

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Jerzy Łazewski

***Siedem nieb patriarchy Henocha. Spektakl teatralny jako ikona***

(doświadczenie pracy nad niescenicznym tekstem i ceramiką artystyczną,  
jako elementem scenografii)

Rozprawa doktorska  
napisana pod kierunkiem  
dr. hab. Waldemara Raźniaka

Warszawa 2021

## Spis treści

|                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| Wprowadzenie .....                                                             | 3  |
| A. Geneza projektu .....                                                       | 3  |
| B. Teza i konstrukcja pracy doktorskiej.....                                   | 5  |
| C. Podziękowania .....                                                         | 6  |
| 1. Przygotowanie scenariusza .....                                             | 7  |
| A. Biblijne korzenie kreacji postaci Henocha .....                             | 8  |
| B. Antyczna wizja konstrukcji wszechświata .....                               | 9  |
| C. Proces powstawania tekstu scenariusza .....                                 | 12 |
| 2. Scenografia .....                                                           | 16 |
| A. <i>Ikono-logia</i> .....                                                    | 16 |
| B. Ceramika artystyczna - proces tworzenia ikon .....                          | 21 |
| C. Pozostałe elementy scenograficzne .....                                     | 29 |
| 3. Praca nad inscenizacją i budowaniem roli .....                              | 34 |
| 4. Inscenizacje w różnych przestrzeniach .....                                 | 45 |
| A. Zmienne w zależności od przestrzeni, w której monodram był wystawiany ..... | 45 |
| B. Zmienne w zależności od kręgu odbiorców .....                               | 51 |
| C. Inne czynniki różnicujące .....                                             | 59 |
| Zakończenie (podsumowanie i wnioski końcowe) .....                             | 63 |
| Aneks1. <i>Słowiańska księga Henocha</i> .....                                 | 67 |
| Aneks 2. Wykaz i opis ilustracji .....                                         | 75 |
| Bibliografia .....                                                             | 80 |

## WPROWADZENIE

### A. Geneza projektu

Doktorat ten powstał, jako zapis szczególnego doświadczenia artystycznego. Po pierwsze było to doświadczenie inscenizacji w formie monodramu tekstu, który z różnych względów wydaje się nadzwyczaj niesceniczny, ponieważ jest bardzo trudny, niesłychanie archaiczny, pochodzący z odległej i trudnej do zrozumienia rzeczywistość etc. Po drugie było to również doświadczenie tworzenia scenografii i całej rozbudowanej oprawy spektaklu w oparciu o dziedzinę sztuki plastycznej, wydawałoby się, zupełnie nieprzystającą do potrzeb i prawideł inscenizacji, czyli ceramikę artystyczną. Tak więc mamy niesceniczny tekst i niescenograficzną scenografię. A jednak w połączeniu dało to efekt bardzo interesujący. Może zresztą w dużej mierze dzięki takiemu zestawieniu tych dwóch elementów?

W 2016 roku przypadkowo natknąłem się i od razu przeczytałem polski przekład tzw. *Słowiańskiej księgi Henocha* opracowany przez Antoniego Troninę<sup>1</sup>. Jest to żydowski apokryf, popularny potem w świecie chrześcijańskim. Został on napisany na przełomie er po grecku, w środowisku zhellenizowanych Żydów lub też – odwrotnie (bo nie jest to pewne) – Greków czerpiących z tradycji judaizmu, mieszkających albo w Aleksandrii w Egipcie, albo w Palestynie. Opowiada o biblijnym patriarsze Henochu, który został porwany do niebios przez anioły. Wędruje on przez siedem kręgów świata, oglądając niesamowite, wręcz wizyjne sceny. Następnie spotyka Boga, pobiera nauki w niebiosach i powraca na ziemię. Tu przekazuje Boskie posłannictwo, jako tajemną wiedzę swemu synowi, długowiecznemu Matuzalemowi. Ten z kolei przekaże to synowi Lamechowi, ten zaś swym synom Noemu i Nirowi. Wtedy zacznie się potop: Noe przetrwa w arce, zaś syn Nira, Melchizedek, zostanie – podobnie jak pradziad Henoch – zabrany do niebios. Mamy więc opowieść o rodzie wybrańców, który dysponuje tajemną wiedzą pochodzącą wprost od samego Boga.

*Słowiańska księga Henocha* jest apokryfem<sup>2</sup>, czyli dziełem, które nie ma rangi świętego czy objawionego, ale funkcjonuje na marginesie głównego nurtu judaizmu. Mimo to

---

<sup>1</sup>*Księgi świętych tajemnic Henocha (Henoch Słowiański, 2 Hen.)*, przekł. i oprac. A. Tronina, Kraków – Mogiła 2016.

<sup>2</sup>Zob.: S. Mędała, *Wprowadzenie do literatury międzytestamentalnej*, Kraków 1994, ss. 138 – 142; *New Perspectives on 2 Enoch. No Longer Slavonic Only*, ed. A.A. Orlov, G. Boccaccini, J. Zurawski, „Studia Judaeoslavonica” 4, Leiden–Boston 2012 (Ch. Böttrich, „The <<Book of Secrets of Enoch>> (2 EN): between

księga ta była tekstem bardzo popularnym, tak bardzo, że przetrwała upadek antycznego świata, w którym powstała. Apokryf wciąż czytano w średniowiecznym Bizancjum, którego z kolei kultura oddziaływała na pograniczne ludy słowiańskie na Bałkanach oraz na Rusi Kijowskiej. Wtedy też, zapewne na przełomie X i XI wieku, gdzieś na terenie Bułgarii, powstał przekład na język staro-cerkiewno-słowiański, czyli tzw. *Słowiańska księga Henocha*. Gdyby nie to tłumaczenie, stracilibyśmy bezpowrotnie ten fascynujący utwór, ponieważ grecki oryginał zaginął. Od razu trzeba też zaznaczyć, że wśród Słowian południowych opowieść o Henochu była tak bardzo popularna, że szybko zaczęły powstawać kolejne wersje. Dziś istnieją więc dwie lub – zdaniem niektórych badaczy – może nawet cztery warianty *Słowiańskiej księgi Henocha*. Polski przekład Antoniego Troniny, który ujrział światło dzienne w 2016 roku, opiera się na najdłuższej redakcji tego dzieła. W 1999 roku Ryszard Rubinkiewicz<sup>3</sup> opublikował polski przekład krótszej i znacznie uboższej wersji *Słowiańskiej księgi Henocha*. Mój scenariusz oparł się przede wszystkim na wydaniu Troniny, tylko okazjonalnie sięgałem do tłumaczenia Rubinkiewicza, gdy znalazłem w nim atrakcyjny artystycznie motyw, nieobecny w dłuższej redakcji apokryfu.

Postanowiłem dokonać inscenizacji tego tekstu w formie monodramu i w nim wystąpić, aby stać się głównym bohaterem i jego oczami obejrzyć niesamowity świat niebiańskich sfer. Jako osoba wychowana w tradycji polskiego (prawosławnego) Kościoła ortodoksyjnego jestem w stanie – przy pomocy opracowań i słowników – korzystać incydentalnie z tekstu staro-cerkiewno-słowiańskiego, czyli (przy pewnych zastrzeżeniach) odwoływać się nawet do języka *Słowiańskiej księgi Henocha*. Udało mi się dotrzeć do wydania oryginału tego dzieła, które opracował A. Vaillant<sup>4</sup>. Praca z tekstem staro-cerkiewno-słowiańskim była dla mnie dodatkowym doświadczeniem. Rytmika i śpiewność tego języka otwierały zupełnie nowe obszary poznawcze. Choć z oczywistych względów zdecydowałem się na inscenizację w języku polskim, stojąc jednak na scenie i grając, miałem w głowie i przed oczami tekst oryginalny, jeśli nie cały, to przynajmniej pewne „śpiewne” terminy techniczne (np. *angiel* = „anioł”; *carstvo* = „państwo” / „królestwo” etc.).

Pierwszym krokiem w moich działaniach było napisanie scenariusza monodramu o wędrowce patriarchy Henocha. Dalej nastąpiło przygotowanie przedstawienia oraz zagranie w

---

Jewish origin and Christian transmission. An overview”, ss. 37-670; M. Starowieyski, „Wstęp”, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I/1, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2003, ss. 19 – 59.

<sup>3</sup>*Księga Henocha słowiańska*, przekł. R. Rubinkiewicz, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. R. Rubinkiewicz, Warszawa 1999, ss. 197 – 213.

<sup>4</sup>*Le livre des secrets d'Hénoch*, texte slave et traduction française par A. Vaillant, Paris 1952.

nim. Drugą częścią tego projektu, równie ważną, było zaprojektowanie i własnoręczne wykonanie scenografii w technice ceramiki artystycznej. Pomogło mi w tym moje profesjonalne wykształcenie plastyczne, jestem bowiem również absolwentem liceum plastycznego w Supraślu. Poza tym kilkanaście lat temu podjąłem praktykę w pracowni znakomitej artystki – rzeźbiarki, Anny Wszyndybył<sup>5</sup>. Tam też zrodził się pomysł, aby scenografia do monodramu na kanwie *Słowańskiej księgi Henocha* została wykonana w technice ceramiki artystycznej. Szerzej o tym w drugim rozdziale mojej pracy (Rozdz. 2. „Scenografia”).

## **B. Teza i konstrukcja pracy doktorskiej**

Premiera przygotowanego przeze mnie monodramu pt. *Siedem nieb patriarchy Henocha* odbyła się w 2017 roku. Powstał on w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Byłem autorem scenariusza i scenografii, reżyserem i aktorem. W latach 2017 – 2021 przedstawienie to było prezentowane kilkadziesiąt razy w różnych miejscach w całej Polsce. Ten więc spektakl jest właściwym „dziełem twórczym” będącym podstawą mojego doktoratu, tekst zaś rozprawy to wyjaśnienie, komentarz, uzupełnienie etc. mojego artystycznego przedsięwzięcia.

Celem pracy doktorskiej jest opis i analiza powstawania scenariusza (Rozdz. 1) przedstawienia *Siedem nieb patriarchy Henocha*, ukazanie procesu tworzenia scenografii tego spektaklu (Rozdz. 2) i pracy nad inscenizacją i budowaniem mojej roli (Rozdz. 3). Chciałbym też pokazać oddziaływanie monodramu na mnie samego i odbiorców (Rozdz. 4). Wystawiając go wielokrotnie miałem okazję zobaczyć, jak różne lokalizacje spektaklu wpływają na kształt monodramu oraz grającego w nim aktora, i jednocześnie, jak monodram i aktor oddziałują na zgromadzoną widownię. W obu przypadkach (spektaklu i widowni) czynnikami oddziaływania były: a. miejsce inscenizacji; b. odbiorca; c. inne czynniki różnicujące (np. czas; pora dnia i roku; okres przedświąteczny itd.).

---

<sup>5</sup> Anna Wszyndybył, artystka rzeźbiarka, absolwentka Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tworzy rzeźby monumentalne, kameralne i portretowe oraz płaskorzeźby i medale. Jest autorką kilkunastu rzeźb i płaskorzeźb eksponowanych w przestrzeni publicznej, głównie na warszawskiej Pradze. Uczestniczyła w wielu wystawach w kraju i za granicą, sympozjach, plenerach i innych przedsięwzięciach artystycznych. Jej prace znajdują się w licznych kolekcjach muzealnych i prywatnych, w kraju i poza jego granicami.

Na koniec, mój projekt ma również wymiar dydaktyczny. Jako nauczyciel pracujący w Akademii Teatralnej w Warszawie, uczący jej studentów, często myślę o walorach pedagogicznych swoich (i nie tylko swoich) przedsięwzięć artystycznych.

### **C. Podziękowania**

W tym miejscu muszę podziękować wszystkim, którzy pomogli mi podczas powstawania spektaklu, po pierwsze Panu prof. dr. hab. Pawłowi Janiszewskiemu z Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego, który jest specjalistą w zakresie religii antycznych oraz literatury religijnej (w szczególności czasów późnego Cesarstwa i wczesnego Bizancjum). Wielki dług wdzięczności mam wobec wspaniałej artystki, Pani Anny Wszyndybył, w której pracowni powstały ceramiczne ikony będące scenografią monodramu. Gorące podziękowania składam też zmarłemu niedawno Panu Szczepanowi Szczyknie, z którym konsultowałem warstwę sceniczną przedstawienia. Na koniec (choć jest to kluczowa kwestia!) dziękuję Panu dr. hab. Waldemarowi Raźniakowi z Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie za to, że podjął się trudu bycia Promotorem mojego doktoratu. Krytyczne uwagi oraz różne merytoryczne sugestie Promotora, które otrzymałem w licznych rozmowach oraz już po pierwszej lekturze jeszcze roboczej wersji mojej pracy nie tylko bardzo mi pomogły, ale też ustrzegły mnie przed popełnieniem wielu błędów. Szczególnie cenne były też uwagi Promotora dotyczące realizacji zapisu video tego spektaklu, którą dołączam do tego tekstu. Nie do przecenienia była również ogromna życzliwość Promotora, która stworzyła tak ważny dla mnie komfort pracy na tym tekstem. Bardzo za to wszystko dziękuję.

## Rozdział 1. Przygotowanie scenariusza

W tym rozdziale zamierzam przedstawić jedno z trzech zasadniczych zadań twórczych, jakich wymagał projekt *Siedem nieb patriarchy Henocha*, czyli napisanie i opracowanie scenariusza sztuki na podstawie *Słowiańskiej księgi Henocha*. Od razu muszę jednak zaznaczyć, że drugie zadanie, czyli stworzenie scenografii wykonywałem równolegle z pierwszym. Nie chciałem bowiem oddzielić warstwy słownej od wizualnej mojego spektaklu. Również trzecie zadanie, czyli prace nad inscenizacją i budowaniem mojej roli toczyły się równolegle z pierwszym i drugim. To, że piszę najpierw o scenariuszu wynika tylko z potrzeby sprawniejszego i bardziej przejrzystego zaprezentowania całego procesu twórczego.

Jeśli chodzi więc o scenariusz, jego napisanie poprzedzały wstępne studia w dwóch obszarach, bez których trudno wyobrazić sobie powstanie spektaklu na bazie *Słowiańskiej księgi Henocha*. Ten starożytny tekst apokryficzny odnosi się bowiem do świata wyobrażeń zupełnie różnych od naszych. Po pierwsze więc kontekst tego tekstu (i tym samym jego inscenizacji) tworzy Biblia z obecną w niej opowieścią o rodzie Henocha i samym Henochu. Autor *Słowiańskiej księgi Henocha* zakłada, że jego czytelnicy znają tę biblijną narrację i w wielu miejscach do niej nawiązuje. Bez sięgnięcia do Biblii tekst apokryfu jest nieomal nieczytelny. Stąd i ja w pracy nad scenariuszem i potem inscenizacją odwołałem się do biblijnego pierwowzoru. Ostatecznie pewne partie *Księgi Rodzaju* zostały dołączone wręcz do tekstu scenariusza. Będzie to wymagało wyjaśnienia, co zrobię w pierwszej części tego rozdziału. Po drugie punktem odniesienia *Słowiańskiej księgi Henocha* była zupełnie inna wizja wszechświata. Nie jest to heliocentryczny kosmos, apokryf powstał bowiem na długo przed Kopernikiem. Uniwersum, w którym rozgrywa się dramat Henocha, to geocentryczny świat. Aby więc zrozumieć wędrówkę patriarchy przez siedem kręgów niebios, trzeba zapomnieć o rewolucji kopernikańskiej i wrócić do dawno już odrzuconych wyobrażeń, w których to Ziemia tkwi w centrum Wszechświata, otoczona kolejnymi orbitami ciał niebieskich. Taka wizja będzie miała również ważne znaczenie przy tworzeniu scenografii. Stąd drugą część tego rozdziału poświęcę na omówienie antycznej koncepcji geocentrycznego świata, jednak bez pretensji do stworzenia poważnego akademickiego opracowania tego zagadnienia. Chcę - w końcu - tylko dobrze zrozumieć *Słowiańską księgę Henocha* oraz przygotować na jej motywach mój spektakl.

## A. Biblijne korzenie kreacji postaci Henocha

W biblijnej *Księdze Rodzaju*<sup>6</sup> znalazła się szczególna dygresja o rodzie wybrańców Bożych, czyli tzw. Setytach – potomkach Seta, pierwotnego syna praojca Adama i pramatki Ewy. Warto przytoczyć ją w całości i zwrócić uwagę na te jej elementy, które będą istotne w mojej inscenizacji *Słowiańskiej księgi Henocha*. Czytamy więc (*Gen.* 5, 1 – 32):

1. Oto rodowód potomków Adama. Gdy Bóg stworzył człowieka, na podobieństwo Boga stworzył go; 2. stworzył mężczyznę i niewiastę, pobłogosławił ich i dał im nazwę "ludzie", wtedy gdy ich stworzył. 3. Gdy Adam miał sto trzydzieści lat, urodził mu się syn, podobny do niego jako jego obraz, i dał mu na imię Set. 4. A po urodzeniu się Seta żył Adam osiemset lat i miał synów oraz córki. 5. Ogólna liczba lat, które Adam przeżył, była dziewięćset trzydzieści. I umarł. 6. Gdy Set miał sto pięć lat, urodził mu się syn Enosz. 7. A po urodzeniu się Enosza żył osiemset siedem lat i miał synów oraz córki. 8. I umarł Set, przeżywszy ogółem dziewięćset dwanaście lat. 9. Gdy Enosz miał dziewięćdziesiąt lat, urodził mu się syn Kenan. 10. I żył Enosz po urodzeniu się Kenana osiemset piętnaście lat, i miał synów oraz córki. 11. Enosz umarł, przeżywszy ogółem dziewięćset pięć lat. 12. Gdy Kenan miał lat siedemdziesiąt, urodził mu się Mahalaleel. 13. A po urodzeniu mu się Mahalaleela żył Kenan osiemset czterdzieści lat i miał synów i córki. 14. I gdy Kenan przeżył ogółem dziewięćset dziesięć lat, umarł. 15. Gdy Mahalaleel miał sześćdziesiąt pięć lat, urodził mu się syn Jered. 16. A po urodzeniu się Jereda żył osiemset trzydzieści lat i miał synów i córki. 17. Gdy Mahalaleel miał ogółem osiemset dziewięćdziesiąt pięć lat, umarł. 18. Gdy Jered miał sto sześćdziesiąt dwa lata, urodził mu się syn Henoch. 19. A po urodzeniu się Henocha Jered żył osiemset lat i miał synów i córki. 20. Jered przeżył ogółem dziewięćset sześćdziesiąt dwa lata, i umarł. 21. Gdy Henoch miał sześćdziesiąt pięć lat, urodził mu się syn Metuszelach. 22. Henoch po urodzeniu się Metuszelacha żył w przyjaźni z Bogiem trzysta lat i miał synów i córki. 23. Ogólna liczba lat życia Henocha: trzysta sześćdziesiąt pięć. 24. Żył więc Henoch w przyjaźni z Bogiem, a następnie znikł, bo zabrał go Bóg. 25. Gdy Metuszelach miał sto osiemdziesiąt siedem lat, urodził mu się syn Lamek. 26. Po urodzeniu się Lameka żył jeszcze siedemset osiemdziesiąt dwa lata i miał synów i córki. 27. Metuszelach umarł mając ogółem dziewięćset sześćdziesiąt dziewięć lat. 28. Gdy Lamek miał

---

<sup>6</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1990.

sto osiemdziesiąt dwa lata, urodził mu się syn. 29. A dając mu imię Noe, powiedział: «Ten niechaj nam będzie pociechą w naszej pracy i trudzie rąk naszych na ziemi, którą Pan przeklął». 30. Lamek po urodzeniu się Noego żył pięćset dziewięćdziesiąt pięć lat i miał synów i córki. 31. Umierając Lamek miał ogółem siedemset siedemdziesiąt siedem lat. 32. A gdy Noe miał pięćset lat, urodzili mu się: Sem, Cham i Jafet”.

