

ROCZNIK
TEOLOGII
KATOLICKIEJ
Tom III
Rok 2004

Henryk Jurkowski

Akademia Teatralna w Warszawie

TEATR WOBEC SACRUM – ZARYS PROBLEMATYKI

THE THEATRE VERSUS THE *SACRUM* – AN OUTLINE OF THE PROBLEM

A historian of theater constantly uses terms such as liturgical theater or religious theater with its many varieties. A person doing research on contemporary theater does not encounter these terms on a daily basis, but he can extend his knowledge by focusing on the presence of the phenomenon of “religiosity” in the theater, which presence, according to the suggestions of the contemporary anthropology of culture, is dubbed the *sacrum*. The secularization of the theater, resulting from a rather common secularization of life in economically developed countries, is a plain fact. This phenomenon, however, does not equal becoming distant from the *sacrum*. The need for the *sacrum* exists in the heart of man as his integral part and there is nothing to indicate that it should disappear. An overwhelming majority of artists, following the tendencies of the theater of the twentieth century, have touched on the theme of the *sacrum* in their pursuit of renewing the ritual, but it is happening by way of going back to the sources of the human community and to the sources of the theater rather than by way of going back to clearly defined values.

Historyk teatru wciąż posługuje się takimi pojęciami, jak: teatr liturgiczny czy teatr religijny z jego licznymi odmianami. Badacz teatru współczesnego nie styka się z nimi na co dzień, ale ma szansę rozszerzenia swego pola zainteresowań i skupienia się na obecności w teatrze fenomenu „religijności”, którą zgodnie z propozycją współczesnej antropologii kultury przyjęło się nazywać *sacrum*. *Sacrum* jest terminem bardzo ogólnym i w zasadzie nie zadowala chrześcijańskich teologów, którzy tak jak mój zaprzyjaźniony korespondent ks. Jacek Pawlik objaśniają: „[...] nauki humanistyczne ze swoimi metodami zatrzymują się na granicy wyrazu *sacrum*, poddają analizie doświadczenie religijne w jego formach ekspresji. Taką formą ekspresji jest również teatr. Trzeba mieć na uwadze fakt, że chrześcijaństwo w zasadzie koncentruje się

nie na *sacrum*, ale na *sanctum* czyli na świętości człowieka, bowiem dla chrześcijaństwa istotą religii jest jej charakter relacyjny – osoby ludzkiej do transcendentnego Absolutu”¹.

Zapewne tego rodzaju rozróżnienie jest bardzo cenne dla rozumienia istoty myśli chrześcijańskiej. Antropolog „świecki” z natury rzeczy wykracza poza problematykę jednego systemu religijnego, w którym słowa *sanctum* i *sanctus*² odnoszą się do Boga i wybiera dla swych rozważań mniej obowiązujące pojęcie *sacrum*, choć posiadające tę samą niemal etymologię. W ten sposób stwarza sobie możliwości szerszego kulturowo spojrzenia na zagadnienie religijności.

Sacrum, podobnie jak i inne elementy naszego życia, stało się przedmiotem badań naukowych. Oznacza to, że traktuje się je w sposób całkowicie racjonalny i rzeczowy, że rozważa się różne jego aspekty, że stawia się pytanie o jego istotę jako fenomenu kulturowego. I tak rozumie się je jako pojęcie równoznaczne ze sferą świętości, nieogarnionej umysłem ludzkim, określanej także słowem transcendencja. Z przyczyn metodologicznych przeciwstawia się jej sferę spraw codziennych, ludzkich, zwaną także *profanum*. Dzisiaj są to praktyki oczywiste. Przypomnienie ich ma tylko wskazać, że autor niniejszej wypowiedzi zamierza zbliżyć się do postawionego tu zagadnienia z tych właśnie pozycji.

Historycy kultury zauważyli już dawno temu, że większość ludzkich działań odbywała się właśnie w granicach zakreślonej tu opozycji *sacrum*–*profanum*. Odnosi się to także do dziejów sztuki teatralnej. Dzieje te ponadto zawierają przykłady tego dość powszechnego procesu, polegającego na wyzwaniu się człowieka z jego pełnej zależności od *sacrum*, które pierwotnie przenikało całe jego życie. Dążenie to wynikało z ambicji człowieka do przejścia odpowiedzialności za siebie samego i za losy świata, co zmieniało wcześniej istniejące hierarchie, ale otwierało przed nim świat egzystencjalnych wątpliwości i duchowych rozterek. Dzieje teatru zatem odzwierciedlają dzieje ludzkiej kultury, a w nich stosunek człowieka do transcendencji – do Boga i do bogów.

Współczesna antropologia kultury – której tezy mają oparcie w bardzo wczesnych przekonaniach Herodota – próbuje powiedzieć nam, że wszystkie religie pełnią podobne funkcje, a istnienie bogów zaspokajają psychiczne potrzeby człowieka niezależnie od czasu i miejsca jego narodzin i jego ziemskiego życia. Herodot w tym wypadku jest istotnym i cennym źródłem z tego względu, że sugeruje, jakoby człowiek w swej naturze (dziś powiedzielibyśmy w jego uzależnieniach genetycznych) dąży do transcendencji, to jest do pełnych kontaktów z bóstwem. Na pewnym etapie rozwoju jest to dążenie spontaniczne, serio, nie pobudzające refleksji na temat natury *sacrum*. Dopiero w następnym etapie, kiedy podany do wierzenia kanon znajdzie się w rękach

¹ Z listu ks. Jacka Pawlika z dnia 23 VII 2003 r. do autora eseju.

² Por. W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, w: W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 206–230.

jednostek mniej wrażliwych na dogmat, albo wtedy gdy pojawia się refleksja i analiza rozumowa, wówczas pojęcie *sacrum* i jego interpretacje znajdują się w stanie zagrożenia sądami ambiwalentnymi i wieloznacznymi.

* * *

Najlepszym tego przykładem były losy teatru liturgicznego, który stopniowo przekształcił się w teatr sensu stricto, to znaczy przedstawiając ewangeliczne zdarzenia, zaczął dbać w większym stopniu o ich widowiskową atrakcyjność niż o ducha Pisma św. Efekt jest dobrze znany. Misteria zrodzone z teatru liturgicznego musiały opuścić kościół, a w końcu całkowicie zostały zakazane. W niektórych krajach (np. w Wielkiej Brytanii) restrykcje takie praktykowano aż do dwudziestego wieku.

