

Ślady

Zgromadzenie w Wierchowinie. Reszeto. Korowód par, muzyka od początku od ucha, przytupy i zawirowania. Kolorowe stroje, czerwień, zieleń, wstążki, skórzane pasy i kierpce, kołomyjka, horyłka, horyłoczka. Muzyka bez ustanku, jeden motyw pogania drugi, ścigają się instrumenty, cymbały, skrzypce; bęben dudni, talerz dzwoni, jak nie ma wygiętego w pałeczkę drucika to śrubokrętem, „odna dama u pered”, „hołubka”. Pot na czołach, kurz, ktoś wodą kropi podłogę, coraz mocniejszy puls bębna, w trzewia, skrzypce szaleją, cymbalista spocony tonie i wypływa, uwijając pałeczkami, już instrumenty same grają, a muzycy, skupieni, pozwalają smyczkom fruwać; już ich wielkie, robotne dłonie nie ich, bo nigdy nie były aż tak prędkie.

Pauza, za oknem cień, uderzenie razem – zakrzyk „hej” – i przyspieszenie, na ostro, teraz się zaczęło, wir, wir, „każdy swoju zahulał”, a teraz „po kolejce”, popisy – dojdzie pary na środek, mężczyzna w przysiadach, kobieta go podtrzymuje, z czupryny się kurczy, szybkość niebywała, śmigają stopy, przytupy, w synkopach, z fantazją, kobieta podtrzymuje, wyprostowana, skromna, a on fruwa przy niej, za nią, pod nią, aż w końcu kręci ją w jedną stronę, ze słońcem, potem w drugą, pod słońce, i schodzą, za oknem dwa cienie, oddają miejsce innej parze, co już wychodzi „po kolejce”, w swych podskokach i przysiadach. A potem znowu wspólnie, bieg, pęd, kurz, „dama z prawa”, „dama z liwa” – błysk, flesz, fotografia, Hucuł i Hucułka, Wierchowina, 1994 rok, ten sam kontur, układ rąk, zbliżenie ciał, wzajemność, dynamika, wzór ten sam, co „Satyr i Menada”, V w p.n.e., sztuka etruska, niebywałe połączenie elegancji i erotyzmu. Muzeum Brytyjskie, Londyn.... CIEŃ ZAPOMNIANYCH PRZODKÓW.



Fotografia z wyprawy „Gardzienic” na Huculszczyznę. 1994 rok.

MARIUSZ GOŁAJ

„Metamorfozy” – zapiski aktora



Rączka pokrywy brązowej urny z kapui, wykonana w początkach V w. p.n.e. w kształcie pary: menady i satyra, odznacza się typowo etruską mieszaniną wytwornego zbytku, elegancji i erotyzmu

Tańczę i śpiewam w natchnieniu nie siebie, a prastare wzory, a choćby ich cienie.

W ciągłym obcowaniu z demonem zaniechania.

Bo w cieniach żyją ich źródła, jak w posągach herosi, bogowie – dlatego je kiedyś czczono i, jak Pigmalion, w miłosnym uniesieniu przywoływano do życia.

Kogo gram w tej sztuce? – cienie. Cienie tych, co zostawili ślady i cienie śladów – wzorów.

Stawiam kroczyki pasji i upadków, w świetle sceny nagle.

Nic nigdy niegotowe, nic nigdy nieprawdziwe, nic nigdy nietrwale – wszystko mary, cienie, odbicia na ścianie platońskiej pieczary, bohaterowie o tysiącu twarzy, ulotność i znikanie.

Dwaj podstarzali filozofowie w togach, na skrawku kolumny. Anachroniczni, śmieszni.

Splątani w uścisku – głoszący o miłości i natchnieniu.

Akcesoria, wizerunki, problematyka – antyczna, nacechowana Erosem. „Kto by bez natchnienia (...) dobił się do bram pieśniarstwa w przekonaniu mianowicie, że do tego, aby być pieśniarzem, wystarcza rzemiosło, przekona się, że sam on jest pozbawiony iskry bożej i że pieśniarstwo człowieka trzeźwego nie dorównuje pieśniarstwu człowieka natchnionego”. (Platon, *Fajdros* 245 A)

Wzory

W nieplatońskich Gardzienicach, „Gardzienice” są, a przynajmniej bywają, platońskie.

Tu, w pieczarze teatru, szukamy trwałych wartości – szukamy prawidłowości, miary, szukamy idei, wzorów.