Dwa wątki przykuwają uwagę w przytoczonym wyżej tekście i będą też miały istotne znaczenie przy tworzeniu mojego spektaklu. Po pierwsze genealogia. Choć patriarchowie mają liczne potomstwo, tekst zajmuje się tylko wybraną jedną linią rodu Adama, czyli Setytami. Wymieniono ich imiona, podano wiek w chwili narodzin i zgonu. Cała ta linia wybrańców Bożych biegnie od Seta do Noego, który będzie jedynym sprawiedliwym<sup>7</sup> godnym przetrwać potop. Po drugie jedna osoba zwraca uwagę w tej rodzinie - Henoch. Tylko o nim czytamy, że nie umarł (*Gen. 5,24*): „Żył więc Henoch w przyjaźni z Bogiem, a następnie znikł, bo zabrał go Bóg”. To niezwykle stwierdzenie czyni z niego postać wyjątkową. W Starym Testamencie jeszcze tylko Eliasza został ukazany, jako człowiek, który nie umarł, ale wstąpił do niebios na ognistym rydwanie (2 Krl 2, 11-12). Stąd też obaj byli ulubionymi postaciami literatury apokryficznej, opowiadającej o wędrówkach przez kręgi niebios do samego Boga.

Biblijna opowieść o człowieku, który żył „w przyjaźni z Bogiem” i nigdy nie umarł, tylko zniknął „zabrany” do Niebios, inspirowała autora *Słowiańskiej księgi Henocha*, mnie zaś posłużyła za wstęp do opowieści o moim wyjątkowym bohaterze. Tę jego wyjątkowość chciałem właśnie oddać w scenariuszu, scenografii i samej inscenizacji.

## **B. Antyczna wizja konstrukcji wszechświata**

Jak już zaznaczyłem wyżej, nie można zrozumieć *Słowiańskiej księgi Henocha* bez porzucenia koncepcji heliocentrycznego świata. Apokryf powstał bowiem i jego akcja rozgrywa się w świecie, w który to Ziemia tkwi w centrum kosmosu, a wszystkie inne ciała niebieskie obracają się wokół niej po swoich orbitach. Ta wizja ma bardzo stary rodowód i nie chcę tu szczególnie tego omawiać, tym bardziej, że w projekcie artystycznym nie jest to

---

<sup>7</sup> O Henochu, jako ideale „Sprawiedliwego” zob. inspirujące mnie rozważania: C. G. Jung, „Odpowiedź Hiobowi”, [w:] C. G. Jung, *Psychologia a religia*, przekł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1970, ss. 255 – 381, szczególnie ss. 321 – 329.

konieczne. Pragnę tylko zwrócić uwagę na autorów i teksty, które w szczególny sposób wpłynęły na moją inscenizację *Słowiańskiej księgi Henocha*.

Będzie to więc po pierwsze Platon, który w dziesiątej księdze *Państwa* zamieścił słynną opowieść o Erze, synu Armeniosa (614b–621b)<sup>8</sup>, który powrócił do życia po śmierci i zrelacjonował to, co zobaczył po swoim zgonie. Ta opowieść miała ogromny wpływ na kulturę europejską<sup>9</sup>, w tym również i polską, że przypomnę tylko *Króla Duchy* Juliusza Słowackiego. Er po śmierci zobaczył więc między innymi konstrukcję wszechświata, na który składa się osiem koncentrycznych kręgów otaczających Ziemię. Było to siedem antycznych „planet”, czyli – w kolejności – Księżyc, Merkury, Wenus, Słońce, Mars, Jowisz i Saturn. Ósma i ostatnia sfera, to same niebiosa usiane gwiazdami. Wszystko to tworzyło w sumie wirującą kulę, którą wprowadzało w ruch „wrzeczono Konieczności” (gr. Ananke<sup>10</sup>). Co niezmiernie ważne, na każdej z orbit siedzi obracająca się razem z nią śpiewająca Syrena. W ten sposób powstaje muzyka sfer (617b), której towarzyszy też dodatkowo śpiew trzech córek Konieczności, którymi są Mojry<sup>11</sup>: „Lachesis o przeszłości śpiewa, Kłoto o tym, co jest, Atropos o tym, co będzie” (671c). Ludzie na ziemi nie słyszą tej muzyki, bo urodzeni i wychowani od dziecka w brzęczącym harmonijnie świecie, przywykli tak bardzo do tych dźwięków, że ich nie rejestrują. Ten obraz odegra ważną rolę w mojej inscenizacji *Słowiańskiej księgi Henocha*, gdy na scenie wykreuję – przy pomocy widowni – ową muzykę sfer. Będzie to jedna z bardziej niezapomnianych i istotnych scen mojego monodramu, która zapisała się również w pamięci wielu odbiorców.

Może warto przywołać jeszcze jeden podobny do powyższego tekst, który wywarł na mnie ogromny wpływ podczas tworzenia spektaklu. Tym bardziej, że podobnie jak *Państwo* Platona leży on u podstaw kultury europejskiej. Chodzi o traktat *O państwie* Cyserona<sup>12</sup>, a w zasadzie jego wizyjną część, czyli tzw. *Sen Scypiona* (ks. VI 9 - 29). Tym razem to słynny zdobywca Kartaginy, Scypion Młodszy, zasypia i we śnie ogląda konstrukcję uniwersum. Wyjaśnia mu ją spotkany w zaświatach kuzyn i pogromca Hannibala, Scypion Starszy, który powiada:

---

<sup>8</sup> Platon, *Państwo*, przekł. W. Witwicki, Warszawa 1990.

<sup>9</sup> Zob.: G. Schils, „Plato’s myth of Er: the light and the spindle”, *L’antiquité classique*, 62, 1993, ss. 101-114.

<sup>10</sup> P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław etc. 1990, s.v. Ananke, s. 29.

<sup>11</sup> P. Grimal, op. cit., s.v. Mojry, s. 238.

<sup>12</sup> Cyseron, *O państwie*, przekł. I. Żółtowska, Inowrocław 2013.

*Masz przed sobą dziewięć kręgów, czy raczej kul, z których jedna, zewnętrzna, jest sklepieniem niebieskim, które zawiera w swym wnętrzu pozostałe. Ono jako najwyższe bóstwo ogranicza resztę. Tkwią w nim gwiazdy, przez całą wieczność wędrujące jednym tropem. Poniżej jest siedem kręgów; obracają się w kierunku przeciwnym do ruchu sklepienia niebieskiego. Pierwsza sfera należy do gwiazdy zwanej na Ziemi Saturnem. Dalej widzimy światłość zbawczą i pomyślną dla rodzaju ludzkiego, której imię brzmi Jowisz. Następnie czerwona i złowieszcza gwiazda, przez was nazywana Marsem. Obszar znajdujący się niemal pośrodku zajmuje Słońce – pan, król i przywódca innych gwiazd, rozum świata i jego miara. Słońce jest tak ogromne, że całą przestrzeń rozjaśnia i napędza blaskiem. Obok niego z jednej strony krąży Wenus, z drugiej Merkury, a wraz z ostatnią sferą obraca się Księżyc rozświetlony słonecznymi promieniami. Poniżej są byty śmiertelne i znikome, z wyjątkiem dusz szczerze ofiarowanych ludziom przez bogów; nad Księżycem wszystko jest wieczne. Pośrodku tkwi nieruchoma Ziemia, która zajmuje miejsce dziewiąte najniższe; wszystko ku niej opada pod wpływem własnego ciężaru.*

Mamy więc obraz, który pomógł mi przy konstrukcji spektaklu, zarówno w sferze wizualnej, jak i tekstologicznej. Może jeden passus Cyserona warto jeszcze przytoczyć. Tuż po powyższym opisie autor – podobnie jak Platon – zamieszcza relację o muzyce wędrujących sfer niebieskich, pisząc (*O państwie*, VI 18):

*Tony owe powstają na skutek pędu i krążenia sfer niebieskich; odległości między nimi nie są wprowadzone równe, zachowują jednak ściśle określone proporcje. Wysokie dźwięki zgodnie współbrzmiają z niskimi, tworząc rozmaite akordy. Tak potężny obrót nie może odbywać się w ciszy, a naturalny porządek rzeczy wymaga, by z jednego krańca dobiegały niskie, z drugiego zaś wysokie dźwięki. Dlatego najwyższa z gwiazdnych sfer niebios, krążąca szybciej niż inne, wydaje ton wysoki i przenikliwy, natomiast najniższa, czyli księżycowa, dźwięczy nisko.*

Według Cyserona cudowna melodia sfer powstaje więc jako suma dźwięków wydawanych przez siedem krążących wokół Ziemi ciał niebieskich. Ten obraz i towarzyszącą mu muzyczną koncepcję postanowiłem wykorzystać w swojej inscenizacji *Słowiańskiej księgi Henocha*. Antyczny żydowski apokryf, znany w średniowiecznym słowiańskim przekładzie, zawiera bowiem wszystkie te niesłychanie wizyjne wyobrażenia o geocentrycznym uniwersum rozbrzmiewającym cudowną muzyką sfer. Jedno będzie w nim jednak inne niż w

klasycznych antycznych konstrukcjach, wyobrażenia anonimowego dla nas autora apokryfu zapelni kręgi niebios fantastycznymi stworami, pochodzącymi z obcego Platonowi i Cyseronowi świata angelologii i demonologii bliskowschodniej oraz w szczególności żydowskiej. W ten sposób spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* będzie czerpał z tradycji wielu ludów, kultur, cywilizacji, religii<sup>13</sup>.

### C. Proces powstawania tekstu scenariusza

Po przedstawieniu biblijnych i klasycznych grecko-rzymskich inspiracji, przejdę teraz do pokazania pracy nad stworzeniem scenariusza. Dysponowałem więc kilkoma tłumaczeniami apokryfu i na ich podstawie stworzyłem oryginalny tekst sceniczny. Konstruując go musiałem zrezygnować z wielu drobiazgowych opisów, które po prostu nie zmieściły się w scenariuszu. Zakładałem, że monodram nie powinien trwać dłużej niż 45 minut. Udało mi się to osiągnąć, min. dlatego, że pomiąłem szczegółowe wywody kosmologiczne dotyczące budowy wszechświata. Zadaniem moim było wydobyć najważniejszych elementów podróży Henocha, punktów zwrotnych opowieści, nie zaś dokładne opisanie rzeczywistości, w której rozgrywa się akcja *Słowiańskiej księgi Henocha*.

Przekłady, z których korzystałem są tłumaczeniami dość dosłownymi i ich język jest często archaiczny, a przez to mało zrozumiały dla współczesnego odbiorcy. Dlatego w wielu przypadkach nie posługiwałem się gotowym przekładem, ale na jego podstawie napisałem nowy tekst scenariusza. Czerpałem przy tym również z literatury angelologicznej, która bardzo szczegółowo opisuje zastępy anielskie i realia nadprzyrodzonego świata. W relacjach tych zawarta jest często specyficzna magia liczb, symbolika kolorów i gestów itp. Dzięki sięgnięciu do tej dodatkowej literatury tekst scenariusza stał się bogatszy i bardziej wyrazisty, a przez to również czytelny. Nie chciałem rezygnować zupełnie z archaicznego języka, aby nie zatracić wyjątkowego charakteru utworu. Pomocny był w tym niespodziewanie *Anhelli* Juliusza Słowackiego, stylizowany na język ewangeliczny. Niektóre wyrażenia zaczerpnąłem wprost z tego romantycznego poematu.

W czasie opracowywania scenariusza starałem się budować rytm wewnętrzny tekstu. Jako nauczyciel techniki mowy wiem, jak jest to ważne. Słowa powinny układać się w wygodne do mówienia frazy. Nie powinny być one ani za długie, ani zbyt krótkie. Długie

---

<sup>13</sup> Zob.: M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, Kraków 2003; E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, szczególnie ss. 43 – 95.

bowiem mężczyłyby odbiorcę i powodowały zakłócenie percepcji treści, krótkie zaś nie pasowałyby do zakładanej „płynącej” narracji stylizowanej na ewangelię. Rytm jako zabieg stylistyczny pojawia się również w scenariuszu poprzez trzykrotne powtórzenia fraz zdaniowych. Rytmizację tę zastosowałem chociażby w dialogach Henocha z kolejnymi *dramatis personae* opowieści. Ta figura retoryczna odwołuje się wprost do archaicznego sposobu opowiadania i przypomina ewangeliczną narrację. Z języka Biblii zaczerpnąłem też sposób budowania zdania rozpoczynając je od spójnika *i*, czego zwykle unika się w polszczyźnie. Tu jednak odwołuję się właśnie do rytmiczności, na której, jak już wspomniałem, bardzo mi zależało.

Pracując nad sceniczną adaptacją tekstu *Słowiańskiej księgi Henocha* rozbudowywałem te jej fragmenty, w których dostrzegłem duży potencjał artystyczny, na przykład passusy dające możliwość uwypuklenia zaskakujących zdarzeń. Aby jednak tak się stało, musiałem wyjść poza oryginalny tekst apokryfu. Jak już wspomniałem nie ograniczałem się więc wyłącznie do tego dzieła, ale wspomagałem się czasem cytatami lub przetworzonymi fragmentami zaczerpniętymi z innych źródeł. Wyobrażenie rzeki piekielnej zaczerpnąłem ze średniowiecznej wizji Bedy Czcigodnego<sup>14</sup>. Tworząc obraz gwiazd i planet krążących po niebie na polecenie aniołów sięgnąłem do współczesnego opisu autentycznej wizji narkotycznej zaczerpniętej z książki *Halucynacje* Olivera Sacksa<sup>15</sup>. Autor tej pracy, światowej sławy neurolog, przytacza relację Daniela Bresława powstałą po zażyciu psylocybiny w ramach eksperymentu naukowego prowadzonego na Columbia University. Ten zaskakujący fragment nadzwyczaj dobrze wpisał się w wątek opowieści Henocha.

Pisząc scenariusz i czerpiąc przy tym z wielu innych niż *Słowiańska księga Henocha* tekstów i autorów (*Anhelli*, Bada, Sacks itd.), działałem nieco podobnie, jak interpretator i „układacz” mitów, który dość swobodnie komponuje nowe ich wersje. Moim celem było stworzenie monodramu na kanwie archaicznego apokryfu, nie zaś jego wierna i dosłowna inscenizacja. Nie szczędziłem wysiłków, by wydzielić mojej adaptacji tekstu *Słowiańskiej księgi Henocha* był uniwersalny, nie zawężający się tylko do wymiaru religijnego. Tak też rozkładałem akcenty w scenariuszu, aby uniknąć niebezpieczeństwa moralizatorstwa, czy formy pouczającego kazania. Nie miał wszak być to spektakl „religijny”.

---

<sup>14</sup> Beda Czcigodny, *Wizja Drythemela*, tłum. i oprac. J. Sokolski, [w:] *Pielgrzymi do piekła i raju, Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, t. I, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1995, s. 196-197.

<sup>15</sup> O. Sacks, *Halucynacje*, tłum. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2014, ss. 124-125.

Ogromny kłopot miałem z początkiem tekstu scenariusza. Tekst *Słowiańskiej księgi Henocha* zaczyna się właściwie bez wstępu. Od razu wchodzimy w wir dynamicznej akcji. Aniołowie pojawiają się po prostu przy łożu patriarchy i porywają go do niebios. Taki sposób rozpoczęcia opowieści wydał mi się jednak – ze scenicznego punktu widzenia - niewłaściwy, zbyt gwałtowny. Brakowało mi choćby jednego elementu wprowadzającego. Dlatego sięgnąłem po *Księgę Rodzaju* i genealogię rodu Henocha. Cytat ze Starego Testamentu precyzyjnie umiejscawiał też bohatera w chronologii biblijnej. Odwołanie to ułatwia widowni odnalezienie się w przedstawianej rzeczywistości. Poza tym publiczność zaraz na wstępie otrzymuje informację o charakterze spektaklu, poznaje jego język i łatwiej potem podąża za opowiadaną historią.

Pisząc dalej tekst scenariusza czerpałem z doświadczeń zdobytych niegdyś podczas pracy w Teatrze Studio kierowanym przez Jerzego Grzegorzewskiego. W szczególności dotyczy to spektaklu *La Bohème*<sup>16</sup> w jego reżyserii, w którym grałem jedną z głównych ról. Sięgnąłem do swojego dziennika z tego okresu. Prowadziłem go dość regularnie dokumentując skwapliwie powstawanie tej inscenizacji. Miało to wielki wpływ na kształt mojego spektaklu *Siedmiu nieb patriarchy Henocha*.

Scenariusz całej sztuki opiera się tylko na stosunkowo niewielkim ustępie *Słowiańskiej księgi Henocha*, jakim jest opis wędrówki patriarchy do niebios. Poza tym dokonałem daleko idących przeróbek w oryginalnym tekście apokryfu, dodając do niego ustępy pochodzące z innych dzieł oraz swoje autorskie dopiski. Cały stworzony przeze mnie tekst scenariusza nie sprowadza się więc tylko do cytowania *Słowiańskiej księgi Henocha*. W poszczególnych partiach scenariusza moje dodatki do apokryfu stanowią od ok. 50 do 70 procent tekstu.

Podczas pracy nad scenariuszem powstało kilkanaście jego wariantów, jednak ostateczna wersja tekstu została ustalona dopiero w czasie prób, a nawet po pierwszych spektaklach. Zresztą od początku liczyłem się z tym, że



1.