Oczywiście, słuszne nawet interwencje władz kościelnych nie mogły powstrzymać artystów przed wykorzystaniem popularnych motywów biblijnych czy przypowieści ewangelicznych. Zresztą w niektórych wypadkach działo się to za przyzwoleniem tych władz, a nawet za ich zachętą. Teatry jezuickie XVII i XVIII wieku, realizując swą misję dydaktyczną, korzystały z wykształconych już gatunków repertuaru teatralnego takich, jak: alegoryczne moralitety, misteria i utwory hagiograficzne. Ich opiekunowie bowiem znajdowali się na linii frontu o czystość doktryny Kościoła katolickiego i uprawiali teatr polemizujący z innowiercami. Ci również nie omieszkali wykorzystać Biblii w polemice z kościołem „papieskim”. I tak w ich interpretacji przedstawienie *Tragédie de la Déconfiture de géant Goliath* (Tragedia o Powaleniu olbrzyma Goliata) Joachima de Coignac zapowiadało bliskie zwycięstwo zwolenników reformacji, zwalczających katolicyzm właśnie w szacie Goliata. Symbolika biblijna stała się zatem podatna na rozmaite i często opozycyjne interpretacje.

Polskie teksty misteryjne i apologetyczne bliższe były nauczaniu Kościoła katolickiego. Julisz Lewański zebrał je starannie niemal wszystkie i opublikował, a wraz nimi słynną *Historyję o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka. Reprezentują one zakorzenioną i silną tradycję, która zaczęła słabnąć dopiero w XVIII wieku. To właśnie wówczas Józef Jędrzej Załuski (1702–1771), biskup kijowski, podjął szereg działań na rzecz odrodzenia teatru religijnego, pisząc dla niego wiele własnych tekstów. Jest on jednak ostatnim ogniwem tradycji dramatycznej, czerpiącej bezpośrednio z Biblii i wiernej nauce Kościoła.

* * *

Wszystkie przekazy, dotyczące istnienia Boga czy bóstwa, ujęte są w opowieści mityczne lub teksty objawienia. To właśnie te opowieści stały się podstawą ich oficjalnych, religijnych wersji, które w przedstawieniach teatralnych otrzymywały swój kształt dialogowany i wizualny. Jak długo pozostawały one pod pieczęią zorganizowanych kościołów i ich kapłanów, stosunkowo łatwo było zachować kanon tekstu. Wystarczyło jednak, by czujność ta zmalala, aby

treść tych opowieści stała się przedmiotem domorosłych analiz i uzupełnień. Wyobraźnia ludzka, głównie zaś wyobraźnia ludowa, próbowała uzupełniać je o często niedopowiedziane powody i motywacje działań bohaterów, a więc tworzyć i dopisywać nowe ich warianty. Prowadziło to do powstawania apokryficznych wersji zdarzeń biblijnych.

Za przykład niech posłuży stosunek ludu angielskiego do postawy Józefa wobec Maryi, formalnie biorąc jego żony, ale noszącej w swym łonie Jezusa, „poczętego z Ducha Świętego”. Chodziło tu o dwuznaczność sytuacji Józefa, której by nie ścierpiał żaden wieśniak czy rzemieślnik. To ta właśnie sytuacja bywała źródłem komizmu, choć także i poważnej dydaktyki, jak na to wskazuje średniowieczna kantyczka. Józef, który ożenił się z kobietą „przy nadziei”, choć przecież wyróżnioną przez Boga, nie umiał sprostać swemu zadaniu. Przeszkadzała mu w tym jego męska duma. W tym wypadku tylko cud mógł pomóc Świętej Rodzinie. I tak się dzieje. A miejscem cudu był wiśniowy sad:

„Wtedy prosiła Maria
 Łaskawie i z dobrocią
 »Nazbieraj wiśni Józefie,
 Chcę mieć ich całe krocie.
 Nazbieraj ich, Józefie,
 Bo dziecię mam w Żywocie«.
 I odpowiedział Józef
 Ze złością na swej twarzy:
 »niech ten ci zbiera wiśnie,
 kto dzieckiem cię obdarzył«.
 Wtedy przemówił Jezus
 Prosto z matki Żywota:
 »Zbliź się do drzewa, Mario,
 Nie trzeba się kłopotać.
 Zbliź się do drzewa, Mario,
 Drzewo ci służyć będzie«
 I najwyższe gałęzie
 Do kolan Marii padły.
 I mogła zbierać wiśnie
 Z jednej i z drugiej strony.
 »Teraz widzisz, Józefie
 Dla mnie są przeznaczone [...]«³.

A teraz inny przykład. Autorzy ludowego przedstawienia *Misterium męki Pana naszego Jezusa Chrystusa* w belgijskim teatrze marionetek w Brukseli, jak to poświadcza rekonstrukcja tekstu Michela de Ghelderode, spróbowali objaśnić racjonalnie postępowanie Judasza. Zgodnie z XIX-wieczną ludową

³ W. Hone, *Ancient Mysteries described especially the English Miracle Plays founded on Apocryphal New Testament Story... Printed for William Hone*, London 1823, s. 90–91.

mizoginią ustalili zatem, że wszystkiemu była winna kobieta – Judaszowa żona, która inspirowała go do wielu i to różnorodnych niemoralnych czynów⁴.

Również dzieje szopki polskiej dostarczają wielu dowodów na to, jak „artyści” ludowi dość bezceremonialnie obchodzili się z motywami ewangelicznymi, wprowadzając na ich miejsce motywy regionalne o charakterze społecznym i etnicznym, często nasycone resentymentami klasowymi i ksenofobią. I dopiero interwencja inteligencji sprawiła, że znalazły się w niej tematy polityczne i pozytywistyczne. Oczywiście tak zwane jasełka, wystawiane w kościołach lub domach parafialnych, zachowały religijny charakter. Między ludową szopką a pobożnymi jasełkami plasowały się patriotyczne utwory literackie takie, jak: *Szopka. Poezja* Teofila Lenartowicza czy *Betlejem polskie* Lucjana Rydla.

Dorośli i w pewnej mierze wykształceni ludzie wiary rozumieją wartość przekazu ewangelicznego i nie sądzą, że istnieje jakakolwiek potrzeba jego uzupełnienia. Ludzie prości i dzieci nie mają tego daru i ich kontakt z tekstem Ewangelii wyzwała w nich potrzebę dodatkowych wyjaśnień. Wiele lat temu „Tygodnik Powszechny” zamieścił rodzicielską refleksję poety o reakcji jego małej córki na opowieść o Trzech Monarchach, którzy Nowonarodzonemu Jezusowi ofiarowali mirrę, kadzidło i złoto. Kiedy więc ojciec (nasz poeta) opowiadał swej córeczce o niedolach i ubóstwie Świętej Rodziny, uciekającej przed Herodem do Egiptu, zdziwione dziecko zapytało: „A złoto? Co się stało ze złotem?”