Dwie i pół dekady, konsekwentnie. Studiujemy tematy, alegorie, dzieła; ze śladów przeszłości, z pozostałych skrawków papirusów i kamieni, z tradycji – obcych i swojskich, z kultur – „wysokich” i „niskich”, układamy labirynt – przyrodę spektaklu. Potem – przez nasz wysilek, nasze tchnienia i oddechy, przez nasz umiar i skromność, naszą radość, jakże rzadką, nasze spory, potyczki i chyba nawet rany, naszą karność i odmienność, i niepokorę, i uległość, i przez to, że jesteśmy ciągle, a może nawet być już nie potrafimy inaczej... – drobnymi kroczkami, wydreptujemy TEATR. Teatr rzemiosła i natchnienia, teatr rzeczywisty i nierealny, wzniosłe szaleństwo, z niebytu wprowadzane w byt.

„Jeżeli wykonawca wpatrzony jest w to, co niezmiennie, i tym posługuje się wzorem, gdy usiłuje urzeczywistnić jego postać i moc, wówczas wynikiem jest rzecz skończona i piękna...” (Platon, *Timaios* 29A).

Zacznijmy od antycznych obrazów wyświetlanych na ścianie pieczary – obrazów herosów, namiętności, alegorii (*Satyr i Menada*, *Afrodyta w kąpieli*, *Wenus z Kapui*, *Stary Centaur i Młody Amor* – V, IV, II wiek p.n.e.).

Zacznijmy od budowania „gardzienickiej” Sparty, oddziału dobrze wyszkolonej falangi w boju. Wznoszącej pean, w boju o *mimesis*. Aktorzy szukają odwzorowania na scenie. Stawiają stopy z dokładnością centymetra, rzeźbią skręty ciała, pochYLENIA głowy. Reżim treningu i sprawność – obraz jak w lustrze; wypisz, wymaluj, jak ten wyświetlony na ścianie pieczary, niezmienny, antyczny.

„Czy ty myślisz, że byłby mniej dobrym malarzem ktoś, kto by wyrysował wzór, jakim by powinien być człowiek najpiękniejszy, i należycie by wszystkie rysy w rysunku oddał, ale nie potrafiłby dowieść, że może istnieć taki człowiek?” (Platon, *Państwo* 598 A).

Staniewski szuka „piękna wiecznego” i życia, które jest „coś warte”. On i my – konstelacja, której przyszło

pracować razem i być, niektórym blisko dwadzieścia pięć lat – to jak przeznaczenie. Ale on nie śni przy biurku własnych wizji, marzeń i koszmarów, które potem przekłada na teatr; on siebie konfrontuje z nami, z naszą odmiennością i nieprzekładalnością – materią (ludzką i aktorską) naszych marzeń i koszmarów, i naszych głosów, i ciał; wyćwiczonych, lecz nie idealnych. Bo między snem a rzeczywistością „kładzie się cień”. Zawsze.

A on chce, zawsze, byśmy byli rzeczywistością jak sen, byśmy na *Spełni* („scena” wg J. Osterwy) byli jak herosi: prawdziwi, wspaniali i tragiczni. Więc konfrontuje nas jeszcze z tym, co ponad nami, z wiecznością, starożytnością, z Apulejuszem tym razem, z dziełem wiekowym, z wzorem dla pokoleń. A potem z pieśnią tej epoki i ikoną... podejmujemy studia, on i my, i Maciej Rychły, studia ponad miarę naszych umiejętności i doświadczeń, żmudne, ponad miarę naszych ambicji i snów. Żeby wyjść z pieczary, żeby się przemienić.

Tak powstaje spektakl. Nie jesteśmy pierwszymi, którzy starożytności szukali, szukały ich pokolenia. Staniewski jest jednak ostrożny, swoim badaniom i praktykom przyporządkowuje subiektywnie nacechowaną nazwę „esej”.

Zacznijmy więc od szukania wzorów tak subtelnych, że nie istnieją materialnie, jako obrazy w kamieniu, w marmurze, na ścianach waz i świątyń? Zacznijmy od prostoty, od pierwszych tknięć i tchnień. Zacznijmy od *chorei*, od zgodności ruchu ciała i ruchu głosu, jako odbicia ruchów duszy.

