

DARIUSZ KOSIŃSKI

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8502-8827>

Emaus cum figuris 3: *Grotowski – Rembrandt – Caravaggio*

O Emaus pisałem dotychczas dwukrotnie. Wprawdzie tylko za drugim razem użyłem tytułu *Emaus cum figuris*, ale zasadniczo opisuje on wszystkie moje próby wypraw do tego miejsca, gdzie nigdy fizycznie nie byłem, stąd trójka w tytule próby niniejszej. Wyprawa pierwsza to esej *Scena pierwotna*¹, opublikowany w roku 2013, druga – wystąpienie na konferencji zorganizowanej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, z której materiały ukazały się w roku 2013². Obie w zmienionej wersji połączyłem potem z innymi materiałami i notatkami w jeden tekst zatytułowany *Scena pierwotna*, opublikowany w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia*³. Wraz z następującym po nim esejem *Poza normę liminalną* tworzyć miał finałową dylogię wyprowadzającą performatyczne myślenie poza fałszywą, moim zdaniem, opozycję „teatr–rytuał” ku niepewnemu gruntowi teologii przedstawienia albo teoperformatyce. Na grunt ten jak dotąd nie odważyłem się wejść, choć nie tracę nadziei, że kiedyś jeszcze będzie mi to dane – wbrew kontekstowi i trendom czasu.

We wcześniejszych próbach proponowałem i starałem się uzasadnić dostrzeżenie w wędrówce i wieczery w Emaus, opisanych w Ewangelii św. Łukasza (24, 13–31), „sceny pierwotnej”, czyli źródła teatralności

¹ Dariusz Kosiński, „Scena pierwotna”, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. Witold Kawecki, Jan Stanisław Wojciechowski, Danuta Żukowska-Gardzińska (Warszawa: Instytut Papieża Jana Pawła II & Instytut Wiedzy o Kulturze UKSW, 2011), 225–232.

² Dariusz Kosiński, „Emaus cum figuris. Ku teologicznemu wymiarowi sztuki Jerzego Grotowskiego”, w: *Wierzyć i widzieć*, redakcja zbiorowa (Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, 2013), 297–312.

³ Dariusz Kosiński, „Scena pierwotna”, w: *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 215–232.

chrześcijańskiej i teologii teatralnej, której sednem jest samoprzedstawienie się Boga nie poprzez akt transcendentny (jak na Górze Przemienienia), ale poprzez akt ludzki, jednocześnie prosty i niezwykle złożony. Wskazywałem też, że ta scena, będąca aktem założycielskim liturgii, jest zarazem modelem dramaturgii i performatyki odmiennej od stereotypowo „rytualistycznych” wzorców „przejścia” i inicjacji. Akcentowałem i usiłowałem uchwycić tę odmienność, by wykazać, że w teatrze polskim rozwijana była właśnie ta liturgiczna, a nie rytualistyczna dramaturgia i że to ona stanowi klucz do zrozumienia aktu i Akcji – najważniejszych odkryć Jerzego Grotowskiego.

Wracając do Emaus po raz trzeci, znów jestem tam z powodu i po niekąd w towarzystwie Jerzego Grotowskiego, ale tym razem stawiam sobie zadanie bardziej konkretne – zwrócenie uwagi na znaczące relacje między jego ostatnim dziełem teatralnym, *Apocalypsis cum figuris*⁴, a pewnym zbiorem przedstawień plastycznych. Inspiracją dla pójścia w tę właśnie stronę stała się dla mnie drobna wzmianka w ogromnym tomie Ludwika Flaszena *Grotowski & Company*:

Po swojej wizycie w Izraelu w latach dziewięćdziesiątych, ze sfilmo-
waną kilkadziesiąt lat wcześniej *Akropolis*, gdzie widzowie płakali i ca-
łowali go po rękach, opowiadał mi, że Jerozolimy nie zwiedzał, bo czuł
się osłabiony. Był w nocy pod Ścianą Płaczu, gdy nikogo tam nie było.
Prócz Ściany Płaczu odwiedził – zupełnie sam – Emaus. Miejsce,
gdzie Jezus ukazał się swoim uczniom i gdzie razem spożywali wie-
czerzę. O Emaus Grotowski nieraz mi mówił. Fascynował go obraz
Rembrandta. Miejsce to i ów fakt, opisany przez synoptyków, pobu-
dzały jego wyobraźnię. Spotkanie uczniów ze zjawą Mistrza...⁵