Inna jest logika ludzi wiary i inna logika poszukującego rozumu, istniejącego choćby w stanie załazkowym, zatem skłonnego do naiwnych interpretacji albo do stawiania pytań, tak jak to czynią dzieci, i jak czynił niegdysiejszy lud. Oczywiście są jeszcze poeci, którzy wychodzą poza ustalone kanony pod wpływem pomysłu twórczego, zgodnie z przypisanym im przywilejem do odkrywania własnego świata.

* * *

Literatura polska dostarcza w tym względzie wielu przykładów od okresu romantyzmu aż do czasów współczesnych: Mickiewicz, Krasiński, Norwid, Słowacki, Wyspiański, Miciński, a z bliższych nam czasowo: Zegadłowicz i Zawiejski poświadczali związek polskiej myśli patriotycznej i moralnej z myślą chrześcijańską. Ważne jest przy tym, że zarówno poeci romantyczni, jak później modernistyczni demonstrowali równocześnie kryzys wiary i płynącą stąd skłonność do wadzenia się z Bogiem.

To z tego okresu pochodzi opowieść Kazimierza Przerwy Tetmajera o tym, jak góral dostał się do nieba, pisana w tym właśnie duchu. Prapremiera tej opowieści pod tytułem *O Zwyrtałe muzykancie czyli Jak się Góral dostał do Nieba* odbyła się w Teatrze Lalki w Warszawie w roku 1958. Było to

⁴ Zob. H. Jurkowski (red.), *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek. Modernizm*, PWST Wydział Lalkarski, Wrocław 2000, s. 571–594.

w momencie tzw. odwilży, kiedy przestała już działać stalinowska cenzura, usuwająca motywy religijne z repertuaru teatralnego. W efekcie historia Zwyrtały stała się swoistym, pozytywnym wyznaniem wiary. Publiczność dziecięca i młodzieżowa mogła podziwiać na scenie piękność nieba i oryginalną paradę „góralskich” świętych. Nie dostrzegała wcale tego, że właśnie w tym niebie dokonywał się ostatni akt młodopolskiego wadzenia się z Bogiem. Oto niebo nie chce przystać na brzmienia świeckich przyśpiewek i ballad Zwyrtały. Św. Piotr chce wysłać muzykującego górala na jakąś odległą gwiazdę, ale Zwyrtała pragnie wrócić do swoich hal, bo jak powiada: „Ja o inkse niebo nie stojem. Mnie hań niebo ka i serce”⁵. I tu kryje się źródło nieprzewyciężonego dotąd konfliktu.

Powracając do modernizmu powinniśmy powiedzieć, że poza nurtem buntowniczym istniał także nurt apologetyczny, poszukujący ukojenia w transcencji, rozumianej także w postaci jedyne Boga. Zapewne dla wielu przedstawicielem tej ostatniej tendencji był pisarz francuski Paul Claudel, zapamiętany dzięki jego pięknej sztuce *Zwiastowanie* (*L’annonce faite à Marie*, 1912), w której wyraża się prosta, niczym nie ograniczona, wiara autora.

A jednak, zgodnie z ewangeliczną opowieścią o synu marnotrawnym, ważniejsza jest, jak się zdaje, „opowieść z drugiego brzegu”. Mam tu na myśli twórczość Edwarda Gordona Craiga, agnostyka i panteistę, który nieustannie dystansował się wobec sformalizowanych wspólnot religijnych. Craig, jak powszechnie wiadomo, był reformatorem teatru. W Polsce uważano go za zwolennika „sztuki dla sztuki”, jednym słowem za estetę, który nie dba o społeczne powinności teatru. Nie wiedziano jednak, że Craig był człowiekiem wrażliwym, kierującym się solidarnością z innymi ludźmi, zaniedbanymi przez społeczeństwo i skrzywdzonymi przez los. W istocie rzeczy marzył o jakimś panaceum na zaradzenie ludzkim niedolom.

Po hekatombie I wojny światowej Craig napisał niewielką sztukę pt. *Democracy or We are Agreed* (*Demokracja albo Uzgodniliśmy to między nami*, 1918), dostępną nam tylko w jego autorskim maszynopisie⁶. Zawiera ona ironiczny obraz społeczeństwa, które rozczarowane bezsensownymi ofiarami z życia ludzkiego w czasie wojny za ten fakt Boga obciąża odpowiedzialnością. Co więcej – dokonuje sądu nad Bogiem i dalej zgodnie z nakazem czasu pragnie przekształcić Królestwo Boga w Boską Republikę a to znaczy w Republikę Ludu. Czy tak będzie lepiej? Nie będzie, bo ta zmiana nazw nie usunie eschatologicznego problemu śmierci.

I tak na miejscu osądzonego Boga pojawia się śmierć. Śmierć, która triumfuje w świecie... bez Boga. Nie mniej w ujęciu Craiga jest to śmierć moralna – trzyma się pewnych zasad. Powiada – możecie uratować wasze istnie-

⁵ Szczegółowa analiza utworu zob: J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”*. *Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek „Arlekin”*, Łódź 1999, s. 124 i n.

⁶ Rękopis znajdujący się w Kolekcji Craiga w Institut Internationale de la Marionnette, Charleville – Mezieres, Francja.

nie, jeśli wśród was znajdzie się ktoś taki jak Jezus Chrystus, kto odda za was swoje życie... I zdarza się rzecz nieprawdopodobna – taki człowiek się znajduje... I człowiek ten, wypełniając swą ofiarę, umiera szczęśliwy w ramionach powracającego na scenę Boga.

Jak powiedzieliśmy, Craig nie był praktykującym chrześcijaninem. Wyznawał panteizm, ale darzył szacunkiem wszelkich bogów, przywołanych przez człowieka do istnienia. I chylił swe czoło z ogromną pokorą przed ofiarą Jezusa Chrystusa i tylko w niej – na swój laicki sposób – widział możliwość przezwyciężenia codziennego, ludzkiego, cierpienia.

Eward Gordon Craig był typowym przykładem człowieka początków XX wieku – modernisty. Nie uznawał nauki Kościoła oficjalnego, ale wierzył w istnienie wyższych wartości – wierzył, że obok prozy życia istnieje świat wartości ducha, który trzeba ujawnić w sztuce teatru. Dla realizacji swych zamysłów wymyślił nowy typ aktora i nazwał go nadmarionetą. Wokół tego terminu narosło wiele nieporozumień. Jednak po zbadaniu Craigowskich archiwów możemy twierdzić, że w koncepcji Craiga nie chodziło o zastąpienie aktora przez sztuczną nadmarionetę, ale o coś więcej – o koncepcję sztuki teatralnej, a nawet jeszcze więcej – o koncepcje sztuki w ogóle, o stosunek do transcendencji.

Nadmarioneta nie miała być substytutem aktora, ale jego partnerem, partnerem wyższego rzędu. Stosunki między aktorem i nadmarionetą miały mówić o stosunku człowieka do wyższych, boskich wartości. Aktor miał obrazować dążenie człowieka ku transcendencji, którą reprezentowała nadmarioneta i której miał on służyć...