Dla Platona sztuką było wszystko, co człowiek wytwarza celowo i umiejętnie; włączał do niej technikę, natomiast poezji do niej nie włączał. Poezja bowiem była nie umiejętnością, lecz owocem natchnienia. Była wprowadzie poezja „techniczna”, pochodząca z umiejętności pisarskich, ale większą, wspanialszą, stanowiła poezja „maniczna” – powstała z boskiego szału, opętania przez Muzy. Ona reprezentowała najwyższe czynności człowieka, ta pierwsza – tylko sztukę. Poeci-pieśniarze byli wieszczami; artyści (malarze, rzeźbiarze, budowniczy, tkacze) – rzemieślnikami jedynie.

Kim my jesteśmy i kim chcielibyśmy być?

„Człowiek dotknięty szaleństwem, jeśli piękność ziemską zobaczy, przypomina sobie piękność prawdziwą i oto skrzydła mu odrastają, on je rozpinać usiłuje i chciałby wzlecieć, a nie może; tedy, jak ptak, w górę tylko patrzy, a że nie dba o to, co na dole, przeto go ludzie biorą za wariata. Ze wszystkich szaleństw takie obłąkanie najlepsze”. (Platon, *Fajdros* 249D)

Ileż to takich lotów za nami, ile prób, ile upadków. Ile pracy by, przez chwilę, „jak ptak, w górę tylko patrzeć”. Przywołać wzór, na mgnienie choćby, na krótkie „tak” Staniewskiego, na to poczucie wspólnego, wzniosłego, jakby „Coś” przemawiało przez nas.

„I nagle mu się cud odsłania; piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie (...) On ogląda piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się, ani nie więdnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne (...). Na tym szczeblu dopiero życie jest coś warte, jeśli w ogóle warte; wtedy gdy człowiek piękno samo w sobie ogląda”. (Platon, *Uczta* 210 E – 211D)

Wzory migocą, mającą i, już ulotne, nie do odtworzenia, już tylko w pamięci, w oczekiwaniu i cierpieniu – znikają. Bo to jest cierpienie obcować z niemocą do-tarcia do wzoru. A potem z niemocą jego przywołania, przywołania jego „postaci i mocy”.

*Zapis fragmentu monologu
wewnętrznego aktora, w oczekiwaniu
na wejście na scenę*

Zostać, odnaleźć się, jakby się sobą nie było, nie uciekać w nie być, nie zostawać w być, zmienić się, mienić, przemienić. Uspokoić drżenie lewej powieki i mrowienie w palcach. Rozgrzać ciało, rozetrzeć dłonie i barki, potem twarz, zmierzwić włosy, naciągnąć kolana i usta – język, wargi, policzki. Ta ka ta ka ta ka ta ka, ta ka ta ka ta ka ta ka... Bieg, ruch, radość, skok, taka taka taka taka... a te okruchy gry cisnąć przed siebie potem. Błyszczące krople na skórze, „... gdzie były oczy perły już...”. A oj, oj moj, a oj, a ta taj, a ta taj... to za ciężko skoczyć na nowo; spadać i wznosić się, być jakby się sobą nie było... – obrócić głowę powoli, ten lewy mięsień, przy uchu... boli. Być najlepiej – z innymi wzajem. Zanurzyć się we wzajemność, jakby się sobą nie było. Zanurzyć się w siebie wzajem, w głos i szept drugiego, i ruch, w zimowe noce prób, których poza nami nikt nigdy nie widział, te heroiczne i nieheroiczne, z jakich jesteśmy, w naszą odmiennność, w naszą choreję. Tum ti kat kat ta tum tiki tam, tum ti kat kat, ta tum tiki tam... Zapomnieć gry, techniki, chwytów. Być pustym napięciem, być tylko czujnością, być GOTOWYM do dźwignięcia się z bezrutyny. To wytrenowane – niech się śpiewa, tańczy, niech się walczy samo. Widz – do-głądać go czy zapomnieć dzisiaj o nim? A może być jak miłujący wobec umiłowanego. Dbać o niego, zabiegać, podejmować gorliwy wysiłek, o jego obecność, podczas swojego agonu. Nie zapomnieć skrętów ciała w przestrzeni, ostatnich ustaleń – krok do przodu i trzy w prawo, eksklamacja, w światło, w muzykę, w pieśń, we wzajemność. Nie zapomnieć się w galopie, nie poganiać koni w stadzie, nie pozwolić zatratować, zasypać, zniszczyć – święte zapatrzenie pauzy,

szum szepczącego oceanu widzów za drzwiami
jest wdechem i wydechem, tylko
rozpoznać zapach wchodzących i pachnieć jak oni,
pustka,

cisza,
głos dzwonka uwalniający strzałę do lotu,
my – członkowie platońskiej rodziny.