---

<sup>16</sup> *La Bohème* - spektakl w reżyserii J. Grzegorzewskiego w Teatrze Studio w Warszawie, premiera w 1995 r. Przedstawienie na motywach dramatów St. Wyspiańskiego.

inscenizacja wymusi kolejne skróty lub też rozbudowanie pewnych partii tekstu scenariusza.

Tak więc, w wyżej opisany sposób, powstała adaptacja tekstu *Słowiańskiej Księgi Henocha*. Ostateczną wersję scenariusza opublikowałem w internecie i tam jest ona wciąż dostępna<sup>17</sup>. Dołączone zaś do tekstu tej rozprawy nagrania dwóch różnych spektakli pokazują efekty moich działań. Porównanie zaś tego z oryginalnym tekstem *Słowiańskiej księgi Henocha*, który zamieszczam w Aneksie 1, pokazuje, jaką pracę twórczą wykonałem pisząc swój autorski scenariusz na kanwie tego dzieła.

---

<sup>17</sup> Scenariusz został opublikowany na stronie: [henochblog.wordpress.com](http://henochblog.wordpress.com).

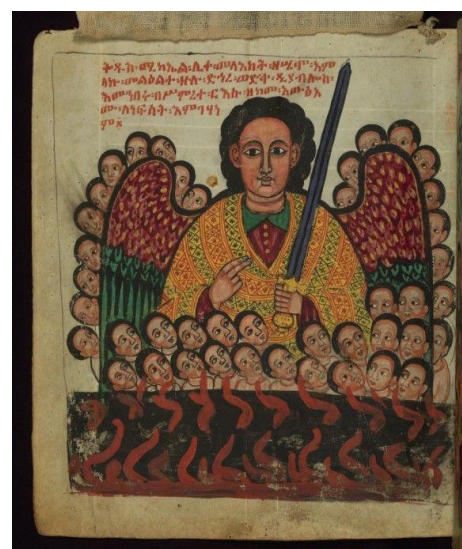
## Rozdział 2. Scenografia

### A. Ikono-logia

Powszechnie używany – w różnym tego słowa znaczeniu<sup>18</sup> - termin „ikona” pochodzi od greckiego *eikōn*. Jest to rzeczownik nadzwyczaj obfity w znaczenia. Co dla mnie istotne, ma to daleko idące implikacje, jeżeli chodzi o obszar sztuk wizualnych, zarówno plastyki, jaki i teatru, który w końcu u swej genezy był greckim fenomenem<sup>19</sup> (przynajmniej w postaci znanej z naszego kręgu kulturowego). Dlatego warto przyjrzeć się znaczeniom terminu *eikōn*, z odwołaniem do dwóch podstawowych słowników<sup>20</sup>, do których nawet laik (nie-historyk, nie-filolog klasyczny) może sięgnąć. W każdym razie dla mnie był to niezmiernie interesujący i inspirujący materiał. Po pierwsze więc *eikōn* to „obraz”, „wizerunek”, „przedstawienie”, ale pojęty w bardzo specyficzny sposób, jako „odwzorowanie” czegoś. Stoi za tym skojarzenie z odbiciem w wodzie lub lustrze<sup>21</sup>. Obraz nie jest więc samoistnym wyobrażeniem, istnieje bowiem tylko o tyle, o ile odwzorowuje jakąś rzeczywistość. Po pierwsze odbicie to istnieje tylko tak długo, jak długo owa rzeczywistość „przegląda się” w wodzie lub lustrze. Po drugie odbicie zawsze jest niedoskonałym, zniekształconym odzwierciedleniem rzeczy. W czasach antyku i długo potem na idei *eikōn* zaważyła filozofia Platona<sup>22</sup>, mająca ogromny wpływ również na wczesne chrześcijaństwo i jego sztukę<sup>23</sup>. Dla Platona zaś odbierany zmysłami świat był tylko ułomnym i bladym odbiciem



2.



3.

<sup>18</sup> Od określenia religijnego obrazu w sztuce Kościoła ortodoksyjnego, po „ikony mody”, „ikony filmu”, „ikony cywilizacji ludzkiej” itd.

<sup>19</sup> Zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

<sup>20</sup> *A Greek-English Lexicon*, compiled by H.G. Liddell, R. Scott, revised and augmented throughout by H.S. Jones, Oxford 1996, s.v. *eikōn*; Słownik grecko – polski, pod red. Z. Abramowiczówny, t. I – IV, Warszawa 1960, t. I, s.v. *eikōn*.

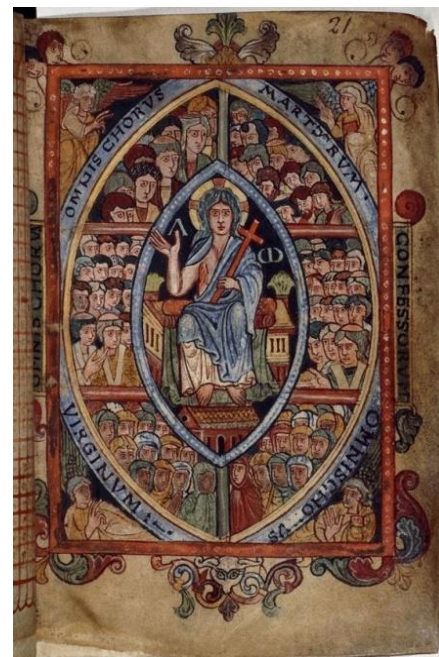
<sup>21</sup> Zob. S. Melchior – Bonnet, *Narzędzie magii. Historia luster i zwierciadeł*, Warszawa 2007.

<sup>22</sup> Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. II, przekł. E.I. Zieliński, Lublin 1996, ss. 25 – 365 (Platon).

<sup>23</sup> Zob.: W. Beierwaltes, *Platonizm w chrześcijaństwie*, przekł. P. Domański, Kęty 2003.

ponadmysłowego wymiaru idei. Wszystko więc co widzimy wokół siebie to „ikony”, zniekształcone w materii odbicia transcendentnych wzorców. Wszelkie obrazy, płaskorzeźby, rzeźby i inne wizerunki odbijają idealne wzorce. Również teatr w ułomny sposób ukazuje, przedstawia i „odgrywa” to, co idealne i pozaświatowe. Posąg Zeusa wyraża więc tylko idee „władcy bogów i ludzi”, *Bachantki* Eurypidesa (upraszczając) „przedstawiają” spór, tego co irracjonalne w religii, z porządkiem państwowym<sup>24</sup>. W zasadzie nawet sztuka plastyczna ukazująca przedmioty i osoby jest tylko odbiciem odbicia prawdziwych rzeczy ze świata idei. Najlepiej obrazuje to anegdota dotycząca żyjącego w III wieku n.e. platońskiego filozofa i mistyka, twórcy neoplatonizmu, Plotyna<sup>25</sup>. Gdy przyjaciele i uczniowie prosili go, aby dał się sportretować, odrzekł im (Porfiriusz, *O życiu Plotyna*, rozdz. 1)<sup>26</sup>: „Oczywiście! Nie dość znosić to widmo, jakim nas przyoblekła natura, lecz powinienem jeszcze sam z własnej woli pozostawić widmo widma, znacznie trwalsze, niby coś naprawdę godnego widzenia!”.

Triumf chrześcijaństwa u schyłku antyku (IV – V w.)<sup>27</sup> spowodował, że platońskie idee przybrały sztafaż nowej religii i ideologii. To w tym okresie narodził się kult ikon, który potem przybrał na sile w średniowiecznym Bizancjum tak bardzo, że w VIII – IX wieku wywołało to opór w postaci ruchu ikonoklastów (przeciwników kultu ikon)<sup>28</sup>. Co najważniejsze, ikony nie przedstawiają jednak ponadmysłowego świata Boga, Marii, Apostołów, świętów i męczenników, takim jakim on jest. Są to ułomne obrazy tego świata, który odbija się niejako w materiale,



4.



5.

<sup>24</sup> A. Lesky, *Tragedia grecka*, przekł. M. Weiner, Kraków 2006, ss. 561 – 578.

<sup>25</sup> Zob. P. Hadot, *Plotyn, albo prostota spojrzenia*, przekł. P. Bobowska, oprac. Z. Niemczuk, Kęty 2004, ss. 7 – 12.

<sup>26</sup> Porfiriusz, „O życiu Plotyna oraz o układzie jego ksiąg”, [w:] Plotyn, *Enneady*, t. I, przekł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, ss. 62 – 88.

<sup>27</sup> Zob. E. Wipszycka, *Kościół w świecie późnego antyku*, Warszawa 2006.

<sup>28</sup> Zob.: L. Uspieński, *Teologia ikon*, przekł. M. Żurawska, Poznań 1993; W. N. Łosski, *Teologia Kościoła wschodniego*, przekł. I. Brzeska, Kraków. 2007, gł. ss. 90 – 129; J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przekł. J. Prokopiuk, Kraków 2007, ss. 27- 38.

z którego wykonana jest ikona. Te zniekształcenia są źródłem pewnych konwencji ikonograficznych, które czasem ludzie nieobeznani z tymi ideami postrzegali jako niedoskonałości warsztatu. Ikona nie odzwierciedla więc Boskości, ale ją w sposób umowny „odzwierciedla” w materii. To samo dotyczy narracji o Bogu i mieszkańcach Jego świata (aniołach, patriarchach, świętych itd.) oraz wizualizacji tego świata w przedstawianiu teatralnym (choćby w inscenizacjach pasyjnych): mamy tylko odbicie transcendentnych idei w zmysłowym świecie.

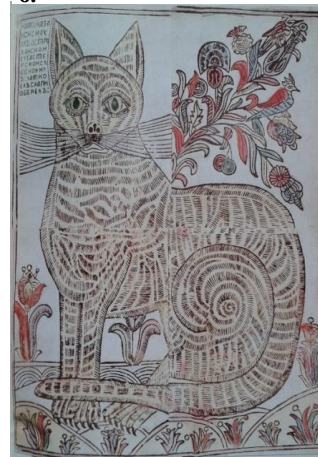
Dla mnie cały ten, wyżej tylko pobieżnie zarysowany, bagaż tradycji był źródłem pomysłu „spektaklu jako ikony”. Z jednej strony fizycznie wykonane ikoniczne obrazy były scenografią, z drugiej strony samo przedstawienie pomyślałem, jako próbę odzwierciedlenia idei zawartych w tekście *Słowińskiej księgi Henocha*. Obraz, tekst i inscenizacja były próbą przekazania tego, co stoi za plastycznym wizerunkiem, literackim zapisem i grą sceniczną. Zadałem sobie pytanie: jakie transcendentne idee mogę próbować wyrazić za pomocą tych „odbić”. Mam oczywiście świadomość, że nie jest to artystyczna kreacja *ex nihilo*, że czerpię ze schematów ikonograficznych, interpretacji literackich oraz – nade wszystko – tradycji teatralnej. Tym niemniej celem projektu była moja własna próba odwzorowania poza-zmysłowej rzeczywistości w materialnym świecie.

Tyle specjalistycznego wprowadzenia, które pokazuje genezę i historyczny kontekst mojego projektu „spektaklu jako ikony”. Takie bardzo krótkie historyczne studium wydało mi się konieczne i inspirujące, choć z artystycznego punktu widzenia może ważniejsze były dla mnie pewne koncepcje Jerzego Nowosielskiego<sup>29</sup>, który przestrzegał, aby twórczość wzorowana na klasycznej ikonie nie stała się „pobożną archeologią”. To znaczy, aby nie kopiować z nabożnym uwielbieniem starych wzorców.

Sprawiło to, że postanowiłem oderwać się od tradycyjnej ikony i spróbować pójść własną, autorską drogą, by stworzyć osobiste ikonograficzne ujęcie poszczególnych obrazów. Tak jak różne są kręgi niebieskie, które odwiedza Henoch, tak każda z moich ikon, reprezentująca



6.



7.



8.

<sup>29</sup> J. Nowosielski, „Sztuka jest darem niebios ...”, [w:] G. Krug, *Myśli o ikonie*, przekł. R. Mazur, Białystok 1991, ss. 93 – 98, gł. ss. 96/97.

kolejne niebo, jest odmienna stylistycznie. Każdy obraz odbija inną rzeczywistość, co skutkuje zastosowaniem odmiennej konwencji plastycznej. Wspólnym mianownikiem jest materiał, z którego zostały moje ikony wykonane i moja osobowość jako twórcy. Dążyłem do syntezy, do nadania ikonie formy najprostszego znaku plastycznego<sup>30</sup>. Staralem się ustrzec przed ilustracyjnością, zwracając się ku umowności i wieloznaczności. Interesowało mnie też archetypiczne<sup>31</sup> przesłanie wykorzystanych przeze mnie symboli, na przykład: drzewa, rzeki, wody, ognia, słońca, księżyca, gwiazd, chmur itd.

Pracę zacząłem jednak metodycznie od studiowania tradycyjnej bizantyńskiej i ruskiej ikony<sup>32</sup>. Jeśli miałem złamać zasady, to na początek chciałem je dokładnie poznać. Zainteresowania moje zawężyły się do tych najstarszych, najbardziej archaicznych przedstawień ikonograficznych. Urzekła mnie ich prostota i jednocześnie niebywała ekspresja. Dlatego podążając tym tropem odkrywałem ikony twórców ludowych i tzw. malarzy niedzielnych. Świeżość spojrzenia, niebanalne rozwiązania plastyczne malarstwa naiwnego, były ogromną pożywką dla mojej wyobraźni, zwłaszcza na wstępnym etapie tworzenia projektów moich ikon. Znów wzorem postępowania był dla mnie Nowosielski<sup>33</sup>.



<sup>30</sup> Zob. A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, przekł. Cz. Tomaszewska, Warszawa 2003.

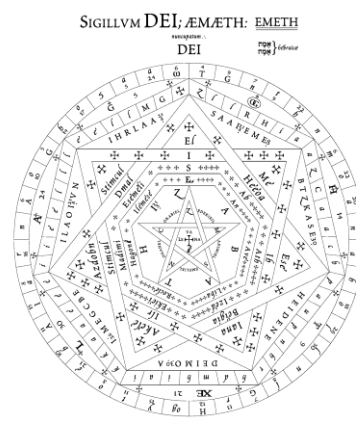
<sup>31</sup> Tu sięgnąłem do znakomitej i fundamentalnej dla humanistyki pracy: C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przekł. R. Palusiński, Katowice 2018.

<sup>32</sup> Muszę w tym miejscu wymienić kilka pozycji dotyczących ikon, które odegrały ważną rolę w moim spektaklu: N. Majorowa, G. Skokow, *Ikony rosyjskie*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2016; S. Bosilkow, *12 bołgarskich ikon*, Izdziałstwo Bołgarskij Chudożnik, Sofia 1968, W. Molè, *Ikona ruska*, Wydawnictwo Sztuka 1956; L. Uspienski, *Teologia ikony*, Neriton, Warszawa 2009; J. Nowosielski, *Inność prawosławia*, Othodruk, Białystok 1998.

<sup>33</sup> Nowosielski, op. cit., s. 97.

Pomogły mi również różnorodne inspiracje, skojarzenia i bodźce artystyczne wpływające z dzieł innych jeszcze twórców, często odległych od sztuki ikony. I tak oprócz tradycyjnej ikony ruskiej i bizantyńskiej natchnęły mnie min.: malarstwo Indian meksykańskich; rzeźba architektoniczna wykorzystywana w chatach ruskich<sup>34</sup>; drzeworyt rosyjski *lubok*<sup>35</sup> z jego charakterystyczną lapidarnością i dowcipem; tradycyjna tkanina ludowa z białostoczczyzny zwana dwuosnowówką, z rozpoznawalnym geometryzowanym wzorem graficznym; rysunki Johna Dee z jego rozbudowaną kosmografią, „kabalistyczną” tajemnicą i mistycznym spojrzeniem na świat; twórczość dwudziestowiecznych malarzy abstrakcjonistów geometrycznych (Robert Delaunay, Lars Gunnar, Iwan Klun); a także (co wydaje się oczywiste) malarstwo cytowanego powyżej Jerzego Nowosielskiego i (mniej oczywiste) twórczość Władysława Hasiora. Moją wyobraźnię plastyczną kształtowały również arcydzieła średniowiecznych malarzy manuskryptów, późnoantyczne rzeźby z wyobrażeniami gryfów, feniksów, centaurów. Na koncepcję wizualną zupełnie nieoczekiwanie wpłynęły nawet buddyjskie mandale (stąd właśnie 11. pomysł, żeby niektóre z ikon wpisać w plan koła). To tylko niektóre impulsy mające wpływ na kształt plastyczny moich ikon.

Twórczość wspomnianego powyżej Władysława Hasiora<sup>36</sup> natchnęła mnie do śmiałego podejścia do moich ceramicznych obrazów i pójścia o krok dalej, czyli ich uteatralizowania. Ikony stały się przedmiotami scenicznymi, a nie tylko obrazami czy płaskorzeźbami. Ich funkcję rozszerzyłem do równoprawnego partnera scenicznego. I tak np. ikona pierwszego nieba w formie tryptyku spełnia jednocześnie funkcję spisanej książki Henocha podyktowanej przez archanioła Brebeela. W ikonie tej umieściłem zawiasy, które ułatwiają składanie jej niczym starej książki. Ikona drugiego nieba, na której znalazły się tylko dwa ciemnoszare pióra na tle abstrakcyjnego krajobrazu, wyposażona została w autentyczny



10.



11.

<sup>34</sup> I. Bogusławska, *Narodnoje Iskusstwo*, Palace Edition, Sankt Petersburg 2005; R. Wallace, *Rise of Russia*, Time-Life Books, New York 1967.

<sup>35</sup> J. Owsianikow, *Ludowy drzeworyt rosyjski – lubok*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973.

<sup>36</sup> Zob. A. Micińska, *Władysław Hasior*, Arkady, Warszawa 1983.

fragment zaprzęgu końskiego, tworzącego niejako kierat, tłamszący zbuntowanych aniołów tego kręgu. Poza tym ukryłem tam pojemnik na gruboziarnistą sól, która wysypywana w odpowiednim momencie spektaklu symbolicznie przedstawia potoki łez potępionych aniołów.

Dzięki tym wszystkim zabiegom powstały bardzo wieloznaczne i zarazem niebanalne „obiekty teatralne”. Celowo unikam słowa rekwizyt, gdyż ograniczyłoby to ich funkcję jedynie do użyteczności scenicznej. Same w sobie są to małe dzieła sztuki ceramicznej. Mogą być prezentowane samodzielnie bez kontekstu teatralnego<sup>37</sup>.



12.