Niezwykłość koncepcji Craiga możemy ocenić na tle postaw innych wielkich artystów pierwszej połowy XX wieku. Konstany Stanisławski, realista, stawiał znak równości między aktorem a postacią sceniczną, a ekspresjonista Bertolt Brecht, zwolennik teatru epickiego, wynosił aktora ponad postaci granicznych sztuk. Można by powiedzieć, że te trzy podejścia do zadań aktora dobrze oddają proces wiodący teatr ku jego zeświecczeniu.

A w Polsce? Polacy uwikłani w obowiązek nieustającej walki o wyzwolenie narodowe widzieli w teatrze ważny instrument kształtowania postaw polskiej zbiorowości, ale tylko niektórzy chcieli go świadomie wykorzystać dla odrodzenia duchowego. Do tych wyjątkowych twórców należał Juliusz Osterwa, który pragnął przywołać do istnienia „teatr-świątynię”, powołując się na Wyspiańskiego, ale i na słowa „wieszczki i proroka polskiego” Cypriana Norwida:

„I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę, ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła...”⁷.

⁷ Cyt. za: J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, PIW, Warszawa 1965, s. 13.

Osterwa żywił przekonanie, że wraz z odzyskaniem niepodległości naród polski powinien odrodzić się moralnie. Drogę ku temu miał wyznaczyć teatr, który także powinien ulec całkowitemu przekształceniu i stać się ważkim czynnikiem w duchowym życiu narodu. W mniemaniu Osterwy sztuka miała wartość teologicznie pojmowanej transcendencji. Pisał bowiem:

„Sztuka
jest to

- Bóg -
przyczyna przyczyn -
stworzyciel świata naszego
i innych w przestrzeni
- siła -
która obraca ziemię
Słońce i gwiazdy
- mądrość -
która kieruje życiem
i
wyznacza czas
- piękno -
które wyłoniło człowieka
i wydzwania rytm
- Dobroć -
Która zbudowała serce”⁸.

W swych postulatach i opiniach Osterwa był artystą wyjątkowym. Zarówno jego poglądy, jak i działalność w ramach stworzonego przez niego teatru i instytutu zwanego „Reduta” wywoływały wiele kontrowersyjnych opinii, a nawet ironicznych komentarzy. W okresie międzywojennym niewielu artystów poszło jego tropem, choć już czas II wojny światowej sprzyjał poszukiwaniu duchowego wsparcia przez teatr, co najsilniej wyraziło się w działalności Mieczysława Kotlarczyka i jego Teatru Naszego, a później Teatru Rapsodycznego.

* * *

Przywołując ponownie ustalenia antropologów kultury warto zwrócić uwagę, że na wielu kontynentach sztuka teatralna podążała śladami kultury europejskiej – od *sacrum* do teatru nowoczesnego, od rozmów z bóstwem do koncentracji na aktualnej egzystencji człowieka i jej problemach. Jak wiemy, motywy religijne odnajdujemy nie tylko w tragedii greckiej, ale także w religijnych obrzędach Egiptu, znajdujemy je także w wielkich eposach hinduskich.

⁸ Zob. I. Guszpit, *Juliusza Osterwy religia teatru*, w: I. Sławińska, W. Kaczmarek (red.), *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1991, s. 333–334.

Te ostatnie znalazły drogę do teatru już przed wiekami, wciąż pozostają w jego repertuarze – są poświadczane coraz to nowymi realizacjami. W południowo-wschodniej Azji w teatrze czci się narodzenia boga czy świętego, jak na to wskazują liczne przedstawienia narodzin Buddy zwane *Nataka*. Podobnie ma się rzecz, jeśli chodzi o cierpienia bogów czy służących im bohaterów, na co wskazuje grecka „Pasja Dionizosa” czy święto przypominające poćwiartowanie Hassana syna Ali w szyickiej tradycji islamu.

Narody azjatyckie, jak również plemiona afrykańskie przeżywają obecnie kryzys swej tradycji. Ich dawne mity ustępują pod naporem nowoczesnej nauki i technologii oraz pod wpływem ekspansji islamu i chrześcijaństwa. Próby obrony dawnej tradycji przejawiają się m.in. w postaci swoistego synkretyzmu. Oczywiście manifestacje synkretyzmu religijnego w obrębie obiektów sakralnych obserwuje się na całym świecie od wielu dziesiątków lat. Niezwykle interesujący materiał z pogranicza obyczaju religijnego i teatru zamieścił Richard Schechner w książce *Przyszłość rytuału*. Opisał on mianowicie *Pasję* Indian Yaqui z Arizony, USA, w której łączyli oni własne tradycje z pamięcią o męce Jezusa Chrystusa⁹.

Nie mniej pewne fakty teatralne o charakterze synkretycznym pojawiały się również jako działania celowe – instrumentalne. Nie wynikały one z naiwności wiernych, którzy nie potrafili oddzielić starego od nowego, ale z celowego działania kulturowego, aby z pomocą starego wprowadzić w życie elementy nowe. W Indonezji na przełomie lat pięćdziesiątych misjonarze chrześcijańscy powołali do istnienia teatr zwany *wayang kulit wahyu* (wayang objawienia) i na jego ekranie, w technice teatru cieni, pokazywali tematy ze Starego i Nowego Testamentu. Wpisali je w starą formę *wayang kulit* (teatru cieni), w którym zazwyczaj przedstawia się dzieje boga Ramy.¹⁰

Z drugiej strony teatry Indii, Japonii czy Indonezji doświadczają własnej wewnętrznej potrzeby zaktualizowania swego tradycyjnego, często religijnego repertuaru, oczywiście po wzory sięgają do Europy i Ameryki. Podobnie dzieje się w Afryce, w której inicjatywę kulturalną, w tym teatralną, posiada inteligencja wykształcona we Francji lub w Wielkiej Brytanii. Tą drogą dokonuje się stopniowa laicyzacja teatru afrykańskiego.

* * *

Refleksja nad kulturą prowadzi do uświadomienia sobie funkcjonowania jej mechanizmów, tak jak refleksja nad teatrem prowadzi do zjawiska meta-teatru, to znaczy do jego komentowania. W praktyce wyraża się ono ujawnieniem w trakcie przedstawienia sztucznej, artystycznej natury teatru, czyli – innymi słowy – jego kuchni, sposobów twórczego działania. Teatr taki

⁹ R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przekład T. Kubikowski, Volumen, Warszawa 2000, s. 97–129.