Wątki

Metamorfozy, jak każdy nowy spektakl Gardzienic, wymagały nowego warsztatu, nowego treningu ciała i głosu, nowej muzyki, nowej konstelacji ludzkiej, nowej przestrzeni intelektualnej, nowej terminologii – nowej Inspiracji.

„Inspiracja” – to starożytne, dla wielu anachroniczne pojęcie zakłada nie tylko dyscyplinę i pracę; bywa, że czeka się długo, czasem bardzo długo, długo się tropi w najwyższym napięciu, przeklina i zaklina, by wreszcie spojrzeć w oczy bestii, by sięgnąć Dobra i Piękną lub by usłyszeć wielki śmiech „manowców”.

Zapowiedzi pieśni i scen miały być realizowane przez aktorów w sposób informacyjny, z dystansem niejako – tytuł, okres powstania, gatunek literacki, skala...

A potem mieli się aktorzy przemieniać, ulegać metamorfozie, raptownie zanurzać się w rzeczywistość sceniczną w „akcie przeobrażenia” [gr. *metamorphosis* – przeobrażenie; przekształcenie; przejście od jednego stadium do drugiego].

To nagle przejście miało wyzwalać silniejszy rozwój, inną jakość istnienia.

„Do granicy śmierci doszedłem i progów Prozerpiny dotknąłem, a wróciłem przez bezdnie wszystkich żywiołów; głębokiej nocy widziałem słońce, świecącym blaskiem jaśniejące, patrzyłem w oczy potęgom piekielnym i niebieskim potęgom, i do stóp ich czołem uderzyłem. Usłyszałeś tedy ale chociaż usłyszał, trzeba żebyś nie rozumiał.”

Wypowiadałem te słowa (z XI, misteryjnej księgi Apulejusza) w spektaklu nad drzącą z wyczerpania Histryczną Psyche¹, której życie uległo złamaniu. „The long line of my life [...] – you are broken”. Jeszcze przed chwilą śpiewała i tańczyła w precyzyjnym opętaniu, jeszcze chór poganiał ją do skoków, teraz przycupnęła jak drżąca mewa rzucona na piasek, na środku sceny, śledzona przez fale oczu widzów.

Wypowiadałem te słowa nad zagonionym w tańcu wokół własnego ogona Osłem-Lucjuszem², padającym z wyczerpania na ofiarny stół. Jeszcze przed chwilą ha-sał, wyśpiewywał, suwał kopytkiem, wywijał ogonem; teraz, przywrócony do ludzkiej postaci, zahukany, staje przed ciżbą i mówi: „Nie chcę”.

Wypowiadałem te słowa nad sobą i szepczę do ucha widza – „Eu o Bacchai, pieśń ku czci Dionizosa”.

Rozpoczyna się obrzęd. Rozpoczyna się oblęd. Rozpoczyna się wir tańczących menad. Od rytmu oddechu, od rytmu wystukanego ziarenkami wysuszonych pestek. Już nie kobiety³, już wirujące cienie w przyga-

szonych reflektorach nocy. Rozrzucone włosy, odsłonięte spod rozwianych szat uda, pulsujące brzuchy, falujące piersi, roziskrzane oczy, tyrsy rąk. Burdon roju dzikich pszczoł uwolnionych z pieczary. Satyrowie poganiający menady śmiechem i świstem fletni Pana. Łucznik⁴ w podskokach ustrzeliwujący dziewice. Objęcia i rozdarcia, puszek kobiecego przedramienia i pazury rozrywające ofiarne zwierzątka mężczyzn. Modlitwa do jądra kobiecości, wielonogiego, wielorekiego, wiecznego płodzenia, do wód – mleka, potu, krwi i spermy – do umierania i odradzania wiecznego, do cudu istnienia.

W sumie 26 zaśpiewów chwalebnych Dionizosa i 32 podwójne obroty wirujących menad – od krańca do krańca sali, od stołu, na którym głowę składa Rodowicz, do centrum, z tym obłądnym skokiem przeformowania linii tańca w labirynt ku światłu. Do centrum, w którym siedzę i płaczę. Na oczach widzów. Bo to teatr przecież.

