

Rozbijanie poprzez powtarzanie

AUTOR: PAWEŁ STANGRET

Teatr nowoczesny często wykorzystuje rytuały, a dokładniej związane z nimi postaci, posągi, przedmioty, teksty. Tego rodzaju cytaty, powtórzenie, pokazanie na scenie rytuału jest gestem graniczącym z bluźnierstwem, aktem profanacyjnym, zeświecczającym, poprzez przywołanie sacrum w świeckiej przestrzeni dzieła sztuki.



Aktorzy żydowscy, reż. Anna Smolar, Teatr Żydowski w Warszawie [2015]

■ Związki teatru z rytuałem już od czasów *Poetyki* Arystotelesa są problemem teoretycznym zarówno dla badaczy, jak i dla twórców. Z jednej strony istotna jest – zwłaszcza w teorii i praktykach zapoczątkowanych przez Jerzego Grotowskiego – cechująca cały potężny nurt teatru próba stworzenia obrzędu scenicznego, sprawdzenia, czy rytuał może zaistnieć w przestrzeni czysto artystycznej. W tym samym aspekcie ważna była oprawa teoretyczna Teatru Rapsodycznego. Chociaż zarówno Mieczysław Kotlarczyk, jak i Karol Wojtyła w swoich pismach odzęgnywali się od rytualnej, dramatycznej koncepcji teatru na rzecz epizacji sztuki scenicznej, to jednak perswazyjna funkcja teatru miała kierować w stronę religii. „Teatr ducha teatru”, jak go określali, miał rezygnować z gestu (podstawowego przecież dla rytuału) na rzecz dominacji słowa. Jednakże o wiele istotniejsze jest użycie rytuałów i ich elementów, cytowanie ich w nowoczesnych przedstawieniach.

Wykorzystanie fragmentów rytuałów, wplecenie ich w strukturę przedstawienia stwarza specyficzną sytuację. Cytat, powtórzenie, pokazanie na scenie rytuału jest gestem graniczącym z bluźnierstwem, aktem profanacyjnym, zeświecczającym, poprzez przywołanie sacrum w świeckiej przestrzeni dzieła sztuki. Odnosząc się do problematyki rytuału w teatrze, warto przywołać tezy Zbigniewa Raszewskiego z *Teatru w świecie widowisk*, gdzie badacz wykluczył rytuał ze swojej refleksji o widowiskach ze względu na konieczność uczestnictwa w obrzędzie, a przez to niemożność pozostania zdystansowanym widzem. Właśnie w tym, co nazywał „pasem bezpieczeństwa”, upatrywał Raszewski podstawowej struktury widowiska teatralnego¹. Z kolei analizę motywów rytualnych we współczesnym teatrze można oprzeć o klasyczną koncepcję Arnolda van Gennepa – rytuału jako zjawiska trójdzielnego².

W teatrze nie może istnieć faza preliminalna, faza wyłączenia, pierwszy warunek rytuału. Przede wszystkim dlatego, że bierze w nim udział jedynie część społeczności³, wyselekcjonowana na podstawie własnych wyborów – estetycznych i kulturowo-społecznych. Spektakl, co oczywiste, nie mieści się w rytmie kalendarza organizującego zbiorowość, nie wpisuje się w czas mityczny (według koncepcji Mircei Eliadego⁴). Jest wydarzeniem nienormalnym (jak mawiał Tadeusz Kantor, akcentując komiczny i pejoratywny wydźwięk tego określenia) czy odświętnym (według terminologii Jerzego Grotowskiego, również przypisującego temu słowu konkretną aksjologię). Kulturowy rytuał wyjścia do teatru, „życie teatralne”, jest również zbyt małym kwantyfikatorem, aby można mówić o widowni spektaklu jako o osobach w fazie preliminalnej. Ponadto widz teatralny intencjonalnie nie bierze udziału w rytuale. Pokazanie go na scenie jest elementem zaskoczenia, jest prezentacją rytuału widzowi nieprzygotowanemu na taki rodzaj dramatyzacji.