¹⁰ G. S. Yousof, *Dictionary of Traditional South-East Asian Theatre*, Kuala Lumpur – Oxford University Press, Oxford–Singapore–New York 1994, s. 308–309.

uruchamia pewien rodzaj gry z publicznością, prowadząc do uświadomienia jej teatralnej perspektywy, danej w przedstawieniu w zakresie ontologii, semiotyki i epistemologii.

O ile tendencja ta jest użyteczna w pracy artysty, o tyle jej wartość na poziomie odbiorcy czasem wydaje się wątpliwa. Utrudnia ona bowiem w niewielkim stopniu bezpośrednio przeżywanie świata przedstawionego w teatrze. Współczesny człowiek w zasadzie wie o tym, że przedstawienie teatralne jest wytworzone i sterowane przez artystę, i że w gruncie rzeczy jest wielkim udaniem. Niemniej chętniej doświadcza szczypty iluzji. Teatr współczesny próbuje jednak nazbyt często przypominać, że wszystkie konwencje teatralne oraz rozbudowany teatralny rytuał są świadomie użytkowane dla różnych celów – w tym także religijnych.

Świadomość takiego „programowania” świata przedstawionego przenosi się z teatru na wszystkie inne działania społeczne, a nawet religijne, które mają charakter zorganizowanej uroczystości czy rytuału. W przekonaniu tym utwierdzają nas rozwinięte obecnie naukowe badania nad rytuałami religijnymi i społecznymi, w tym także nad rytuałem państwowym. Efekty tych badań w postaci ustalenia struktur i technik przywoływania rytuału w życiu społecznym mogą mieć wielkie znaczenie socjologiczne, ale upowszechnienie tej wiedzy może budzić nieufność jej odbiorców co do autentyczności omawianych zjawisk – niewątpliwie w niektórych wypadkach przyczynia się do podania w wątpliwość ich tajemnicy.

I tu jest podstawowe źródło trudności przeżywania *sacrum* we współczesnym teatrze.

Mottem niniejszej konferencji są słowa papieża Jana Pawła II: „Piękno celebracji eucharystycznej”. Jestem przekonany, że mają one głęboki sens teologiczny. Odwołują się także do najwyższych wartości estetycznych, będących treścią europejskiej kultury. Niemniej odnalezienie ich założeń we współczesnej twórczości teatralnej nie jest łatwe. Teatr tak dalece uległ zeszwiecczeniu (albo inaczej – pełnej jego „humanizacji”), że niewielu twórców moglibyśmy uznać za realizatorów nauczania Papieża nawet wówczas, gdybyśmy jego słowa przyjęli za swego rodzaju metaforę.

W sprawie „piękna w sztuce” Jan Paweł II zajął bardzo wyraźne stanowisko. Cztery lata temu pisał w *Liście do artystów*:

„Temat piękna jest istotnym elementem rozważań o sztuce. Pojawił się on już wcześniej, gdy wspomniałem o zadowoleniu, z jakim Bóg przyglądał się stworzonemu światu. Kiedy Bóg widział, że było dobre to, co stworzył, wiedział zarazem, że było piękne. Relacja między dobrem a pięknem skłania do refleksji. Piękno jest bowiem poniekąd widzialnością dobra, tak jak dobro jest metafizycznym warunkiem piękna. Rozumieli to dobrze Grecy... [...].

Żyjąc i działając, człowiek określa swój stosunek do bytu, prawdy i dobra. Artysta w szczególny sposób obcuje z pięknem. W bardzo realnym sensie można powiedzieć, że piękno jest jego powołaniem, zadaniem mu przez Stwórcę wraz z darem »talentu artystycznego«¹¹.

Myślę, że większość czytelników tych słów Jana Pawła II zgadzała się z nim całkowicie, choć dla wielu były to słowa o „utraconym raj”. Pojęcie słowa „piękno” od czasu antyku uległo znacznym przekształceniom. Jego dziewiętnastowieczna wykładnia, utożsamiająca je z pojęciami dobra i prawdy, dawno przestała być aktualna w teatrze. Ostatnim mohikaninem tej sprawy w teatrze europejskim był Gordon Craig, który czerpał swe inspiracje z poglądów Johna Ruskina (1819–1900). Ruskin, krytyk i teoretyk sztuki, stworzył coś na kształt hierarchii sztuk. Prestiż artysty uzależniał od podejmowanego tematu: najwyższą pozycję według niego zajmował ten, który wybierał rzeczy święte, niżej plasował się ten, który odtwarzał sprawy wielkich ludzi, a najniżej ten, kto przedstawiał wypadki życia codziennego¹². W wieku XX poza artystami (takimi jak Ostrewa) utożsamiającymi sztukę z emanacją boskich wartości, niewielu pamiętało o tym, że piękno było także atrybutem Boga.

Teatr nie poszukuje już piękna, bo od czasów Benedetto Crocego został uznany za terytorium dość enigmatycznie określonej artystycznej ekspresji. W naszych czasach jest nie inaczej, ale stopień subiektywizmu tej ekspresji zwiększył się do niebotycznych rozmiarów. Artyście przyznano prawo do demonstracji własnego „ja”, co oznaczało, że na scenie mogły pojawiać się emocje nie mające nic wspólnego z pięknem. Były to instynkty, fobie i kompleksy dotychczas skrywane jako wstydlivy aspekt natury ludzkiej. Oczywiście ta nowa sztuka poszerza naszą wiedzę o człowieku, ale oddala od niegdysiejszego kanonu piękna. Już w roku 1971 zwrócił na to uwagę Władysław Tatar-kiewicz w eseju *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, w którym pisał:

„I ostatecznie pojęcie piękna wydaje się dziś teoretykom zbyt nieokreślone, a artystom zbyt sztywne, staroświeckie, patetyczne, obce. I tak wielkość jego trwała ponad dwa tysiące lat; jak na pojęcie ludzkie, a w szczególności europejskie, jest to okres niezwykle długi. Zapewne; w społeczeństwach ludzkich idee pojawiają się, giną, ale też wracają. Jest możliwe, a nawet jak najbardziej prawdopodobne, że idea piękna wróci. Ale dziś jest w upadku”¹³.

Również jeśli chodzi o „celebrację”, czyli uroczyste działanie wiemy, że sens tego wyrażenia zmieniał się w toku wieków. Sztuka teatru w dużym stopniu polegała na celebracji i to w jej zasięgu globalnym. Jesteśmy przecież przekonani, że narodziła się z rytuału. Teatr europejski XX wieku uświadomił sobie jego stałą aktualność w procesie odnajdywania własnych źródeł. W te-

¹¹ Jan Paweł II, *List Ojca Świętego do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych „epifanii” piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej*, „Tygodnik Powszechny”, 30 V 1999, nr 22, s. 8.

¹² J. Ruskin, *Malarstwo i poezja. Wybór pism*, t. I, Warszawa 1900, s. 38–39.