Zgodziliśmy się ze Staniewskim, że ten płacz to dla mnie scena kluczowa w spektaklu. Sugestie Włodki były delikatne jak rzadko.

Mówiliśmy o modlitwie, o eksklamacji, o misteriach Izdy i obrzędach inicjacji – „O Ty, święta i wieczna rodzaju człowieczego opiekunko, Ty co swą szczodłą opieką śmiertelnych zawsze otaczasz i słodkie matki współczucie masz dla niedoli nieszczęśliwych.(...) Za przyjemny jest duch mój, bym Cię wychwalić zdołał, za nędzna ma ojcowizna, bym Cię uczcić mógł ofiarami, jakie Ci należne (...)”.

Mówiliśmy o teatralnych maskach na starożytnych wizerunkach, wyrażających śmiech i płacz, i o zrezygnowaniu z przełykania śliny w czasie monologu, bo burzy to obraz na scenie i czyni go niewiarygodnym.

Mówiliśmy wreszcie o fenomenie płaczu, nie o technikach jego wzbudzania, ale o ryku pięćdziesięcioletniego mężczyzny, o zanoszeniu się w łkaniach ojca nad otwartą trumną córeczki – Heli, przy której czuwał on, Włodek, bo Hela była jego miłością, kiedy miał 13 lat.

O tej tragedii i rozpacz ojców po utracie dziecka...

„Wszystki płacze, wszystkie łzy Heraklitowe
I lamenty, i łzy Simonidowe,
Wszystki troski na świecie, wszystkie wdychania
I żale, i frasunki, i rąk łamanie,
Wszystki a wszystkie (...)”.

Kiedy na scenie więdną kwiat młodości, trzeba zacząć rzeźbić swoją twarz. Coraz trudniej się robi w tym fachu, coraz trudniej się „sobą” gra. Wychodzi egocentryzm, oschłość rzemiosła, zadufanie. Widać nawyki i niemoc uwolnienia się od utrwalonych kalek, szczególnie tych nieuświadomionych.

Metamorfozy – garść słów

Temat „przemiany” wzięty jest od Apulejusza. Lucjusz pod wpływem magii, zostaje zamieniony w osła i, jako zwierzę, doświadcza życia dotkliwiej niż w życiu ludzkim. Wobec osła odsłaniają się sceny, jakie wobec człowieka pozostałyby ukryte – ludzie bowiem ukrywają przed innymi ludźmi (a nawet przed samymi sobą) to, co ujawnione wobec nieświadomego zwierzęcia drastycznie ich obnaża. Ośli los każe Lucjuszowi uczestniczyć w wydarzeniach rażących, być ich świadkiem, bohaterem i ofiarą; by w końcu ponownie stać się człowiekiem. „Osłe” doświadczenia wynoszą Lucjusza ponad innych. Goli głowę, przywdziewa kapłańskie szaty, uzyskuje powodzenie. Za skrętnie uciulane grosiki dostępuje kolejnych, intratnych wtajemniczeń.

W *Mitologii Greków i Rzymian* Zygmunta Kubiaka czytam: „Gdyby zapytać Greka z epoki archaicznej albo klasycznej o nasze miejsce między bogami a bytami niższymi, pewnie by powiedział: – My patrzymy na bogów, jak może psy na nas. – Czy bogowie są dla nas dobrzy? – A my czy jesteśmy dobrzy dla psów? [czytam „osłów”].

Osiół, przemieniony na końcu spektaklu ponownie w człowieka, mówi: „Nie chcę”.

Nie wie, czy „ludzkie” znaczy lepsze, niż „zwierzęce”.

Rodowicz – aktor, przegoniony ze sceny przez ciżbę, mówi: „Nie chcę”. Nie wie, czy „rzeczywiste” znaczy lepsze, niż „teatralne”.

Bo teatr bywa pełniejszy niż życie, pełniej mówi o sprawach wiecznych, zrywa zasłony, obnaża, wtajemnicza.

Stoję przykuty do pala, w cierniowym wianku. Światło w twarz i kropelki potu spływające w kąciakach ust, tylko one są ważne i opanowanie oddechu, łomotu serca, by przed końcem muzycznej frazy nie ruszyć się, nie mrugnąć powieką.

Po drugiej stronie sceny Tomasz, w wianku z winorośli, w wystudiowanych skrętach ciała, w gestach z antycznych wizerunków. Z końcem każdej frazy muzycznej zmienia kolejno figury: Dionizos-dzieciątko, Dionizos-żeglarz, Dionizos-pijany, Dionizos-tańczący.