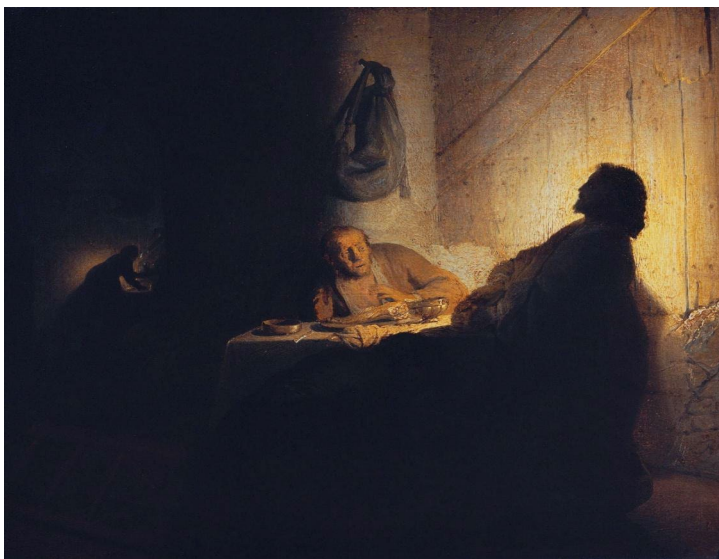
Nie wiem, jak to się stało, że znając pana Ludwika i jego książkę (pro-
wadziłem kilka związanych z jej publikacją spotkań autorskich), a będąc
już wtedy zainteresowany Emaus, nie zwróciłem uwagi na ten fragment
zaraz po ukazaniu się *Grotowski & Company*. Było sporo okazji, by Lu-
dwika Flaszena zapytać o kilka brakujących w jego relacji szczegółów.

⁴ *Apocalypsis cum figuris*, scenariusz i reżyseria Jerzy Grotowski, prem. 11 lutego 1968, Teatr Laboratorium – Instytut Badań Metody Aktorskiej, Wrocław.

⁵ Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014), 223. O wizycie Grotowskiego w Emaus wspomina się także w tym samym tomie na s. 286.

W nawale spraw i tematów, jakie ta książkowa *summa* relacji Flaszen–Grotowski podejmuje, najwyraźniej mi to umknęło. I teraz zostały mi tylko domysły i pytania do samego siebie...

Pierwsze jest wręcz elementarne: który obraz Rembrandta fascynował Grotowskiego? Bo flamandzki mistrz namalował trzy wersje sceny opisanej przez św. Łukasza. Pierwsza, młodzieńcza, z roku 1629 (a więc dzieło zaledwie dwudziestosześcioletniego artysty, przechowywane obecnie w Musée Jacquemart-André w Paryżu), jest najbardziej dramatyczna i w sposób oczywisty pozostaje pod wpływem tak zwanych caravaggionistów z Utrechtu⁶.



Fot. 1. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Wieczerza w Emaus*, 1629

Źródło: Musée Jacquemart-André, Paryż; domena publiczna

Chrystus ukazany jest w dynamicznej pozie, jego sylwetka, w sposób typowy dla naśladowców Caravaggia, zasłania źródło światła. Pełne dynamizmu są też działania uczniów: jeden padł na kolana przed Mistrzem, drugi przechylił się za stołem i spogląda na Jezusa ze zdumieniem. Typowa dla przedstawień wieczerzy w Emaus postać obsługującej jej uczestników

⁶ Grupa malarzy holenderskich działających na przełomie wieków XVI i XVII wieku, którzy po wieloletnim pobycie w Rzymie wrócili do ojczyzny i stworzyli szkołę malarską rozwijającą odkrycia i styl Caravaggia. Należeli do niej Dirck van Baburen, Hendrick ter Bruggen i Gerrick van Honthorst.

służącej umieszczona jest w głębi, na drugim planie – jej ciało zasłania drugie źródło światła, niejako równoważąc płamę świetlną pierwszego planu.

Dwie kolejne wersje są o równo dziewiętnaście lat późniejsze (obie pochodzą z roku 1648).



Fot. 2. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Wieczerza w Emaus*, 1648
Źródło: Luwr, Paryż; domena publiczna



Fot. 3. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Wieczerza w Emaus*, 1648
Źródło: Statens Museum, Kopenhaga; domena publiczna

Pierwsza z nich, znajdująca się obecnie w kolekcji Luwru, to spokojna scena, oświetlona blaskiem oblewającym ją w całości, pochodzącym z niewidocznego „uniwersalnego” źródła. Klasyczna kompozycja frontalna, nawiązująca do obrazów włoskiego renesansu, tchnie spokojem i niemal zupełnie pozbawiona jest dramatyzmu: uduchowiony Chrystus zdaje się odprawiać znaną dobrze liturgię, a uczniowie reagują wprawdzie na ten akt, ale o wiele spokojniej niż w wersji młodzieńczej; całość wydaje się obrazem czysto nabożnym, ikoną „wiecznej liturgii”. Pochodząca z tego samego roku wersja przechowywana w Statens Museum w Kopenhadze zachowuje wprawdzie spokojne uduchowanie postaci Jezusa i umiarkowanie reakcji uczniów, ale ma o wiele więcej dramatyzmu. Zawdzięcza go światłu, którego źródło, trzymane w dłoniach przez kogoś z pary służących, znów jest zasłonięte przez przedstawionego w kontrapoście ucznia. Co ważne, ta wersja zawiera też o wiele większy ładunek teatralności, za której atrybuty uznać można widoczną po lewej stronie sceny centralnej zasłonę, odsuniętą na kształt kurtyny, oraz skierowaną ku oglądającym twarz służącego, ujawniającego w ten sposób świadomość wystawienia sceny centralnej na spojrzenie z zewnątrz.