## B. Ceramika artystyczna – proces technologiczny tworzenia ikon

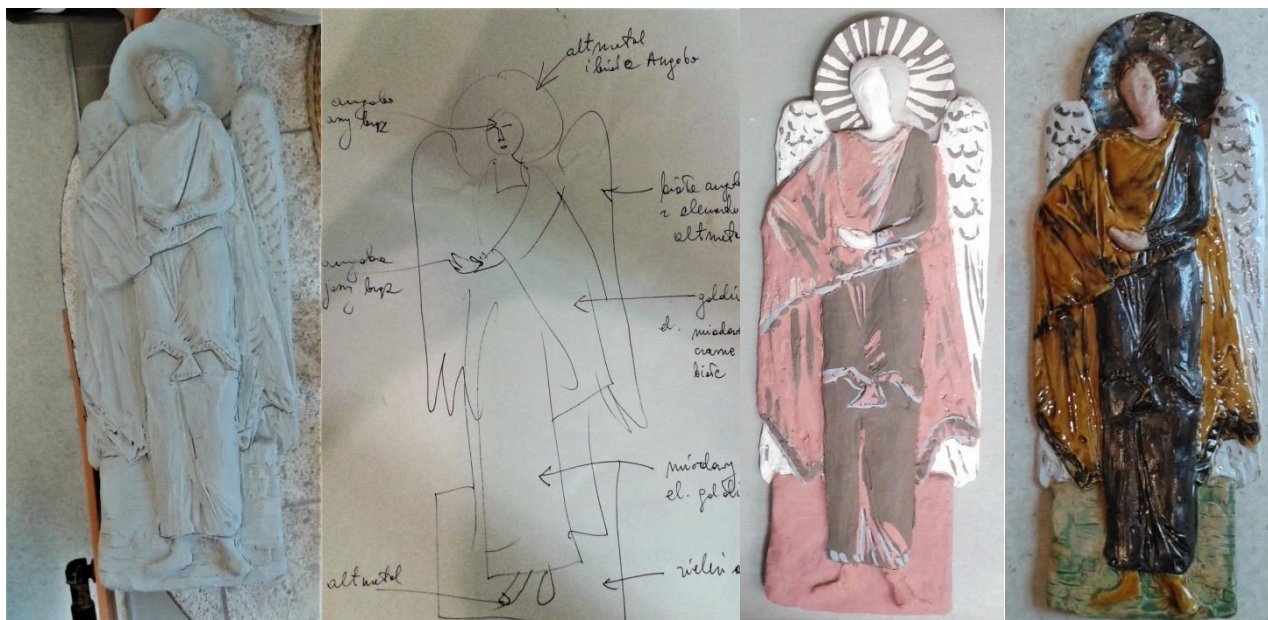
W przedstawieniu wykorzystuję dziesięć ikon. Każda z nich reprezentuje poszczególne „niebo”, czyli kolejny etap wędrówki Henocha. W przypadku trzeciego nieba, stworzyłem dwie ikony: raju i piekła (czyli dwóch krain tego kręgu niebieskiego). Poza tym powstały jeszcze tzw. *Ikona Archaniołów* oraz *Ikona Aniołów Kary*. W sumie wykonałem prawie dwadzieścia ikon, wliczając w to warianty kolorystyczne i wizualne niektórych spośród nich.

Wykonując ikony korzystałem z gotowej masy ceramicznej,



13.

<sup>37</sup> Zob. O. Nachyła, „Ceramika w teatrze. Piękny mezalians”, *Szkło i ceramika*, 2, 2018, ss. 3-5.



14.

czyli tzw. gliny szamotowej. Różni się ona od zwykłej gliny tym, że w jej skład wchodzi drobinki zmielonej wypalanej gliny. Mieszanina taka tworzy substancję o specyficznej charakterystyce technologicznej. Jest to materiał odpowiedni do wykonania moich prac rzeźbiarskich, gdyż posiada dużą elastyczność i miękkość, a zarazem ma właściwości konstrukcyjne. Ta ostatnia cecha jest szczególnie pożądana w pracy ceramicznej ze względu na to, że dzięki niej w trakcie formowania rzeźba nie zapada się pod własnym ciężarem, a po wypaleniu zachowuje mocną strukturę. Wadą tej gliny, jak już wspomniałem, jest jej duży ciężar. Używałem mas ceramicznych w różnych kolorach w zależności od zamierzonego efektu. Do dyspozycji miałem całą paletę odcieni barwnych glin, od jasno piaskowej po prawie czarną.

W trzech przypadkach zrobiłem odlewy gipsowe prototypów ikon, aby mieć możliwość wykonania kilku wariantów danej pracy. Kolejne ikony były odbijane w masie ceramicznej, następnie zaś formowane w szczegółach tak, aby każdej z nich nadać indywidualne cechy. Metodą odcisków posługiwałem się również przy formowaniu wizerunku ikonologicznego siódmego nieba. Wcześniej przygotowana forma, z drobnymi elementami (np. głowy i skrzydła aniołów), bardzo przyspieszyła pracę nad tą ikoną, która w założeniu miała być najbardziej spektakularna, ukazywała bowiem tronującego ponad wszystkimi niebiosami Boga.

Po wypaleniu na biskwit (pierwszy wypał) w temperaturze 1000 stopni Celsjusza, przystępowałem do szkliwienia moich prac. Ceramikę wypala się najczęściej dwukrotnie. Pierwszy raz po wysuszeniu wykonanego dzieła, drugi po pokryciu go materiałem szkliwnym. Korzystałem głównie ze zwykłych szkliw ceramicznych, a także z tzw. angoby (delikatna polewa z płynnej glinki nakładana na wyrób ceramiczny), która ma tę zaletę, że po wypaleniu tworzy matową powierzchnię. Jest to bardzo korzystna cecha ze względu na to, że

w światłach scenicznych rzeźba taka nie błyszczy się, a w konsekwencji staje się bardziej czytelna dla widza.

Proces szkliwienia jest żmudny, wymaga ogromnej cierpliwości i niestety nie ma się do końca wpływu na jego efekt. Po drugim wypaleniu w temperaturze 1250 stopni Celsjusza otrzymuje się gotowy produkt. Jednak nie zawsze byłem zadowolony z tak powstałej barwnej już rzeźby, dlatego niejednokrotnie powtarzałem szkliwienie. Jak już zazaczyłem, sam proces szkliwienia jest nieprzewidywalny. W piecu ceramicznym zachodzą skomplikowane reakcje fizyczno-chemiczne, nad którymi w pełni można by zapanować jedynie w warunkach laboratoryjnych. Ta nieprzewidywalność wyniku działań ma też dobrą stronę, gdyż można uzyskać nieoczekiwany znakomity rezultat.

W przypadku *Ikony Archaniołów* skorzystałem z japońskiej techniki szkliwienia *raku*. Rozgrzane do temperatury 900-1150 °C rzeźby wyjmuje się z pieca, następnie zaś poddaje schłodzeniu na przykład w wodzie, trawie, liściach czy trocinach. W wyniku szoku termicznego na powierzchni pojawiają się drobne pęknięcia i zadymienia. Poza tym na rzeźbach pozostają ślady materiału redukcyjnego w postaci odcisków np. trawy lub liści. Szkliwa stosowane w technice *raku* mogą zawierać domieszki tlenków metali, co daje bardzo ciekawe opalizujące efekty kolorystyczne.

W efekcie wszystkich tych działań powstała specyficzna oprawa sceniczna oraz wyjątkowe elementy scenografii: wyraziste ceramiczne ikony, które głęboko zapadły w pamięć odbiorcom mojego spektaklu.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



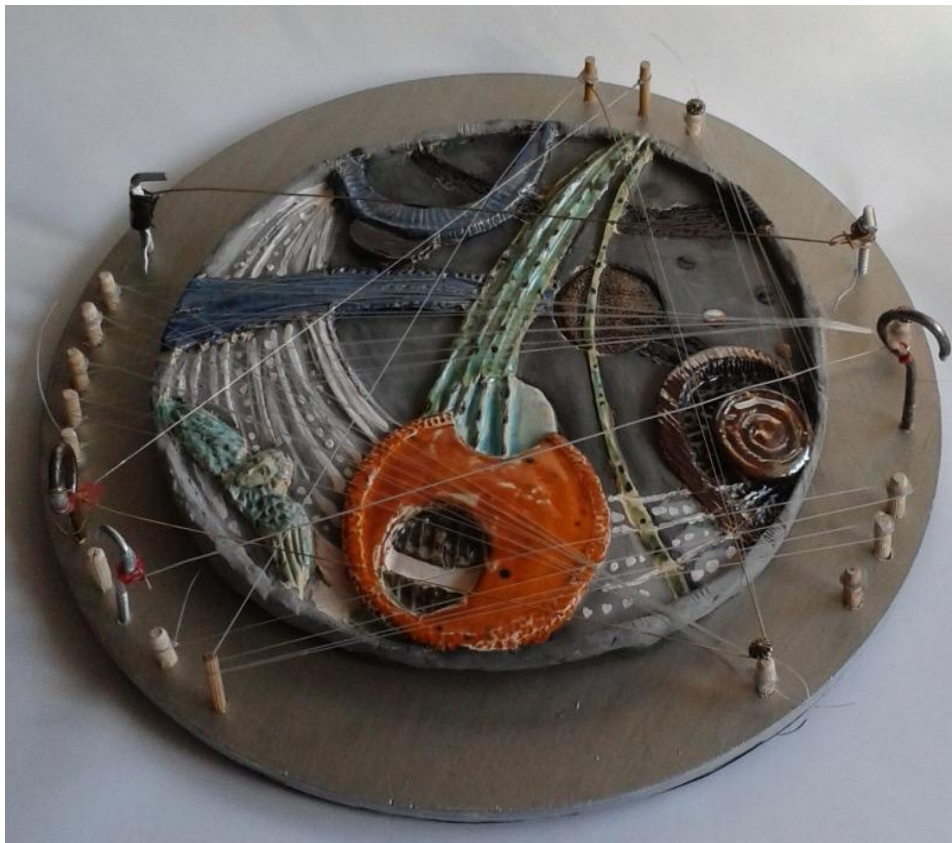
21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.

### C. Pozostałe elementy scenograficzne

Ikony to główny element scenografii, ale dominującym rekwizytem, wokół którego dzieje się cała akcja, była w spektaklu rozkładana drabina w kształcie odwróconej litery V. Zawsze broniłem się przed wykorzystaniem tego przedmiotu w swoich przedstawieniach ze względu na ewidentne jego „zużycie” w teatralnej rzeczywistości. A jednak w tym przypadku uważam, że był to wybór trafiony. Specjalnie jednak przygotowałem drabinę na potrzeby mojego spektaklu. Widnieją na niej twarze zastępów anielskich. Narysowałem je prostą kreską, dzięki temu wizerunki przypominają raczej postacie z komiksów niż z kanonu tradycyjnych ikon. Rekwizyt ten miał symbolicznie oddawać kolejne poziomy kręgów niebieskich, ale przede wszystkim kojarzyć się z osią łączącą to, co ziemskie z tym, co niebiańskie (w tradycji ikonograficznej w tej samej roli, co drabina, występują również schody, konary drzewa, promień słoneczny, tęcza lub sznur<sup>38</sup>). Archetypiczny symbol drabiny jest bardzo czytelny i głęboko zakorzeniony w kulturze judeochrześcijańskiej<sup>39</sup>, że odwołam się do słynnej „drabiny Jakubowej” (*Księga Rodzaju* 28, 12-15).

Ważnym elementem scenografii był płaszcz patriarchy. Naszyto na nim dwa wizerunki aniołów (Czarnego i Białego), którzy przybyli do Henocha z misją od Boga. Oba utrzymałem w konwencji uproszczonego rysunku, podobnie jak te, które namalowałem na drabinie. Odwołując się do stylistyki i instrumentarium tzw. teatru ubogiego, postanowiłem użyć też arkusza blachy ocynkowanej, który



28.



29.

<sup>38</sup> J. Solski, *Pielgrzymi do piekła i raju*, t. I, Wrocław 1995, ss. 82-84.

<sup>39</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, ss. 388 - 390; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przekł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s.v. "drabina", s. 44.

wykorzystuję na różne sposoby. Raz zatem pełni on rolę zbiornika chmur czy rzeki piekielnej, innym razem zaś staje się wagą anielską lub instrumentem perkusyjnym.

Staralem się, żeby każdy przedmiot na scenie był nieoczywisty, miał charakter wieloznaczny, wieloaspektowy. W spektaklu używam na przykład oryginalnej kadzielnicy neogotyckiej, którą posługuję się na początku przedstawienia w jej podstawowym przeznaczeniu. Ta sama kadzielnica, zawieszona obok ikon, staje się lampką oliwną, co ma naśladować sposób oświetlania sakralnych obrazów w Kościele wschodnim. Płaszcz Henocha jest częścią jego garderoby, ale i aniołami nawiedzającymi patriarchę. Drabina to jednocześnie: dom Henocha, kolejne niebiosy i ikonostas w ostatniej scenie spektaklu.

Postanowiłem, że wszystkie elementy scenograficzne od początku spektaklu będą widoczne dla publiczności. Nic nie ukrywam, nic nie chowam. Pozwoliło to widzom powoli oswajać się ze wszystkimi rekwizytami. Oglądający mój monodram mają dzięki temu sposobność dokładnego przestudiowania ikon, szczególnie tych, które trzymają kolanach. Wyszedłem z założenia, że użyte w sztuce przedmioty mają intrygować. Widz powinien z niecierpliwością wyczekiwać sposobu ich wykorzystania. Na przykład w rogu sceny ustawiłem kieliszki z wodą. Dopiero w połowie spektaklu publiczność przekonuje się, że pełnią one niespodziewaną rolę instrumentów muzycznych. Kiedy w sztuce jest mowa o niezwykłych chórach anielskich, widzowie tworzą muzykę grając na tych kieliszkach. Dzięki temu powstaje niezwykły efekt dźwiękowy muzyki sfer, o którym wspominałem już wyżej przy okazji powoływania się na inspirujące mnie teksty Platona i Cyncerona. Również Gustaw Konrad z *Dziadów* Adama Mickiewicza wprost odwołuje się



30.



31.



32.

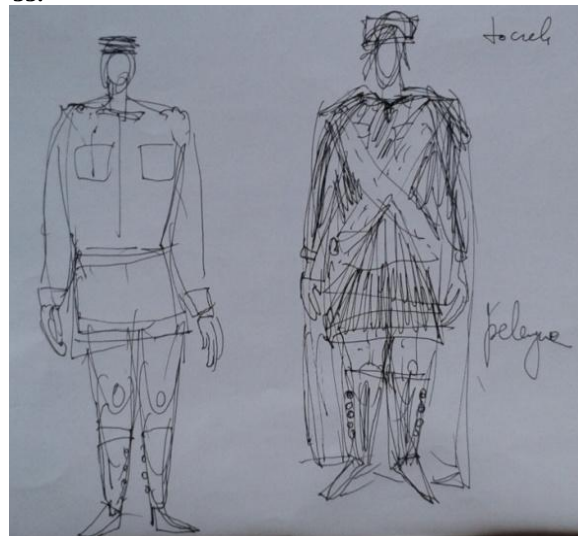
do tego instrumentu. Uzyskałem tak efekt „anielskiej muzyki”, doskonale pasujący do scenicznej akcji monodramu.

Niezwykle istotny element scenograficzny, to wielki arkusz kartonu przyklejony do sceny. W zależności od sali jest to kwadrat od 2 na 2 metry do 4 na 4 metry, wyznaczający jednocześnie pole gry aktora. Na papierze tym rysuję węglem m.in. kolejne kręgi niebios, anioły, księżyc, słońce, gwiazdy, czyli te elementy, które mają istotne znaczenia dla przebiegu akcji. Rysunek zagęszcza się wraz z opowieścią Henocha, tworząc wyjątkową mapę jego podróży. Po jednym z przedstawień zorganizowałem wspólne z publicznością wypełnianie rysunkami poszczególnych kręgów niebieskich. Podróż Henocha inscenizacyjnie rozgrywa się zatem w dwóch płaszczyznach: pionowej przy pomocy drabiny i poziomej na zarysowywanym kartonie. Pomysł rysowania na żywo jest echem mojej młodościowej fascynacji *Teatrem Rysowania* Franciszka Starowieyskiego<sup>40</sup>.

Ogromny problem sprawiło mi stworzenie kostiumu Henocha. Za wszelką cenę chciałem uniknąć przebierania się za żydowskiego patriarchę. Z drugiej strony „prywatne ubranie” nie pasowało do mojej koncepcji tego monodramu. Stałem się więc znaleźć równowagę między tym, co historyczne, a tym co współczesne i umowne. Nie chciałem też określać przynależności religijnej bohatera mojej inscenizacji. Kostium w moim założeniu miał odwoływać się do stroju liturgicznego trzech wielkich religii monoteistycznych. Inspiracją był dla mnie tzw. *sticharion*, czyli rodzaj sutanny przepasanej wąską długą szarfą zwaną *orarionem*. Są to elementy stroju kościelnego tradycji



33.



34.



35.

<sup>40</sup> Franciszek Starowieyski, w ramach projektu „Teatr Rysowania”, prezentował w sumie dwadzieścia osiem razy proces powstawania rysunku na ogromnych powierzchniach, czemu towarzyszył erudycyjny komentarz dotyczący sztuki.