Za stołem wieczernika chór śpiewa przy formidze.

U stóp kobiety z orszaków nieodłączne towarzyski drogi – tańcząca, dzika bachantka⁵ przy Tomaszu i „siostra w welonie” u moich stóp, zawodząca u krzyża, wzbudzona, łkająca pieśń w muzycznym uniesieniu⁶. Fraza pieśni wydłuża się do pęknięcia, przemiana, mój bezgłośny śmiech i przez dwie zwrotki – tańczący na krzyżu Chrystus („jakież to kontrowersyjne”). Pauza.

Biesiadnicy za stołem zmienili się w ciżbę, grożą, judzą do występku.

Ciężko, jak żołdak przechodzę z palem, unoszę go, jak w „sztukach walki”, zamieniam krzyż we włócznię,

przyczajam się, czekam; pauza, pauza, Tomasz wskazuje pod żebrem miejsce uderzenia, cisza pęka, tupot stóp, uderzenie, wibrujący krzyk osła: „i-cha”, śpiew chóru, dysonans – nowy Bóg zabija starego Boga, spycha go na ofiarny stół.

Pisze Staniewski: „... dzieło to (*Metamorfozy albo Złoty Osioł*) było wielką zagadką i niewyczerpalnym źródłem inspiracji. Dziś jest zdumiewająco aktualne w widzeniu świata, w ocenie marności i przemienności ludzkiego losu, a przede wszystkim – w apoteozie misteriów, ukazujących drogę do transcendencji, do duchowości. Księgę napisał Apulejusz z Madaury w czasach wielkiego przełomu, kiedy dawni bogowie – Dionizos i Apollo – zabierali się do odejścia, a na scenę wracał nowy Bóg Chrystus” (Cytat z opracowania dołączonego do płyty – „Gardzienice. Metamorfozy. Musik of Ancient Greece”).

Na próbach Włodek kilka razy wspominał o osobistej, nieodpartej potrzebie postawienia paru pytań, ważnych, najważniejszych, przed kresem, w agonii – o to co ponad nami...

A nam, niektórym z nas, przyszło zapytać: „Kim jest mój Bóg?” – czy ze sceny tylko?

Wątek dionizyjsko – chrystianiczny

Jestem aktorem, który czytając o Dionizosie i Chrystusie przygotowuje się do roli.

Aktorem, który chce wiedzieć, jak ten temat był badany, interpretowany, uprawiany przez innych.

Czy taka wiedza jest na scenie konieczna?

W „Gardzienicach” – wydaje się – tak. Chociaż na scenie, w gruncie rzeczy, i tak wszystko jest stającą się w oka mgnieniu, nieodwracalną tajemnicą.

Jestem tancerzem powołującym obrazy; swym ciałem i jego przedłużeniem – prawie trzymetrowym, dzie-

więciokilogramowym palem. Drewniany, długi i ciężki pal zmienia moje ciało, czyni mnie innym. Uczę się tym palem obracać, stawiam z nim kroczyki, wykonuję podskoki, uczymy się obracać razem. Czasem moje ciało jest przedłużeniem pala, bo to on wprawia mnie w zawroć głowy, unosi mnie, przyciska do ziemi. Pal i moje ciało... – uczymy się tańczyć razem. Jesteśmy tańczeni pieśnią, ale i naszym tańcem pieśń śpiewamy.