Ludwik Flaszen nie wyjaśnia, którą z tych wersji zafascynowany był Grotowski. Raczej odrzucić można kopenhaską, bo ta jest stosunkowo mało znana, a i w stolicy Danii nie bywał polski artysta zbyt często. Pozostają dwie paryskie, które mógł znać, bo Paryż odwiedzał często i pozostawał tu długo. Gdyby przyjąć jako kryterium popularność obrazu i miejsca jego przechowywania, wskazać by należało na obraz z Luwru, ale – nie mając na to żadnych bezpośrednich dowodów – skłaniałbym się raczej ku wersji najwcześniejszej, poszukując argumentów w korespondencji dzieł tak odległych, jak płótno z 1629 i przedstawienie teatralne, późniejsze o równo 340 lat.

Z czasów, gdy jeszcze niczego nie wiedziałem o Grotowskim czy w ogóle o teatrze, pochodzi dziwnie silne wspomnienie wizualne – czarno-białe zdjęcie przedstawiające stojącego mężczyznę i klęczącą obok kobietę, za którymi umieszczone są trzy umieszczone na ziemi reflektory skierowane skośnie ku górze.



Fot. 4. Ryszard Cieślak (Ciemny) i Elizabeth Albahaca (Maria Magdalena)
w *Apocalypsis cum figuris*, wersja pierwsza, 1969

Źródło: dzięki uprzejmości Ewy Hernik i Jerzego Barącza, fot. Piotr Barącz

Obie postacie zasłaniają częściowo źródła światła, co sprawia, że same są niemal niewidoczne, choć jednocześnie ma się wrażenie ich ogromniałej, narzucającej się obecności. To zdjęcie Piotra Barącza, przedstawiające scenę z pierwszej wersji *Apocalypsis cum figuris*, pamiętam jako ostatnie z zamieszczonych na tablicach z napisem „Teatr” w czterotomowej *Encyklopedii powszechnej PWN*, którą jako kilkunastolatek namiętnie przeglądałem⁷.

⁷ Zob. *Encyklopedia powszechna PWN* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976), t. 4, ostatnia z tablic między s. 416 i 417; to samo zdjęcie zamieszczone jest też na końcu książki z opisem Małgorzaty Dzieduszyckiej.

Małgorzata Dzieduszycka tak opisała tę scenę:

Maria Magdalena (Elizabeth Albahaca – DK) [...] podchodzi do reflektorów, gdzie stoi odwrócony tyłem Ciemny (Ryszard Cieślak – DK) [...]

Zbliżają się do siebie. Ponieważ stoją tuż przy reflektorach, pochłaniają sobą dużą część światła i tylko jasne smugi wydostają się spoza nich, obrysowując wyraźnie ich sylwetki, jakby z nich promieniowały. Sprawia to jednocześnie dziwne wrażenie nagości obu postaci⁸.

To oczywiście początek słynnej sceny miłosnej, w której kochankom „partneruje” swoim szaleńczym biegiem Jan (Stanisław Scierski). W dalszej partii książki Małgorzata Dzieduszycka podkreślała specyfikę sposobu wykorzystania w tej sekwencji światła i ciemności:

Każdy gest, najmniejszy ruch Ciemnego i Marii Magdaleny zmienia oświetlenie, światło „wymyka się” im spod rąk, promieniuje z całych postaci, obrysowuje ich ciała. Utrwała się na chwilę – jak na fotografii – w momentach miłosnego uniesienia [...]⁹.

Zabieg tu zastosowany wydaje się wprost zapożyczony z repertuaru caravaggionistów, a może wręcz – z wczesnej *Wieczerzy w Emaus* Rembrandta, z którą zresztą łączyć może *Apocalypsis* także zapożyczony gest padnięcia na kolana przed Ciemnym. Co ciekawe, a znamienne także jako poszlaka – właśnie tym imieniem można by dosłownie opisać postać Jezusa na obrazie flamandzkiego mistrza – zasłaniający źródło światła Mistrz sam pozostaje ciemną sylwetką na jego tle.

Inny zestaw argumentów, jakie przywołać można dla umocnienia mojej intuicji, że fascynujący Grotowskiego obraz Rembrandta to ta wczesna wersja pozostająca pod silnym wpływem rewolucyjnych odkryć Michelangelo Merisiego da Caravaggio, wiąże się z nieprzeanalizowanym dotychczas dokładnie zagadnieniem światłocienia w teatrze Grotowskiego. Od *Dziadów* według Adama Mickiewicza¹⁰ Teatr 13 Rzędów z każdym nowym

⁸ Małgorzata Dzieduszycka, „*Apocalypsis cum figuris*”. *Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974), 23

⁹ Dzieduszycka, „*Apocalypsis cum figuris*”, 44.