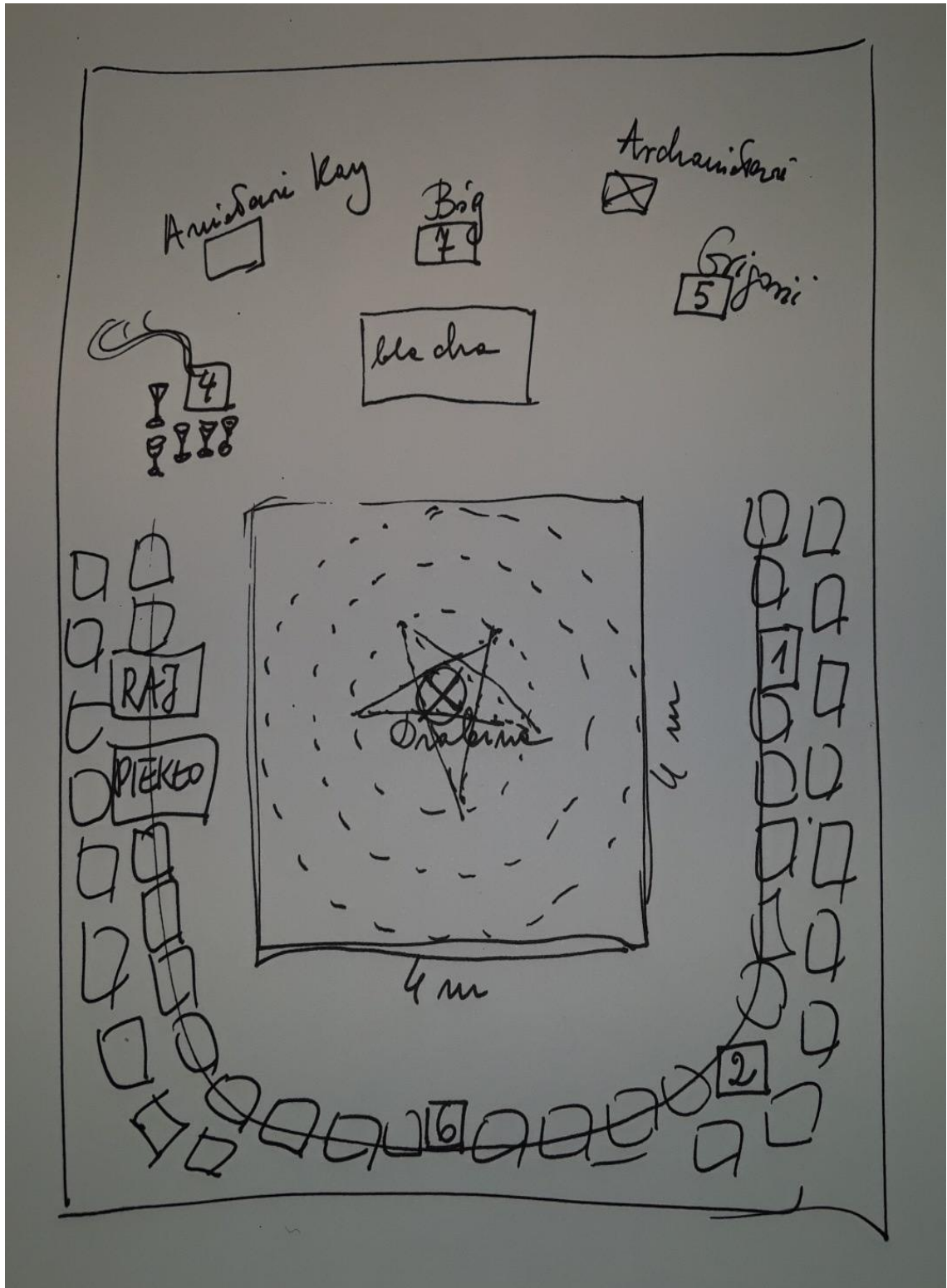
bizantyńsko – ruskiej. Inne elementy kostiumu zaczerpnąłem z cerkiewnych szat liturgicznych, nie naśladowałem ich jednak, ale stworzyłem własną artystyczną interpretację.

W swoim spektaklu minimalizowałem rolę światła. Najczęściej monodram prezentowałem przy jednym stałym świetle padającym na centralne miejsce gry, to jest drabinę. Czasem dodawałem na horyzoncie sceny czerwone i niebieskie smugi światła. Jeśli surowe warunki przeciwpożarowe to umożliwiały, w inscenizacji używałem otwartego ognia. Blask świeczek, zapach i charakterystyczne skwierczenie topionego wosku są nieodzownym atrybutem nabożeństw cerkiewnych. Żywy ogień tworzy atmosferę kojarzącą się z religijnym rytuałem, a w swojej inscenizacji wciąż się do niego odwołuję. Większość sceny była pogrążona w półmroku. Postać Henocha wyłaniała się z ciemności i przemykała w smugach przytłumionego światła.

Efekty wszystkich opisanych wyżej działań można zobaczyć i ocenić na nagraniach mojego spektaklu dołączonych do tekstu tej rozprawy.



36.



37.

### Rozdział 3. Praca nad inscenizacją i budowaniem roli

W tej części doktoratu nie omówię prac nad inscenizacją i budową roli w każdej scenie trwającego około godziny monodramu, gdybym bowiem tak postąpił, powstałby tekst monstrualnych rozmiarów. Zresztą i takie, wielkie studium, nie oddałoby nawet w części tego, czym była moja praca nad spektaklem *Siedem nieb patriarchy Henocha*. W rozdziale tym nakreślę więc tylko główne kierunki



38.

moich poszukiwań twórczych, pokażę źródła pewnych rozwiązań. Aby nie pozostawać na tak wysokim poziomie ogólności, bliżej omówię prace nad jedną ze scen. Czytelnik tego tekstu może czuć niedosyt, mieć potrzebę poznania innych kwestii. Byłem jednak zmuszony do dokonania trudnej selekcji poruszanych zagadnień. Mam jednak nadzieję, że uda mi się oddać specyfikę pracy z tekstem *Słowiańskiej księgi Henocha*.

Monodram jest jedną z najtrudniejszych form teatralnych. Sięgając do *Słownika terminów teatralnych* Patrice'a Pavisa<sup>41</sup>, w haśle „monodram” czytamy: „Forma dramatyczna, w której występuje tylko jedna postać dramatyczna lub sztuka napisana dla jednego aktora (może on w niej wykonywać wiele ról). Akcja monodramu koncentruje się zazwyczaj wokół jednego bohatera, którego monolog ujawnia psychologiczne motywy jego działania. Monodram cieszył się powodzeniem w końcu XVIII wieku (*Pygmalion* J.-J. Rousseau) oraz na początku wieku XX (często w dramacie ekspresjonistycznym).

W początkach XX w. monodramatyczność staje się cechą dramaturgii, która przedstawia świat z punktu jednej z biorących udział w akcji postaci. Proponując E.G. Craigowi inscenizację *Hamleta* w Moskwie, K. Stanisławski sugerował angielskiemu twórcy, by przedstawienie ‘dawało widzowi do zrozumienia, że ogląda on sztukę oczami Hamleta, że Król, Królowa i dworzanie, pokazywani byli na scenie nie tak, jakby istnieli rzeczywiście, ale

---

<sup>41</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002, ss. 304 – 305.

tak, jak ukazują się oni Hamletowi’ (za: D. Bablet, *E. G. Craig*, 1962: 175). N. Jewreinow autor monodramu *W kulisach duszy* (1912) uznaje monodram za formę szczególnie szlachetną, za ‘typ przedstawienia dramatycznego, w którym otaczający postać świat jest tak, jak ona go postrzega w każdym momencie swojej scenicznej egzystencji’. Takie przedstawienie świata pozwala widzowi stać się partnerem dla postaci. Typ monodramu, w którym rzeczywistość przedstawiona zostaje sprowadzona do przestrzeni wewnętrznej, nazwana jest przez M. Beaubourga dramatem mentalnym. Sztuka Beaubourga *L’image* kreuje świat, w którym ‘wszelkie działanie człowieka, cała akcja i wszystkie emocje wywodzą się z kryzysu mentalnego’. Teatr współczesny przedstawia często świat jako rzeczywistość wewnętrzną postaci (np. F.-X. Kroetza *Concert à la carte*, 1972) czy wytwór jej wyobraźni (inscenizacja R. Wilsona pt. *Orlando* do tekstu V. Woolf)”.

Wychodząc od tej lakonicznej definicji, sięgając do wskazanej w niej literatury i – nade wszystko – odwołując się do własnych doświadczeń scenicznych, przystąpiłem do pracy nad swoim monodramem. W przypadku mojej inscenizacji *Siedmiu nieb patriarchy Henocha* dodatkowym wyzwaniem było to, że miałem opracować i zrealizować wszystkie elementy spektaklu: scenariusz, scenografia (włącznie z jej



39.

zaprojektowaniem i wykonaniem), reżyseria i gra aktorska. W zasadzie trudno byłoby mi oddzielić te elementy od siebie i powiedzieć, kiedy nad którym pracowałem, ponieważ wszystko to robiłem jednocześnie. Do tego trudny, niesceniczny, archaiczny tekst *Słowiańskiej księgi Henocha* wymagał ode mnie najpierw studium literacko – historycznego, które pozwoliłoby mi zrozumieć kontekst kulturowy i znaczenie tego dzieła. Oczywiście nie będąc historykiem ograniczyłem się tylko do niezbędnych działań w tym obszarze. Wszystko to w oparciu o literaturę, którą zamieszczam w bibliografii. Trudno też jest mi określić w przypadku tych lektur, z której jaką inspirację zaczerpnąłem. Był to bowiem nie tyle proces przejmowania pewnych konkretnych idei, ile łagodnej ich absorpcji, gdy różne pomysły mieszając się i łącząc ze sobą, stawały się teoretycznym podłożem mojej inscenizacji.

Pisząc scenariusz, jednocześnie oczami wyobraźni układałem sytuacje sceniczne. Kiedy zaś rozpocząłem pierwsze próby na scenie, miały one istotny wpływ na kształt tekstu scenariusza. Układając kolejne wersje tegoż scenariusza i jednocześnie budując rolę podczas prób scenicznych, projektowałem scenografię. Tak na przykład wpadłem na pomysł, aby ikona pierwszego nieba stała się księgą spisaną przez Henocha,



40.

z którą w końcowej scenie spektaklu powraca on na ziemię. Nie stworzyłem więc nowego obrazu będącego rekwizytem, ale skorzystałem z możliwości przetworzenia jednego z nich w kolejny, tak by nadać mu nowe znaczenie. Jedną zatem ceramiczną ikoną, będącą dwustronnym obrazem, posłużyła mi w pierwszej i ostatniej scenie spektaklu. Był to rodzaj wizualnej klamry spinającej początek i koniec monodramu. Wpadłem na ten pomysł podczas pierwszych prób scenicznych, co z kolei miało wpływ na kształt powstającego scenariusza. To swobodne przepływanie myśli, koncepcji, idei sprawiło, że kształt spektaklu ciągle się zmieniał i dookreślał. Próby na scenie zweryfikowały wiele pomysłów koncepcyjnych, które sprawdzały się jedynie w szkicach i wyobrażeniach. Proces twórczy działał się niejako poza realnym następstwem czasu. Nie było najpierw scenariusza, potem scenografii, jeszcze potem pracy nad rolą. To doświadczenie wyjścia poza kontinuum czasowe było dla mnie najcenniejszym przeżyciem. Myślę, że było to możliwe tylko dlatego, że sam jeden musiałem zrobić wszystko jednocześnie. Nie byłem tylko aktorem, który wkracza na scenę i ma grać. Nie byłem tylko reżyserem, który reżyseruje monodram. Nie byłem tylko scenografem tworzącym scenografię. Nie byłem tylko autorem piszącym scenariusz. Byłem wszystkimi tymi osobami jednocześnie. Daje to poczucie pełni osobowości twórczej zatopionej w jednym wielkim strumieniu kreatywnej myśli niepodlegającej prawdom rzeczywistości czasowo - przestrzennej. Stan ten potęgowały kolejne lektury dotyczące kontekstu literacko - historycznego *Słowiańskiej księgi Henocha*. Trudno bowiem określić w przypadku tego tekstu, czy jesteśmy w świecie żydowskich wyobrażeń przełomu er, czy też raczej już w średniowiecznym Bizancjum, czy może w rzeczywistości prawosławnych słowiańskich państw Półwyspu Bałkańskiego i Rusi. Czas i miejsce nie mają znaczenia.

W przedstawionych wyżej wielotorowych i wielowymiarowych działaniach znalazł się początkowo jeszcze jeden obszar. Podjąłem mianowicie również próby szukania motywów

muzycznych, które pasowałyby do tego monodramu. Moje poszukiwania materii dźwiękowej, która towarzyszyłaby inscenizacji, oscylowały wokół pogranicza *ethno* i muzyki religijnej, mistycznej. Myślałem o twórczości zespołu *Dead Can Dance* i jego charyzmatycznej wokalistce Lisie Gerrard. Szczególnie kuszące było sięgnięcie do projektu *Lisa Gerrard and the Mystery of the Bulgarian Voices*, w którym łączy charakterystyczne dla



41.

siebie brzmienia z bułgarską muzyką ludową. Podobnie ciekawy wydawał mi się albumu *The Sensual World* Kate Bush z 1989 roku, w którym ta z kolei piosenkarka jako pierwsza z grona wiodących twórców sięgnęła do muzyki bałkańskiej. Z innych wykonawców brałem pod uwagę Azam Ali, kanadyjską artystkę irańskiego pochodzenia, która w swej twórczości sięga do tradycji mistycznej muzyki Wschodu. Mogło to dobrze współgrać z tekstem i inscenizacją *Siedmiu nieb patriarchy Henocha*. Szczególnie jeden utwór nie dawał mi spokoju. Chodzi mi o *Bardo*, które wykonuje Azam Ali z zespołem *Vas*<sup>42</sup>. Niesamowite brzmienie tego utworu „opisuje” niejako *bardo*, czyli w buddyzmie tybetańskim przejściowy stan egzystencji, na przykład pomiędzy życiem i śmiercią, jawą i snem itd.<sup>43</sup> W takim bowiem stanie widziałem wędrowkę patriarchy Henocha poprzez siedem nieb do tronu Boga (pewnie też podświadomie miałem przed oczami film *Truposz / Dead Man* [1995] Jima Jarmuscha, z niesamowitą wędrowką głównego bohatera w obszarze zawieszenia między życiem i śmiercią). Na koniec tych muzycznych inspiracji warto przywołać jeszcze bułgarski zespół *Irfan*, sięgający w swojej twórczości do inspiracji nie tylko bałkańskich, ale też perskich czy hinduskich. Szczególnie jeden utwór pt. *Peregrinatio*<sup>44</sup> wciąż tkwił w mojej głowie, ponieważ zgodnie ze swoim łacińskim tytułem jest on ilustracją mistycznej wędrowki do Boga.

Ku mojemu głębokiemu zaskoczeniu okazało się, że zrezygnowałem jednak zupełnie z podkładu muzycznego, choć stworzyłem już całą długą ścieżkę dźwiękową spektaklu. Dojście do takiej zaskakującej dla mnie samego decyzji dokonało się powoli, jakby małymi krokami.

<sup>42</sup> zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=EnNuSvpqr-A>

<sup>43</sup> J. Hopkins, Lati Rinpoche, *Śmierć, stan pośredni i odrodzenie w buddyzmie tybetańskim*, Wydawnictwo A, Kraków 1999, gł. ss. 13, 64-77, 107-108.

<sup>44</sup> zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=qCfMv7WdjSI>

Na początku, ponieważ pierwsze próby przez przypadek, ze względów czysto technicznych (problemy z nagłośnieniem), odbywały się bez muzyki, pracując nad rolą „odtwarzałem” sobie jednocześnie w myślach dobrze znane mi utwory. Już wtedy zaczynałem się wahać, co do sensu obecności muzyki w moim spektaklu. Postanowiłem jednak odwołać się do opinii innej osoby. Na jedną z prób zaprosiłem więc Szczepana Szczyknę<sup>45</sup>, który również stwierdził, że dodatkowego tła muzycznego mu po prostu w sztuce tej nie brakuje. Utwierdził mnie też w przekonaniu, że w tym monodramie warstwa dźwiękowa jest już bardzo bogata, bez odwoływania się do muzyki. Składa się na nią: mój głos (w mowie, melorecytacji, inkantacjach), subtelne dźwięki grających kieliszków, dudnienie stalowej blachy, szcęk łańcuchów, szelest rozsypywanej gruboziarnistej soli, chrobot węgla w czasie rysowania, brzmienie strun gitarowych quasi-instrumentu ikony szóstego nieba, chór skandujących widzów, a także... cisza. Wszystko to tworzy niebanalną i spójną „muzykę”, doskonale przystającą do tej inscenizacji. Dzięki rezygnacji z muzyki tzw. mechanicznej, czyli gotowych utworów odtwarzanych z głośników, spektakl bardziej zbliżył się do pierwotnego zamysłu utrzymania go w klimacie teatru ubogiego.



42.

W samej pracy nad rolą postanowiłem czerpać inspiracje z obrzędu sakralnego. Chciałem wprowadzić widza w wykreowany świat, z gruntu sztuczny i skonwencjonalizowany, niczym widowiska pasyjne. Był to dość prosty i oczywisty punkt odniesienia w przypadku spektaklu opartego na *Słowiańskiej księdze Henocha*. Pragnąłem też swojemu monodramowi nadać nieco oniryczny kształt: stąd kończy się on i zaczyna motywem snu tytułowego bohatera. Odbiorca ma nie być pewien, czy to wszystko, o czym opowiada spektakl to sen, czy wydarzenie na jawie. Dlatego inspirujące były dla mnie wizje i archetypiczne wyobrażenia Carla Gustava Junga, zawarte w jego wspaniałej pracy *Wspomnienia, sny, myśli*<sup>46</sup>. W ten sposób moja wersja podróży Henocha miała być czymś

---

<sup>45</sup> Szczepan Szczykno (zm. 2020), reżyser teatralny, absolwent warszawskiej PWST. Miałem możliwość zagrania w kilkunastu spektaklach w jego reżyserii, min. *Powrót Odysa* St. Wyspiańskiego, *Anelli* J. Słowackiego, *Drugi pokój* Z. Herberta, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* B. Leśmiana.

<sup>46</sup> C.G. Jung. *Wspomnienia, sny, myśli*, przekł. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 2019, szczególnie ss. 327-336 („Wizje”) oraz ss. 337-367 („O życiu po śmierci”).

pośrednim pomiędzy naiwnym religijnym przedstawieniem typu jasełkowego, a wielką archetypiczną wizją z pogranicza życia i śmierci, jawy i snu. Czymś na kształt wędrówki człowieka do samopoznania. Tylko obejrzenie tego monodramu pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy mój cel został osiągnięty.

W pracy nad inscenizacją i budową roli wyszedłem od... czynności rysowania, czegoś co przychodzi mi niezwykle łatwo i w czym mam ogromną wprawę, będąc – nie tylko aktorem - ale również artystą plastykiem. Wiedziałem, że to działanie stanie się motywem przewodnim mojego spektaklu. Podczas całego bowiem jego trwania, w miarę postępu akcji, postanowiłem zakreślać na scenie kolejne kręgi niebios, które przemierza Henoch. Rysowałem więc owe kręgi niebieskie, w których umieszczałem wizerunki słońca, gwiazd, księżyca i postacie aniołów itd. Wymagało to skoordynowania tej czynności z mówieniem. Te wspomniane wyżej „ćwiczenia z rysowania kółek” wyglądają dość banalnie (a może nawet nieco niepokojąco?). Koła te stanowiły jednak tylko tło bardziej skomplikowanego rysunku, który powstawał podczas każdego spektaklu tworzony w miarę postępu akcji monodramu. Poza tym było w tej czynności coś nadzwyczaj archaicznego i archetypicznego, w sensie, o którym pisał Carl Gustav Jung w swojej słynnej książce *Człowiek i jego symbole*<sup>47</sup>. To znaczy, że po każdym spektaklu pozostawał, jako jego specyficzny indywidualny zapis, skomplikowany kolisty diagram, odzwierciedlający 43.



