didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/stfg-x743
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeszlosc-jako-powtorzenie-inspiracje-historyczne-i-ich-rola-w-praktyce-rezysersko

/ HISTORIA. REWIZJE

Przeszłość jako powtórzenie. Inspiracje historyczne i ich rola w praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu „Arianie”

Beniamin Maria Bukowski

Historical Inspirations and Their Role in Directing and Dramaturgy, as Exemplified by the Performance *Arianie*

This article is a summary of my doctoral dissertation defended at the Stanisław Wyspiański Academy of Theatre in Krakow under the supervision of Dr Olga Katafiasz. In it, I analyse contemporary approaches to historical theatre, with particular emphasis on the concept of ‘the past as repetition’ based on the ideas of Pierre Nora and Gilles Deleuze, treating it as an alternative to the concepts of (post)memory and revision of historical narratives that dominate the humanities. Through an analysis of my own creative practice, using my performance *Arianie* as an example, I argue that in theatre, the past can be a pretext for analysing our current experience, rather than an object of judgement or reconstruction.

Keywords: history; the past as repetition; historical theatre; experience; *Arianie*; (post)memory

Dotychczasowa refleksja teoretyczna w nowej polskiej humanistyce, dotykając zagadnienia współczesnego dramatu historycznego, koncentrowała się na wybranych aspektach tego zagadnienia, takich jak: praca pamięci (por. *Zła pamięć*, 2012), postpamięć (Bryś, 2020) czy rewizja istniejących narracji historycznych[1]. Taką (jak się wydaje, trafną) klasyfikację dzisiejszego namysłu nad tym zagadnieniem proponują Joanna Królikowska i Weronika Żyła, redaktorki zbioru esejów Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku (2023, s. 8).

Zwłaszcza termin „postpamięć", wprowadzony do obiegu przez Marianne Hirsch (2020, s. 16), zrobił karierę w polskiej teatrologii minionej dekady. Hirsch, analizując przypadek Arta Spiegelmana, rysownika komiksów poświęconych tematyce Zagłady, syna ocalałego z Holokaustu Żyda, pisze o „pewnych tranzytywnych, przeniesieniowych procesach – kognitywnych i afektywnych – za sprawą których przeszłość zostaje uzewnętrzniona bez pełnego jej zrozumienia" (tamże, s. 18). Zdaniem badaczki akt twórczy osoby, której rodzina naznaczona była traumą w poprzednich pokoleniach, lecz która sama doznała tej traumy w sposób jedynie zapośredniczony, poprzez opowieść lub doświadczenie określonych wzorców wychowawczych, uzewnętrznia ową „dziedziczoną" pamięć we własnej ekspresji artystycznej. Dlatego też Hirsch zaznacza jednocześnie:

> Nie mamy rzecz jasna autentycznych „wspomnień" odnoszących się do cudzych doświadczeń, a wspomnienia jednej osoby nie mogą stać się wspomnieniami innej. Postpamięć to nie to samo co pamięć, jest ona przecież „post"; ale zarazem, jak staram się dowieść, przypomina pamięć za sprawą swojej siły afektywnej i oddziaływania na psychikę (tamże, s. 19).

Kategoria ta wydaje się szczególnie przydatna do analizy polskiego teatru zajmującego się historią, zwłaszcza w kontekście tragicznych wydarzeń i tabuizowanych traum naznaczających rodzimą historię: na czele z Zagładą, antysemityzmem, doświadczeniem II wojny światowej i totalitaryzmu komunistycznego, podziałów klasowych i wypartej pamięci chłopskiej, krzywd kobiet w patriarchalnym społeczeństwie czy kwestii związanych z dominującą rolą religii w życiu społecznym i krzywd wyrządzonych przez mający niemal monopolistyczną pozycję co najmniej od czasów ślubów kazimierzowskich Kościół katolicki.

Marta Bryś, która sięgnęła po rozważania Hirsch, skupiła się głównie na zagadnieniach związanych z Zagładą i z II wojną światową, analizując osiem przedstawień (por. Bryś, 2020, s. 22). Jednocześnie, co istotne, badaczka wydaje się reinterpretować i poszerzać pojęcie postpamięci: odnosi się ono nie tyle od twórców, dla których pamięć jest dziedzicznym brzemieniem, ile do wszystkich, którzy odnoszą się do nieprzepracowanej traumy własnej zbiorowości, nie mając podobnej legitymizacji (jak jest to w przypadku analizowanej twórczości Jerzego Grzegorzewskiego czy Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego). Bryś interesuje przede wszystkim to, „w jaki sposób medium teatru, wykorzystując rzeczywistość, jaką wytwarza w obrębie przedstawienia, może świadomie generować przeżycie przeszłości w porządku postpamięci, na płaszczyźnie intelektualnej, emocjonalnej i wyobrażeniowej” (tamże, s. 182). Dyskurs ten jest niejako równoległy do tego, który chciałem zaproponować w niniejszej pracy, w oparciu o tradycję intelektualną wywodzącą się z humanistyki francuskiej, zwłaszcza z myśli duetu Deleuze-Guattari i historyka Pierre’a Nory, stąd poprzestanę na tych uwagach wprowadzających.

Zagadnieniami podobnymi do tych, jakim uwagę poświęca nurt postpamięci,

zajmuje się blisko z nim związana grupa badaczek i badaczy zorientowanych raczej na pamięć jako taką. Przenikanie się tych dwóch podejść widać świetnie w antologii *Zła pamięć* pod redakcją Grzegorza Niziołka i Moniki Kwaśniewskiej, w której znajdują się opracowania z obu nurtów. Niziołek i Kwaśniewska w tekście wprowadzającym zarysowują perspektywę badawczą ich własnej refleksji, posługującej się pojęciem „złej pamięci". Zwracają jednocześnie uwagę na wieloznaczność tego terminu, mogącego w codziennym zastosowaniu oznaczać skłonność do zapominania, podczas gdy w dyskursie krytycznym odnoszącego się raczej do pamięci, która celowo coś przeinacza, przemilcza, obnaża lub zmienia. Tak rozumiana może być nacechowana zarówno negatywnie (jako pamięć wypierająca trudne dla społeczności tematy), jak i przeciwnie, jako pozytywna, wywrotowa siła, której „zło" w odbiorze społecznym wiązać się będzie z przywoływaniem niewygodnych tematów, obnażaniem obłudy i zmowy milczenia, próbami konfrontacji z pamięcią oficjalną i odgórnie narzuconą (*Zła pamięć*, 2012, s. 9). Autorzy lokują pojawienie się owej pamięci „alternatywnej" i „złej" w polskim teatrze u początku bieżącego stulecia, twierdząc, że w tym momencie scena zaczęła konfrontować się z oficjalnymi narracjami historycznymi, poszukując tematów alternatywnych, czerpiąc z historii prywatnych, kontestując narracje oficjalne i podejmując tematy niewygodne. Przywołują przy tym inspirację myślicielami takimi jak Hayden White, Jean Amery i Michel Foucault, korzystając z pojęcia przeciw-historii zaproponowanego przez tego ostatniego, a mającego za zadanie „dopuszczenie do głosu ofiar wykluczonych z dziejów spisanych przez zwycięzców – wysłuchanie ich opowieści, wspieranie ich buntu oraz ochrona przed niszczycielskim działaniem resentymentu" (tamże, s. 10). Projekt autorów antologii miał w założeniu polegać z jednej strony na śledzeniu anty-historycznego podejścia twórców teatralnych początków XXI wieku, z drugiej

– na budowaniu anty-historii samego teatru, przez przypominanie i nowe odczytanie spektakli w ich ocenie zapomnianych i niesłusznie marginalizowanych (tamże, s. 11).

Ostatnia z perspektyw badawczych, zarysowana w opracowanej przez Joannę Królikowską i Weronikę Żyłę antologii, odnosząca się do rewizji istniejących narracji historycznych, w przeważającej mierze realizowana jest już w obrębie badań nad pamięcią i post-pamięcią. Gdyby podjąć się roboczej dystynkcji, wskazać należałoby przede wszystkim sposób pracy nad materiałem, czyli wyłączyć ze wspominanych nurtów wszystkie te przypadki teorii i praktyki teatru, które w pracy nad historią mniej koncentrują się na pracy nad zbiorową i indywidualną pamięcią, bardziej na rewizjach związanych z narracją historyczną, w oderwaniu od indywidualnego przeżywania historii. Zaznaczyć należy, że podział taki jest dość płynny i umowny.

Konieczne wydaje mi się w tym miejscu zarysowanie, dlaczego te perspektywy badawcze, choć niewątpliwie ważne i otwierające nowe perspektywy, nie są wystarczające dla tematu, którym chciałbym się tutaj zająć, i dla mojego rozumienia teatru historycznego (piszę o jego rozumieniu w odniesieniu do własnej praktyki i założeń, które w niej przyjąłem). Większość mojej dotychczasowej twórczości teatralnej dotyczy tematów, które można określić mianem historycznych, co roboczo zdefiniuję jako traktowanie przeszłych wydarzeń i wytworzonych wokół nich narracji jako materiału wyjściowego do podejmowania procesu twórczego.

Uważam jednak, że zarówno moja praktyka artystyczna, jak i stojące za nią założenia teoretyczne nie mogą być skutecznie wyczerpane przez proponowane w przywołanych ujęciach akademickich kategorie: wynika to głównie z faktu, że ani (post)pamięć, ani rewizja historii nie są na ogół

głównym przedmiotem mojego zainteresowania. Przeciwnie, historię chciałbym w teatrze traktować zawsze jako formułę pozwalającą na opowiadanie o tym, co współczesne, i to nie przez stawianie pytania, jak ją w danym momencie postrzegamy, ale raczej przez odnajdywanie w niej pewnych tropów i tematów, które – potraktowane czysto pretekstowo – stają się narzędziem budowania nowych opowieści. Historia ta może rozgrywać się jako powrót do tematów trudnych, nieprzerobionych, zakłamanych czy przemilczanych, ale w ostatecznym rozrachunku rzadko chodzi mi o wyrokowanie na temat przeszłości, sprawiedliwość naprawczą, przywracanie głosu zapomnianym lub wydawanie wyroku na tych, których historia wyniosła na piedestał jako zwycięzców i których zbrodnie domagają się przypomnienia. Wszystkie te aspekty są oczywiście ważne, jednak sam gest ferowania wyroku post factum i ustawiania się w jednym rzędzie z przeszłymi ofiarami przeciwko przeszłym oprawcom niesie, jak sądzę, sporo ryzyka związanego z moralną uzurpacją, zawłaszczaniem dawnych traum i lokowaniem się na pozycji prawowitego depozytariusza (post)pamięci, odwracania wzroku od nieprzerobionych obecnie niesprawiedliwości poprzez obsesyjne uciekanie w przeszłość, czy w końcu zagrożenie ahistoryczności i przykładania naszego systemu wartości do odległych mentalnie epok, których bohaterów należałoby właściwie, mimo bliskości geograficznej, traktować jak mieszkańców obcych krain, posiadających własne kody kulturowe, systemy aksjologiczne, ograniczenia poznawcze i niezbywalne względem nas różnice, nie pozwalające na ferowanie łatwych wyroków. Nie chodzi oczywiście o to, by nie potępiać dyktatorów początków XX wieku za ludobójstwa, XIX-wiecznego społeczeństwa za radykalny patriarchat, feudalnej Europy za klasowość, liberalnego Zachodu za krzywdę kolonializmu. Rzecz raczej w tym, że wartość poznawcza i doświadczalna tych rozpoznań może być różna: od istotnej tam, gdzie nienazwana dotąd

krzywda rzeczywiście zostanie obnażona i wypowiedziana, dając jakiekolwiek poczucie sprawczości tym, którzy w kolejnych pokoleniach są jej ofiarami, po banalną, gdy teatr używa przeszłości jako taniego moralitetu, w którym powtarza powszechnie przyjęte już przekonania aksjologiczne z wykorzystaniem jasełkowego podziału na „dobrych nas, sprawiedliwych, ofiary" z jednej strony i „złych ich, krzywdzicieli" z drugiej.