¹⁰ *Dziady* według Mickiewicza, prem. 18 października 1961, Teatr 13 Rzędów, Opole.

przedstawieniem coraz bardziej zdecydowanie rezygnował z nowoczesnej gry świateł, stanowiącej od końca XIX wieku tak ważny element sztuki teatralnej inscenizacji. Zamiast niej wybierał zasadniczo dwa rodzaje oświetlenia: ograniczone i zarazem dynamiczne, ściśle związane z działaniami aktorskimi (w *Dziadach* i *Apocalypsis cum figuris*) oraz rozproszone, w jakiejś mierze „neutralne”, względnie statyczne, pochodzące bardzo często z reflektorów zwróconych w stronę ścian (*Akropolis*¹¹, *Księżę Niezłomny*¹², częściowo także *Apocalypsis*). W obu przypadkach było to światło stosunkowo słabe, a wiele scen w przedstawieniach Teatru Laboratorium odbywało się w półmroku i mroku, zaś jedną z kluczowych cech charakterystycznych estetyki teatru ubogiego była właśnie gra światłocienia. Hipoteza do sprawdzenia w dalszych badaniach brzmiałaby więc tak: Jerzy Grotowski to twórca swoiście teatralnej i nowoczesnej metody *chiaroscuro*, wykorzystywanej w sposób i w celach podobnych jak u siedemnastowiecznych mistrzów, na czele z Caravaggiem. By tę hipotezę potwierdzić, trzeba by dysponować o wiele większą wiedzą z zakresu historii malarstwa, niż posiadam, ale też uważnie prześledzić obrazy z przedstawień Grotowskiego. Nikt tego dotąd nie zrobił, bo sam Grotowski w swoich komentarzach nie zwracał większej uwagi na obrazowość i ikonograficzne zaplecze swoich przedstawień. Pozostawiał to pole innym reżyserom-plastykom, na czele z Tadeuszem Kantorem, który wszak niemal przy każdej okazji wskazywał, jakie to dzieło właśnie cytuje, co przetwarza na wersję „biedną” i do jakiego wielkiego mistrza się odwołuje. W efekcie umknęły badaczom tak oczywiste cytaty z historii sztuki użyte w przedstawieniach Grotowskiego, jak satańskie Zwiastowanie w *Tragicznych dziejach doktora Fausta*¹³, liczne Piety czy wcześniejsze o trzy lata od Kantorowskiego nawiązanie do *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta w *Księciu Niezłomnym*. Dodałbym, że ewentualna badaczka zainteresowana tą tematyką mieć będzie sporo materiału, bo – wbrew późniejszym legendom – Grotowski bardzo dbał o ikonograficzną dokumentację swoich przedstawień, a choć dziś wykorzystywanie

¹¹ *Akropolis* według Wyspiańskiego, prem. 10 października 1962, Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Opole.

¹² *Księżę Niezłomny* według Calderona de la Barca, 25 kwietnia 1965, Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badania Metody Aktorskiej, Wrocław.

¹³ *Tragiczne dzieje doktora Fausta* według Marlowe’a, prem. 23 kwietnia 1963, Teatr Laboratorium 13 Rzędów.

tych zdjęć w publikacjach jest utrudnione przez ich fatalnie nieuregulowany status prawny i zawyżone żądania finansowe, to wciąż można je oglądać i analizować.

Sens prowadzenia takich badań nie wyczerpuje się przy tym w poszukiwaniu korespondencji, przejęć i przetworzeń dzieł plastycznych na obrazy teatralne poprzez uruchamianie mechanizmów świadomego i podświadomego kojarzenia i budzenia reakcji afektywnych. Równie ciekawe wydaje się to, czego i po co Grotowski się od malarzy uczył. Jako rodzaj wskazówki przywołam fragment z jednego z jego najsłynniejszych wystąpień – *Ku teatrowi ubogiemu*:

Zrezygnowaliśmy z gry światła – i to objawiło nam cały obszar możliwości w zakresie użytkowania przez aktora światła płynącego z miejsc nieruchomych, świadomego wyzyskiwania przez aktora cienia, punktów jasných itp., a w szczególności naprowadziło nas na trop, że widz oświetlony, a więc widoczny, siłą rzeczy funkcjonuje jako część widowiska. Ale okazało się też, że jak postaci w obrazach El Greca aktor, przez duchową technikę, może jakby rozświetlać się, „iluminować”, stawać się źródłem „światła psychicznego”¹⁴.