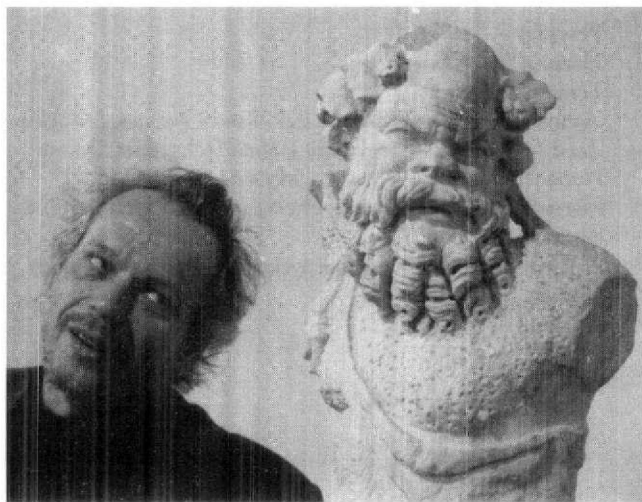
Jak pędzel i ręka, kreślimy w przestrzeni obrazy. W ułamkach sekundy, w zatrzymaniach, mamy się w obrazy zamieniać. W obrazy Dionizosa i Chrystusa, których dziesiątki wizerunków przejrzelśmy i wypróbowaaliśmy w trakcie pracy. Ikonografia jest bogata, wszystko to jednak wyobrażenia, falsyfikaty, cienie prawdziwego Oblicza. Nie naśladujemy tamtych obrazów, nie jesteśmy wiernymi kopiami – jesteśmy skazani na siebie, na odnajdywanie w sobie dawnych bohaterów, na odgrywanie roli, wyrażanie charakteru i uczuć, na gesty i ruchy będące nierzeczywistą rzeczywistością. Nie jestem Dionizosem ani Chrystusem – bynajmniej, ale swoimi rękami wygładzony pal chcę zmienić w rytualny fallus, w drzewo wiadomości, w krzyż. Dokonuję żarliwej przemiany, choć tylko wykonuję czynności, jak kapłan, wyrażam więcej niż jestem, może mnie tu nawet całkowicie niewiele.

Pod pretekstem teatralnego szalbierstwa staram się sięgać wieczności.

Po przedstawieniu, następnego dnia, Joanna przygotowała posiłek, Nastka⁷ pisała wypracowanie do szkoły: „Życie – strzała wypuszczona z łuku”. Czytałem fragmenty Nietzschego: „Dionizos przeciw «Ukrzyżowanemu»: oto macie przeciwieństwo.(...) Problemat polega na znaczeniu cierpienia: czy znaczenie chrześcijańskie czy tragiczne... W pierwszym wypadku ma być drogą do świętobliwości; w drugim istnienie uchodzi za dość święte, żeby usprawiedliwić nawet niezmierną ilość cierpienia. Człowiek tragiczny przytakuje nawet najtwardszemu życiu: dość jest do tego silny, całkowity, przebóstwiający; chrześcijanin neguje nawet najszcześniejszy los na ziemi: dość jest słaby, ubogi, wydziedziczony, żeby w każdej formie życia cierpieć jeszcze... Bóg na krzyżu jest przekleństwem rzuconem na życie, wskazówką, iż należy się zeń wyzwolić; pokrajany na części Dionizos jest obietnicą życia; wiecznie będzie rodzić się na nowo i powracać z rozbicia”. (Nietzsche, *Wola Mocy*)

Interpretacja Nietzschego nie jest wyczerpująca, aczkolwiek dramatyczna i teatralna. Jest zdominowana obsesją, tragedią człowieka, który, w ostatnich listach podpisywał się Jego imionami. Imionami Dionizosa i Ukrzyżowanego.

Świeciło słońce, czas mierzony kolejnymi filiżankami kawy i mięty mijał na rozmowie. Pachniała trawa, uwijały się pszczoły.



Mariusz Gołaj i Satyr, Rzym Muzeum na Kapitolu.
Fot. Joanna Holcgreber

Marek Aureliusz

Zawsze fascynowała mnie naturalna przemienność tego samego widoku z kuchni mojego domu; łąka – jesienią, zimą, wiosną i latem, rzeka, pagórki i fragment drogi do Piask.

Jest w tej zmienności harmonia natury, stałość i prostota.

Rano piję kawę, czytam *Rozmyślania*, patrzę w mgłę i czuję się zakorzeniony.

Kamienna ruina przy drodze jeszcze stoi – kiedyś była tu klubo-kawiarnia, potem sąsiad właściciel zamienił ją na stajnię; nauczył konia wchodzić po schodach do środka i tak żyli – sąsiad w drewnianej chałupinie i koń w kamiennym domu. Koń zdechł, sąsiad umarł, chałupina zamieniła się w letniskową daczę, a kamienny dom w kolejną gardzienicką ruinę.

Droga niemal taka sama jak przed dziesięciu laty, z wybojami – o świcie przekuśtyka o dwóch laskach sąsiad, potem przebiegnie dziewczynka z tornistrem, przejedzie w tumanie kurzu samochód, przedrepcze pies. Chłopiec rzuci kamieniem w ptaka i urośnie, bo wyrosną mu kopytka. Niektórzy przyjeżdżający na spektakle goście widzą tu tylko magię – idącego wśród pagórków Tobiasza, i Anioła, z Malczewskiego obrazków.