W moim przeświadczeniu, co rozwinę w kolejnych podrozdziałach artykułu, teatr dzieje się zawsze tu i teraz, także w swoim odniesieniu do przeszłości. Wpisane w jego naturę powtórzenie sprawia, że przeszłość ma dla niego przede wszystkim charakter pożywki, bazy, na której budować można bieżące doświadczenie.

I. KONTRPROPOZYCJA – PRZESZŁOŚĆ JAKO POWTÓRZENIE

W eseju *Między pamięcią a historią – problematyka miejsca* Pierre Nora analizuje różnicę pomiędzy pierwotną pamięcią i historią. Zauważa:

> dystans między pamięcią jednolitą, władczą i pozbawioną samoświadomości, organizującą, wszechpotężną, spontanicznie aktualizującą, pamięcią bez przeszłości, stale aktualizującą swoje dziedzictwo, pamięcią, dla której czas przodków to bliżej nieokreślona epoka herosów, prapoczątku i mitu – a pamięcią, która jest wyłącznie historią, śladem i wyborem (Nora, 2024, s. 96).

Ta pierwsza pamięć jest pamięcią przedhistoryczną. Pamięcią wspólnoty, która nie podtrzymuje wspomnień o przeszłości w sposób organiczny.

Zamierzchłe zdarzenia trwają z jednej strony przez indywidualne doświadczenie, z drugiej przez opowieść i rytuał. Właśnie w tym sensie to, co wydarzało się kiedyś, nie jest ulokowane w żadnym konkretnym czasie: przynależy do sfery mitu rozgrywającego się zawsze i nigdy. Taka przeszłość jest miejscem (w znaczeniu toposu). Każda podróż do niej prowadzi od jej odnowienia. Jej przeciwstawieniem jest dla Nory sztuczny wytwór pamięci wytwarzanej przez historię: „śladowość" i „wybór" związane są z umownością wynikłą z zerwania z ciągłością doświadczenia. Przeciwieństwo jest również wyparciem: dominacja pamięci historycznej, stanowiącej sztuczny twór wynikający z rozpadu więzi społecznych i rodzaju odgórnego budowania tożsamości w ramach struktur państwowych, politycznych czy akademickich, prowadzi do erozji powtórzeniowego porządku myślenia właściwego człowiekowi:

> Zerwanie z pamięcią pod presją zaborczej i wyniszczającej historii miało ten skutek, że pękła nić tożsamości, że rozpadło się coś, co przeżywaliśmy jako oczywistość: jedność historii i pamięci. […] Gdybyśmy nadal mieszkali w naszej pamięci, […] każdy, nawet najzwyklejszy codzienny gest byłby przeżywany jako religijne powtórzenie czegoś, co robiono od zawsze, identyfikując się w pełni z samym gestem powtórzenia i jego znaczeniem. Z chwilą, gdy pojawia się ślad, dystans, zapośredniczenie, nie istniejemy już w pamięci żywej, ale w historii (tamże, 96-97).

Postrzeganie pamięci przez Norę związane jest więc z rytualnością i zarazem z relacją z tym, co powszednie. To sprzężenie wynosi codzienność do rangi metafizycznej (co ciekawie korespondować może chociażby z myślą Jolanty Brach-Czainy, 2018), ale jednocześnie zapewnia przeszłości niejako fizyczne

trwanie w nas poprzez powtórzenie. Nora nie problematyzuje zagrożeń związanych z tym przednaukowym doświadczeniem rzeczywistości: wszak rytualnym punktem powtórzenia równie dobrze może być sakralizowana przemoc i wykluczenie. Niezależnie od tego, zerwanie z „bezpośredniością" pamięci, dokonywane wraz z wkroczeniem w dyskursywną sferę historii, jest punktem unicestwiającym.

> Pamięć i historia to nie synonimy i jesteśmy świadomi tego, co je dzieli. Pamięć jest żywa, pielęgnują ją żywi ludzie i dlatego nieustająco ewoluuje, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapominania, nieświadoma kolejnych zmian, którym ulega […] Historia z kolei zawsze jest problematyczną i niepełną rekonstrukcją tego, czego już nie ma. Pamięć umieszcza wspomnienia w sferze sacrum, historia […] je stamtąd uwalnia. Historia […] należy do wszystkich i do nikogo, co czyni ją powszechną. Pamięć zakorzeniona jest w konkrecie, w geście obrazie i przedmiocie. Historię interesuje wyłącznie ciągłość w czasie, zmienność rzeczy i stosunki między nimi (Nora, 2024, s. 97-98).

Porządkując te oparte na prostej antytezie uwagi, można pokusić się o mniej metaforyczny opis zarówno „pamięci", jak i „historii". Pamięć jest przede wszystkim mechanizmem, który wydaje się według Nory niejako przyrodzony człowiekowi: jest formą jego aktywności i narzędziem mediującym funkcjonowanie w świecie. Nie stanowi struktury, która wytwarzałaby proste, linearne narracje. W pamięci nie chodzi wszak o stworzenie domkniętego ciągu przyczynowo-skutkowego, poddanego ramom logicznym. Ma ona raczej użytkowo-ewolucyjny charakter. Wydarzenia z przeszłości

powracają w niej w określonych kontekstach, w innych są zaś wypierane. Obraz tego, co minione, ulega też nieustającemu przekształceniu. Logicystycznie rozumiana prawda, a nawet prawda nauk empirycznych, nie znajdują w niej zastosowania. Jej wyznacznikami są subiektywizm, uznaniowość i działanie poza uchwytnymi granicami świadomości. Historia leżałaby zatem na jej antypodach: stanowiłaby narzędzie opisu konkretnych zdarzeń rozpisanych na osi czasu i analizowania związków zachodzących pomiędzy nimi. Wiemy, że jej obiektywność również nie jest możliwa, jednak historia uzurpuje sobie do niej prawo. Nie inaczej niż pamięć, jest również wyrywkowa, a jednak jest to wyrywkowość w dziwny sposób zobiektywizowana, ubrana w słowa, odgórnie narzucona, podpierająca się metodologią. Historia odnosi się do nagich faktów: emocje, doświadczenie, wrażenia i pamięć zostają przez nią unieważnione. Narzędziami w ręku historyka są zatem daty, dane liczbowe, źródła materialne i opisy procesów. Ciekawa jest uwaga Nory o tym, do kogo „należy” historia. Oczywiście można traktować ją jako przedmiot dyskursywnej gry, w której nieustannie morfuje ona w oparciu o działalność akademików, słowa polityków czy kulturę powszechną wytwarzającą jej obrazy. Jest jednak „powszechna” – w tym sensie staje się matrycą czy też układem współrzędnych, po którym musimy się poruszać, odnosząc się do przeszłości. Zamiast opowieści naszych przodków, prywatnych i religijnych mitologii, zamiast niejasności artefaktów i stąpania po ścieżce fantazji, historia daje nam „zobiektywizowany” fundament, na którym mamy budować swoją tożsamość. Co więcej, fundament, do którego jesteśmy wprawdzie w stanie odnosić się afektywnie, lecz nie mamy możliwości osadzenia go we własnym doświadczeniu. Zachodnia humanistyka dobrze rozpoznała to napięcie poprzez dyskurs postkolonialny, w związku nie tylko z istnieniem oficjalnej historii narzuconej przez kraje kolonizujące, ale również przez problem

niemożności zastąpienia jej historią ludów podbitych: te funkcjonowały wcześniej w porządku pamięci, zaś porządek historyczny wydaje się nie czynić zadość ich krzywdzie i nie stanowić dostatecznego narzędzia oczyszczenia i odbudowy dla potomków ofiar. Podobna refleksja pojawia się w Polsce, zwłaszcza w kontekście tematów tożsamości chłopskiej jako opozycji do historiografii ujętej z perspektywy dziejów szlacheckich elit czy kwestii tożsamości żydowskiej i niemożności wysłowienia traumy antysemityzmu i Zagłady ani w obrębie dyskursu historycznego, ani zerwanej pamięci.

Warto przy tym oczywiście zauważyć, że Nora walczy z wizją historii właściwą czasom powstawania jego tekstów: dzisiaj akademickie badania nad przeszłością coraz bardziej są świadome swoich ograniczeń i ryzyka abstrakcyjno-obiektywizującego dyskursu, coraz chętniej podpierając się etnologią, psychologią i badaniami kulturowymi, by przenieść znaczną część swoich zainteresowań badawczych na indywidualne i zbiorowe biografie, zagadnienia związane z pamięcią i narracją grup wykluczonych. Nawet jednak w obrębie tego przesunięcia stajemy przed tym samym paradoksem: chęć utrwalenia i naukowego opracowania indywidualnego doświadczenia staje się z miejsca mechanizmem je uśmiercającym. Stąd wciąż tak samo niepokojąco brzmi fatalistyczne memorandum Nory:

> Prawdziwą misją historii jest zniszczenie i wyparcie podejrzanej pamięci. W całkowicie uhistorycznionym świecie społeczeństwa historii staną w obliczu ostatecznej, definitywnej desakralizacji. Ambicją i zadaniem historii jest nie gloryfikowanie, lecz unicestwienie tego, co naprawdę się wydarzyło (tamże, s. 98).

Trudno rozumieć wypowiedź Nory jako skierowaną przeciwko uznawaniu historiografii i poszanowaniu akademickiej analizy faktów. Tak samo niepokojące byłoby uznanie jej za apologię czysto rytualnego systemu funkcjonowania społeczeństwa, w którym to, co symboliczne i podświadome, wypiera to, co racjonalne, naukowe i analityczne. Wydaje się raczej, że badacz zwraca uwagę na niebezpieczeństwo tej sytuacji, w której zanika zupełnie siła osobistego wyznania i pamięci, nie jest podtrzymywane indywidualne doświadczenie trwania w czasie – i w całości jest ono zastępowane przez narrację. Zwłaszcza że kilka stron później Nora dodaje w bardziej koncyliacyjnym tonie: „Pamięć, której nie przeżywamy już od wewnątrz, potrzebuje wsparcia z zewnątrz i namacalnych dowodów na to, że nadal trwa" (tamże, s. 106).

Można zadać pytanie: jak odnieść tę analizę do zagadnienia teatru zajmującego się przeszłością? Otóż kluczowy w tym kontekście wydaje się ostatni cytat. Skoro Nora zauważa, że akademicko pojmowana historia niejako niweluje pamięć i (nawet wbrew własnej intencji) nie może stanowić właściwego wsparcia dla jej zewnętrznego podtrzymywania, potrzebne jest dla nowego ożywienia zbiorowego i indywidualnego doświadczenia nowe, quasi-rytualne medium. Uważam, że w tym miejscu właśnie może pojawić się teatr.