Komentując tę wypowiedź z perspektywy czasu i własnej zmiany zainteresowań, w trakcie wystąpienia w Kolumbii latem roku 1970 Grotowski prostował związane z nią nieporozumienia:

Można stosować wszelkie efekty świetlne. Czemu nie? [...] Nic tutaj nie powinno mieć mocy dogmatu. Ale kiedy w jednej z wypowiedzi zauważyłem, że czyniący może sprawiać wrażenie, iż promieniuje światłem – że jest prześwietlony – co innego miałem na myśli. Przytaczałem przykład El Greca, którego postaci sprawiają wrażenie, jakby je coś prześwieślało. Nie należy brać tego na sposób zbyt czułościowy, nieco mistyczny. Powiedzmy, że na tyle przywykliśmy ukrywać się w życiu, że fakt nieukrywania się, zupełnie, jest prawie cudem. Ów fenomen powołuje w człowieku coś, co można by porównać z opuszczeniem jaskini i wyjściem w pełne światło; to jakby ktoś, kto przez całe lata ukrywał się gdzieś w kątach, w piwnicy,

¹⁴ Jerzy Grotowski, „Ku teatrowi ubogiemu”, w: *Teksty zebrane*, red. zbiorowa (Wrocław & Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego & Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 250.

w podziemiu – i oto wyszedł. Kiedy porzuca owo ciemne miejsce i wychodzi w pełne światło, reaguje, nawet nie wiedząc o tym, na owo światło, a patrzącemu wydaje się, że światło wynurza się z tamtego człowieka. Jest to fenomen porzucania ciemności, reakcja na fakt nieukrywania siebie¹⁵.

Zarówno w malarstwie, jak i w teatrze mówić by tu można o objawieniu, ale rozumianym nie religijnie, lecz świecko i dosłownie – jako wyjście na jaw czy może jaśn, uczynienie jasnym. Jest to akt dramatyczny ze względu na dynamikę przejścia z ciemności w światło, a także przedstawieniowy, jako że polega dosłownie na stawieniu się przed oczyma tych, którzy mają być świadkami. Grotowski przywołuje w obu cytatach przykład El Greca, ale kierując się własnymi doświadczeniami, pozwalam sobie na postawienie tezy, że doświadczenie niereligijnego objawienia, o którym mówił, odnosi się do malarstwa Caravaggia.

Spójrzmy z tej perspektywy na obraz, który od samego początku tego tekstu czeka na przywołanie – pochodzącą z lat 1601–1602 *Wieczernę w Emaus* z kolekcji londyńskiej National Gallery.



Fot. 5. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Wieczernia w Emaus*, 1601/1602

Źródło: National Gallery, Londyn; domena publiczna

¹⁵ Jerzy Grotowski, „Co było (Kolumbia – lato 1970 – Festiwal Ameryki Łacińskiej)”, w: *Teksty zebrane*, 497.

To wszak dosłownie scena objawienia, umieszczana zazwyczaj w kontekście jednoznacznie religijnym, ale u Caravaggia – jak zwykle u niego – pozbawiona oczywiście religijnej ikonografii. Dramatyzm sceny wprowadzany jest przede wszystkim przez kontrast między dynamicznymi postawami i gestami obu uczniów (zwłaszcza przywołującym ukrzyżowanie gestem postaci pielgrzyma po prawej stronie obrazu) a spokojem Jezusa. Ten spokój w sposób o wiele mniej oczywisty kontrastuje z obojętnością stojącego obok stołu sługi, który wydaje się niezbyt poruszony całą sytuacją. Scena jest przy tym ewidentnie otwarta na spojrzenie i reakcję świadków pozostających poza ramą obrazu – widzów, dla których obojętność sługi jest swoistą instrukcją, jak nie reagować. Jeśliby wziąć w nawias religijny temat wskazywany przez tytuł, to *Wieczerzę w Emaus* w wersji londyńskiej można by zobaczyć jako wizualny traktat o objawieniu jako akcie stanowiącym najprostszą, a zarazem najgłębszą istotę teatru: akcie stanięcia przed, wyjścia z mroku (sfery, gdzie nie widać) na światło, które pozwala zobaczyć.

Tak właśnie o teatralności Caravaggia pisał jego wielbiciel i znawca ks. Witold Kawecki:

Sceny z obrazów Caravaggia rozgrywają się przed nami, oświetlone są one w niezwykle ekspresyjny sposób. Malarz światło uczynił bowiem centrum swego programu artystycznego. Szczególny sposób oświetlenia, odsłaniający gwałtownie ludzi i przedmioty nosi nazwę luminizmu. To było prawdziwe nowatorstwo Caravaggia, polegające na kontrastowym i ostrym światłocieniu, którym teatralnie modelował sylwetki i kompozycję, oświetlając i eksponując to, co najważniejsze, a jednocześnie wiele skrywając w mroku¹⁶.