Najbardziej jaskrawy kontrast między rytuałem a teatrem obecny jest w drugim etapie, w fazie liminalnej. Zacytowanie elementów rytuału, odegranie go na scenie jest jego atrapą (jak mawiał Kantor, wspominając o „Cricotowych mszach” w swoim teatrze). Właśnie na takiej zasadzie w 2011 roku wystawił swoją *Mszę* Artur Żmijewski. Jego przedstawienie było odegraną mszą katolicką, na scenie zbudowano ołtarz, przystrojono go obrusem, rozłożono dywany, niczym w kościelnym prezbiterium (zaprezentowano wszystkie elementy mszy, łącznie z konsekracją, kazaniem, kolektą i rozdawaniem komunii). Tłumacząc swój pomysł, performer powiedział: „Liturgia to najczęściej wystawiany na świecie scenariusz. Czas zobaczyć, czy to przypadkiem nie szmira”. O przestrzeni warszawskiego Teatru Dramatycznego, gdzie

wystawiał swój spektakl (podkreślam to słowo), powiedział: „Dopiero w takiej świątyni czuję się profanem”⁵. Powtórzenie liturgii, pokazanie jej w kontekście czysto estetycznym było samo w sobie aktem bezczeszczenia, odarcia rytuału ze sfery sacrum. Zamysł skandalu wynikający z bluźnierstwa nie udał się. Świadczą o tym recenzje popremierowe (*Msza, której nie było, Nic się stało* – żeby wymienić tylko kilka tytułów). Do skandalu nie doszło, a mówiąc inaczej, nie doszło do bluźnierstwa. Widowisko zatrzymało się na poziomie profanacji – wprowadzenia elementu sakralnego w sferę profanum, w język i kategorie estetyki. Jednakże powtórzenie rytuału, liturgia sprowadzona do jakości artystycznych stała się symulakrum, atrapą rytuału. Wywołuje to ogromny dysonans poznawczy i aksjologiczny, o czym świadczą reakcje widzów zgromadzone na stronie dwutygodnik.com⁶.

Do skandalu nie doszło, a mówiąc inaczej, nie doszło do bluźnierstwa. Msza zatrzymała się na poziomie profanacji – wprowadzenia elementu sakralnego w sferę profanum, w język i kategorie estetyki. Jednakże powtórzenie rytuału, liturgia sprowadzona do jakości artystycznych stała się symulakrum, atrapą.

Dlaczego nie doszło do skandalu? Projekt Żmijewskiego pomyślany był od początku jako wideoperformans, zresztą tak to dzieło prezentowane jest do dzisiaj w galeriach sztuki. Odegranie mszy z udziałem ludzi było przebiegiem potrzebnym do jego rejestracji. Kluczem do odpowiedzi wydają się intencje autorskie zawarte w sposobie komunikowania *Mszy*. Żmijewski mówił bowiem o spektaklu i pod taką kwalifikacją gatunkową prezentowany był w teatrze, z (teraz już można ją tak nazwać) widownią. W reakcjach i recenzjach publiczność teatralna zachowała się właśnie tak, jak w czasie spektaklu. Prawdopodobnie performans (z koniecznymi w tym przypadku uczestnikami) byłby bluźnierstwem, aktem odprawiania rytuału bez sacrum. Na scenie teatralnej niema widownia pokazała, że rytuał w teatrze nie jest możliwy, że jest to jedynie pokazanie rytuału, odegranie go. Wykonawcami byli przecież aktorzy, wszystkie zaś elementy liturgiczne (łącznie z niekonsekwentnymi hostiami) pozostały jedynie na poziomie rekwizytów. Taka atrapa, cytata z liturgii pokazała, że msza straciła swój wymiar performatywny – tak w sensie widowiskowym, jak i przede wszystkim teologicznym. Co więcej, to właśnie bierność widzów ukonstytuowała widownię Teatru Dramatycznego właśnie w pozycji widzów, osób, które nie są i nie chcą być uczestnikami rytuału. Widownia pokazała, że mamy do czynienia jedynie z cytatem („jeden do jednego”, jak głosił opis promocyjny teatru) rytuału, z przeniesieniem obrzędu w obszar estetyki.