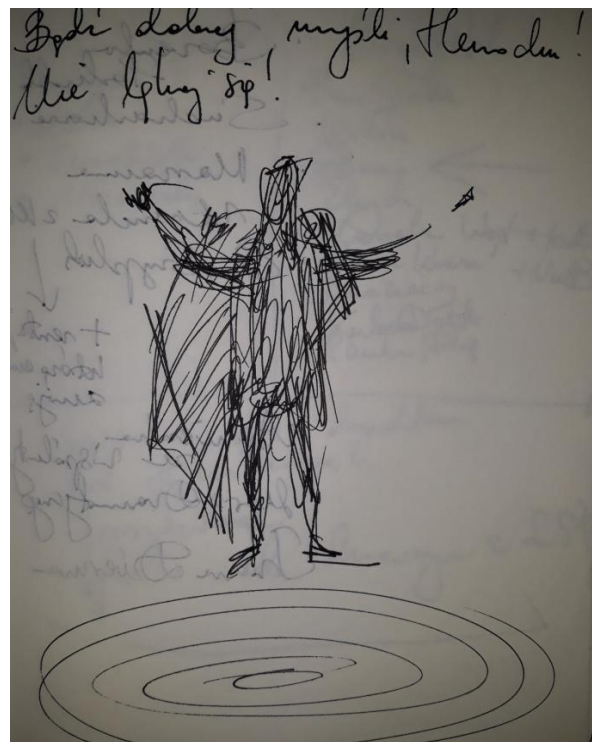
43. charakter przedstawienia. Nigdy diagramy te nie były identyczne. Raz też – o czym już pisałem wyżej – udało mi się wciągnąć do tworzenia takiego rysunku widownię.

Pracując nad swoją rolą zastanawiałem się, w jaki sposób powinny pojawiać się na scenie poszczególne, tak istotne w moim monodramie, ikony. Wnoszenie tych ciężkich, ceramicznych obrazów zza kulis nie sprawdzało się w praktycznym działaniu scenicznym.

---

<sup>47</sup> C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przekł. R. Palusiński, Katowice 2018, ss. 332 - 348 („Symbol koła”).

Pomysł na wyciąganie ikon spod specjalnie skonstruowanego stołu (tzw. *analojczyka*<sup>48</sup>) również nie zapewniał oczekiwanych rezultatów. Najprostszym i chyba najbardziej oczywistym rozwiązaniem okazało się umieszczenie ikon na krzesłach widowni. Widzowie zaś, którym losowo przypadną takie miejsca, mają trzymać ikony na kolanach w trakcie spektaklu. Mogą je oglądać, ale w odpowiednim momencie przekazują właściwą ikonę grającemu aktorowi. Z jednej strony ikony otaczają w ten sposób scenę specyficznym kręgiem. Z drugiej strony przekonałem się później, już w trakcie grania monodramu, że zabieg ten spowodował uaktywnienie widowni. Mało tego, publiczność współtworzy spektakl i staje się dzięki temu nieomal elementem scenografii.



44.

Dużo czasu na próbach poświęciłem przełożeniu tekstu na działania lub tzw. sytuacje sceniczne. Przede mną było wymyślenie sposobu poruszania się, gestykulacji, patrzenia, mówienia... Musiałem sobie odpowiedzieć na pytanie, czy powinno się uwzględnić w grze wiek granej postaci (365 lat!). Jak to rozwiązać, szczególnie biorąc pod uwagę, że liczba lat jest tu wartością metaforyczną, a nie dosłowną. Tyle wszak dni ma w przybliżeniu rok słoneczny. Podjąłem więc decyzję, że skoro inni wymienieni w *Księdze Rodzaju* członkowie rodu Henocha dożywają 600 – 800 lat, to w przypadku tytułowego patriarchy trzeba go zaliczyć do grupy osób w sile wieku. Nie ma sensu ukazywanie go jako starca. Moja więc postać porusza się dynamicznie po scenie, reaguje jak człowiek pełen energii, świadom niezwykłości wydarzeń, w których uczestniczy. Gestykulacja Henocha jest zatem naturalna, jedynie w sytuacjach, kiedy patriarcha dokonuje obrzędów rytualnych, zamienia się w hieratyczne pełne majestatu zachowania.

Bardzo istotną rolę spełniały liczne w moim monodramie rekwizyty. Miałem rysunki, ceramiczne ikony oraz wiele innych przedmiotów. To one kształtowały spektakl, co zresztą nie jest moim odkryciem<sup>49</sup>. Jerzy Grzegorzewski na jednej z prób, w której uczestniczyłem, powiedział, że on sam często aktorów dosłownie osacza rekwizytami lub innymi elementami

<sup>48</sup> W cerkwi, stojący w centralnej części nawy głównej, stół liturgiczny, na którym umieszcza się krzyż i ikonę

<sup>49</sup> Por. W. Siemion, *Lekcja czytania – Różewicz*, rozdz. *Skąd wiedziałeś?*, Petrykozy 2006, s. 84:

scenografii. Powoduje to, że aktorzy zaczynają działać pod wpływem otaczających ich przedmiotów. Przestają zastanawiać się, co mają grać, a po prostu grają, gdyż to rekwizyt determinuje gest, ruch ciała, działanie. W moim przypadku, taki sposób podejścia do rekwizytów bardzo dobrze się sprawdził.

Kolejnym problemem, z którym musiałem się zmierzyć było określenie relacji aktora z widownią. Chciałem – dosłownie – grać między ludźmi. Pragnąłem, aby moje działanie przypominało sytuację, w której aktor wchodzi w rolę opowiadacza, gawędziarza czy bazarza snującego swą historię. Także rozplanowanie sceny względem widowni zachęcało do



45.

takiego działania. Najwłaściwszym rozwiązaniem było zatem wciągnięcie publiczności do opowieści i to nie tylko w sensie metaforycznym, ale dosłownie. W swoim monodramie czasem więc rzeczywiście angażuję widownię, czasem zaś pełni ona rolę niemego świadka. Aktywowanie widzów następuje na przykład poprzez wspólne wydobywanie przy pomocy kieliszków z wodą „niebiańskich dźwięków”, nakłanianie do chóralnego namawiania Henocha, żeby odważnie stanął przed Tronem Pańskim itd. Traktuję więc widownię jak pełnoprawnych partnerów scenicznych. To do publiczności zwracam się, gdy opowiadam swoją historię. To w widzach patriarcha dostrzega: swych synów, przewodników w wędrówce po niebiosach, a także niezliczone zastępy dobrych i złych aniołów. To z widownią Henoch się kłóci, przekomarza i ją uwodzi. To do publiczności kieruje nasz bohater większość pytań padających ze sceny. Dzięki wciągnięciu widzów w akcję spektaklu zyskałem zatem partnera i możliwość poszerzenia dialogu scenicznego.

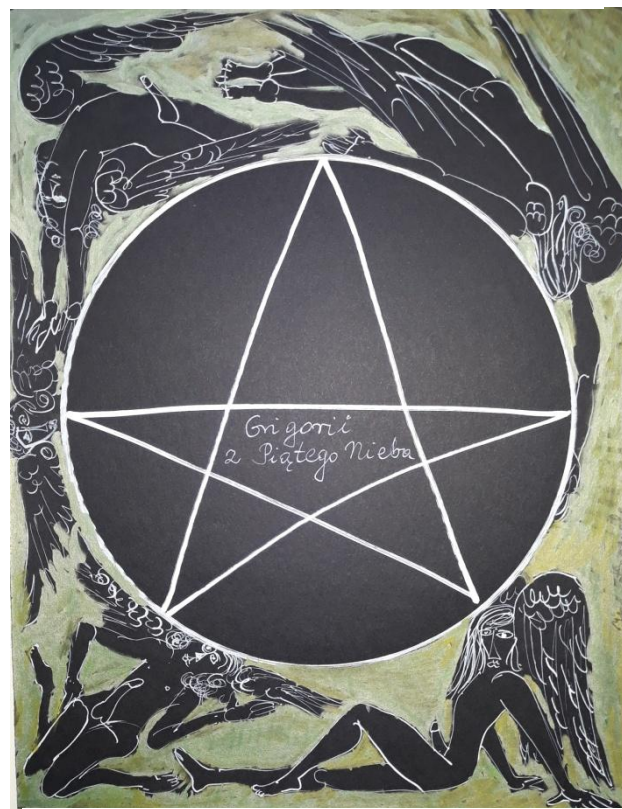
Podczas pracy nad spektaklem uciekałem się do zasady kontrastu. W ponurych i patetycznych scenach, szukałem na przykład pierwiastków humorystycznych. Tekst naładowany metafizycznymi treściami głęboko dotykającymi egzystencji człowieka, „przełamywałem” fragmentami żartobliwymi, które nadają całości opowieści nieco lekkości i posmaku poetyckiej przygody. Zresztą taki kontrast wpisany jest poniekąd w sam tekst *Słowiańskiej księgi Henocha*. Jej bohater, wędrując przez kolejne niebiosy, ogląda na zmianę obrazy piękne i radosne oraz ponure i przygnębiające. Sam Henoch miota się pomiędzy zachwytem i przerażeniem, wesołością i zgrozą, nadzieją i zwątpieniem. To właśnie chciałem uwypuklić w swojej inscenizacji.

Pracując nad inscenizacją odwoływałem się nawet do najbardziej odległych skojarzeń. Szukałem różnych inspiracji. Wykonywałem mnóstwo szkiców, zapisków, notatek... Sięgnąłem również do ważnych dla mnie dawnych inscenizacji. Był to na przykład spektakl Wojciecha Królikiewicza *Kabaret Kici Koci*<sup>50</sup> wg tekstów Mirona Białoszewskiego, wystawiany w autentycznym mieszkaniu jednej z kamienic w Białymstoku. Widownia ograniczyła się wówczas do 20-30 osób, czyli tylu, ilu mógł maksymalnie pomieścić duży pokój. Bezpośredni kontakt aktora z widzami, bezpretensjonalna inscenizacja pełna humoru, zapadły mi głęboko w pamięć. Poza tym w monodramie tym Królikiewicz posilkował się pospolitymi, banalnymi przedmiotami powszechnego użycia. Aktor nadawał im nowe znaczenia i nowe życie. Rekwizyty ogrywane były na wszelkie możliwe sposoby i zastępowały aktorowi żywych partnerów scenicznych.

Innym źródłem inspiracji był dla mnie spektakl Leszka Mądzika pt. *Wilgoć* wystawiany na Scenie Plastycznej KUL (premiera 1978). Szczególnie zapadła mi w pamięć scena, w której widownia czuje się jakby znalazła się w zasypywanym grobie: powoli na rozpięty nad publicznością przeźroczysty sufit padały grudy czarnej ziemi, czemu towarzyszył charakterystyczny zgrzyt szpadli. Później miałem jeszcze okazję obejrzeć inne spektakle tego reżysera i zawsze wywierały one na mnie duże wrażenie. Był to teatr - jakby się teraz powiedziało - totalny, który bardzo mnie inspirował w moim monodramie. Szczególnie chodzi mi tu o mocno zaznaczoną plastykę teatralną i wyrazisty przekaz.



46.



47.

<sup>50</sup> *Kabaret Kici Koci* M. Białoszewskiego, reż. Z. Mich, spektakl prezentowany w 1986 roku w ramach festiwalu Dni Sztuki Współczesnej w Białymstoku. Twórcy wykorzystali formę konspiracyjnych teatrzyków domowych, co w ówczesnych czasach stało się niebywałym wydarzeniem artystycznym.

*Siedem nieb patriarchy Henocha* ma więc korzenie w wielu formach scenicznych. Czerpię z nich przetwarzając je i filtrując przez moją wrażliwość i osobowość. Jednocześnie odłożyłem nieco na bok zdobytą w trakcie przygotowań do inscenizacji wiedzę filologiczną, historyczną oraz obciążenia związane z graniem posągowej biblijnej postaci. Postąpiłem w myśl słów Davida Mameta, który często zalecał zredukowanie zachowań aktora do najprostszych zadań, aby grać najbardziej wiarygodnie<sup>51</sup>. Wiem jednak, że zrzuciwszy balast podbudowy teoretycznej, i tak wiedza, którą zdobyłem, podświadomie wpływała na kształt inscenizacji.

Aby zilustrować przyjętą przeze mnie metodę pracy nad inscenizacją oraz budowaniem roli odwołam się do konkretnego przykładu. Otóż według tradycji żydowskiej w drugim niebie są



48.

uwięzieni upadli aniołowie. Jest to też miejsce, w którym znajduje się słońce, księżyc, gwiazdy i planety. W mojej opowieści Henoch eksponuje pierwszy wątek, czyli katusze wyklętych aniołów. *Słowińska księga Henocha* dość oszczędnie opisuje ich męki, mnie zaś wydało się to dużo ciekawsze niż skomplikowane astronomiczne i astrologiczne dywagacje obecne w tym miejscu tego tekstu. W tej scenie sięgnąłem więc do wiersza Zbigniewa Herberta *Przesłuchanie anioła*. Poeta nie opisuje w nim cierpień zakutych w łańcuchy upadłych aniołów. Może wręcz Herbertowi nie chodzi o anioły. Mimo to utwór ten wywołał we mnie skojarzenia, które pomogły w sposób syntetyczny oddać w moim monodramie atmosferę świata ogarniętego wielką ciemnością. W omawianej scenie spektaklu położyłem więc nacisk na odzwierciedlenie ruchem wrażenia zmagania się z niewidzialną mocą. Finałem tego działania było zarzucenie sobie na głowę ikony drugiego nieba. Ikona ta ciąży i przytłacza, a dołączone do niej żelazne elementy zaprzęgu końskiego potęgują jeszcze wrażenie uwięzienia i zniewolenia. Zakończeniem tej sceny było wysypywanie soli na blachę,

---

<sup>51</sup> D. Mamet, *Prawda i fałsz*, Myślenice 2014, s. 151.

poprzez co wyraziłem zawarty w tekście obraz kapiących łez, wylewanych przez płaczących ciemnych aniołów. Ten przykład pokazuje, jak jeden właściwy impuls pochodzący spoza *Słowiańskiej księgi Henocha* (czyli z wiersza Herberta) miał fundamentalny wpływ na konstrukcję całej sceny.

Pozostając jeszcze na chwilę przy opisywanej tu przykładowej scenie cierpiących upadłych aniołów, wykorzystałem w niej liturgiczny zaśpiew poprowadzony na modłę cerkiewnych inkantacji. Jest to rodzaj melorecytacji, do której odwołuje się w cerkwi, kiedy podczas nabożeństwa diakon zwraca się do wiernych lub do chóru. Dobrze znam takie inkantacje, dlatego bez problemu mogłem ich użyć w moim spektaklu, w momencie, gdy aniołowie – przewodnicy przywołują do porządku lamentujące zastępy ciemnych istot. Zabieg ten stosuję jeszcze kilkakrotnie. Za każdym razem w chwilach dramaturgicznie przełomowych. Służy mi to do podkreślenia podniosłego charakteru zdarzenia scenicznego.

Wszystkie powyższe działania wymagały ode mnie wiele pracy, by tekst trudnej i archaicznej *Słowiańskiej księgi Henocha* nabrał charakteru bardzo osobistej wypowiedzi. Łatwo można było ulec pokusie, żeby wszelkie kwestie podawać z patosem i kwiecistą egzaltacją. Takie wzorce mówienia często się słyszy w kazaniach duchownych, a za wszelką cenę chciałem uniknąć tego skojarzenia. Nie tworzyłem wszak sztuki *stricte* „religijnej”, co już kilka razy zaznaczyłem w tym doktoracie.



49.

## Rozdział 4.

### Inscenizacje w różnych przestrzeniach

Jak zaznaczyłem na wstępie, jednym z celów tej rozprawy jest pokazanie, jak inscenizacja mojego spektaklu *Siedem nieb patriarchy Henocha* była warunkowana przez: a. przestrzeń, w której monodram był wystawiany; b. krąg odbiorców; c. inne czynniki (np. czas wystawienia sztuki). Omówię te trzy zmienne w kolejnych krótkich podrozdziałach.

#### A. Zmienne w zależności od przestrzeni

Spośród wielu miejsc, w których grałem *Siedem nieb patriarchy Henocha* wybrałem do omówienia te, które pokazują pewne ogólne, wzorcowe sytuacje. Po pierwsze więc spektakl był wystawiany w typowych salach teatralnych (Teatr Szkolny Akademii Teatralnej w Białymstoku, Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie) lub wielofunkcyjnych - w domach kultury (Wawer, Falenica, Centrum Zamenhofa). Po drugie były to sale muzealne, na przykład zorganizowana w barokowej wozowni pałacowej (Muzeum w Łańcucie, Dział Sztuki Cerkiewnej). Po trzecie mamy przestrzeń czysto sakralne: ortodoksyjny (prawosławny) klasztor (Muzeum Ikon w Supraślu), synagogę (Zespół Synagogałny we Włodawie) czy kościół katolicki (Bazylika Świętego Krzyża w Warszawie, Kościół Dolny). I po czwarte - miałem też do czynienia z przestrzenią otwartą, plenerową (altana ogrodowa w miejscowości Brzoze Duże koło Ostrołęki).



50.

#### Wawerskie Centrum Kultury

Sala kameralna Wawerskiego Centrum Kultury ma scenę na podeście o wysokości pół metra i wymiarach 8 na 5 metrów. Scena ta jest okotowana, z kulisami i czarnym horyzontem. Jest to typowa scena *black box*, neutralna i zarazem uniwersalna przestrzeń teatralna, którą można zagospodarować w dowolny sposób. W takiej oprawie nic nie zakłóca i nie rozprasza uwagi, a każdy element scenograficzny i sam aktor zostają bardzo wyeksponowani. Temu samemu sprzyjała również kameralność tej sceny, gdy aktor stoi

twarzą w twarz z widzem. Ta bliskość ułatwia wytworzenie emocjonalnej relacji z oglądającymi spektakl. Ponieważ potrzebowałem dużej powierzchni na ułożenie kartonu, na którym rysowałem kolejne kręgi niebios, umieściłem go w części przeznaczonej dla widzów. Karton okalały rzędy krzeseł, dzięki takiemu ustawieniu wszystkie „działania parterowe”, na przykład rysowanie, były doskonale widoczne.