¹³ W. Tatar-kiewicz, *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972, s. 100.

atrach azjatyckich w wielu wypadkach celebracja wartości duchowych miała charakter intymny, najczęściej na etapie przed-widowiskowym, jako przygotowanie do ofiary składanej bogom. Dziś można jej doświadczyć w teatrach Dalekiego Wschodu.

W Indiach mędrcey–kapłani, zwani odpowiednio *pulavar* (Indie) i *dalang* (Indonezja), kierują przedstawieniami Ramayany i Mahabharaty. Znają na pamięć wszystkie purany i święte eposy. Każde przedstawienie teatru cieni, bo o takim teatrze mówimy, rozpoczynają od medytacji i złożenia ofiary bogom. Podobną atmosferę znajdujemy w japońskim teatrze *ningyo joruri*, który swoją scenę ma zazwyczaj w pobliżu szintoistycznej świątyni.

Również aktorzy dworskiego teatru Bunraku w Japonii siadają przed przedstawieniem na podłodze i medytują w kompletnej ciszy. Ten aspekt medytacji i przede wszystkim koncentracji przed wyjściem na scenę przejęły niektóre teatry europejskie. Znów wypada przypomnieć „Redutę” Osterwy, której aktorzy mieli obowiązek godzinnego milczenia – przed i po przedstawieniu. Zachowanie takie miało w „Reducie” wymiar duchowej medytacji, ale w większości innych teatrów należy ono do techniki aktorskich działań.

W tym sensie teatr europejski celebrował również wszystkie przedstawienia misteryjne zarówno w teatrach *sensu stricto*, jak i w zespołach ludowych, które realizując np. przedstawienia jasełkowe czy szopkowe rozpoczynały spotkanie z publicznością śpiewaniem uroczystych kolęd, jak np. „Bóg się rodzi...”. Rozwój teatru dworskiego w XVI i XVII wieku charakteryzował się innego rodzaju uroczystym zachowaniem, które miało służyć utrwaleniu autorytetu władzy królewskiej lub w ogóle państwowej.

Naśladowano w nim zachowania i konwencje dworskie szczególnie, że wymagał tego wystawiany repertuar. Etykieta dworska była nieodzowna również z tej racji, że na scenie zasiadał często mecenas teatru to jest książę albo król i dla niego – w widoczny sposób – aktorzy recytowali teksty dramatu. W wypadku przedstawień baletowych tenże książę czy król brał udział w tańcach jako najważniejszy aktor. Jest rzeczą zrozumiałą, że teatr dworski był przedłużeniem dworskich rytuałów. Jego koniec przyszedł wraz z demokratyzacją teatru. „Celebrowanie” teatralna przestała być regułą, a jeśli powracała niekiedy na scenę to jako stylizacja ruchów i gestów z epoki.

Z drugiej strony jednak pojawiła się również auto-celebrowanie... aktorów, znana szeroko w europejskim teatrze gwiazd na przełomie XIX i XX wieku. Dzisiaj ona ma swoją skromniejszą kontynuację w teatrze oraz inną kontynuację i to na wielką skalę w kulcie aktorów filmowych oraz bohaterów muzyki popularnej.

Wezwanie artystów przez Jana Pawła II do wypełnienia ich powołania poprzez życie i działanie w kręgu piękna, prawdy i dobra, jak też do przeżywania „piękna celebrowania eucharystycznego” zawiera w sobie postulat refleksji nad aktualnym stanem teatru i propozycją rozważenia na nowo kierunku jego rozwoju. W stosunku do indywidualnego artysty jest to także propozycja innego stylu życia.

Słowo „eucharystia” dotyczy tajemnicy przeistoczenia i należy do języka wiary i teologii chrześcijańskiej. Jeśli weźmiemy pod uwagę jego podstawowe znaczenie „dziękczynienie”¹⁴ nie znajdziemy dla niego również odpowiednika w nawet najszlachetniejszych działaniach teatralnych. I jest to zrozumiałe. By móc reagować na jego znaczenie, a więc mówić o najwyższych wartościach, teatr musi odwołać się do języka poetyckiego i posłużyć się symbolem albo metaforą. I oczywiście artyści teatru mają wszelkie możliwości odkrywania „piękna działań, kierujących nas ku najwyższej wartości” i przetwarzania go w symbole i metafory. Niektórzy, ale w sumie nieliczni, próbują tej drogi. W dziełach ich jednak ta najwyższa wartość istnieje właściwie jako aluzja, jako dążenie lub oczekiwanie. Pojawia się w kontekście zapytań, wątpliwości i w zasadzie różnorodnych, bo indywidualnych, interpretacji... *sacrum*.

* * *

Ogromna część twórców, zgodnie z tendencjami teatru dwudziestego wieku, podjęła temat *sacrum* w swoim dążeniu do odnowienia rytuału, ale raczej na zasadzie powrotu do źródeł ludzkiej wspólnoty i do źródeł teatralnych działań niż do wyraziście nazwanych wartości. Inspiracją były dla nich rozważania i postulaty francuskiego aktora i reżysera Antonina Artaud, który swe koncepcje rozwijał pod wpływem teatru południowo-wschodniej Azji. Nie bez znaczenia był także fakt, że popularność jego manifestów zbiegła się z licznymi studiami na temat religii i *sacrum*, które bardzo często, jak w ujęciu Mircea Eliadego, uznawane są za zjawiska uniwersalne, kulturowe, istniejące niezależnie od zorganizowanych instytucji religijnych. W tym duchu napisał też swoją znakomitą książkę o „Dziadach” polski antropolog Leszek Kolankiewicz¹⁵.

Jednak to zainteresowanie rytuałem i w konsekwencji *sacrum* stosunkowo rzadko manifestowało się w Polsce (jak też na świecie) w teatrach oficjalnych, częściej w zespołach awangardowych lub nieinstytucjonalnych. Zespoły te miały zresztą różnorodną orientację ideologiczną, bliższą lub dalszą nauczaniu Kościoła. W zasadzie, wywodząc się z tradycji teatrów studenckich, podejmowały tematy ważne, dotyczące sensu ludzkiego życia, co zresztą często wywoływało interwencję cenzury, jak to było w wypadku „Teatru Ósmego Dnia” w Poznaniu. W nieco szczęśliwszym położeniu w stosunku do artystów poznańskich znajdował się Teatr Plastyczny Leszka Mądzika przy Katolickim Uniwersytecie w Lublinie. Mądzik podejmował wprawdzie tematy eschatologiczne, dotyczące kondycji człowieka, ale posługiwał się środkami wizualnymi, które z natury rzeczy niosły możliwość różnorodnych interpretacji.