Innym przykładem – ale już celowo nieudanego rytuału – jest początek przedstawienia *Aktorzy żydowscy* Anny Smolar z 2015 roku. W tym spektaklu aktorzy Teatru Żydowskiego w Warszawie przedstawiają się z imienia i nazwiska i krótko prezentują swoje życiorysy (niektórzy z nich są Żydami, inni nie, o czym również mówią). Problematyką przedstawienia jest



Msza, insc. Artur Żmijewski, Teatr Dramatyczny w Warszawie [2011]

napięcie pomiędzy prezentacją kultury żydowskiej w teatrze (co jest jedną z misji Teatru Żydowskiego) a kreacją artystyczną. Bohaterowie nieustannie oscylują pomiędzy chęcią prezentacji swojej tożsamości, pomiędzy misją edukacyjną a potrzebą kreacji artystycznej, chęcią tworzenia dobrego i aktualnego teatru.

Spektakl rozpoczyna się nalewaniem wina do kubków, rozdawaniem widzom wina i chałki i dzieleniem się nią. Jedna z aktorek zapala świece (pożyczając zapalniczki od widza, co ma również przełamać barierę rampy i przybliżyć nas do uczestnictwa w rytuale szabatu). Jednakże te przygotowania – pozorowane wciąganie widza w przestrzeń obrzędu – są anulowane poprzez scenę, w której jeden z mężczyzn bierze księgę i czyta opis ceremonii szabatowej. Aktorzy grają komiczną sytuację zawahania się – czy odmawiać modlitwę, czy jedynie poprzestać na „edukacyjnym” poziomie opisu początku uroczystości. Właśnie ten quasi-edukacyjny charakter drugiej sceny niweczy wrażenie początku przedstawienia, pokazuje, że rytuał tu się nie odbędzie. Odegrana niezręczność sytuacji, kiedy postaci chcą pokazać rytuał, a jednocześnie go nie pokazują, niweczy również warstwę „edukacyjną”, misyjną przedstawienia – widz nie otrzymuje wiedzy na temat tego, jak wygląda rytuał szabatowy (a jeżeli już, to jest ona na banalnym poziomie). Tym samym wprowadzeni jesteśmy w sytuację, kiedy zarówno rytuał judaistyczny pozostał „nieudany”, jak i edukacyjna misja Teatru Żydowskiego (także będąca zrytualizowana tym razem już kulturowo) została zakwestionowana. Z kolei metateatralne napięcie między postacią a aktorem (widzowie stoją przecież przed problemem – kogo oglądają) wprowadza publiczność w dychotomię istotną dla spektaklu: czy to jest dzieło sztuki, czy jedynie granie elementów rytualnych w celach dydaktycznych – pokazania i uczenia widzów kultury żydowskiej.

W toku spektaklu mamy scenę pokazania „padebasków” jako najważniejszego elementu kultury żydowskiej (wcześniej w wypowiedzi aktorki-postaci słyszeliśmy, że zajmuje się ona prowadzeniem warsztatów „padebasków”). W tej scenie aktorka-modelka demonstruje krok do zmieniającego się rytmu wybijanego na perkusji. Izabella Rzeszowska daje znaki muzykowi, aby zmieniał rytm od spokojnego aż po bardzo szybki, mocny i brutalny. Taniec, w swej istocie modlitewny, sakralny, został tu sprowadzony do opresywnej nauki, do jego warstwy fizycznej. Tutaj również element sakralny, przefiltrowany przez sytuację edukacyjną, pokazuje pozbawienie rytuału elementu świętości, prezentuje się go jedynie jako zadanie aktorskie.