### **Muzeum Ikon w Warszawie**

Było to pomieszczenie wyjątkowo trudne scenicznie: sala bardzo długa i wąska, z ustawionymi po bokach gablotami z eksponatami; na ścianach autentyczne ikony; mało miejsca na rozłożenie kartonu do gry oraz rozstawienie drabiny. Wymagało to zawężenia obszaru działań do wymiarów zaledwie 2 metry szerokości i 5 długości. Drabina ustawiona został pod horyzontem. Przestrzeń wymusiła zmiany inscenizacyjne. Widzowie byli ciasno stłoczeni między gablotami, siedząc na krzesłach i na podłodze. Warunki techniczne bardzo trudne: do dyspozycji miałem jedynie dwa reflektory i światło świec. Biorąc pod uwagę specyfikę przestrzeni, wszystkie sytuacje sceniczne zostały do niej dostosowane. Nieoczekiwanie jednak to samo niesprzyjające muzealne otoczenie pomogło spektaklowi. Otóż dzięki uprzejmości i zaangażowaniu dyrektora muzeum, ojca Michała Boguckiego, udało się wykonać coś na kształt ikonostasu, który stanowił wspaniałe tło dla rozgrywającej się akcji scenicznej. Znalazły się tam prawdziwe ikony, chorągwie i lichtarze cerkiewne. Zagrały one w moim spektaklu, wzbogacając go o zupełnie nowe wymiary.



51.

### **Muzeum Dialogu Kultur w Kielcach, oddział Muzeum Narodowego w Kielcach**

Spektakl był prezentowany w ramach Dni Judaizmu. Sala, w której grałem była nieduża, sama scena (3 x 3 metry) usytuowana na niewielkim podwyższeniu. Widownia siedziała z trzech jej stron. Wymusiło to dostosowanie monodramu do takiej zmniejszonej przestrzeni. Zredukowałem więc ruch sceniczny, stonowałem ekspresję i postawiłem na jak najbardziej proste opowiedzenie samej historii. Ograniczyłem też część rysunkową związaną

z inscenizacją. Dosłownie przeciskając się między ludźmi, zabrałem widzów w podróż przed Tron Niebieski. Prezentacja monodramu w kieleckim Muzeum była najbardziej oszczędna w środkach ze wszystkich dotychczasowych przedstawień. Nieoczekiwanie dla mnie to wystawnie *Siedmiu nieb patriarchy Henocha* przypominało niemal występ *stand-upera*.

### **Muzeum w Łańcucie, Dział Sztuki Cerkiewnej**

Spektakl odbył się w budynku dawnej wozowni barokowego pałacu w Łańcucie, gdzie zgromadzone są dzieła sztuki sakralnej Kościoła wschodniego. Na potrzeby inscenizacji wykreowany został rodzaj ikonostasu ze zgromadzonych w muzeum autentycznych zabytkowych ikon, artefaktów cerkiewnych, haftowanych chorągwi i sztandarów, obrusów liturgicznych, lichtarzy, kadzielnic itp. Znalazło się też miejsce dla dziewiętnastowiecznej kamiennej figurki Buddy (sic!). Wszystko to stanowiło tło do rozgrywającej się akcji i tworzyło przestrzeń quasi-sakralną.

W czasie gry odwoływałem się do wizerunków świętych z autentycznych ikon wypełniających całe pomieszczenie dawnej pałacowej wozowni. Nagromadzenie dzieł sztuki spowodowało, że moje ceramiczne prace wtopiły się w scenerię. Uzyskałem dodatkowe wrażenie, jakbym posługiwał się prawdziwymi muzealnymi eksponatami. Widownia nie była pewna, gdzie przebiega granica pomiędzy rekwizytem, a prawdziwymi ikonami. Niebywałą rolę <sup>52</sup>.



odegrało światło, jego wąskie smugi oświecał tylko najważniejsze elementy sceny. Postać Henocha przemieszczała się między ciemnością a ostrymi smugami światła. Wzmacniało to wrażenie mistycznego obrzędu. Obecność bogatych zbiorów ikon sprawiła, że monodram stał się opowieścią bardziej z kręgu kultury wschodnio-chrześcijańskiej, żydowski kontekst nieco przybladł. Ewidentnie więc przestrzeń, w której wystawia się spektakl odgrywa fundamentalną rolę i nadaje kształt mojemu monodramowi. Niby jest to rzecz oczywista, ale w przypadku spektaklu czerpiącego z tradycji żydowskiej, bizantyjsko – ruskiej i katolickiej możemy śledzić dominację każdego z tych elementów, zależnie od miejsca inscenizacji. To fascynujące przeżycie twórcze.

## Muzeum Ikon w Supraślu

Muzeum mieści się w dawnym bazylikańskim klasztorze prawosławnym. Spektakl był wystawiony w kuchni monasteru przystosowanej do roli ekspozycji ikon. Odbył się przy okazji zamknięcia wystawy malarstwa ikonowego autorstwa samego Jerzego Nowosielskiego. Możliwość prezentacji *Siedmiu nieb patriarchy Henocha* w tym miejscu i w takim kontekście była szczególną okazją. Do twórczości Nowosielskiego odwoływałem się wszak w oprawie plastycznej przedstawienia. Pomieszczenie, w którym występowałem okazało się niezbyt duże, jak na kilkadziesiąt zaproszonych osób. Miało ono plan kwadratu z kilkoma niszami. Pole gry było ograniczone, widownia ciasno zgromadzona pod ścianami na drewnianych ławach i na



53.

podłodze. Miałem bezpośredni kontakt z widzami, dosłownie na wyciągnięcie ręki. Zmusiło to do grania bardziej kameralnego, intymnego. Sporą przeszkodą w mówieniu stał się pogłos wynikający z ukształtowania sklepienia w formie wielkiego dzwonu (dawny komin kuchenny). Wykorzystałem to w odpowiednich miejscach spektaklu, np. w rozmowie z Milczącymi zwanymi *Grigori* z piątego nieba oraz w spotkaniu przed tronem Boga.

## Bazylika Świętego Krzyża w Warszawie, Kościół Dolny

Spektakl był wystawiany w dolnej krypcie funkcjonującego wciąż katolickiego kościoła. Do dyspozycji miałem pole gry ograniczone kolumnami, jeden reflektor i światło świec. Mogłem wykorzystać fragment autentycznego zabytkowego ołtarza, który w moim spektaklu stał się tronem Boga. Blasku zapalonych świec stworzył niepowtarzalny klimat, daleki od standardowych spektakli teatralnych. Niskie kolebkowe sklepienie powodowało silny pogłos. Starałem się zatem podawać tekst wolniej i precyzyjniej, aby kwestie dotarły do widza w niezaburzonej formie. Znowu jak w Supraślu wykorzystałem jednak efekt echa w kilku kluczowych scenach.

## Zespół Synagogalny we Włodawie

Była to duża przestrzeń, która pozwalała w pełni zrealizować założenia inscenizacyjne. Pomimo ustawienia parawanów wyciszających, utrudnieniem był znowu silny

pogłos. Wymuszało to wolniejsze i bardziej precyzyjne mówienie. Widownię usadziłem tak, by zagospodarować całą przestrzeń dawnej synagogi. Mimo to miałem do dyspozycji dużo miejsca do gry. Wymagało to pokonywania większych odległości podczas działań scenicznych.

Spektakl grany był w ramach Festiwalu Trzech Kultur i dlatego dysponowałem fachową obsługą techniczną. Dzięki temu można było sobie 54.



pozwolić na profesjonalną grę świateł scenicznych. Podświetliliśmy między innymi odrestaurowane fragmenty fresków z wersami Tory. Na potrzeby przedstawienia wykorzystałem też schodki do *Aron ha-kodesz*, jako tron Boga (*Arabot*) z siódmego nieba. Dzięki tej oprawie spektakl niejako zanurzył się w kulturze żydowskiej. Ten wątek naturalnie został wydobyty.

### **Spektakl plenerowy w altanie ogrodowej w miejscowości Brzózce Duże**

Było to kameralne przedstawienie, które odbyło się latem, po zmierzchu, w altanie ogrodowej. Ograniczone warunki techniczne, światło uzyskane jedynie ze świec i lampek oliwnych, wszystko to miało istotny wpływ na kształt spektaklu. Przedstawienie miało charakter prywatny, było bowiem zorganizowane z okazji jubileuszu Antoniny Sokołowskiej<sup>52</sup>, osoby niezwykle zasłużonej dla kultury teatralnej Białegostoku. Nieformalny kontekst przedsięwzięcia nie zwalniał mnie z profesjonalnego podejścia do tego przedsięwzięcia. Warunki były – co prawda - nadzwyczaj trudne, i trzeba było stworzyć zaimprovizowaną scenę w altanie ogrodowej przy jednym z domów położonym na skraju wyrobiska żwirowni wypełnionego wodą. Miejsca do grania było stosunkowo dużo, ponieważ altana miała wymiary około 10 na 10 metrów. Dzięki temu nie musiałem wprowadzać wielu zmian w inscenizacji. Wykorzystałem ogromny stół, którego nie można było wynieść, i który pełnił rolę tronu niebieskiego zwieńczonego ceramiczną ikoną z wizerunkiem Boga.

---

<sup>52</sup> Antonina Sokołowska – założycielka dwóch białostockich teatrów młodzieżowych: *Teatru Klaps* i *Teatru Mandragora*; animatorka, reżyserka, a także scenarzystka. Z zespołów tych wyszło około stu pięćdziesięciu czynnych zawodowo aktorów i reżyserów oraz wielu studentów szkół artystycznych, którzy kształcą się w całej Polsce. Piszący te słowa należał do zespołu *Klaps* w latach osiemdziesiątych XX wieku.

Najważniejsza jednak okazała się atmosfera tego spektaklu. Złożyła się na nią gorąca letnia noc, cisza sielskiej głuszy przerywana naturalnymi dźwiękami przyrody, odgłosy świerszczy i nocnych ptaków, szczekanie wiejskich psów. W dali pobrzmiwała nadchodząca burza. Wokół rozchodziły się zapachy skoszonej trawy, kwitnących krzewów i drzew.

### **Teatr Szkolny Akademii Teatralnej w Białymstoku**

Spektakl odbył się w teatrze szkolnym Akademii Teatralnej w Białymstoku. Dostałem do zagospodarowania sporą przestrzeń sceniczną. Widownię ustawiłem amfiteatralnie na modułowych podestach. Fachowa ekipa techniczna z pełną infrastrukturą teatralną zapewniła wymarzone warunki do prezentacji spektaklu. Grałem monodram na klasycznej scenie teatralnej, bez potrzeby adaptowania zastanej (najczęściej niescenicznej) przestrzeni na potrzeby spektaklu. Dzięki



55.

temu ukazał się inny wariant monodramu. Na przykład można było „wyczarować” światłem kolejne obrazy mojego przedstawienia. Założyłem, że nie rozświetlę całej sceny, a jedynie będę poruszał się w smugach światła. Sprawilo to, że bohater monodramu znajdował się niejako w odrealnionej przestrzeni. Moim zadaniem było czujne przemieszczanie się po scenie, aby za każdym razem trafiać w ustalone wcześniej miejsce. Do dyspozycji miałem też całą machinę teatralną, z kulisami, podestami, kubikami i praktykablami i wspomnianym powyżej wsparciem teatralnego oświetleniowca. Mogłem dowolnie kształtować przestrzeń z mobilną widownią. W tych warunkach scenicznych monodram miał raczej bardziej ogólny wymiar, aspekt religijny zszedł na drugi plan. Elementy sakralne zawarte w spektaklu przybrały tylko postać lekkiego religijnego kolorytu i pozwoliły umiejscowić bohatera historii w czasie i miejscu. Najważniejszy był ogólnoludzki przekaz sztuki.

\* \* \*

Założeniem mojego projektu była jego realizacja w różnych przestrzeniach, często nieteatralnych, takich jak na przykład sale muzealne czy galerie sztuki. Zgromadziłem ogromny bagaż doświadczeń dzięki możliwości grania spektaklu w wielu bardzo specyficznych miejscach. Badałem wpływ każdej z tych przestrzeni na prezentowane

przedstawienie. Niejednokrotnie stało przede mną ogromne wyzwanie, trudne pod względem artystycznym i logistycznym. Wszystkie ograniczenia, które warunkowała dana lokalizacja starałem się wykorzystać i użyć ich na korzyść spektaklu. Ograniczenia te zmuszały mnie do kreatywnego podejścia do pracy scenicznej, do „wsluchiwania się w przestrzeń”.

### **B. Zmienne w zależności od kręgu odbiorców**

W większości przypadków nie miałem żadnego wpływu na skład widowni. Oglądający trafiali na spektakl w różny sposób, czasem przypadkowo, innym razem była to publiczność zorganizowana. Niekiedy samo miejsce prezentacji spektaklu (galeria, muzeum, kościół) decydowało o tym, kto przychodził na moje przedstawienie.

#### **Muzeum Ikon w Warszawie**

Dzięki widzom był to spektakl niezwykle: znaczną część widowni tworzyli studenci stowarzyszeni w Bractwie Młodzieży Prawosławnej. Ci młodzi ludzie znają się, postać Henocha też nie jest im obca, przyszli również do „swojej” cerkwi. To ci widzowie współtworzyli nastrój przedstawienia. Jeszcze zanim ono się rozpoczęło wokół panowała atmosfera specyficznego misterium. Wyraźnie oczekiwano na coś niezwykłego. Poza tą częścią widowni, na sali znaleźli się też dość licznie reprezentowani studenci działający w Teatrze Szkoły Głównej Handlowej<sup>53</sup>. Tych członków publiczności łączyła zatem fascynacja samym teatrem jako takim. Nie mieli oni natomiast żadnej wiedzy na temat Henocha, ani też nie oczekiwali religijnego przeżycia. W opiniach członków widowni zwraca uwagę doświadczenie wspólnotowości przeżycia teatralnego. Na pewno ważną rolę odgrywa w nim to, że część publiczności już wcześniej tworzy jakiś rodzaj wspólnoty (koleżeńskiej, wyznaniowej etc.). Z drugiej jednak strony wyraźnie silną więź



56.

---

<sup>53</sup> Teatr Szkoły Głównej Handlowej działa od 2008 roku. Wyreżyserowałem z aktorami tej sceny kilkanaście spektakli, min. *Księżniczka na opak wywrócona* Calderona, *Od-Nowa* wg jednoaktówek S. Becketta, *Party* wg H. Pintera, *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* P. Zelenki.

wytwarzają wszelkie działania sceniczne angażujące publiczność, nawet tak banalne, jak trzymanie w rękach i na kolanach elementów scenografii, czyli ceramicznych ikon. Ciekawe też, że ludzie bardzo pragną tego typu wrażeń i sprawiają im one wielką przyjemność.

### **Muzeum Sztuki Cerkiewnej w Łańcucie**

Na tym spektaklu pojawiła się widownia, która związana jest z Muzeum Sztuki Cerkiewnej. Organizatorzy postawili warunek, żeby przedstawienie odbyło się w samo południe, po niedzielnej mszy w pobliskim kościele. Nie jest to najlepsza pora na teatr! Publicznością byli przeważnie ludzie starsi, w większość kobiety. Od kierownika muzeum dowiedziałem się, że jest to stała grupa widzów uczestnicząca w większości imprez kulturalnych organizowanych przez tę jednostkę. W muzeum tym odbywają się spotkania, odczyty i kameralne koncerty, natomiast pierwszy raz zaistniał w tej przestrzeni spektakl teatralny, wykorzystujący zgromadzone tu liczne dzieła sztuki cerkiewnej. Początkowo widownia była onieśmielona formą wydarzenia, reagowała powściągliwie, ale potem dała się wciągnąć w wir opowieści o wędrowcy Henochu. W kuluarowych rozmowach ludzie oglądający mój spektakl z wyraźnym wzruszeniem opowiadali o tym, że zupełnie nie spodziewali się takiego przedstawienia w tej, tak dobrze im



57.

znanej przestrzeni. Widzowie podkreślali wspólnotowy charakter swojego przeżycia. Widać to było w wielu momentach przedstawienia. Gdy opowieść dotarła do siódmego nieba, publiczność z zapalem, chóralnie i głośno wołała do patriarchy: *Bądź dobrej myśli Henochu! Nie lękaj się!*

### **Włodawa – Festiwal Trzech Kultur**

W tym przypadku istotne było to, że mój spektakl był prezentowany w ramach festiwalu ukazującego dorobek trzech tytułowych „kultur”: katolickiej, prawosławnej i żydowskiej. Do tego wszystko to osadzone jest w kontekście lokalnym miejsca, nad którym wciąż unosi się duch niezbyt – delikatnie rzecz ujmując – dobrych relacji pomiędzy wyznawcami trzech

religii. Oczywiście festiwal ma „budować mosty”, ale widownia wyraźnie bała się raczej „rozdrapywania starych ran”. Skutek tego był bardzo specyficzny: publiczność śledziła spektakl z uwagą, skupieniem i głębokim zaangażowaniem, ale dosłownie nikt nie pokusił się potem o napisanie recenzji lub nawet jakiegoś drobnego komentarza (co poza Włodawą nigdzie indziej mi się nie przydarzyło!). Można wręcz odnieść wrażenie, że nikt nie chciał zaistnieć w przestrzeni publicznej i medialnej jako komentator spektaklu o żydowskim patriarsze.



58.

### Centrum Kultury w Reszlu

Bez względu na miejsce prezentowania mojego monodramu, wszyscy widzowie podkreślali wagę bezpośredniego kontaktu ze sztuką. Oczekiwałem nieśmiałej współpracy z publicznością, a okazało się, że często widownia nie boi się uczestnictwa w spektaklu, ba, nawet go pragnie. Ta gotowość do współdziałania niejednokrotnie mnie zadziwiła. Miało to naturalnie konsekwencje w interakcji aktor – widz. Ten pierwszy czuje przecież, że jest uważnie słuchany i z tym większą chęcią prowadzi publiczność po meandrach snutej przez siebie opowieści. Doświadczyłem tego również w Reszlu.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Pokutuje przeświadczenie, że na prowincji nie ma odbiorcy tzw. sztuki wysokiej. Wystarczy przecież zobaczyć, co proponuje telewizja czy masowe imprezy kulturalne, najczęściej hołdujące pospolitym gustom. Tymczasem na podstawie własnego doświadczenia mogę z pełną odpowiedzialnością powiedzieć, że w mniejszych ośrodkach warto podjąć ryzyko pokazania czegoś trudniejszego i ambitniejszego. Uderzyło mnie też, że jeden z widzów w Reszlu stwierdził, iż pierwszy raz miał okazję oglądać na żywo teatr z profesjonalnym artystą w roli głównej. Tak zwana „prowincja” zasługuje więc na poważne potraktowanie, jako potencjalny odbiorca sztuki.



59.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na element zaskoczenia: sądząc po tytule widzowie spodziewali się jakiegoś nudnego przedstawienia, opartego na archaicznym konfesyjnym tekście. Tymczasem oglądali monodram, który przemawiał i angażował myśli oraz uczucia współczesnego człowieka. Na tym polega uniwersalność opowieści o mistycznej wędrowce patriarchy Henocha.