Praca, którą wykonuje teatr, znów okazuje się mieć paradoksalny charakter i zataczać koło. Materiał, na którym bazujemy, odnosząc się do przeszłości (zwłaszcza tej odległej), opiera się na źródle zapośredniczonym, a więc – przestrzeni historii, nie pamięci. Nawet sięgając po wspomnienia, teatr historyczny (inaczej niż teatr oparty na doświadczeniu twórców) korzysta z jakiegoś rodzaju medium, samemu będąc medium kolejnym. Względem „pamięci" przychodzi zatem z zewnątrz, i to w co najmniej podwójnym

sensie. Mogłoby się zatem wydawać, że możemy w tym wypadku mówić co najwyżej o odbiciu odbicia, mizernej hochsztaplerce niwelującej wartość tego, co lokuje się po stronie pierwotności i prawdy. Tymczasem wydaje się, że sytuacja jest w fascynujący sposób dużo bardziej skomplikowana.

Teatr, choć siłą rzeczy zaprzedaje prawdę pierwotnego zdarzenia, na nowo staje się przestrzenią zbiorowego doświadczenia. W znacznie mniejszym stopniu jest sferą dyskursu, a w znacznie większym sferą rytuału. Być w teatrze to coś współprzeżywać i tym samym budować pewne zakorzenione w ciele wydarzenie, które będzie mogło towarzyszyć nam w przyszłości. Jeżeli spektakl sięga do przeszłości, to niezależnie od tego, czy na poziomie intelektualnym zgadzamy się z jego treścią, wymową i sposobem reprezentacji, czy też wzbudza w nas radykalny sprzeciw, samo jego doświadczenie nakłada się w nas na pracę pamięci lub wiedzę powiązane z danym wydarzeniem z przeszłości. Teatralne „tu i teraz" spotyka się z historycznym „kiedyś", tworząc wieczysty czy też bezczasowy konglomerat, przez który Nora rozumiał rytualną funkcję pamięci. I choć oczywiście teatr nie jest pamięcią i niejako stanowi narzędzie jej zniekształcenia, to niesie ze sobą wszystkie te sposoby działania, których Nora upatrywał w niej samej: pozwala na zmienność, wybiórczość, przemienia recepcję pewnych wydarzeń po czasie, jest magiczny, niedookreślony, kapryśny. Można tym samym powiedzieć, że stanowi substytutową formę podtrzymywania zbiorowej i indywidualnej pamięci, będąc jej – idąc za nomenklaturą Nory – miejscem (*lieu*). Cytując *Różnicę i powtórzenie* Gilles'a Deleuze'a:

> Nie chodzi o dodane drugiego i trzeciego razu do pierwszego, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi. W tym spotęgowaniu, ulegającym interioryzacji, powtórzenie ulega odwróceniu; jak mówi Péguy, to nie święto Federacji upamiętnia czy też zdobycie Bastylii,

> lecz zdobycie Bastylii uświęca i z góry powtarza wszystkie Federacje; albo też pierwsza lilia wodna Moneta powtarza wszystkie inne. Ogólność jako ogólność tego, co poszczególne, przeciwstawiamy zatem powtórzeniu jako powszechności tego, co jednostkowe (Deleuze, 1997, s. 28).

Paradoks tak rozumianego, odwróconego powtórzenia, o którym pisze Deleuze, będzie dla mnie konstytutywnym elementem rozumienia wykorzystania tematów historycznych w twórczości artystycznej. Historia nigdy nie jest tematem samym w sobie, lecz pretekstem dla opowieści scenicznej. Implikuje to dwustopniowy paradoks.

Zdarzenie historyczne staje się archetypiczne dla materiału teatralnego, ale staje się takie wyłącznie dlatego, że samo stanowi odbicie czegoś dużo bardziej ogólnego. Odtwarzając jakiś aspekt przeszłości, jednocześnie przenosimy ją poza przeszłość, czyniąc z pierwowzoru coś ogólnego. Historia zatem, a z całą pewnością teatr dotyczący historii, byłby narzędziem przemieniania jednostkowości w ogólność i następnie umożliwiającym na powrót indywidualne doświadczenie owej ogólności. W tym punkcie dochodzimy natomiast do drugiego stopnia owego procesu, związanego ze zdarzeniem założycielskim powtarzającym swoje powtórzenia. Pierwowzór, o którym myślimy, funkcjonuje w przestrzeni pamięci, czy też szerzej – w przestrzeni doświadczenia, wyobrażenia i myśli – szeroko rozumianej pragmatyczności archetypu wpisanego w jednostkowe ciało i mającego, wbrew powszechnemu przeświadczeniu, wyłącznie pragmatyczny charakter. Archetyp taki, idąc za Norą, a wbrew rozległej tradycji filozofii i psychoanalizy, z racji swojej funkcjonalności ma wysoce zmienny charakter. Przekształceniu mogą ulegać nie tylko jego poszczególne emanacje, ale on sam. Jest dokładnie odwrotnie niż chciałby tego chociażby Jung: to kolejne

odsłony aktualizują sens archetypu. Kolejne święta realizują tu i teraz rytuału, mitu, wydarzenia, nieustająco wpływając na sens i kształt pierwowzoru: aktualizuje się on więc z każdym powtórzeniem, w tym właśnie znaczeniu powtarzając wszystkie kolejne odsłony.

Oto teatr, który wydaje mi się interesujący: nie taki, który chciałby rekonstruować przeszłość albo ją powtarzać, lecz ten, dzięki któremu przeszłość sama staje się aktem powtórzenia. Teatr, który na nowo ustanawia pamięć, albo taki, który ustanawia pamięć po raz pierwszy, który buduje nowe doświadczenie: wydarzenie z przeszłości staje się jedynie pożywką dla tu i teraz. By lepiej zrozumieć jego potencjał, należy wpierw przyjrzeć się rytualno-mitologicznemu rozumieniu historii, wypływającemu z koncepcji Nory (choć w odwołaniu do aparatu pojęciowego innych myślicieli), by następnie dokonać przeglądu dotychczasowych podejść do realizacji tematu teatru historycznego już nie w opracowaniach teoretyków, ale w praktyce teatralnej. Na tle tego pejzażu będzie w końcu możliwe poddanie analizie mojego własnego rozumienia teatru historycznego na przykładzie mojego spektaklu *Arianie*.

II. MODELE WYKORZYSTANIA HISTORII W TEATRZE

Najbardziej klasyczny model wykorzystania historii w teatrze to ten, który chciałbym określić mianem „realizmu historycznego”. Ta strategia jest dzisiaj wykorzystywana stosunkowo rzadko i, co istotne, w namyśle teoretycznym panuje przekonanie o jej wyczerpaniu. Realizm historyczny chciałbym zdefiniować jako takie podejście do historii w teatrze, gdzie celem twórców jest w pierwszej mierze możliwie wierna rekonstrukcja tego, co minione, w najdosłowniejszym sensie odtwarzania. Na podobnych

założeniach bazował XIX-wieczny dramat historyczny, dziś najbliżej wyznawcom tej strategii jest do kilku formuł: widowiskowej rekonstrukcji historycznej, wywodzących się z pola teatru *non-fiction re-enactmentu* lub metody *verbatim*. Sądzę, że najbardziej porządkująca byłaby tu klasyfikacja wynikająca nie z ujęcia historycznego czy odnoszącego się do poszczególnych formuł proponowanych przez twórców, ale raczej z tego, co miałoby być przedmiotem teatralnego odtwarzania historii. Zadanie, jakie sobie stawiam, w tym wypadku nie sprowadza się zatem do próby choćby przekrojowego odtworzenia „historii realizmu historycznego w teatrze" i jego ewolucji, lecz raczej wskazania na pewną esencjonalną, uniwersalną potencjalność takiego podejścia. Chciałbym zatem zaproponować trzy strategie, w jakich moim zdaniem wyczerpywać się mogą możliwości realizmu historycznego w teatrze. Może on mianowicie chcieć odtwarzać przeszłość:

1. w jak największym stopniu,
2. w oparciu o jak największe prawdopodobieństwo,
3. co do najważniejszych aspektów.

Grupa pierwsza aspiruje do odtworzenia historii w sposób absolutnie wierny w tak wielu wymiarach, jak to tylko możliwe. Będzie to oczywiście tym bardziej możliwe, im bliższa w czasie jest dana historia i im lepiej udokumentowana, najlepiej przez fotografie, filmy, rejestrację dźwiękową. Przedmiotem odtworzenia mogą zatem stać się nie tylko konkretne sytuacje w ich ogólnym zarysie i sensie, ale ich precyzyjne odzwierciedlenie: umeblowanie pomieszczeń, natężenie światła, wygląd i ubiór postaci, pozy, gesty, dokładny przebieg dialogów, tembr głosów itp. Co ciekawe, po okresie wygaśnięcia podobnych aspiracji w teatrze współczesnym (po pierwsze z powodów uświadomienia sobie niemożliwości wierności tego typu

realizmowi, po drugie – z racji przegrania konkurencji w tym zakresie z filmem), grupa ta przeżywa nowy renesans w obrębie formuły *re-enactementu*. Wierne odtworzenie może spełniać rozmaite funkcje, najczęściej: bezpośredniego uwidocznienia tego, co znaczące i trudne, tego, co oderwane od pierwotnego kontekstu i naświetlone publiczności samo w sobie staje się deklaracją polityczną, świadectwem lub oskarżeniem. „Identyczność" ma w takim wypadku być gwarantem, że to, w czym biorą udział artyści i publiczność, nie jest przekłamane, skrzywione, poddane wtórnej interpretacji – i tym samym, że jeśli w odtworzeniu coś jest gorszące, szokujące, wywołujące zgrozę, to owe afekty generowane są przez samą naturę pierwowzoru.

Grupa druga i trzecia dotyczą realistycznej reprezentacji historii w formule, w jakiej występowała w teatrze w dawnych czasach i nie jest zbyt często stosowana współcześnie (inaczej niż w filmie, w powieści historycznej czy w grach wideo osadzonych w realiach historycznych), jednak należy je tu pokrótce omówić dla porządku. I tak, grupa druga wychodzi z założenia, że jakkolwiek odtworzenie prawdy w stosunku do przeszłości nigdy nie jest możliwe w stu procentach, należy podążać za tym, co „historycznie prawdopodobne". Zasada ta wywodzi się jeszcze z czasów starożytnej historiografii, znalazła zresztą rozwinięcie w zasadach retoryki i następnie poetyki: historiografia grecko-rzymska bardzo często przytaczała szczegółowe przemowy opisywanych postaci, i jakkolwiek były one zmyśleniami, nie stanowiły w przeświadczeniu mentalności epoki fikcji. Otóż bohaterowie dzieł historycznych wygłaszali na ich kartach słowa, które powinni byli wygłosić, albo takie, które najprawdopodobniej mogli wygłosić. W odniesieniu do teatru zasada ta oznaczałaby uznanie za warunek realizmu trzymanie się ogólnej charakterystyki kontekstu, w którym rozgrywały się dane wydarzenia, i ogólnego ich zarysu, jednak bez konieczności pewności

co do szczegółów. „Nierealistyczne” byłoby w tym wypadku nie to, co historycznie nie miało miejsca, lecz to, co w świetle naszej wiedzy najprawdopodobniej nie mogło się wydarzyć w danym miejscu i czasie.