¹⁴ Mój konsultant – teolog – protestuje przeciw temu sformułowaniu. Pisze: „Samo słowo »Eucharystia« nie oznacza tajemnicy przeistoczenia, ale oznacza »dziękczynienie«. Jest to misterium chrześcijańskie, w którym dokonuje się przeistoczenie chleba i wina w Ciało i Krew Pańską (transsubstancjacja). Encyklopedia Katolicka, t. 8. Kol. 1239”. Z listu ks. Jacka Pawlika z dnia 23 VII 2003 r. do autora eseju.

¹⁵ L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych. Słowo - obraz - terytoria*, Gdańsk 1999.

Prawdy o człowieku i jego związków z transcendencją poszukiwał ze swoim zespołem Jerzy Grotowski w swoim Teatrze Laboratorium w Opolu, a następnie we Wrocławiu, choć jego poszukiwania bliższe były współczesnej gnozie i antropologii niż religii chrześcijańskiej¹⁶. W innym kierunku poszli młodzi twórcy tacy, jak Włodzimierz Staniewski, twórca Stowarzyszenia Teatralnego Gardzienice (1977). Staniewski wraz ze swym zespołem wędrował po wschodniej części kraju, szukając śladów i kontaktów z miejscowymi społecznościami, korzystając z ich dawnych pieśni i obyczajów, często o charakterze sakralnym. Przekształcał je z kolei w przedstawienia, które demonstrował najpierw swym inspiratorom, później zaś szerszej publiczności. Do najgłośniejszych należał *Żywoł protopopa Awwakuma* (1983). W podobny sposób pracuje Teatr Wiejski w Węgajtach.

Znamienne, że te poszukiwania rytuału odbywały się zazwyczaj na pograniczu kultur, np. we wschodniej części Polski lub też na pograniczach ziem południowych, to jest tam, gdzie pozostały jeszcze enklawy intensywnego przechowywania dawnych obyczajów. To południe Polski to pogranicza Śląska „czarnego” i „zielonego”, gdzie pozostały dawne obrzędy tzw. Dziadów i Herodów (pierwsze związane z karnawalem, drugie – z kołędowaniem). Jednymi i drugimi rządziła zbiorowa pamięć o pogańskiej przeszłości oraz anachronizm, w tym wypadku polegający na włączeniu dziejów Heroda do późniejszych wydarzeń historycznych.

Podobne materiały wykorzystywały zespoły z Węgait i z Gardzieniec, z północnej i wschodniej Polski.

* * *

Polska wschodnia dała polskiemu teatrowi i polskiej dramaturgii dwóch autorów, których twórczość nasycona jest pytaniami moralnymi. Egzemplifikują one w pewnym stopniu przyznane sobie przez artystę prawo do indywidualnego rozumienia pojęcia *sacrum*. Mam tu na myśli twórczość Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka, autorów wywodzących się z Białostoczczyzny. Pierwszy z nich w sztuce *Prorok Ilya* przedstawia dzieje człowieka, którego wiejscy sąsiedzi uważają za proroka i z tej racji przygotowują jego ukrzyżowanie. Naiwna wiara ludu prowadzi do aktualizacji ofiary proroka w imię jego (ludu) ziemskiej szczęśliwości. Drugi przypomina za Olgą Tokarczuk (powieść *Dom dzienny, dom nocny*) dzieje świętej, zwanej Kumernis albo Wilgefortis, w utworze *Ofiara Wilgefortis*. Wilgefortis jest męczennicą, ale nie jest ofiarą pogańskich oprawców, jak większość świętych z pierwszych wieków chrześcijaństwa.

Rzecz bowiem dzieje się w czasie wypraw krzyżowych. Wilgefortis jest zatem ofiarą innego typu konfliktu, a mianowicie między oddaniem się jej Jezu-

¹⁶ Z. Osiński, J. Grotowski, *Źródła, inspiracje, konteksty. Słowo - obraz - terytoria*, Gdańsk 1998, s. 171 i n.

sowi Chrystusowi a powszechnie uznawanym obowiązkiem uległości wobec ojca. Wilgefortis jest nieustraszona, dlatego zostaje ukrzyżowana, ale w nagrodę otrzymuje twarz Chrystusa. Jej świętość jest jak gdyby ambiwalentna i w pewnym sensie kłopotliwa... Nie wiadomo też czy jej utożsamienie z Jezusem traktować jako gnostycką wiarę w Chrystusa androgyna, czy też jako swoisty mistyczny erotyzm. Niezależnie od tego, legenda niepokoi wieloma innymi pytaniami, m.in. co do stopnia indywidualnej wolności człowieka w danych mu warunkach rodzinnych i obyczajowych.

Obaj pisarze zgłębiają meandry wiary na poziomie ludowym, zrodzone wśród ludzi niewykształconych, którzy mimo prostoty swego myślenia prawdziwie szukają drogi do Jezusa Chrystusa. Oczywiście, ich konfabulacje naruszają prawdy zawarte w nauczaniu Kościoła, tworzą nowe apokryfy i nieopatrzenie odwołują się do praktyk magicznych – dawno zapomnianych, ale pewnie istniejących w ich podświadomości.

Fakty te – to jest dramatyczne przetworzenie nawrotów magii czy wyprowadzenie na scenę zapomnianego apokryfu – są wielce znamienne. Oto do współczesnej literatury dramatycznej wkraczają wątki z etnicznego i religijnego marginesu.

Słowo „margines” zostało wprowadzone przez socjologów amerykańskich w analizie niejednorodnego rasowo i klasowo społeczeństwa ery industrialnej. Ustalili oni istnienie centrum, stanowiącego główny ośrodek modelujący życie, a także istnienie marginesów społecznych na jego obrzeżach. O ile dawne marginalne warstwy społeczne, jak np. lud z jego obyczajowością i folklorem, nie były aktywne, o tyle margines społeczeństwa kapitalistycznego wyróżniał się znaczną dynamiką¹⁷.

Otóż takie opisanie stosunków między centrum i marginesem społecznym wzbudziło w pewnym stopniu zainteresowanie historyków i teoretyków kultury. Model ten może okazać się atrakcyjny również dla nas. Każda kultura wytwarza swoje centrum, która skupia jej najcenniejsze elementy. Z upływem czasu jednak centrum ulega pewnej stagnacji. Ożywienie wnoszą twórcy i ich tematy... z marginesu. Można by o nich powiedzieć – „marginaliści”. Wydaje się, że na podstawie podanych przykładów możemy wnosić, że proces ten dotyczy także centrów religijnych i ich marginesów. W tym wypadku jednak można mieć wątpliwości, czy centra te są podatne na proponowane nowości. Niektóre kanony bowiem muszą być niezmiennie.