Intuicyjnie odczuwaną „teatralność” rzeczywiście trudno ująć w słowa, choć doświadcza się jej niezwykle silnie, stając przed obrazami Caravaggia (i nielicznych fortunnych jego naśladowców, takich jak Jusepe de Ribera czy Georges de La Tour). Teatralność ta zasadza się na redukcji i zdarzeniowości: z pola widzenia usuwane jest wszystko, co nie współtworzy pola napięć kierunkowych, wytwarzającego się wokół Zdarzenia, rozumianego

¹⁶ Witold Kawecki CSsR, *Tajemnice Caravaggia* (Kielce: Jedność, 2019), 247.

w duchu filozofii Alaina Badiou¹⁷. Na obrazie pozostaje jedynie to, co uruchamia dramatyczny proces odbywający się na przedstawionej scenie Zdarzenia i wciągający stojących przed nią świadków, wzywanych nie do wiary, ale do wierności.

Jeśli malarstwo Merisiego ujmować by jako teatr, to nie mam wątpliwości, że byłby to teatr ubogi. Tak na wielkich kompozycjach religijnych, jak i na kameralnych obrazach z codziennego życia malarz rezygnuje z wszystkiego, co nie ma koniecznego związku z ukazywaną sceną. Żadnych krajobrazów w tle, żadnych tłumów postaci w drugim planie, nawet nieba nad świętymi i męczennikami pozostają nie tyle otwarte, co nieobecne. Gdyby pytać, w jakim miejscu dzieją się przedstawiane wydarzenia, gdzie prezentują nam się postacie, trzeba by odpowiedzieć, że jest to jakaś rudymentarna (pierwotna!) scena, „pusta przestrzeń” angielskiego przyjaciela Grotowskiego, Petera Brooka, z której usunięto wszystko, co nie ma związku z rozgrywającym się na obrazach dramatem.

Tak właśnie jest w *Wieczery w Emaus*, która ma z teatrem ubogim jeszcze jedną cechę wspólną – jej bohaterami są ludzie odarci ze znamion świętości czy wyjątkowości. Żadna z postaci nie ma aureoli, a choć Jezus różni się strojem i wyglądem od swoich współbiesiadników, to i on przecież mógłby być uznany za nieco ekscentrycznego przybysza, który właśnie wygłosił jakąś opinię lub przyniósł nowinę niezwykle poruszającą (może wręcz oburzającą?) jego towarzyszy. Ich stare i zmęczone twarze, znoszone, poszarpane ubrania nie tylko nie są pietystycznie wyestetyzowane, naznaczone znamionami wzniosłości, ale wręcz są z niej demonstracyjnie odarte. Takie same są postacie wielu świętych, patriarchów i męczenników, a nawet samej Matki Bożej i jej Syna na wielu obrazach Caravaggia.

Ubóstwo obrazowego „teatru” tego genialnego malarza to cecha, która sprawiła, że powstała wokół niego legenda artysty buntownika, prowokatora, a nawet bluźniercy. Wprawdzie znawcy dzieła i kontekstu wskazują, że ten mit oparty jest na przesadzie i uogólnieniach (wszak wiele monumentalnych dzieł Merisiego znajduje się w świątyniach, a większość jego

¹⁷ Zob. Alain Badiou, *Byt i zdarzenie*, tłum. Paweł Pieniążek (Kraków: Universitas, 2010). Jednym z kluczowych przykładów Zdarzenia jest dla Badiou to, co wydarzyło się św. Pawłowi na drodze do Damaszku, zob. Alain Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, tłum. Julian Kutyła i Paweł Mościcki (Kraków: Ha!art, 2007). Obrazem tego Zdarzenia bez wątpienia jest *Nawrócenie św. Pawła* Caravaggia.

obrazów religijnych wzbudzała raczej zachwyt niż oburzenie ludzi Kościoła i sztuki), niemniej jedna z wielkich rewolucji, jakich dokonał autor *Madonny Palafrenierich*, polegała właśnie na wbiciu wzniosłych wyobrażeń sakralnych w ciało i to w ciało niekoniecznie młode, piękne i czyste.

Najbardziej radykalnym i rzeczywiście skandalicznym przykładem tej strategii jest odrzucony przez karmelitów bosych i nigdy nieumieszczony w kaplicy, dla której był przeznaczony, obraz *Śmierć Marii* (1601–1606), znajdujący się obecnie w Luwrze.