W końcu grupa trzecia, która kładzie nacisk na wybrane aspekty, wychodzi od subtelnie odmiennej, choć w gruncie rzeczy podobnej strategii. Przedmiotem odtworzenia jest to, co w danej sytuacji historycznej jest dla twórców szczególnie ważne: w tych wybranych aspektach decydują się tu oni na wierność względem faktów. Z zasady tej wierności jednak zostają wyłączone pozostałe aspekty realizacji teatralnej, ograniczając się czy to do zgodnej z grupą drugą zasady prawdopodobieństwa, czy wręcz (co jest gestem dużo bardziej współczesnym) na zasadzie konwencji ulegając dowolnemu przekształceniu. W tym miejscu posłużę się przykładem ze swojego przedstawienia *Mosdorf. Rekonstrukcja*. W scenie, w której przedstawiona jest „elita” konspiracji obozowej w Auschwitz, rozmawiają ze sobą Witold Pilecki, Józef Cyrankiewicz, Jan Mosdorf i Stanisław Dubois. „Realistyczne” jest odwzorowanie samych relacji pomiędzy przedstawicielami różnych frakcji politycznych obecnych w obozie i wymieniane między nimi informacje; aspektem, który uległ pełnemu odrealnieniu, jest przestrzeń, w jakiej bohaterowie się znajdują: wypoczywają w słońcu na leżakach, w oderwaniu od okrucieństw życia obozowego, co w wyjściowym zamierzeniu było świadomym gestem wyrażenia niemożliwości przekonującego reprodukowania piekła funkcjonowania w Auschwitz i zastąpienia go sytuacją z gruntu surrealistyczną.

Zapośredniczenie

W tym ujęciu historia wciąż pozostaje przedmiotem opowieści, różnica

polega jednak na tym, że twórcy nie stawiają sobie za zadanie ograniczenia się do wiernego i możliwie realnego odtworzenia zdarzeń na scenie, uznając, że jest to albo niemożliwe, albo niewłaściwe ze względów etycznych. Rzeczy przywoływane są czy to jako opowieść świadków, czy jako projekt grupy badawczej, która gra z widzami w otwarte karty, pokazując swój proces rekonstrukcyjny, czy w końcu z pomocą pozateatralnych struktur mierzenia się z przeszłością, takich jak proces sądowy, śledztwo dziennikarskie, rekonstrukcja policyjna. Zwłaszcza ta ostatnia grupa wydaje się warta uwagi: najbardziej jej spektakularnym przykładem jest wieloaspektowy i wykraczający poza granice teatru *Trybunał Kongo* Milo Raua, czy – jak się wydaje mocno bazująca na jego formule – *Sprawiedliwość* Michała Zadary.

Motorem napędowym obydwu przedsięwzięć jest to, co można określić mianem sprawiedliwości zastępczej: przeprowadzenie procesu sądowego bez realnej mocy sprawczej w obrębie istniejącej formuły prawnej, w związku z inercją państwowych lub międzynarodowych instytucji prawnych albo niemożnością podjęcia przez nich stosownych działań. Przedmiotem zainteresowania Milo Raua jest kongijska wojna domowa, zainicjowana przez ludobójstwo w Rwandzie w 1994 roku. *Trybunał…* objął przeprowadzenie pełnowymiarowego procesu sądowego: przesłuchanie świadków i zebranie dokumentacji, trzydniowe obrady międzynarodowego składu sędziowskiego i wydanie wyroku, nadto nakręcenie filmu dokumentalnego, publikację książkową, interaktywną opowieść graficzną o „świadku J” oraz uruchomienie strony internetowej[2]. Działanie Milo Raua względem przeszłości miało więc co najmniej kilka aspektów: oddawało głos ofiarom, dawało im namiastkę sprawiedliwości, doprowadziło do zebrania realnego materiału dowodowego oraz do potencjalnego wymuszenia na trybunałach międzynarodowych zajęcia się sprawą.

Analogicznie rzecz miała się u Zadary, który postanowił zbadać, czy antysemicka akcja PRL w roku 1968 nosi znamiona zbrodni przeciwko ludzkości i czy można pociągnąć do odpowiedzialności za tamte wydarzenia konkretne osoby. Zadara zaprosił dwóch ekspertów, prof. Roberta Grzeszczaka i Daniela Przastka (por. Zadara, 2021, s. 10). Spektakl *Sprawiedliwość* połączył z opracowaniem materiału dowodowego, debatą, publikacją książkową, niezrealizowanym planem złożenia zawiadomienia do prokuratury oraz z wysłaniem listów do dwojga żyjących dziennikarzy włączających się w 1968 w antysemicką nagonkę.

W przypadku obu projektów historia stała się obiektem rozprawy sądowej, „teatr" polegał zaś na tym, że nie miała ona mocy sprawczej. W przypadku Raua wynikało to z faktu, że powołany trybunał nie był umocowany w żadnych strukturach państwowych ani międzynarodowych, a jego celem było zwrócenie uwagi na niemoc i brak zainteresowania ze strony wspólnoty międzynarodowej. U Zadary opracowany materiał miał być według deklaracji reżysera przekazany wymiarowi sądownictwa, a ostatecznym argumentem, który miał powstrzymać artystę od tego działania, miała być niewiara w transparentność i niezawisłość sądownictwa pod rządami Prawa i Sprawiedliwości (tamże, s. 11): Zadara w pewnym momencie rozważa nawet złożenie autodonosu w związku z tym, że wiedząc o zbrodni przeciwko ludzkości, zaniechuje zawiadomienia o niej (tamże, s. 173).

Wyjadanie ze śmietnika historii – przeszłość jako pretekst

Ostatnie podejście chciałbym porównać z popularną, wywodzącą się z marksistowsko-Žižkowskiej tradycji metaforą, w której współczesna filozofia żywi się ideami znalezionymi na śmietniku historii. Podobnym „wyżeraczem"

mógłby być artysta wybierający dla siebie elementy z czasów minionych, by zbudować autonomiczne dzieło. „Śmietnikowość” i „wyżeranie” nie są w tym wypadku nacechowane pejoratywnie: równie dobrze można używać dużo bardziej powabnych metafor związanych z recyklingiem, wymogami *ecological sustainability*, czy modą na *vintage*, *glitch* i *re-use*. W tym ujęciu artysta wygrzebywałby z gąszczu historycznych odpadów elementy, które uważa za fascynujące, by użyć ich do wznoszenia własnej konstrukcji. W niemetaforycznym ujęciu podobny zabieg rozpoznany jest w wielu dziedzinach kreacji artystycznej: wykorzystywaniu dawnych elementów architektonicznych i rzeźbiarskich w nowych budowlach jako tak zwanych spoliów, nanoszenie nowych warstw tekstu i ilustracji na zapisany pergamin celem powołania od życiu palimpsestu, czy choćby włączanie dawnych monet i biżuterii do nowych ozdób, bez znajomości ich wcześniejszego zastosowania (tak często działo się z rzymskimi monetami, z których po upadku Cesarstwa wytwarzana była biżuteria).

Twórca teatralny staje się tu przeszukiwaczem wysypisk nie jako archeolog, który stawia sobie za cel pieczołowite odtwarzanie strzępów przeszłości celem jakiejkolwiek rekonstrukcji, ale raczej jako paser, łupieżca bądź ignorant: jego gest to gest zabrania atrakcyjnego obiektu do własnej kryjówki w celu urządzenia jej lub jego sprzedaży z zyskiem. Przeszłość staje się tu właściwie wyłącznie budulcem teraźniejszości: budulcem, który z jakiegoś względu wydaje się atrakcyjniejszy niż sięgnięcie po coś absolutnie nowego. Minione epoki jawią się nam jako zamknięte całości, których sens i naturę jesteśmy w stanie uchwycić: mamy możliwość rozeznania się w tym, jak i z jakiego powodu ludzie myśleli w nich w określony sposób, jakie zasady rządziły podówczas społeczeństwami, jak domknęły się zbiorowe i indywidualne biografie, co było „wynikiem” wydarzeń określonej epoki. Wiemy doskonale, że to wrażenie, któremu

ulegamy, w żadnym razie nie jest prawdziwe. Przeszłość mieni się nieskończoną ilością barw, składa z miliardowych detali, jest zniuansowana i skomplikowana. Domknięcie, którego wrażenie mamy, jest domknięciem istniejącym w naszym odczuwaniu danej epoki na skutek posiadania wyobrażeń, zapośredniczonych przez wiedzę, treści kultury, znajomość źródeł itp. I tak „wytwarzamy sobie" przeszłość, która domyka się w pewien mniej więcej spójny obraz, oparty na niewielkiej liczbie informacji i ich mniej lub bardziej krytycznych interpretacji. Właśnie tak rozumianą historią może karmić się artysta chcący traktować artefakty (fizyczne, kulturowe, mentalne) przeszłości jako materiał autonomicznego procesu twórczego.

III. *ARIANIE*

Podstawą spektaklu *Arianie* był autorski tekst dramatyczny poświęcony zagadnieniu wspólnoty Braci Polskich. Tekst spektaklu i pierwotny tekst dramatu różnią się od siebie zasadniczo. Tekst pisany był bez myśli o realizacji w konkretnym teatrze repertuarowym, chociaż z planem zaproponowania go dyrekcji któregoś z teatrów krakowskich, w związku z jego tematyką.

Tematy

Mit założycielski Rzeczypospolitej. *Arianie* w znacznej mierze stanowili próbę znalezienia tego, co twórcy spektaklu *1989* w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego określili mianem „pozytywnego mitu". Kluczowa była odpowiedź na kilka pytań: czy istnieje historyczna wizja otwartego, wielokulturowego i opartego na hasłach tolerancji i równości państwa polskiego, do której można byłoby się odwołać? Czy istnieje niekatolicka historyczna Polska tożsamość, którą dałoby się wyprowadzić z czasów

nowożytnych? Czy w Polsce możliwe jest chrześcijaństwo lub – szerzej – wiara religijna, które nie byłyby skażone dogmatyzmem katolickim? Dwa pierwsze pytania odnosiły się do idei świeckiego państwa, pytanie ostatnie do kwestii indywidualnej religijności.

W toku pracy nad spektaklem niezwykle ważne okazały się w kontekście tak sformułowanych pytań pierwsze próby, na których zespół realizatorski i zespół aktorski podjęli długą rozmowę na temat religii, jej miejsca w życiu publicznym oraz prywatnych przekonań poszczególnych osób uczestniczących w procesie twórczym. Pobocznym, choć obecnym w spektaklu i istotnym dla mnie w trakcie jego realizacji zagadnieniem była kompromitacja utopii. Ruch ariański w swojej najbardziej „humanistycznej" odsłonie postulował szereg rozwiązań społecznych, które dalece wyprzedzały swoją epokę: bezwarunkowy pacyfizm, równość klasową, zniesienie kapłaństwa, równy dostęp do edukacji i sprawowania funkcji publicznych niezależnie od płci. Oczywiście historyk musi podchodzić do tych postulatów z dużą ostrożnością, wpisując je w kontekst epoki i uważając, by nie transponować współczesnego światopoglądu na mentalność epoki. Ponadto należy pamiętać, że głosiciele tak radykalnych haseł byli wśród samych Braci Polskich w mniejszości i na przykład jeden z głównych ariańskich intelektualistów, autor przekładu Pisma Świętego Szymon Budny, był gorącym orędownikiem pańszczyzny, poświęcającym wiele uwagi podkreślaniu niższości chłopów i teologicznego uzasadnienia poddaństwa.