W teatrze współczesnym występują również cytaty z elementów rytualnych wplecione w przedstawienie. Tak dzieje się w *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego z 2009 roku, gdzie Apollo wydający wyrok śmierci na Admeta (zgodnie z dramatem Eurypidesa) rozbiera się na scenie, stając w pozycji Apolla Belwederskiego (łącznie z eksponowaniem graffiti namalowanego na posągu). Tutaj z kolei klasyczna rzeźba wprowadzona zostaje w kontekst sakralny, posąg boga jest elementem akcji scenicznej. Jednakże jego moc sakralna osłabiona zostaje poprzez efekt komiczny, jakim jest reminiscencja, cytatu ze słynnej rzeźby.

Warlikowski cytuje nie tylko rytuały religijne. Scena powrotu Agamemnona wygląda jak ceremonia powitania współczesnego władcy, prezydenta na lotnisku, odtwarzany jest hymn (zawsze kraju, w którym prezentowane było przedstawienie), podczas którego zdobywca Troi chce nonszalancko zapalić papierosa. Ostentacyjna niechęć bohatera narodowego (a jednocześnie zbrodniarza wojennego) do rytuału państwowego wynika z tego, że jego poświęcenie dla kraju było czymś więcej aniżeli wypełnieniem ceremonii, a jednocześnie obciążone sumienie nie pozwala mu na pełną identyfikację i uczestnictwo w rytuale narodowym. Tutaj też widać, że zacytowanie ceremonii nie ma mocy sprawczej, że faza liminalna nie jest możliwa do zaistnienia. Odegranie hymnu państwowego jest prowokacyjne wobec widowni. Zacytowana jest przecież nie tylko melodia, ale przede wszystkim cała sytuacja dramatyczna, w której obywatele (dlatego Warlikowski dostosowuje pieśni do publiczności danego kraju) mają obowiązek konkretnego zachowania. To, że nie uczestniczymy w tym rytuale, „nie podrywamy się z miejsc”, stawia nas w sytuacji Agamemnona, który ostentacyjnie odrzuca swoje uczestnictwo w tej ceremonii.

Podobną funkcję sprowadzania rytuałów jedynie do ich formy mają sceny pogrzebów w *Wyjeżdżamy* z 2018 roku, gdzie zestawione zostały z pokazywaniem zabawy. Puste ceremonie współbrzmiały z resztą życia bohaterów, którzy cały czas udają rytuały społeczne, pod którymi nie kryją się jednak prawdziwe więzi. Taką samą funkcję mają sceny pogrzebu i odmawiania kadyszu w *Aniołach w Ameryce* (z 2007 roku), gdzie cytaty modlitwy przywołany przez bohatera (w niepełnej formie) ma pokazać jego wyobcowanie z kultury i religijności judaistycznej. Bohaterowie oddalili się od religii, a jedyne, co im pozostało, to zapamiętane fragmenty formuł, poszczególne frazy z modlitw (sensu tych słów również nie znają, ponieważ są ułożone po hebrajsku). Widzowie otrzymują tutaj cytaty, rytuał pozbawiony działania performatywnego przez samych wykonawców. Pokazanie ich wyobcowania ze sfery sakralnej czyni ich jeszcze bardziej osobami, które potrzebują interwencji aniołów.

Równie silną degradację rytuału prezentował już wcześniej Tadeusz Kantor w swoim teatrze. Scena ślubu w *Wielopolu, Wielopolu* z 1980 roku, podczas której pan młody wypowiada potok wulgaryzmów, a następnie

machinalnie mamrocze słowa (właściwie przysięgę składa za niego ksiądz), jest właśnie takim poniżonym rytuałem. Jeszcze dobitniej widoczne jest to w *Nigdy tu już nie powrócę* (1988), gdzie do ślubu stają Panna Młoda i manekin z twarzą samego Kantora. Degradacji poddany został nie tylko już sam rytuał, ale jednocześnie też jego funkcja. „Ludzka atrapa”, jak określał artysta manekina, bluźnierczy akt powtórzenia gestu kreacji człowieka, już samą swoją obecnością bezczęści ceremonię, pokazując jedynie pusty rytuał bez funkcji sakramentalnej.