Gardzienice to kawał zagospodarowanej ziemi, to kapitał jakim trzeba zarządzać.

To podniesione przez nas z ruin domy, posadzone na ugorach ogrody, teatr, spektakle, instytucja, to ludzie, biuro, archiwum, Akademia Praktyk Teatralnych, liczne projekty czekające na realizację.

Staniewski mówi często, że jego największym spektaklem jest odbudowana od fundamentów oficyna – siedziba teatru. Szczególnie wypełniona młodzieżą, podczas sesji Akademii, latem lub słonecznym, jesienią zmierzchem wygląda ona imponująco. Tym skarbem państwa trzeba zarządzać.

Staniewski, Tomek i ja, i parę osób grających spektakle, i trzy osoby w biurze, odkąd biuro istnieje, dzień w dzień, od dwudziestu paru lat.

Jak zachować duszę filozofa artysty, gdy obowiązki urzędnicze odciągają, zagarniają czas, energię, życie. Kolejne wojny, bitwy, potyczki, intrygi, bieda, coraz to nowe roszczenia barbarzyńców. Jak utrzymać najwyższe wartości, cnoty władcy i „boski szal” twórcy?

Po występach w Modenie, wiosną 2000 roku spędziłem dwa dni w Rzymie. Wziłem ze sobą w plecaku

Rozmyślania Marka Aureliusza, więc w nocy udałem się na Kapitol. Wszedłem po schodach, wysoko, mijając po drodze rzeźby umięśnionych olbrzymów o wielkich głowach i karłowatych, atletycznych tułowiach. Z dołu, z dalekiej perspektywy, wyglądały one jednak proporcjonalnie. O czymś takim pisał Platon, krytykując sztukę iluzji.

Sporo napisano o tym posagu, szczególnie Josif Brodski: *W holdzie Markowi Aureliuszowi*. Stałem przed nim. Z lewej strony, od frontu, wyglądał najlepiej. Patrzyłem w górę – poprzez końskie kopyto, na jego twarz. Nad głową przelatywał ptak.

Skąd to drżenie przy czytaniu Marka Aureliusza – nie, ja go jedynie przecież doświadczam.

„Byłeś człowiecze, obywatelem tego oto wielkiego państwa. Cóż ci na tym zależy, czy lat pięć, czy sto? Co jest według praw, to jest dla wszystkich równe. Cóż więc w tym strasznego, jeżeli cię usuwa z granic państwa nie tyran, nie sędzia niesprawiedliwy, ale natura, która cię w nie wprowadziła? Tak jak aktora usuwa ze sceny pretor, który go przyjął. – Ale nie odegrał pięciu aktów, tylko trzy! – Dobrze. Ale w życiu trzy akty tworzą sztukę całą. Bo kiedy się ma skończyć, wyznacza ów, kto przedtem zespół ułożył, a teraz rozpuszcza. Ty zaś ani w jednym, ani w drugim udziale nie brałeś. Odejdź więc łagodnie. Łagodny bowiem jest i ten, kto cię zwalnia”.

Jest wiele odejść przed tym ostatecznym. Ludzie, przedsięwzięcia, epoki, konstelacje.

Spektakle przemijają, może one najdotkliwiej, bo sztuka winna trwać, bardziej jak spiż. Tyle mocy na nic?

A jeśli aktorzy restaurują ruiny, cytują Ciebie – Marku, stawiają domy i sadzą ogrody na porośłym burakami wysypisku Lubelszczyzny, bronią wartości republiki marzeń..., czy oni tylko „zbyttnio się unosili”? Czy to tylko „dym, popiół, baśń albo nawet już i baśnią nie jest”?

Przypisy

- ¹ Mariana Sadowska
- ² Tomasz Rodowicz
- ³ Joanna Holcgreber, Elżbieta Rojek, Katrin Forsmo, Britta Forsslund (w innej wersji spektaklu Joanna Holcgreber, Dorota Porowska, Joanna Wichowska, Mariana Sadowska)
- ⁴ Martin Essen-Moller (w innej wersji spektaklu Grzegorz Podbiegłowski)
- ⁵ Elżbieta Rojek (w innej wersji spektaklu Dorota Porowska)
- ⁶ Mariana Sadowska
- ⁷ Anastazja Gołaj (córka)