* * *

W kręgu szeroko pojętej kultury swoistym marginesem jest także sztuka dla dzieci. Nie dostrzegają jej krytycy „prawdziwego teatru”, którzy nie chcą uznać jej istotnego wpływu na rozwój współczesnej sztuki. A sztuka ta na swój

¹⁷ R.E. Park, *Human Migration and the Marginal Man*, „American Journal of Sociology” 1928; E. V. Stonequist, *The Marginal Man*, New York 1937.

sposób przeżywa wszystkie dawne i nowe artystyczne treści. Przystawia dzieciom i młodzieży awangardowe pomysły. Wrażliwa jest na poszukiwanie swoich własnych źródeł, a przy tym jest ona zrytualizowana w najwyższym stopniu.

Najwyraźniej widać to w twórczości Jana Dormana, artysty, którego wyobraźnię można by porównywać z twórczymi decyzjami scenicznymi Tadeusza Kantora. Dorman trafił do teatru ze świata szkolnego teatru dziecięcego. Wiedział więc, że dla dziecka każde działanie sceniczne jest celebracją, zachowaniem wyjątkowym, niezależnie od tego, czy wpisuje się w wesoły rytm zabawowy czy refleksyjne odkrywanie świata. Był on także pod ogromnym wpływem obyczaju ludowego, skonwencjonalizowanego i posiadającego wysoki stopień rytualności.

Obrzęd ludowy skierował go na drogę ku obrzędowi religijnemu. Tak powstało przedstawienie *Rymy dziecięce. Przed zaśnięciem* według tekstów Kazimierzy Hłakowiczówny z muzyką Karola Szymanowskiego (Teatr Lalek w Słupsku, 1981). Dorman dokonał w nim kompilacji z muzyki Szymanowskiego, przyznając pierwsze miejsce motywom ze *Stabat mater*. Odpowiednio do swoich celów adaptował także tekst Hłakowiczówny.

Akcję spektaklu umieścił w przestrzeni „skupienia” z ławkami i stołem, który widzowie przedstawienia kojarzyli z ołtarzem. Z góry zwisały sieci, które sygnalizowały zarówno symbolikę, jak i strukturę przedstawienia. Dorman bowiem podzielił je na trzy „łowienia”. Występowali w nim aktorzy w białych szatach z osłonami na głowach – to oni pełnili funkcje „łowiących”. Towarzyszył im ministrant, komentujący wydarzenia. Niewątpliwie, sztafaż ten wskazywał, że znajdujemy się w kręgu zadań świętego Piotra, realizowanych w konwencji czy może lepiej – rytuale Mszy świętej.

Tekst Hłakowiczówny mówiony był rytmicznie, jego frazy były wielokrotnie powtarzane, nie tylko dla ich utrwalenia w umysłach odbiorców, lecz również w celu zachowania muzycznego rytmu spektaklu. Przedstawienie to w ujęciu Dormana pokazywało kondycję człowieka, a przy tym i niezależnie od niej różnorodność ludzkich dążeń. A cały czas pozostawaliśmy w kręgu naszej chrześcijańskiej pamięci kulturowej z tym jednak, że wzbogacanej o współczesną refleksję.

I tak obraz Heroda–tyrana uzupełniony został wspomnieniem jego niewinnego dzieciństwa (piękny wiersz o Herodzie będący swoistym ostrzeżeniem: „...kiedy Heród był mały/ niańki go kołysały...”). Obraz wojennych zmagania uzupełniony był smutkiem, współczującej człowiekowi natury (i znów piękny wiersz: „jak z wojenki rycerze wracali / mieli w ranach / ostrza zimnej stali / a za wozem / szły na palcach / po cichutku / śliczne konie / oswiały / od smutku”). To o kondycji ludzkiej, ale sens utworu zawierał się w optymistycznej kwestii „Człowieka bez biletu” – z trzeciego łowienia:

„śmieje się ze mnie
dzisiaj
życie moje władne

bom sądził
 że tęsknicą złamany
 upadnę
 i skrzydła zdruzgotane
 w prochu
 będę włókł
 a oto:
 krwią serdeczną karmiony
 i ciałem
 dziś
 tęsknota za słońcem leci
 z m a r t w y c h w s t a ł e m!
 Ani mnie ból pokonał
 Ani obłęd... z m ó g ł!”¹⁸

Oczywiście Dorman nie konstruował swego przedstawienia jako wyznania wiary. Przeżywał poezję *sacrum* w jego różnorodnych aspektach i dzielił się nią ze swoimi widzami. Nie miał żadnego „imprimatur” i pewnie go nie oczekiwał, podobnie jak wszyscy inni marginaliści – poeci.

* * *

Zeświecczenie teatru, będące wynikiem dość powszechnej laicyzacji życia w krajach ekonomicznie rozwiniętych, jest faktem oczywistym. Niemniej nie oznacza ono wcale oddalania się od *sacrum*. Potrzeba *sacrum* istnieje w człowieku jako jego integralna częśćka i nic nie wskazuje na to, by miała na zawsze zniknąć. Co najwyżej jego ekspresja może ulegać zmianom. We współczesnym teatrze *sacrum* przejawia się za pośrednictwem swojej formy jako model „ceremonialnego” zachowania, odkryty na drodze ku rytualnym źródłom. Niemniej istnieje ono także w sferze znaków i symboli kulturowych, a także jako temat, motyw literacki i teatralny. Znamienne jednak, że coraz częściej artyści, korzystający z symboli i motywów religijnych, działają poza instytucjonalnym „centrum” i poza jego wykładnią litery i sensów religijnych.

Współczesnych artystów, jak się zdaje, pociągają możliwości indywidualnego (czytaj subiektywnego) traktowania *sacrum*. Dlatego też interesują się naiwnymi fabulacjami ludzi z pozoru nieuczonych, tworzących apokryficzne wersje religijnych zdarzeń. Interesują się odczuwaniem człowieka marginalnego albo też sami stają się „marginalistami”. *Sacrum* zatem traktują jako częśćkę własnego obrazu świata, który zgodnie z modą staje się kolażem ich różnorodnych emocji. W takim postępowaniu dokonuje się swego rodzaju instrumentalizacja *sacrum*. Zagadnienie do szczegółowego rozpoznania. Po-

¹⁸ Scenariusz przedstawienia *Rymy dziecięce. Przed zaśnięciem* w reż. i scen. Jana Dormana. Teatr Lalek „Tęcza” w Słupsku. Premiera: 30 IX 1981 r.

nownie trzeba powiedzieć, że jest to wynik długiego procesu rozwojowego naszej kultury. Opisujemy go z zainteresowaniem i nie jesteśmy nazbyt skłonni, aby go oceniać.

W tym kontekście niezwykle cenne są słowa Jana Pawła II, przytoczone wyżej, będące wezwaniem do spojrzenia na sztukę naszych czasów z innej, transcendentnej perspektywy. I jak zwykle stawiają one przed nami niezwykle szlachetne, choć również niezwykle trudne zadanie.