Fot. 6. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Śmierć Marii*, 1601–1606

Źródło: Luwr, Paryż; domena publiczna

Według powtarzanych wielokrotnie opowieści odrzucenie dzieła zostało spowodowane wykorzystaniem dla przedstawienia tytułowej postaci ciała zmarłej na skutek powikłań ciąży prostytutki i modelki Caravaggia Anny Bianchini (Annucci). Jednak nie trzeba tego wcale wiedzieć, by patrząc na scenę „zaśnięcia Najświętszej Marii Panny” w wersji Merisiego, dostrzec radykalne odarcie jej z wszystkiego, co nabudowała na niej religia. Jesteśmy przy łóżku zmarłej nagle kobiety, której nagie, zniszczone stopy wystają na pierwszym planie, a leżąca bezwładnie ręka nie pozostawia wątpliwości co do realności jej zgonu. Wokół niej stoją równie biedni jak ona ludzie, niektórzy z nich są już w wieku, kiedy oglądanie cudzej śmierci jest już spoglądaniem na własną. Żadna z otaczających łóżko zmarłej osób nie wydaje się mieć jakiegokolwiek nadziei na jej apoteozę. Są pogrążeni w żałobie i rozpacz, której najbardziej poruszający wyraz stanowi pochylony nad ciałem starzec trący dłońmi zapłakane oczy jak dziecko oplakujące zmarłą przedwcześnie matkę.

Trudno się dziwić, że karmelici bosci, zawiadujący wtedy kościołem Santa Maria della Scala, nie zgodzili się na zamontowanie obrazu w miejscu przeznaczenia – zbyt jest dwuznaczny. Wprawdzie współczesny kapłan i teolog widzenia potrafi wskazać te elementy, które mają dowodzić, że „scena nie ukazuje kresu, lecz początek”¹⁸, ale uznanie racji jego wyводу zależy od osobistej decyzji, przekonania, wiary patrzącego. Równie dobrze, a nawet bardziej przekonująco, można dowodzić, że Caravaggio kwestionuje dogmaty maryjne.

Nie trzeba chyba specjalnie przekonywać, że strategia wbijania świętości w odartą z patosu cielesność i zmysłowość to jeden z filarów twórczości Grotowskiego, najczęściej wiązany stereotypowo z zapożyczonym z recenzji Tadeusza Kudlińskiego zwrotem: „dialektyka apoteozy i ośmieszenia”¹⁹. Najbardziej radykalnie zrealizował ją oczywiście w *Akropolis*, gdzie podstawowe mity kultury i cywilizacji europejskiej, na czele z mitem Zmartwychwstania, skonfrontował bezpośrednio z zaprzeczającym im, a w istocie będącym produktem tej samej cywilizacji, obozem zagłady Auschwitz.

¹⁸ Kawecki CSsR, *Tajemnice Caravaggia*, 75.

¹⁹ Zob. Tadeusz Kudliński, „«Dziady» w 13 Rzędach”, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006), 140.

Jednak najbliższej procedury stosowanej przez Caravaggia w odniesieniu do historii, postaci i wydarzeń religijnych Grotowski znalazł się właśnie w *Apocalypsis cum figuris*. Na planie fabularnym sytuacja wyjściowa tego przedstawienia polega wszak na tym, że grupa jakichś współczesnych wyrzutków, ludzi marginesu, może alkoholików, dla żartu postanawia wcielić się w postaci ewangeliczne, by pewnego prostaczka (na zasadzie znanej choćby z polskiego siedemnastowiecznego dramatu Piotra Baryki *Z chłopaka król*) przekonać, że jest Mesjaszem, który w dni ostateczne wrócił na ziemię. Grotowski powtarzał, że *Apocalypsis* nie jest żadną inscenizacją Ewangelii ani świadomym wobec niej bluźnierstwem:

Ten spektakl jest głęboko współczesny, pomimo że teksty są wzięte z Biblii, Dostojewskiego, Eliota i Weil; w zderzeniu z materią spektaklu pobrzmiewają one czymś drastycznym. Ma ta sytuacja coś z prowokacji wobec odwiecznych motywów biblijnych, wobec świętej historii, która jest narracyjną osnową rzeczy. Ale myśmy po prostu dokonali ekstrapolacji naszego własnego życia na tę tradycję. Jest ona jak kondensacja dziejów całego rodzaju i dlatego się do tego pięknie nadawała. Nasza fabuła jest w tym przecież całkiem współczesna – to po prostu wybryk. Taka aranżacja nędznej małej apokalipsy, to żalosne, małe. Ten idiota tam. Ale jest tam przecież odniesienie do czegoś więcej²⁰.

Podobną „ekstrapolacją” był teatr ubogi światłociennych obrazów Caravaggia, których siła do dziś tkwi w dramatyzmie, z jakim zmuszają do podjęcia konfrontacji ze scenami pozbawionymi religijnych atrybutów i w ogóle wszelkiego ubogacenia, ale za to posiadającymi niezwykle ładunek obecności. Głęboki związek między włoskim malarzem a polskim twórcą teatralnym nie polega więc tylko na tym, że Grotowski używał w swoich przedstawieniach gry światła i mroku, ani na tym, że testował święte mity, postacie i sytuacje, pozbawiając je wzniosłości, wbijając w ciało, rzucając w pył ziemi. Polegał także, a może przede wszystkim, na konsekwentnym poszukiwaniu i skutecznym znajdowaniu sposobów realnej konfrontacji z tym, co uznawane jest za święte i obdarzone mocą.