Inną jeszcze tendencją jest jawna parodia rytuałów. Za przykład może posłużyć scena egzorcyzmów z *Dziadów. Ekshumacji* Moniki Strzępki z 2007 roku. Ksiądz odmawiający modlitwę z obowiązku zaplanowanego przez Mickiewiczowski prototekst nie może przepędzić demona, który opętał Konrada – w spektaklu nic takiego nie miało miejsca, a jeżeli już mowa o opętaniu, to przez historię i sposoby jej opowiadania. Nieskuteczny, sparodiowany obrzęd dodatkowo jest degradowany poprzez skojarzenia z przedstawianiem egzorcyzmów w kulturze popularnej. Aktorzy/postaci, wychodząc ze swoich ról, bawią się w odgrywanie scen opętania z horroru *Egzorcysta*. Powtarzają odgrywanie popularnego filmu kilka razy, próbując tę scenę „po aktorsku”, sprawdzając, jakimi środkami to zagrać. Tak pokazany rytuał, jako parodia, element wyprany ze swojej mocy poprzez reprodukcję w popkulturze, nie może oczywiście mieć swojej siły. Został pokazany jako pusty, jako forma, która nie kryje w sobie działań sprawczych. Parodia jest tutaj podwójna, bowiem nie tylko dotyczy obrzędu wypędzania złych duchów, ale także jest wymierzona w pokazanie tej ceremonii i modlitw w *Dziadach* Mickiewicza i inscenizacjach dramatu w historii polskiego teatru. Pokazana jest tu podwójna rytualizacja (jako ceremonii katolickiej i jako tradycji jej grania na scenie). Tym samym piętra parodii także ulegają zwielokrotnieniu.

Kolejną tendencją jest próba zbudowania rytuału na scenie, jednakże rytuału, który jest jedynie znakiem, sugestią rytualności. Przykładem może być inscenizacja *Dziadów* Eimuntasa Nekrošiusa (premiera odbyła się w 2016 roku), w której scenę wypełniają wielkie makówki, a w zielonej podłodze porobione są ogromne leje. Wszystko to sugeruje związek z naturą. Odwołuje się do jakiegoś (bliżej nieokreślonego) rytuału, który wyrasta z oddawania czci naturze i przyrodzie. Podobnie jest w spektaklu *Kora. Fallowanie i spadanie* (z 2021 roku) Aliny Moś-Kerger, gdzie „boskość” gwiazdy rocka pokazana została w scenie sugerującej pogański rytuał. Kora wprowadzona zostaje w orszaku bachantek-hipisek. Oczywiście tak pokazane rytuały nie są prawdziwymi ceremoniami, są stricte teatralne, funkcjonują tutaj jako znak rytualności. Sami ich wykonawcy biorą go w nawias, unieważniają poprzez teatralizację fikcyjnych ceremonii.

Jaką więc funkcję mają te cytaty? Rytuał w teatrze staje się źródłem odniesień intertekstualnych. Jest cytatem struktur, według terminu Danuty Danek⁷, dramatycznych (czy precyzyjniej: dramatyzacyjnych), a także kanałem komunikacji z widownią. Odwoływanie się do prototekstu, jakim jest rytuał, jest kanałem komunikacyjnym z widzami. Przywołane zostają wartości, jakie w tych rytuałach są pielęgnowane. Te cytaty odwołują się do wspólnego horyzontu aksjologicznego. Dlatego właśnie powodują dysonans, wrażenie profanacji, że pokazane na scenie cały czas ewokują wartości, które niosą w swojej pierwotnej formie i funkcji. Ewokują również sytuację dramatyczną, są elementem, który pozwala widzom określić miejsce akcji i kondycję bohaterów.

Po drugie, cytat rytuału jest również cytatem zachowań. Przywołany schemat dramatyzacji pozwala na zrozumienie sposobu zachowania

bohatera, daje się określić jego stosunek do wspólnych wartości. Jednocześnie w takiej sytuacji widz rozpoznaje swoje miejsce, swój sposób uczestnictwa w prezentowanej czy reprezentowanej ceremonii. De facto widz rozumie swój obowiązek, sposób, w jaki powinien się włączyć w rytuał, jednakże bariera świata przedstawionego, kondycja widza właśnie, uniemożliwia mu to. Pozostaje mu jedynie analiza rytuału jako znaku, oglądanie jego formy.

