił i zarazem przejął bunt Fausta, to Führer, Generalissimus, głowa i twórca totalitarnego aparatu, wobec

<sup>88</sup> A. Zatorybówna, op. cit., s. 171–172 (wyróżnienia – D. K.).

<sup>89</sup> Nawiasem mówiąc, jest to kolejny przykład recenzentki, która dostrzega w przedstawieniach Grotowskiego aspekty prześlepiane przez mężczyzn. Lektura recenzji z wczesnych przedstawień Teatru 13 Rzędów dowodzi, że to właśnie kobiety wielokrotnie odczytywały je w sposób oryginalny, bardzo odmienny od mężczyzn, którzy jakby łatwiej podążali za wskazówkami Flaszena i Grotowskiego, często wręcz powtarzając ich propozycje. Tymczasem to właśnie kobiety (np. Aleksandra Korewa w recenzji z *Orfeusza*, Zofia Jasińska w recenzji z *Kaina*, Magda Leja w recenzji z *Siakuntali*) dawały świadectwa mniej „sformatowanym” doświadczeniom widza, reprezentując „inne spojrzenie”, pozwalając nam zobaczyć na nowo przedstawienia sprzed lat.

<sup>90</sup> Wypiański, który zdaje się wierzył tylko w niego, nadał mu imię REX TREMENDAE MAJESTATIS.

<sup>91</sup> To kolejny dowód na to, że opolskiego *Fausta* można czytać jako pobratymca Konrada z *Dziadów*. Na związek między tradycją romantyczną a inscenizacją Marlowe’a wprost wskazywał sam Grotowski: „Zawsze braliśmy na warsztat teksty, które zachowały dla nas swoją żywotność, teksty o ustalonej w tradycji randze, żywotne nie tylko dla moich kolegów i dla mnie, ale również dla większości — jeśli nie dla wszystkich — Polaków; nawet, kiedy graliśmy teksty w rodzaju Marlowe’a, który nie miał w Polsce ugruntowanej tradycji, pojawiała się żywa łączność poprzez rodzaj literackiego tworzywa, związanej ze swoistym kontekstem myślenia poetyckiego, obrazów, aluzji egzystencjalnych, bardzo bliskich romantyzmowi polskiemu” (J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 364.

którego człowiek zamienia się w Foucaultowskie „nagie życie”. Widziany w tej perspektywie straceńczy bunt Fausta, to bunt człowieka, który po okupacyjnym doświadczeniu, po Zagładzie, nie ucieka przed pytaniami metafizycznymi i stawia je w sposób ostrzejszy niż egzystencjaliści i absurdyści. Niebo Fausta nie jest puste – niebo Fausta zamieszkuje okrutnie racjonalistyczny Pan Zastępów. Wszelki bunt przeciwko niemu pozbawiony jest szans, a może i sensu. W świecie, który okazuje się obozem – jak w *Akropolis* – możliwe są tylko iluzjonistyczne inscenizacje, groteskowe rekonstrukcje dawnych, nieaktualnych mitów o zbawieniu i ocaleniu, albo – jak w *Fauście* – dojście do końca i zdemaskowanie okrucieństwa Boga, które nikogo nie ocala, mimo że stanowi „czystą prawdę”.

Choć więc w przedstawieniu nie było katharsis, którego oczekiwał Flaszen, jego tytuł był precyzyjny. To rzeczywiście była tragiczna historia doktora Fausta – tragiczna w znaczeniu Schellerowskim: absolutne dążenie do prawdy, do rozbicia wszystkich manipulacji i ułud, prowadziło do absolutnej zagłady. W chwili męczeństwa ku świętemu przeciw Bogu nie sfruwały anioły z wieńcem zwycięstwa, nie śpiewały chóry i nie spoglądał ku niemu z uśmiechem Miłosierny. Jedynymi, którzy widzieli i byli w stanie (dosłownie!) przeżyć i może ocalić jego bunt byli świadkowie, uczestnicy Ostatniej Wieczerzy.