Mimo to wyjściowy radykalizm etyczny ruchu ariańskiego był bezsprzeczny. W dramaturgii spektaklu poświęconego tej wspólnocie łatwo przypisać porażkę ariańskich ideałów wyłącznie czynnikom zewnętrznym: prześladowaniu ze strony katolików, luteranów i kalwinów, a w końcu zerwaniu rozwoju ruchu przez edykt królewski zakazujący praktykowania

wyznania. Taka optyka byłaby jednak zbyt prosta. Wśród samych arian pojawiało się coraz więcej doktrynalnych pęknięć i kompromitacji.
W doktrynie bezwzględnego pacyfizmu poszczególni myśliciele musieli wprowadzać coraz więcej ustępstw, związanych chociażby z koniecznością świadczenia obowiązku obronnego względem Korony w przypadku ogłoszonego przez króla pospolitego ruszenia. Pojawił się też wątek wyłączający poza bezwzględną ochronę życia czy to nie-chrześcijan czy (z racji ich rzekomo nieludzkiego, barbarzyńskiego usposobienia) muzułmańskich Tatarów (por. Gołaszewski, 2018). Podobnie rzecz miała się z wyzwoleniem chłopów: próby zniesienia pańszczyzny w majątkach ariańskich nie tylko prowadziły do paradoksów, bowiem wyzwoleni chłopi tracili równocześnie ziemię i źródło utrzymania; ale i do załamywania się ekonomicznego dobrobytu próbujących wprowadzić taką reformę Braci. W następstwie tego zdarzało się, że wycofywali się oni z raz przyznanej poddanym wolności i wyłapywali „uciekinierów", żądając ich powrotu do pracy na swoją rzecz (tamże). Ostatecznym „przewinieniem" ariańskim było poparcie przez znakomitą większość Braci Polskich szwedzkich roszczeń do polskiej korony i opowiedzenie się po stronie Karola Gustawa podczas potopu szwedzkiego. Oczywiście arianie nie byli w tym odosobnieni, wśród polskiej szlachty odsetek poparcia dla najeźdźcy był niezwykle wysoki. Nadto była to decyzja za wszech miar zrozumiała z punktu widzenia pragmatyki politycznej: Karol Gustaw gwarantował arianom znacznie większe bezpieczeństwo niż ortodoksyjny katolik Jan Kazimierz. Tym niemniej z punktu widzenia deklarowanego przez arian systemu etycznego decyzja o poparciu zbrojnej agresji na suwerenny organizm polityczny, jakim była Rzeczpospolita, i ludobójczych działań wojennych obejmujących pacyfikację wielu miast i wsi, uznać należy za bezwzględną porażkę.

Możliwe zatem, że ariańska utopia, której obietnicę w spektaklu wygłaszają

Juliusz Chrząstowski, Grzegorz Mielczarek i Łukasz Szczepanowski, snując wizję, jak „to państwo będzie wyglądać za sto lat, a co dopiero za pięćset”, nie mogłaby się wydarzyć, nawet gdyby nie nagłe zerwanie polskiej przygody z reformacją. Filozoficzne pytanie, które interesowało mnie w tym przypadku, jest znacznie szersze: czy utopia jest w ogóle możliwa?

Historiozoficzna analiza dziejów jest zawsze rodzajem hermeneutycznej interpretacji, w której rzeczywista złożoność procesów dziejowych ustępuje próbie stworzenia syntetycznej narracji podporządkowanej jednemu, nadrzędnemu założeniu, obszarowi refleksji lub zjawisku. Nie wyklucza to jednak częściowej przynajmniej trafności diagnoz formułowanych w obrębie praktyki historiozoficznej.

Na potrzeby realizacji *Arian* przyjąłem za historiozoficzny punkt zwrotny w dziejach Rzeczypospolitej najazd szwedzki i moment wygnania Braci Polskich z kraju. W XVI wieku Rzeczpospolita wydawała się być na prostej drodze jeżeli nie do zaistnienia reformacji analogicznej do krajów zachodnioeuropejskich, to przynajmniej do trwałego funkcjonowania jako państwo wielowyznaniowe. Wbrew mitowi „złotego wieku” Rzeczypospolitej i „państwa bez stosów”, współbytność rozmaitych konfesji chrześcijańskich oraz ludności żydowskiej i muzułmańskiej częstokroć prowadziła do napięć i przemocy religijnej, jednak sam fakt koegzystencji i kolejnych aktów prawnych gwarantujących wolność wyznania, na czele z aktem konfederacji warszawskiej, uznać należy za bezsprzeczną zdobycz tamtych czasów. Reformacji zdawali się sprzyjać niektórzy monarchowie, możnowładcy widzący w niej szansę na uniezależnienie się finansowe od Kościoła oraz znamienita większość odrodzeniowych intelektualistów.

Sprawa Erazma Otwinowskiego a współczesny paragraf o obrazie uczuć religijnych

Historii Erazma Otwinowskiego poświęcone zostały dwie sceny spektaklu, przy czym jedna z nich jest sceną choreograficzną. Erazm Otwinowski był kalwinistą, a następnie arianinem, autorem poezji religijnej. Podczas procesji eucharystycznej z okazji święta Bożego Ciała w Lublinie Erazm wyrwał monstrancję z rąk księdza katolickiego i podeptał. Wydarzenie to zostało dość dobrze udokumentowane. Erazm miał zmusić kapłana do odmówienia modlitwy *Ojcze nasz* i cisnąć monstrancją na słowa „który jesteś w niebie", mówiąc „nie ma go w twoim chlebie, nie ma go w twojej puszce" (Wilczek, 1994). Władze kościelne żądały dla szlachcica wyroku śmierci, jednak sąd świecki uznał, że nie będzie rozstrzygał sporów teologicznych, a Erazm jest chroniony jako szlachcic, któremu zagwarantowano wolność wyznania. Został zobligowany jedynie do pokrycia szkód materialnych i złożenia przysięgi, że podobny incydent się nie powtórzy.

Wydarzenie to zainteresowało mnie w świetle dzisiejszej debaty o przepisie dotyczącym obrazy uczuć religijnych: regulacji, która wydaje się anachronicznym absurdem. Dużym zaskoczeniem był dla mnie fakt, że w XVI-wiecznej Rzeczypospolitej sąd zdecydował się w sprawie Erazma Otwinowskiego na dużo bardziej liberalne rozstrzygnięcie niż ma to miejsce w wielu podobnych sytuacjach współcześnie. Nie wartościując samego działania Otwinowskiego, natrafiłem równocześnie na intrygujący paradoks. Jeśli zadać pytanie o to, jakie były motywacje lubelskiego poety, należy uznać, że miały one charakter religijny. Jego wystąpienie nie było antyreligijne, lecz dotyczyło sporu teologicznego wewnątrz chrześcijaństwa. Sprzeciw wobec katolickiej doktryny o transsubstancjacji miał z punktu

widzenia światopoglądu religijnego radykalną wagę aksjologiczną: dla osoby nieuznającej aksjomatu o rzeczywistej obecności ciała Chrystusa w eucharystii takie rozumienie tego sakramentu miało charakter wręcz bluźnierczy: nie tylko wypaczało zasadniczy sens eucharystii, ale stanowiło wręcz akt obrazoburczego kanibalizmu. Zatem: dla Otwinowskiego to procesja eucharystyczna była obrazą uczuć religijnych.

Wewnątrzchrześcijański spór nie byłby współcześnie inspirujący, gdyby nie fakt, że w obecnej praktyce sądowej zarzut obrazy uczuć religijnych wysuwany jest nie tylko wobec osób, które swoim działaniem intencjonalnie obrażają katolików, ale również takie, których działanie wynika z odmiennego od katolickich wykorzystania symboli chrześcijańskich – czy to z pobudek religijnych, czy świeckich. Dość przytoczyć przykład postawienia przed sądem autorki grafiki z Matką Boską Częstochowską noszącą tęczową aureolę czy nieprzynależącego do żadnego związku wyznaniowego chrześcijańskiego biskupa, który w tęczowym ornacie włączył się w celebrację ekumenicznego nabożeństwa w Warszawie, co zostało uznane za celowe i intencjonalne ośmieszanie wiary. Odkładając na bok debatę o dopuszczalności istnienia oddzielnych zapisów chroniących uczucia religijne w obrębie świeckiego państwa, w historii Otwinowskiego należy zwrócić uwagę na przejmujący moment, w którym to katolicyzm jako instytucjonalna religia może, co w świetle polskiej mentalności wydawało się do niedawna nie do pomyślenia, być oskarżony z paragrafu, który powstał z myślą o jego szczególnej ochronie. Dzisiaj działanie Otwinowskiego potraktowalibyśmy jako rodzaj prowokacji czy performansu artystycznego, jednak paradoksalnie ciekawsze wydaje się przyjrzenie mu się bez tego rodzaju anachronizmu.

Postaci

Elementem, który powraca w mojej dotychczasowej praktyce teatralnej, jest rozłączne myślenie o aktorach i postaciach scenicznych. Jest ono następstwem omówionych już założeń estetycznych, zgodnie z którymi zasadniczym elementem spektaklu jest abstrahowanie określonych elementów rzeczywistości, które mają być przedmiotem doświadczenia osób zaangażowanych w spektakl (w tradycyjnym podziale: aktorów oraz widzów). Jeśli scenografia czy tekst odwołują nas jedynie do konkretnych aspektów rzeczywistości, podobnie rzecz może się mieć z rolą. Tym, co doświadczane w sposób pełny i bezpośredni przez widza, jest obecność aktora i sieć relacji wytworzona w tej współobecności. Jest rzeczą oczywistą, że postać nie jest czymś, co jest odtworzone w całości swojego ontologicznego jestestwa, czymkolwiek ono byłoby.

Przedmiotem doświadczenia mogą być pewne cechy osobowości, wyimki myśli, napięcia międzyludzkie czy praktyki działania, bardziej niż postać rozumiana jako pełnowymiarowe psychofizyczne indywiduum. Aktor więc może być nośnikiem owych „wyimków" postaci i na nich koncentrować swoją grę. „Przebieg sceniczny" roli może zatem inkorporować zmiany „jednostkowych tożsamości" postaci, w które wciela się aktor, z jednoczesnym zachowaniem integralności doświadczenia. I tak dana rola może sprowadzać się do odgrywania kolejnych postaci wiedzionych wspólnym imperatywem, funkcją społeczną lub cechą (w przypadku *Arian* są to postaci: Króla grana przez Grzegorza Mielczarka i Kardynała grana przez Krystiana Durmana, które łączą w sobie biografie kolejnych polskich monarchów i kolejnych notabli Kościoła katolickiego z dwóch stuleci) lub wręcz indywidualności o sprzecznych poglądach i imperatywach, jednak w taki sposób, że z ich pomocą można przeprowadzić pewien dynamiczny

proces w obrębie doświadczenia aktora. Tak na przykład jest z rolą Juliusza Chrząstowskiego, grającego kolejno Leliusza Socyna, Fausta Socyna i Erazma Otwinowskiego: wpierw ariańskich intelektualistów opowiadających się za pełnią tolerancji wyznaniowej i otwartym dialogiem między konfesjami chrześcijańskimi, a następnie ariańskiego poetę aktywnie występującego przeciw katolicyzmowi. W tym wypadku mamy więc do czynienia z „łukiem dramaturgicznym" prowadzącym od utopijnego pacyfizmu do narastającego radykalizmu w obrębie roli inkorporującej kilka biografii.