Jednak cytowanie rytuałów nie musi świadczyć o ich degradacji. Jeżeli niemożliwe do zaistnienia są fazy preliminalna i liminalna, istotna jest trzecia faza, faza włączenia, postliminalna. Moment, w którym uczestnik rytuału wraca do społeczności, już przemieniony. Przykładem takiego użycia rytuału jest scena ślubu Otella z Desdemoną w *Opowieściach afrykańskich* Warlikowskiego. W spektaklu jest to jedyny element świadczący o chrześcijaństwie Otella – element niezwykle istotny w interpretacji tej postaci, zarówno w dramacie, jak i w przedstawieniu. Sakramentalny ślub zmienia sposób patrzenia na tę postać (w spektaklu trójdzielną, złożoną z innych jeszcze bohaterów Szekspirowskich – króla Leara i Żyda Shylocka – i ubraną w elementy modlitewnego stroju).

Podobną funkcję mają postaci bogów uczestniczących w procesie Orestesa (zgodnie z tekstem *Orestei* Ajschylosa) w *(A)polonii*. Atena i Apollo pojawiający się na telebimach, na spotkaniu online z vlogerem, jakim jest Orestes, zmieniają znacząco optykę. Scena rozgrywa się w „Studio Kibel”, gdzie Orestes w łazience prowadzi swojego vloga, w tym odcinku razem ze zwłokami matki (wyzywając zresztą ubranymi). W sytuacji zdegradowania antycznej tragedii przypomniana została obecność i interwencja bogów. Orestes zabija przecież Klitajmestrę z rozkazu Apolla (za jego wypełnienie bóg oferuje mu opiekę w dalszym życiu), a Atena uwalnia go od kary za popełniony czyn mocą swojego boskiego wyroku. Nie chodzi jedynie o powrót do literackiego pierwowzoru – cała ta scena jest przede wszystkim przypomnieniem o transcendentnym charakterze tragedii. Tak pokazany element religijny, na końcu pierwszej części długiego przedstawienia, zmienia dotychczasowy sposób patrzenia na bohatera. Wszystkie dotychczasowe degradacje i profanacje zostają unieważnione, interwencja boskich vlogerów sytuuje Orestesa jako postać w sytuacji postliminalnej, został on przemieniony przez relację z bóstwami.

Ograniczenie się do fazy postliminalnej powoduje, że w takim ujęciu cytowanie rytuałów na scenie nie jest jedynie ich profanacją czy pokazaniem degradacji. Istnienie fazy trzeciej pokazuje, że ci bohaterowie de facto pozostają w fazie preliminalnej. Prezentowany jest nam świat, w którym bohaterowie czekają na odbycie rytuału, na możliwość kontaktu z bóstwem. Samo cytowanie ceremonii świadczy o tym, że one (wraz ze swoją siłą sprawczą) istnieją i możliwe jest ich oddziaływanie. Nie jest więc to teatr zupełnie zeświecczony, raczej obrazujący oczekiwanie na sacrum. Żonglowanie pustymi formami pokazuje, że być może ta forma dramatyzacji jest nieskuteczna, natomiast nie została przekreślona obecność sacrum. ■

1 ■ Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991.

2 ■ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.

3 ■ R. Tutak, *Przeciwstawienie: teatr a rytuał*, „Dialog” nr 9/1978.

4 ■ M. Eliade, *Święty obszar: sakralizacja świata*, [w:] tegoż, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, wyb. M. Czerwiński, Warszawa 1974.

5 ■ J. Derkaczew, *Teatr musi bluźnić*; źródło: <https://wyborcza.pl/7,76842,10557401,teatr-musi-bluznic,-html>, dostęp: 14.11.2021.

6 ■ Źródło: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2845-msza-zmijewskiego-swiadectwa-po-premierze,-html>, dostęp: 15.11.2021.

7 ■ D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, [w:] tejże, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.