„Każdy widz jest bohaterem”, pisze Zatorybówna i jest w tym stwierdzeniu o wiele więcej niż sugestia, że publiczność została włączona przez teatralne zabiegi do akcji Fausta. Jest zapis doświadczenia świadka, który nie zachwyca się grą, rozwiązaniami inscenizacyjnymi i niezwykłością interpretacji, ale przyjmuje pytanie Fausta jako własne, serio konfrontuje się z tym, od czego na co dzień chcemy, wręcz musimy uciec. Teatr 13 Rzędów na ucieczkę przed tym pytaniem nie tylko nie pozwalał, ale jako prawdziwy a nie zapisany w szalonej wizji teatr okrucieństwa, zmuszał widzów do skonfrontowania się z nim.

Była to w istocie ta sama konfrontacja, do której Grotowski chciał doprowadzić w *Dziadach*, *Kordianie* i *Akropolis*, tylko posunięta do tej granicy, na której profanacja – odzyskanie sakralnych symboli i procedur dla użytku powszechnego, staje się bluźnierstwem – wykorzystaniem słów, symboli i procedur sakralnych do oskarżenia tego, kto jest ich źródłem. W tym sensie jest to teatr diabelski – teatr, w którym oskarża się Boga, występuje przeciwko niemu. Teatr wyrastający z finału Wielkiej Improwizacji, ale nie mdlejący przed wypowiedzeniem słów potępienia, lecz rzucający je Bogu w twarz. Co niezwykle ważne – rzucający je w męce, bez pozowania na wzniosłość, natchnienie. Faust Cynkutisa oskarżał Boga w imieniu swojego pokolenia – pokolenia dzieci, których ojców i matki zamordowano bez litości dla ustanowienia nowego porządku, ale też w imieniu własnym – człowieka wydanego na mękę nierozwiązywalnego konfliktu między pragnieniem a zakazem. To jest właśnie tak niezwykle w sztuce Grotowskiego, sztuce, która zawsze była wehikułem – że potrafił połączyć najbardziej intymne z najbardziej historycznym, że w sposób skandaliczny, ale przecież właśnie dlatego dojmująco prawdziwy, łączył wymuszone stłumienie homoseksualnego

pożądania z pamięcią Zagłady, lęk przed kobietą z cieniem skrzydeł z czarnymi krzyżami. Efektem tego było wzbudzenie niezwykle silnych reakcji emocjonalnych, które – i to kolejny ważny punkt – w *Fauście* opolskim nie były rozładowywane w jakimkolwiek pocieszeniu, ani – jak później – w micie, który mógłby być przez widzów przejęty jako wzór postępowania. W *Tragicznych dziejach...* żaden Chrystus nie wracał, nawet po to, by mu władca tego świata kazał odejść.

Po wyniesieniu Fausta jak połówki zarżniętego wieprza na sali zapadała cisza. Nikt nie mówił świadkom, co mają myśleć czy robić. Nikt nie kładł czerwonej szaty męczennika na nagie umęczone ciało<sup>92</sup> i nie wystawiał go do milczącej adoracji. Radykalny dylemat został dograny do końca. Od tej chwili „Każdy widz jest bohaterem. Każdy odnajduje odbicie własnych rozterek i sprzeczności życia duchowego”. W ten sposób *Tragiczne dzieje doktora Fausta* chroniły się przed opisaniem przez Grzegorza Niziołka, a odnoszonym przede wszystkim do późniejszych spektakli „efektem kiczu”.<sup>93</sup> W opolskim *Fauście* nie było odurzenia mitycznym scenariuszem i z pewnością nie było „dobrej nowiny”. Być może właśnie dlatego tak wielu uznało go za najlepsze teatralne dzieło Jerzego Grotowskiego.

---

<sup>92</sup> Finałowy obraz *Księcia Niezlomnego* jest oczywistą aluzją do Zmartwychwstania, dokładnie łącząc obraz zasłoniętego Krzyża adorowanego w Wielki Piątek z czerwienią – kolorem Zmartwychwstania.

<sup>93</sup> G. Niziołek, *Efekt kiczu. Dziedzictwo Grotowskiego i Swinarskiego w polskim teatrze*, [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, pod red. M. Kwaśniewskiej i G. Niziołka, Wrocław 2012.