Parowania

Chociaż w obrębie przedstawienia sześcioro aktorów przez większość czasu występuje wspólnie i kolektywnie odgrywa kolejne etapy historii arian, są oni podzieleni w luźny i nie zawsze konsekwentny sposób na trzy pary, pomiędzy którymi istnieje bardziej rozwinięta dynamika relacji.

Para 1: król i kardynał

Pierwsza relacja rozgrywa się pomiędzy królem granym przez Grzegorza Mielczarka i kardynałem, w którego wciela się Krystian Durman. Duet ten buduje opowieść o postępującej radykalizacji polskiej monarchii: od oświeceniowego ideału władcy otwartego na humanistyczne nowości i sprzyjającego reformacji, po króla decydującego się na wygnanie arian i przyjęcie katolicyzmu jako jedynej oficjalnej religii państwowej. Króla poznajemy jako postać chętną do reform społecznych: wyraża zgodę na wysłanie do papieża polskiej delegacji proszącej o zgodę na utworzenie Kościoła narodowego. W następnej scenie to król inicjuje musicalowy występ: wraz z poddanymi śpiewa o potrzebie reform i tolerancji. Kardynał z kolei od samego początku stwierdza, że wszelkie odstępstwo od katolicyzmu

to zagrożenie dla kraju, a Kościół katolicki ma monopol na interpretację Pisma Świętego.

Prosty, komiksowy konflikt racji pozwala na uruchomienie pomiędzy dwoma postaciami dynamiki, która zaraz się komplikuje. W kolejnych scenach coraz mocniej budowana jest sugestia romantycznej relacji łączącej duchownego i monarchę: od przypadkowych dotknięć i półsłówek aż po mocno rozerotyzowany taniec w ostatniej części spektaklu. Dynamika owej relacji zostaje rozbita na trzy sceny poświęcone tej parze postaci. W pierwszej kardynał sonduje poglądy króla i próbuje przekonać go do potępienia reformacji. W drugiej król, zaniepokojony narastającym radykalizmem kardynała, próbuje namówić go do liberalizacji poglądów. Scenę kończy słowami: „Odmawia ksiądz kardynał innym tego, co tak bardzo cenię u samego księdza kardynała”, sugerując tym samym otwartość i wrażliwość rozmówcy, ale i jego wymykanie się narzuconym przez Kościół katolicki normom.

W scenie trzeciej dynamika postaci odwraca się radykalnie: król zostaje porwany do tańca przez kardynała, ubezwłasnowolniony i rzucony na kolana. Duchowny wprost żąda od niego posłuszeństwa, grożąc, że w przeciwnym razie Kościół zwróci się przeciwko monarsze. Paradoksalnie kardynał wciąż deklaruje: „mam zawsze na względzie dobro mojego władcy”, przy czym niejasne pozostaje, czy chodzi mu o króla, o papieża, Chrystusa, czy też abstrakcyjną władzę. Następnie kardynał przytrzymuje monarchę z dłońmi rozpostartymi niczym na krzyżu, gdy ten wygłasza edykt potępiający arian, i popycha go na ziemię.

W relacji pomiędzy tymi postaciami drugorzędną rolę odgrywa kwestia ich orientacji seksualnej. Ważniejsza była dla mnie sama metafora mariażu pomiędzy władzą świecką i kościelną, w której monarcha łudzi się, że będzie

w stanie zachować równowagę sił, daje się uwieść Kościołowi i wierzy, że ze swoim partnerem – z racji jego wykształcenia i inteligencji – może komunikować się za pomocą języka humanistyki. Szybko jednak okazuje się, że związek ten jest toksyczny: kardynał uznaje jedynie argument siły i nie zawaha się podporządkować sobie monarchy.

Homoseksualizm bohaterów jest tu ważny o tyle, o ile grana przez Krystiana Durmana postać wypiera go, nie akceptując w sobie tego, co w świetle katolicyzmu nienormatywne: wydaje się, że nienawiść do własnej „odmienności" ekstrapoluje na nienawiść do odmienności innych. Jednocześnie nabiera ona znaczenia w finale spektaklu, w kazaniu antyariańskim. Przemówienie Durmana jest osobliwą kompilacją kazań z epoki wymierzonych we wspólnotę Braci Polskich i homilii arcybiskupa Marka Jędraszewskiego, w których atakował on osoby nieheteronormatywne, mówiąc o „ideologii LGBT" i „tęczowej zarazie". W trakcie pracy nad spektaklem uderzyło mnie, jak bardzo odczłowieczająca retoryka kazań krakowskiego biskupa powiela figury stylistyczne i tropy retoryczne dawnej homiletyki antyariańskiej, prowadząc do zbudowania w spektaklu tej paraleli: w obrębie wyznaniowego państwa katolickiego władze kościelne w ciągu kolejnych stuleci nie tylko występowały przeciwko temu, co było zaburzeniem istnienia jednolitego ideowo państwa, ale właściwie nie zmieniły sposobu argumentowania i technik odczłowieczających swoich oponentów.

Ostatnia z odsłon relacji monarchy i duchownego doprowadza do pełnego podporządkowania króla Kościołowi. W warstwie działania scenicznego finał ten zdecydowałem się obrazować tańcem. Ważną inspiracją dla tej sceny i świadomym cytatem było odniesienie się do figury tańczących kardynałów, granych przez braci Janickich, z przedstawień Tadeusza Kantora.

Para 2: bracia arianie

Analogicznie, jeśli chodzi o budowanie pary postaci o stałym łuku rozwoju dramaturgicznego, choć zmiennych tożsamościach, postąpiłem z ariańskim duetem granym przez Juliusza Chrząstowskiego i Beatę Paluch.

Paluch gra polskiego arianina żywo przejętego etycznymi postulatami ruchu: pacyfizmem i wyzwoleniem chłopów. Postać ta utkana jest z kilku bohaterów historycznych, powstała głównie na kanwie biografii i pism Piotra z Goniądza. Chrząstowski to z kolei przybysz z zewnątrz i erudyta, bardziej zainteresowany filozoficznymi niż społecznymi aspektami ruchu. Dla niego nadrzędną ideą wydaje się otwarty dialog intelektualny i nieskrępowana wymiana poglądów. W tej części spektaklu występuje pod imieniem Fausta Socyna, włoskiego myśliciela osiadłego w Krakowie. Jest orędownikiem bezwzględnej tolerancji, a do postulatów wygłaszanych przez bohatera Paluch wydaje się odnosić z sympatią, choć nie bez lekkiej ironii. Dwóch arian zawiera przyjaźń w scenie intelektualnego sparringu, w której łączą mecz tenisa z przerzucaniem się łacińskimi bon motami, by następnie przejść do debaty intelektualnej. Następnie bohater Paluch próbuje wyzwolić swoich chłopów, choć nie jest gotowy na konsekwencje tego działania i szybko wycofuje się z tych planów, co na bieżąco komentuje postać Chrząstowskiego.

Kluczowe dla dynamiki obu postaci są sceny następne. Juliusz Chrząstowski jako Faust Socyn prowadzi na Akademii Krakowskiej wykład o śmierci – tekst jego prelekcji w dużej mierze opiera się na pismach Socyna. Po kilku zdaniach wystąpienie zostaje przerwane przez pojawienie się trojga innych aktorów: Krystiana Durmana w kardynalskim birecie oraz trzymających się za ręce Pauliny Kondrak i Łukasza Szczepanowskiego. Szybko okazuje się, że

ostatnia para wciela się w krakowskich studentów, którzy zdecydowali się urządzić antyariański pogrom. Na wpół odgrywając, na wpół zaś referując historię niedoszłego linczu na Fauście Socynie, opisują moment wyciągnięcia go z mieszkania, zniszczenia jego pism i powleczenia w stronę Wisły, gdzie miał zostać utopiony. Finał tej historii relacjonuje Socyn: został wyratowany przez zaprzyjaźnionego wykładowcę, katolika, który zdołał wymusić na żakach uwolnienie Socyna. Po uspokojeniu się zamieszek ariański filozof wyjechał do Lusławic, by nigdy już nie powrócić do Krakowa.

Scenie towarzyszy Beata Paluch, która klęka obok Juliusza Chrząstowskiego, jak gdyby jej postać chciała utożsamić się z cierpieniem współbrata. Następnie, przedstawiając się już po raz drugi w toku spektaklu (po raz pierwszy w zapoznawczej rozmowie z Socynem) jako Piotr z Goniądza, wygłasza krótki monolog o tym, że na wzór morawskich anabaptystów przypasała sobie do pasa drewniany miecz „na znak pokoju". Rozpoczyna to dialog pomiędzy dwoma klęczącymi postaciami – scenę nie mającą żadnego odniesienia historycznego i będącą z jednej strony klasycznym „konfliktem racji", z drugiej – skonstruowaną na potrzeby dramatu konfrontacją dwojga ariańskich działaczy prowadzącą do zerwania więzów przyjaźni. Chrząstowski zadaje Paluch szereg pytań dotyczących tego, jak daleko może posunąć się jej pacyfizm i czy wciąż pozostaje w mocy, kiedy niezbędne okazuje się ratowanie życia przyjaciół i rodziny. Piotr z Goniądza wydaje się w odpowiedzi kluczyć: deklaruje, że jest gotowy walczyć i poświęcić życie w obronie najbliższych – w końcu jednak wyznaje, że nigdy nie posunie w tym celu do agresji, nawet jeśli nie ma innego sposobu na ich ocalenie. Postać Chrząstowskiego nie komentuje tego, lecz wstaje i odchodzi. Zależało mi na tym, by najbardziej prawdopodobną dla widza interpretacją było rozczarowanie Socyna, dla którego granicą głoszenia idei jest życie najbliższych: przyjaźń między nim i bezczynnym w imię wyznawanych idei

Piotrem zostaje zerwana.

Postać Chrząstowskiego powróci jeszcze w autonomicznej scenie już jako inny bohater historyczny: Erazm Otwinowski, który podeptał monstrancję podczas procesji eucharystycznej w Lublinie w 1564 roku. Bohater Chrząstowskiego, otarłszy się o śmierć i skonfrontowany z realnym doświadczeniem fanatyzmu i przemocy, wydaje się dochodzić do wniosku, że szczytne postulaty tolerancji i wzajemnego szacunku nie znajdują zastosowania w debacie z religijnymi ekstremistami. Porzuca dawne poglądy, by teraz samemu zdecydować się na radykalny gest i świadomie sprowokować katolików, zakłócając ich publiczną celebrację religijną.