²⁰ Jerzy Grotowski, „Wokół powstawania «Apocalypsis»”, w: *Teksty zebrane*, 462.

W roku 1606, zmuszony już do ucieczki z Rzymu, Caravaggio namalował drugą wersję *Wieczery w Emaus* – zupełnie inną od londyńskiej.



Fot. 7. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Wieczera w Emaus*, 1606
Źródło: Pinacoteca di Biera, Mediolan; domena publiczna

Nie ma tu nic z tamtej spektakularnej dramatyczności – żadnych rozpostartych ramion, gestów podrywania się z miejsca. Uczniowie, owszem, siedzą w napięciu, ich spojrzenia i gesty wskazują na Jezusa, ale wydają się raczej pytać, kim on naprawdę jest, niż ruszać do działania. Para starych służących, którzy z bardzo bliska przyglądają się scenie, sprawia wrażenie, jakby nawet nie usiłowała jej zrozumieć. Nie są jednak obojętni, raczej smutni (zwłaszcza kobieta) – jakby działo się tu coś, o czym wiedzą, że jest ważne, ale do pojęcia i doświadczenia tego nie zostaną dopuszczeni. Jezus wykonujący gest błogosławienia chleba wydaje się radykalnie nieobecny, choć przecież jest tu, widoczny cielesnie. Stanowi energetyczne centrum obrazu, ale nie sposób powiedzieć, jaka to siła w owo centrum wciąga wszystkich patrzących. Gdy po raz pierwszy zobaczyłem to płótno na wielkiej wystawie w Rzymie w czterechsetlecie śmierci jego autora, nie mogłem od niego oderwać oczu, odchodziłem i po chwili wracałem, choć przecież wokół, w rzymskim Kwirynale, wisiały o wiele bardziej spektakularne i głośniejsze dzieła.

Znów nie mam dowodów, ale jest bardzo prawdopodobne, że Grotowski znał tę wersję z autopsji. Wisi ona wszak w Pinacotece di Brieria w Mediolanie, gdzie polski artysta bywał wielokrotnie (tu w roku 1979 zorganizowano największe poza Polską, dwuczęściowe obchody dwudziestolecia objęcia przez niego kierownictwa Teatru 13 Rzędów). Skoro interesował się Emaus, to i na ten obraz powinien zwrócić uwagę. Czy zastanowiła go oczywista różnica między teatralnością wersji londyńskiej a jej swoistą implozją w wersji mediolańskiej? Oba obrazy otwierają się przed widzami jak scena, ale jeśli w centrum pierwszego jest akt, to w centrum drugiego – coś, co dzieje się jedynie we wnętrzu centralnej postaci. Czy jest uproszczeniem nazwać to montażem w sobie samym, Akcją i poprzez zestawienie tych dwóch obrazów Caravaggia usiłować wyjaśnić różnicę między Grotowskim teatralnym i już nie? Być może, ale czasem warto ulec pokusie uproszczeń.

Bibliografia:

- Badiou, Alain. *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*. Przełożyli Julian Kutyla i Paweł Mościcki. Kraków: Ha!art, 2007.
- Badiou, Alain. *Byt i zdarzenie*. Przełożył Paweł Pieniążek. Kraków: Universitas, 2010.
- Degler, Janusz, Grzegorz Ziółkowski, red. *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006.
- Dzieduszycka, Małgorzata. „*Apocalypsis cum figuris*”. *Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Flaszen, Ludwik. *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014.
- Grotowski, Jerzy. *Teksty zebrane*. Wrocław & Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego & Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Kawecki, Witold, CSsR. *Tajemnice Caravaggia*. Kielce: Jedność, 2019.
- Kosiński, Dariusz. „Scena pierwotna”. W: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. Witold Kawecki, Jan Stanisław Wojciechowski, Danuta Żukowska-Gardzińska, 225–232. Warszawa: Instytut Papieża Jana Pawła II & Instytut Wiedzy o Kulturze UKSW, 2011.

Kosiński, Dariusz. „Emaus cum figuris. Ku teologicznemu wymiarowi sztuki Jerzego Grotowskiego”. W: *Wierzyć i widzieć*, redakcja zbiorowa, 297–312. Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, 2013.

Kosiński, Dariusz. „Scena pierwotna”. W: *Performatyka. W(y)prowadzenia*, 215–232. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

Summary

Emaus cum figuris 3: Grotowski – Rembrandt – Caravaggio

The article proposes a comparison between some famous iconographical representations of the Supper in Emaus (scene taken from the Gospel according to St. Luca) and the aesthetics of Jerzy Grotowski's poor theatre, especially of his last theatre production, *Apocalypsis cum figuris* (1969). An investigation to discover some correspondences between the two is developed to suggest a deeper connections between the liturgy established in Emaus and dramaturgical model of Grotowski's theatre.