Łuk postaci granej przez Beatę Paluch nie znajduje równie radykalnego finału. W kolejnych scenach będzie ona powtarzać hasła o pacyfizmie, wyzwoleniu chłopów i zakazie chrztu nieświadomych dzieci, coraz bardziej odosobniona w swoich postulatach i coraz wyraźniej ignorowana przez pozostałych aktorów. Momentem, w którym odzyska kaznodziejski zapał, będzie scena jej kazania, skonfrontowanego z figurami tańczących Chrystusów (tę scenę również analizuję osobno).

Jako wyraźnie odgraniczony duet aktorski Paluch i Chrząstowski powrócą dopiero pod koniec spektaklu, gdy rozpoczyna się proces potępiający arian. Podczas ostatniego spotkania króla i kardynała improwizują tło muzyczne, by następnie płynnie przejść do sądowej konfrontacji z państwem i Kościołem. Każde z nich wydaje się zaprzeczać swoim pierwotnym ideałom, kiedy wygłaszają przeciwstawne zdania. Na pytanie króla: „Kto poparł Szwedów?” postać Paluch wykrzykuje dla ratowania przyjaciela: „Nikt z nas nie popierał Szwedów”, dopuszczając się nieakceptowanego wcześniej kłamstwa; zaś bohater Chrząstowskiego woła, zdobywając się na prawdę: „Poparliśmy Szwedów jak inni”, narażając życie współbraci w imię konfrontacji z królem.

Paluch osłania nadto Chrząstowskiego, stając przed nim z trzymanym niczym karabin mieczem w dłoni.

Parę trzecią, krakowskich studentów granych przez Paulinę Kondrak i Łukasza Szczepanowskiego, jako mniej tożsamościowo spójną, pominę ze względu na ograniczoną objętość niniejszej pracy.

Scenografia i kostiumy

Pierwszym elementem kwerendy historycznej dotyczącej historii Braci Polskich było zapoznanie się z tekstami źródłowymi; bibliografia objęła kilkanaście książek i większą liczbę artykułów. Uwzględnione zostały również źródła ikonograficzne z epoki, chociaż tych zostało wyjątkowo mało: zarówno z racji ikonoklastycznych tendencji samego ruchu ariańskiego, jak i rugowania pozostałości ariańskiej kultury materialnej przez aparat państwowy Rzeczypospolitej i polski Kościół katolicki. W końcu, co należy odnotować, Bracia Polscy byli pod względem kulturowym typowymi przedstawicielami szlachty i mieszczaństwa swoich czasów i trudno wskazać istotne elementy wizualne, które wyróżniałyby ich na tle współobywateli.

Podstawowymi źródłami ikonograficznymi, którymi dysponowaliśmy podczas pracy nad spektaklem, były ryciny z wizerunkami autorów pism ariańskich, opublikowane w poszczególnych tomach wydanej na niderlandzkiej emigracji Bibliotece Braci Polskich (Bibliotheca Fratrum Polonorum). Istnieją również pojedyncze zabytki architektury związanej z arianami, przy czym zaznaczyć należy, że żaden z nich nie zawiera szczególnych elementów ideowych charakterystycznych dla tego wyznania. Najważniejszym punktem odniesienia był dla nas w tym wypadku grobowiec Pawła Orzechowskiego, podkomorzego chełmskiego, znajdującego się na zalesionym obecnie

wzniesieniu w Krynicy w województwie lubelskim. Budowla ta składa się z komory grobowej o prostokątnej podstawie, nad którą wznosi się stożkowaty obelisk, zwany potocznie piramidą ariańską. Zabytek ten jest unikatowy w architekturze funeralnej epoki, lecz zarówno jego wydźwięk ideowy, jak i autorstwo pozostają mimo licznych interpretacji ze strony historyków architektury niejasne. Historyczną fotografię owej piramidy z początków XX wieku, na niezalesionym jeszcze wzgórzu i z figurą stojącego obok budynku mężczyzny, zdecydowałem się umieścić na zaprojektowanej przeze mnie grafice do plakatu spektaklu. Na czarno-białej fotografii grobowiec pokryłem jednolitym czerwonym pigmentem, tak by wybijał się z tła. Jednocześnie kontrast szarobiałego plakatu i czerwonej struktury może przywodzić na myśl polskie barwy narodowe. Piramida ariańska powraca również w scenografii spektaklu: jako czarny tym razem ostrosłup, podwieszony pod ostrym kątem nad przestrzenią gry, burzy symetrię sceny, jednocześnie wywołując rodzaj niepokoju: choć jest abstrakcyjną bryłą geometryczną, przywodzić może na myśl piorun lub wymierzone w znajdujących się na scenie aktorów ostrze.

Przestrzeń

Ogólna koncepcja przestrzeni zrodziła się na dość wczesnym etapie prac koncepcyjnych. Zależało mi na znalezieniu możliwie umownego i uniwersalnego kodu wizualnego, który nie odwoływałby się wprost do realiów epoki. Hasłem, które stanowiło punkt wyjścia poszukiwań było istniejące w socjologii pojęcie niemiejsca, oznaczające przestrzeń wyjętą spoza lokalnego kontekstu, pozbawioną cech charakterystycznych i pozwalającą na niezauważalny upływ czasu. „Niemiejscami” są najczęściej: dworcowe poczekalnie, terminale lotnicze, przychodnie, galerie handlowe, garaże, pokoje hotelowe.Najczęściej charakteryzują się jednolitym,

sztucznym oświetleniem, przejrzystą topografią pozwalającą na zorientowanie się w zasadach funkcjonowania obiektu, przewagą funkcji utylitarnej i brakiem punktów zaczepienia, które pozwoliłyby nam na „udomowienie” takiej przestrzeni. Oto paradoks: chociaż mamy w „niemiejscu” spędzić jak najwięcej czasu niekłopotani bodźcami zewnętrznymi, niepożądane jest to, byśmy zostali tam zbyt długo: w takiej sytuacji niemiejsce okazuje się wrogie, zaczyna brakować w nim punktów zaczepienia i bezpiecznego schronienia.

W rozmowie ze scenografką Barbarą Bińkowską zaproponowałem konkretyzację tego miejsca jako „krakowskiego dworca”, jednak szukaliśmy sposobów na dalszą uniwersalizację. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na sterylnie białą, galeryjną (w podwójnym: ekspozycyjnym i handlowym znaczeniu tego słowa) przestrzeń. Pod jej tylną ścianą Bińkowska umieściła ławę pozwalającą na różnicowanie planów, siadanie, wykorzystywanie jako podwyższenia. Ostatnim elementem, o który poprosiłem, był podświetlany napis „KRAKÓW”. Scenografka wzorowała się na analogicznym napis na lotnisku im. Jana Pawła II. Pierwsza litera „K” jest podświetlana oddzielnie, by w momencie, gdy akcja przenosi się do ośrodka ariańskiego w Rakowie, zgasnąć. Nadto środkowe „A” da się wymontować: pod koniec spektaklu robi do Juliusz Chrząstowski, chwytając literę jako „ariański atrybut” i łącząc ten gest z wokalizującym tę samogłoskę krzykiem.

Drugi ekran zawieszony jest przed oknem scenicznym, po lewej stronie od widowni. Ma przywodzić na myśl dworcową lub lotniskową tablicę informacyjną i zawiera proste informacje: datę i miejsce akcji poszczególnych scen, a w jednym wypadku tytuł odgrywanego na scenie programu telewizyjnego („Kościelne rewolucje”). Dodatkowe elementy scenografii to: sześć prostych krzeseł wykorzystywanych w pierwszych

scenach i ekran zamontowany w oknie scenicznym, pełniący jednocześnie funkcję kurtyny.

Kostiumy

Na moją prośbę Barbara Bińkowska zaprojektowała sześć identycznych strojów, mających przywodzić na myśl kostiumy historyczne. Na przestrzeni stu lat, podczas których dzieje się akcja spektaklu, zmieniła się oczywiście moda, należy również pamiętać, że arianie nie byli grupą wyróżniającą się typem ubioru. Historycznie strój ariański wiązał się z dwoma kategoriami przynależności. Pierwsza z nich była przynależnością stanową: arianami byli najczęściej przedstawiciele szlachty oraz wykształceni mieszczanie. Druga wiązała się z filozofią ruchu, wyrastającego pierwotnie ze wspólnoty kalwińskiej. Etos Kościoła reformowanego wiązał się z, przynajmniej deklaratywną, etyką pracy i wezwaniem do skromności. Stąd chrześcijanie reformowani z reguły wybierali stroje pozbawione przepychu i często preferowali czarny ubiór. Nasz „zuniwersalizowany" kostium historyczny objął więc: kaftan z bufiastymi rękawami, pludry, rajtuzy i lakierki, wszystko w kolorze czarnym, z wyjątkiem wykładanego białego kołnierza opadającego na ramiona.

Atrybuty

Oddzielnym, wymiennym elementem są atrybuty i insygnia, z których korzystają poszczególni aktorzy, by na chwilę wcielić się w określoną postać. Zależało nam na umownym i ludycznym charakterze takiego gestu. Jedną z inspiracji były prace kolektywów teatralnych korzystających z improwizacji czy po prostu bawiących się umownością konwencji historycznej, jak choćby brytyjska grupa Forced Entertainment, której wielogodzinne *durational play* zatytułowane *And on the Thousandth Night*… polega na tym, że członkowie

grupy w zarzuconych na codzienne ubrania szkarłatnych płaszczach i papierowych koronach snują improwizowane opowieści, przerywając sobie nawzajem. Uznaliśmy, że wszystkie rekwizyty będą wykonane z kartonu. Ponieważ jednak ten okazał się niewystarczająco trwały, pracownia techniczna Starego Teatru zaproponowała materiał imitujący karton i zachowujący większość jego właściwości fizycznych, nie ulegający jednak tak łatwo zniszczeniu. I tak powstał szereg elementów, które zostały przypisane poszczególnym aktorom:

Beata Paluch: miecz – odwołujący się do noszonego przez Piotra z Goniądza drewnianego miecza, mającego symbolizować bezwarunkowy pacyfizm arian,

Krystian Durman: biret kalwińskiego duchownego i mitra biskupia, pastorał,

Juliusz Chrząstowski: tiara papieska i papieski ornat, czworokątny ostrosłup zakładany na głowę w scenie męczeństwa,

Grzegorz Mielczarek: korona królewska,

Paulina Kondrak: wkładany na głowę telewizor, cymbałki do wygrywania melodii,

Łukasz Szczepanowski: czapka błazna, czapka luterańska, czworokątny ostrosłup z otworem na oczy (hełm), siekiera.

Nadto w spektaklu pojawił się szereg innych rekwizytów, również wykonanych z kartonu: rakiety tenisowe, kartony z wiórami do rozsypywania, wielki pilot do telewizora, wiaderko popcornu, tekturowy kubek, w końcu monstrancja (jedyny element pokryty złotą folią).

Gra poszczególnymi atrybutami nabiera rozmaitych znaczeń w zależności od ich sposobu wykorzystania. Role mogą być zatem dobrowolnie przyjmowane

przez poszczególne postaci lub narzucane im przez kogoś innego. I tak postaci grane przez Chrząstowskiego i Mielczarka będą obie chciały sięgnąć po koronę, by wcielić się w króla, a Beata Paluch założy biret na głowę Durmana po jego prokatolickich wypowiedziach i zwróci się do niego „mości biskupie”, by wyznaczyć funkcję, którą przyjdzie mu odtąd odgrywać. Najbardziej abstrakcyjne z nakryć głowy, czworoboczny ostrosłup, w wersji z otworem na oczy będzie hełmem ciężkozbrojnego żołnierza, w wersji „zaślepionej” zaś skryje oblicze Kondrak występującej jako alegoria Świętej Inkwizycji, by później stać się kapturem pokutnym/narzędziem tortur wciśniętym na głowę granego przez Chrząstowskiego Fausta Socyna. Sam Chrząstowski w jednej z ostatnich scen dramatu wetknie ów ostrosłup na głowę Durmana, próbując w ten sposób zagłuszyć wygłaszane przez niego kazanie. W ostatnich scenach większość rekwizytów zacznie zresztą tracić swoje pierwotne przypisanie semantyczne: Durman „wjedzie” na scenę na pastorale, imitując ruchy krakowskiego lajkonika, tym samym pastorałem Chrząstowski będzie próbował zepchnąć go ze sceny, a drewniany miecz Paluch zmieni się w karabin maszynowy.

Chrystusowie

W jednolitych i stonowanych kostiumach wykorzystanych w spektaklu radykalną wyrwę stanowią przebrania, które aktorzy wdziewają na siebie w scenie roboczo nazwanej tańcem Chrystusów. W tym momencie odgrywająca Piotra z Goniądza Beata Paluch wygłasza kazanie, w którym atakuje bogactwo, kult wizerunków i relikwii, myślenie magiczne i świecką władzę Kościoła katolickiego. Robi to przed oknem scenicznym, za jej plecami zjeżdża zasłaniający scenę ekran. Gdy ekran podnosi się powtórnie, ukazuje się za nim pozostałe pięcioro aktorów. Noszą ozdobne, złote ornaty, dodatkowo wzbogacone brokatowymi ozdobami i fluorescencyjnymi

różańcami, na twarzach mają identyczne maski Chrystusów frasobliwych w koronach cierniowych. Efekt wzmocniony jest różowym światłem, dymem płożącym się po scenie i rytmiczną transową muzyką z zapętlonym na looperze refrenem nagranym na żywo przez jednego z aktorów, brzmiącym: *Arian brothers, Christian dancers*[3]. Taniec rozpoczyna się niejako na wezwanie Piotra z Goniądza: „Ukażże ty krzyże papieża rzymskiego/Ukaż wszystkie hordy i majętności jego".

Otwierająca część kaznodziejskiej filipiki zawiera opis krzyży gromadzonych w kościołach: złotych, srebrnych, kamiennych, rzeźbionych („rzezanych") z drewna i noszonych na szyjach, nadto relikwii rzekomo prawdziwego krzyża Chrystusa, których jest tak wiele, że zebrane razem mogłyby wystarczyć do zbudowania całego budynku. Krzyżom tym zostaje przeciwstawiony „krzyż prawdziwy", jakim jest właściwa postawa etyczna chrześcijanina, gotowego ponosić cierpienie w imię wyznawanych wartości. Tańczący Chrystusowie są więc niejako odbiciem tych słów. Stylistykę ich kostiumów najlepiej można scharakteryzować jako „barokowe", pompierskie, kiczowate, spektakularne, złote, błyszczące, kampowe i queerowe.

Wykorzystanie tych strojów ma swoją kontynuację po zakończeniu sceny tańca Chrystusów. W kolejnej scenie aktorzy ściągają ornaty i maski, by zmienić się w grupę arian opisujących swoje życie w Rakowie, ośrodku intelektualnym ruchu. Zachwyty dla rozwoju nauki i wiary mieszają się z oczekiwaniem na paruzję, powtórne przyjście Chrystusa. Wypowiadane przez Szczepanowskiego słowa: „Wiesz. Przyszedł Mesjasz. Jest już w Rakowie" to oczywiście intertekstualne nawiązanie do pierwszego zdania zaginionej powieści *Mesjasz* Brunona Schulza.

Zachwyt i nadzieja arian z czasem zaczyna ustępować niepewności: w ich narrację wkrada się strach przed narastającą w Rzeczypospolitej

nietolerancją. Aktorzy zbijają się w coraz ciaśniejszą grupę i wycofują w głąb sceny. Wciąż towarzyszy im psychodeliczne czerwone światło. Ich kolejne słowa są kilkakrotnie przerywane niezidentyfikowanym krzykiem, przypominającym wokalizę Beaty Paluch z początku spektaklu. W tej scenie maski Chrystusów trzymane są przez aktorów w dłoniach: korespondując zarówno z zapowiedzią przyjścia Mesjasza, jak i z perspektywą męczeństwa z rąk przeciwników religijnych.

Dwie postaci zostają nadto w ornatach: grany przez Durmana kardynał i król Mielczarka. Nadto Mielczarek w następnej scenie przewróci swój ornat podszewką na zewnątrz: zmieni się on w czerwony, królewski strój koronacyjny, którego kolor współgrać będzie z oświetleniem sceny i złowróżbnie zapowiadać przelanie krwi. Po scenie „rakowskiej" aktorzy maski Chrystusów złożą na posadowionej w tylnej części sceny ławie: odtąd będą one niemymi świadkami rozgrywających się w finale spektaklu wydarzeń.

Muzyka

Muzykę do spektaklu przygotował Sebastian Świąder. W znakomitej większości pojawiające się w przedstawieniu dźwięki generowane są przez samych aktorów, wykorzystujących własnych głos oraz looper, z pomocą którego mogą przekształcać go, zapętlać i nakładać na siebie. Zabieg ten ma dwa zasadnicze powody. Po pierwsze, jest ukłonem względem (niezachowanej) muzyki ariańskiej, która programowo odcinała się od katolickiej ozdobności, rezygnując z akompaniamentu instrumentalnego i dopuszczając jedynie śpiew[4]. Po drugie, budowanie muzyki „tu i teraz" wpisuje się koncepcję wspólnoty aktorskiej kreującej na żywo całą otaczającą rzeczywistość i powołującą do życia miniony świat. W tym sensie praca z

dźwiękiem jest przedłużeniem redukcji istniejącej na poziomie scenografii, rekwizytów i kostiumów.

Część melodii i wokaliz została zaproponowana przez kompozytora, inne wyimprowizowane z zespołem aktorskim w toku prób muzycznych lub, w pojedynczych wypadkach, zaproponowane przez nich samych. W spektaklu pojawiają się też cytaty muzyczne (w scenie przybycia do Krakowa czy w scenie małżeńskiej Szczepanowskiego i Kondrak, gdzie Bracia Polscy intonują psalm *Do ciebie, Panie, wzdycha serce moje*).

Pojedyncze wyjątki od muzyki generowanej za pomocą ludzkiego głosu i loopera dotyczą wykorzystania: dzwonków kościelnych użytych dwukrotnie (przez Szczepanowskiego i Mielczarka) oraz cymbałków (na których Kondrak wygrywa melodię otwierającą „Kościelne rewolucje”). Wykorzystanie instrumentów jest jednak konsekwentnie przypisane do przedstawicieli Kościoła katolickiego.

PODSUMOWANIE

Arian uważam za najbardziej udane i
najbardziej złożone z moich dotychczasowych dzieł, realizujące jednocześnie namysł
nad historycznością teatru w sposób najpełniejszy. Spektakl kończy się dotyc
zącą wspólnoty ariańskiej, wygłoszoną już z pozycji teraźniejszości, powtórzoną przez dwoje aktorów frazą: „Braci Polskich nie ma”. Opowiadanie o historii to również opowiadanie o straconych szansach i możli
wościach, które ostatecznie się nie zrealizowały. Z
perspektywy kolejnych stuleci znamy rozstrzygnięcie perypetii, o których w t
ym wypadku opowiadamy: a jednak przeżywając je na nowo, pozwalamy im

niejako zaistnieć wraz ze wszystkimi niezrealizowanymi możliwościami, raz jeszcze dać im szansę. Nie chodzi nawet o prostą modalność „co by było, gdyby”, chodzi raczej o zaistnienie
raz jeszcze, w nieco innym porządku, tego, co przestało być i co nie miało sza nsy wybrzmieć w pełni: teatr jest tu nie tylko powidokiem, jest nieoczekiwaną i opóźnioną w czasie konsekwencją, w złożonym i nieoczywistym ciągu przyczynowo-skutkowym, którego nie sposób prześledzić. Niczym w kwantowej fizyce cząstek, w teatrze historycznym coś powraca nagle w nieoczekiwanym przebłysku: być może jedyny możliwy, mizerny powidok nieśmiertelności.

Tekst jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej *Przeszłość jako powtórzenie. Inspiracje historyczne i ich rola w autorskiej praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu Arianie i wybranych aspektów innych realizacji własnych na tle strategii obrazowania historii w teatrze współczesnym* przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, obronionej w maju 2025 roku.

Wzór cytowania:

Bukowski, Beniamin Maria, *Przeszłość jako powtórzenie. Inspiracje historyczne i ich rola w praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu „Arianie”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/stfg-x743.

Autor/ka

Beniamin Maria Bukowski (beniamin.bukowski@gmail.com) – absolwent MISH UJ

(filozofia, historia sztuki) i wydziału reżyserii AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, doktor sztuk. Dramatopisarz, dramaturg i reżyser, wykładowca akademicki. W latach 2021-2024 zastępca dyrektora ds. artystycznych w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, od 2024 roku dyrektor Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy. ORCID: 0000-0002-7367-3383.

Przypisy

1. Por. chociażby cykl *Przedstawienia* Instytutu Teatralnego (2012-2015), https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/archiwalne/teatr-publiczny-przedstawienia-oswiecenie/ [dostęp: 24.06.2025].
2. Zob. https://www.the-congo-tribunal.com [dostęp: 11.02.2024].
3. Melodię i słowa wyimprowizował w procesie prób Juliusz Chrząstowski, obecnie rolę tę wykonuje w dublurze z Przemysławem Przestrzelskim.
4. Jednocześnie nasza wierność ariańskim postulatom muzycznym jest częściowa, gdyż jednocześnie postulowali oni użycie wyłącznie pieśni jednogłosowych, podczas gdy w spektaklu pojawia się zarówno polifonia, jak i wokalizy tworzące pozbawiony słów podkład muzyczny.

Bibliografia

Brach-Czaina, Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Dowody, Warszawa 2018.

Bryś, Marta, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020

Deleuze, Gilles, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Gołaszewski, Zenon, *Bracia polscy zwani arianami*, Wimana, Gdańsk 2018.

Hirsch, Marianne, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie*, tłum. M. Rychter [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamieci Zagłady*, red. P. Piszczatowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.

Nora, Pierre, *Między pamięcią a historią. Problematyka miejsca* [w:] tegoż, *Między pamięcią a historią*, tłum. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku, red. J. Królikowska, W. Żyła, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.

Wilczek, Piotr, *Erazm Otwinowski: pisarz ariański*, Gnome Books, Katowice 1994.

Zadara, Michał, *Sprawiedliwość 1968-2018*, Żywosłowie, Kraków 2021.

Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeszlosc-jako-powtorzenie-inspiracje-historyczne-i-ich-rola-w-praktyce-rezysersko