### **Brzoze Duże**

Wyjątkową pod każdym względem był prezentacja w altanie ogrodowej w Brzozu Dużym, ponieważ odbiorcami przedstawienia była grupa – moich również – przyjaciół i znajomych, krąg doświadczonych ludzi teatru i sztuki. Z punktu widzenia aktora była to więc widownia niełatwa. Mimo tych trudnych i niesprzyjających uwarunkowań, podczas tego spektaklu wytworzyła się intymna atmosfera bliskości i pełnego zaufania. Spektakl przybrał postać osobistej spowiedzi lub ballady opowiadanej przy ognisku. Widownia bardzo chętnie podejmowała wszelkie interakcje sceniczne, żywo reagowała i dodawała energii grającemu aktorowi. Widz – przyjaciel okazał się nadzwyczaj wdzięcznym odbiorcą mojego monodramu.

### **Bazylika Świętego Krzyża, Dolny Kościół w Warszawie**

Spektakl zorganizowało Stowarzyszenie świętego Wincentego *a Paulo* skupiające bardzo konserwatywną (głównie młodą) warszawską inteligencję katolicką. Była to część widowni *stricte* konfesyjna. W zdecydowanie mniejszej liczbie znalazły się wśród publiczności również osoby z zupełnie innych środowisk, wręcz lewicowych, laickich i ateistycznych. Publiczności tworzyło więc wyjątkowo niespójne grono odbiorców. Można było wyczuć wręcz ostry światopoglądowy podział rozdziałający widzów



60.

na dwie antagonistycznie nastawione grupy. Było to ciekawe doświadczenie dla prezentującego swój spektakl aktora! Szczególnie, że spektakl ten sięgał do tradycji żydowskiej, prawosławnej – a nawet – pogańskiej (klasycznej: grecko – rzymskiej).

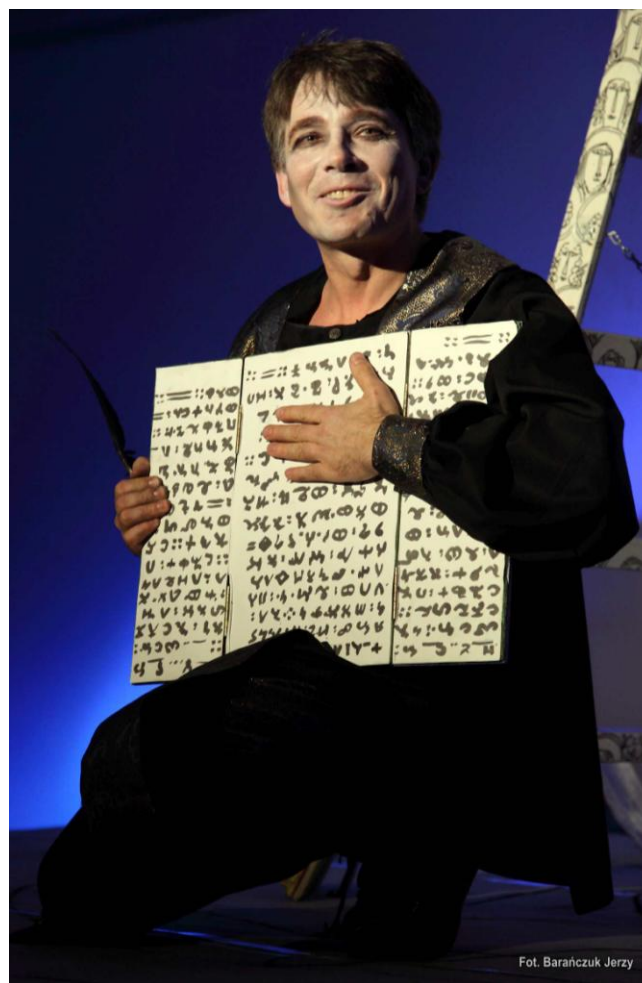
Postać Henocha była dobrze znana większości widowni. I tu chyba tkwił problem, gdyż przynajmniej część oglądających przyszła na spektakl z gotowym o nim wyobrażeniem,

oni już wiedzieli, co zobaczą. Pozwalam sobie na tę opinię, gdyż po prezentacji monodramu wywiązała się gorąca dyskusja na temat tego, czy w ogóle można tak przedstawiać postać biblijną. „Konfesyjna” część widzów zarzucała mi też, że w murach kościoła ośmieliłem się narysować „satanistyczny” pentagram (rysunek ukazujący symbolicznie upadłych aniołów z piątego nieba). Nie pomogły tłumaczenia, że jest to artystyczny zabieg odwołujący się do rysunków Johna Dee oraz zapewnienia, iż intencją moją nie było jakiekolwiek naruszanie uczuć religijnych. Zakasujące było to, że z tego typu protestami nie spotkałem się nigdzie indziej, nawet w małych miasteczkach południowo-wschodniej Polski, postrzeganej tradycyjnie jako ostoja katolickiego konserwatyzmu. Jedno jest pewne, sztuka tego wieczoru na pewno wzbudziła silne emocje i pobudziła do wymiany myśli. Cel został osiągnięty.

### Centrum Zamenhofa w Białymstoku

Prezentując spektakl w moim rodzinnym mieście miałem poczucie misji. Zdaję sobie sprawę, że wpływ sztuki – mimo wszystko - niszowej na społeczeństwo jest bardzo ograniczony. Jednak mimo to chciałem swoim spektaklem w tym konkretnym miejscu i czasie zabrać głos w ważnej toczącej się na naszych oczach dyskusji. Musiałem zareagować i wypowiedzieć się poprzez sztukę na temat zakłamywania historii mojego rodzinnego regionu. Opowieścią o Henochu chciałem przypomnieć białostockiej publiczności o pewnej chętnie zapomnianej tradycji tego miasta i całego Podlasia.

Jak już wspomniałem we wstępie do tej rozprawy, założeniem spektaklu było również ukazanie wspólnych wielokulturowych korzeni „mitu” Henocha. Nie ma więc chyba na mapie Polski lepszego z tego punktu widzenia miejsca do prezentacji *Siedmiu nieb patriarchy Henocha*. Żydowski patriarcha, czczony przez chrześcijan; tekst apokryfu odnaleziony w bułgarskim klasztorze i tłumaczony na wiele języków; wybraniec Boga głoszący miłość do współbraci.



Fot. Barańczuk Jerzy

61.

Wszystko to pasuje do siebie w tej zadziwiającej układance. I dlatego chciałem zagrać w Białymstoku. Tu dopiero mój monodram mógł wybrzmieć najpełniej.

Pozwolę teraz sobie na pewną niezbędną dygresję: logo Podlasia stał się żubr ułożony z różnokolorowych kwadratów, mających podkreślać, jak rozumiem, wielokulturowość, różnorodność i niejednolity charakter regionu. Zamieszkują tu katolicy, prawosławni, starowiercy, protestanci, muzułmanie, karaimi, garstka wyznawców judaizmu (są też osoby niewierzące). Przed drugą wojną światową pod względem narodowościowym było równie różnorodnie: Polacy, Białorusini, Rosjanie, Ukraińcy, Litwini, Niemcy, Tatarzy, Romowie i przede wszystkim Żydzi (w 1931 roku w stutysięcznym mieście ponad 40% populacji<sup>54</sup>). Funkcjonowało tu kilkadziesiąt synagog, kwitło



62.

życie kulturalne i naukowe, wydawano mnóstwo żydowskich gazet i czasopism. Skłamałby ten, kto by określił współistnienie tych nacji, jako bezkonfliktowe. Mimo wszystko ludzie ci żyli ze sobą, współpracowali, tworzyli wspólnie swoje miasto. Wojna zmieniła wszystko. Kolorowa wizytówka Podlasia jest bowiem już jedynie pustym znakiem, fasadą, za którą obecnie niestety kryje się wzmagający się nacjonalizm, ksenofobia, rasizm, homofobia, wszelka nietolerancja. Białystok skrzętnie ukrywa swoją wieloetniczną i wielokulturową historię, nawet liczna obecnie społeczność prawosławna spychana jest na margines.

Monodram prezentowałem białostockiej widowni w 2017 rok, kiedy to szerokim echem odbiło się wydanie książki Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*<sup>55</sup> oraz spektakl teatralny na niej oparty i zawieszony po protestach Młodzieży Wszechpolskiej. Autor książki obnaża brak reakcji władz samorządowych na akty przemocy wobec cudzoziemców, na wszechobecne antysemickie hasła na budynkach, przystankach

---

<sup>54</sup> A. Dobroński, *Białystok, historia miasta*, Białystok 2001, ss. 133-148.

<sup>55</sup> Zob.: M. Kącki, *Biała siła, czarna pamięć*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016; R. Rajzner, H. R. Lew, *Losy nieopowiedziane. Zagłada Żydów białostockich 1939-1945*, ŻIH, Warszawa 2013.

autobusowych, na dewastowanie pomników, cmentarzy żydowskich, marginalizowanie społeczności prawosławnej.

W takim właśnie - jak pobieżnie tylko zakreślony wyżej - kontekście zostały zorganizowane liczne spektakle (jednym z nich był mój monodram) w białostockim Centrum Zamenhofa; miejsce to ma za zadanie popularyzację dzieła twórcy esperanto. Zgromadzona publiczność nie była jednolita. Od organizatorów dowiedziałem się, że widownia składała się z licealistów, studentów, młodzieży z Bractwa Prawosławnego oraz tzw. teatromanów. Spektakl spotkał się z doskonałym przyjęciem. Widownia szczególnie czujnie reagowała na wszelkie konotacje cerkiewne (charakterystyczne zaśpiewy w podawaniu tekstu itd.). W rozmowach kularowych uderzające jednak było to, że ludzi najbardziej zaskoczyło w mojej sztuce splatanie się wątków kulturowych: żydowskich i chrześcijańskich. Jakby czymś dziwnym i nieznanym był związek chrześcijaństwa z judaizmem! Może wręcz wydać się to niewiarygodne, ale kiedy sam osobiście zapraszałem kilka znanych sobie osób na przedstawienie, to odmówiły one ze względu na to, że jak to ktoś określił: „żydowscy patriarchowie nas nie interesują”. Oto Białystok! Miasto zamieszkane niegdyś w kilkudziesięciu procentach przez Żydów!

### ***Kresy – Międzynarodowy Konkurs Recytatorski w Białymstoku***

Na koniec jeszcze jedno wyjątkowe doświadczenie: spektakl grany w ramach Międzynarodowego Konkursu Recytatorskiego im. Adama Mickiewicza *Kresy* w Białymstoku. Znowu więc była to prezentacja monodramu w moim rodzinnym mieście, ale w zupełnie w innym kontekście, gdyż na widowni zasiadły osoby z kilkunastu krajów: Czech, Białorusi, Rosji, Ukrainy, Litwy, Łotwy, Estonii, Rumunii, Kazachstanu, Uzbekistanu, Gruzji, Mołdawii, Grecji i Bułgarii. Konkurs ma prawie trzydziestoletnią tradycję i skierowany jest do Polaków mieszkających za granicą oraz tych, którzy czują się Polakami, a także sympatyków naszego języka. Biorącymi udział w *Kresach* są przeważnie ludzie młodzi, ale zdarzają się całkiem dojrzały uczestnicy.

Jako wieloletni juror *Kresów* i prowadzący związane z konkursem warsztaty wiem, że ich uczestnicy mają czasem niezbyt dobrą znajomość języka polskiego. Działalem więc w myśl zasady, którą wpoił mi Tadeusz Łomnicki podczas gościnnych występów warszawskiej szkoły teatralnej na festiwalu w Bratysławie, żeby przed widownią międzynarodową grać wolniej i precyzyjniej oraz mówić bardzo wyraźnie. Odbiorcy mogą nie zrozumieć ani słowa, ale dzięki starannej artykulacyjnej łatwiej przeniesie się intencja aktorska. Tak też

próbowałem grać, czyli wolniej, ale też i czujniej, starając się utrzymać silny kontakt z widzami. Byłem też precyzyjny w wypowiedaniu kwestii, nieco zwolniłem tempo działania i pozwoliłem sobie na większą swobodę ekspresji teatralnej. Starłem się bardzo wolno wprowadzać publiczność w opowieść Henocha, dlatego wydłużyłem nieco początkowe działanie, tak by widownia zanurzyła się w świecie mojej inscenizacji.

Podczas całego spektaklu odczuwałem ze strony widowni rodzaj czystości intencji i ogromnej chęci współdziałania. Polegało to na niebywałym wsłuchiwaniu się w tekst i pilnym śledzeniu akcji sztuki. Dla wielu widzów uczestnictwo w sztuce wciąż jest wielkim wydarzeniem, niemalże świętem, zapewne stąd odczucie pewnego nabożnego skupienia podczas odbioru spektaklu.

\*       \*       \*

Monodram prezentowałem przed różnorodną widownią. W większości przypadków przyjmowany był bardzo dobrze. Jak pisałem wyżej, w niektórych przypadkach spektakl wywoływał kontrowersje natury religijnej lub światopoglądowej. Nie unikałem tego, starałem się pobudzić do dyskusji i myślenia o sztuce. Jednocześnie jednak chciałem akcentować wątki uniwersalne związane z moim monodramem: otwartość – różnorodność – ciekawość świata i drugiego (innego!) człowieka, gotowość do współpracy, czujność na ludzkie potrzeby itd. Często wyraźnie czułem, jak na to reaguje widownia.

Ze względów czysto praktycznych ciekawe było dla mnie również to, jak widownia odbierała specyficzne uwarunkowania oglądanego spektaklu. Mogło by się bowiem wydawać, że to tylko ja dostrzegałem ograniczenia wynikające na przykład z niescenicznych przestrzeni i starałem się coś z tym zrobić. Okazuje, że widzowie też rejestrowali trudny charakter sceny, pilnie śledzili, co aktor z tym robi, jak zagra w wąskich i ciasnych muzealnych salach, jak poradzi sobie z pogłosem kościelnych krypt lub innymi przeciwnościami. Członkowie widowni dostrzegali też niespójność publiczności (którą sami współtworzyli), na przykład w kościele św. Krzyża w Warszawie. Wszystko to było dla mnie ważnym doświadczeniem. Dlatego też z wielką starannością zbierałem opinie i recenzje widzów.

### C. Inne czynniki różnicujące

Pracując nad przygotowaniem spektaklu *Siedem nieb patriarchy Henocha* nie zakładałem jakiegoś szczególnego czasu jego pierwszego wystawienia i potem kolejnych prezentacji. Mój monodram miał być grany w zależności od zapotrzebowania widowni i możliwości aktora. Raz jeszcze podkreślę, że nie chciałem też, aby był to spektakl religijny, a jedynie sięgający po pewne religijne motywy. Mimo to monodram wybrzmiewał potem w niektórych okresach w sposób wyjątkowy, najczęściej był to „czas świąteczny”, czyli tuż przed Wielkanocą czy Bożym Narodzeniem. Może jest tak, że wielu ludzi ma potrzebę wspólnotowego przeżycia *sacrum*, bardziej lub mniej świadomie szuka treści transcendentnych i metafizycznych, które w ich przypadku w dużej mierze zaspokaja religia. W religii zaś szczególnie ważny jest rytuał, czasem wręcz teatralny w swej wymowie kult. Dlatego właśnie sztuka tak dobrze wpisuje się w sferę sakralną<sup>56</sup>. W przypadku zaś sztuki tak mocno związanej z obszarem religii, jak *Siedem nieb patriarchy Henocha* wszystkie te uduchowione konteksty uległy tylko dodatkowemu wzmocnieniu. Moja opowieść o Henochu nawiązuje świadomie do uczestnictwa w religijnej ceremonii. W inscenizacji odwołuję się do bogatego obrządku Kościoła wschodniego, z jego niebywałą teatralnością i bogatą sferą plastyczną. Stąd też mój spektakl wybrzmiewał szczególnie mocno w czasie przygotowań do świąt.



63.

---

<sup>56</sup> Z. Taranienko, *Teatr i rytuał*, [w:] Z. Osiński (red.), *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, Poznań 1970, COMUK, Warszawa 1972, ss. 133-151.

Kiedy prezentowałem swoje przedstawienie w okresie wielkiego postu w stołecznym Dolnym Kościele Świętego Krzyża, czy też w supraskim muzeum ikon w czasie adwentu, nabierało ono dodatkowych znaczeń. Publiczność była wtedy dosłownie nastrojona do przeżywania religijnych obrzędów i dzięki temu też łatwiej wchodziła w atmosferę biblijnej opowieści o patriarsze Henochu. Można powiedzieć, że widzowie bardziej wsłuchiwali się w prezentowane treści i głębiej je przeżywali. Współtworzenie spektaklu przez widzów było wtedy bardziej ewidentne. Okazywało się, że taka „około-święteczna” widownia łatwiej nawiązywała ze mną współpracę podczas spektaklu, ludzie chętniej uczestniczyli w wymyślonych przeze mnie działaniach scenicznych. Co ciekawe, z rozmów po spektaklu wynikało, że sami widzowie czuli, iż w czasie bliskim świąt są bardziej otwarci na wszelki kontakt z innym człowiekiem, w tym również aktorem, na którego spektakl przyszli.



64.

W przypadku mojego spektaklu zaobserwowałem, że prezentacja w późniejszych godzinach wieczornych sprzyja jego odbiorowi. Grałem ten monodram koło południa, ale uważam, że nie osiągnąłem wtedy takiego poziomu koncentracji własnej (oraz widowni), jaki bywa w czasie popołudniowych prezentacji. Wieczór na pewno sprzyja skupieniu i wyciszeniu. Naturalnie nastraja do łatwiejszego odbioru treści skomplikowanych. Być może to atawizm, który gdzieś w nas pobrzmiewa, który pochodzi z czasów, kiedy nasi przodkowie przy ogniskach spędzali czas na rytuałach i snuciu opowieści. Co ciekawe, taki sam skutek można wywołać sztucznie, „nasączając” ludzi specyficzną dla pory wieczornej atmosferą. Oto – jak już pisałem wyżej - spektakl w Łańcucie wystawiany był w samo południe, a mimo to był jednym z najlepszych, najbardziej uduchowionych i zanurzonych w sakralności. W tym jednak przypadku widzowie przyszli oglądać wędrowkę Henocha wprost z pobliskiego kościoła, w którym właśnie skończyła się msza. Wyraźnie to było przyczyną wyciszenia, uspokojenia, uduchowienia, które w innych warunkach byłoby trudno osiągnąć w godzinach popołudniowych.

Innym - poza czasem prezentacji - uwarunkowaniem wpływającym na kształt spektaklu byłem ja sam. Rzeczą oczywistą jest, że im spektakl jest dłużej grany, tym aktor czuje się swobodniej, sprawniej dostraja się do widowni, wie już, jak może poprowadzić pracę sceniczną, przewiduje reakcje, czasem je prowokuje, pozwala sobie na większą swobodę gry, a nawet na pewną dozę improwizacji. Po zagraniu pięciu przedstawień, wiedziałem, jak rozłożyć energię fizyczną, jak przygotować się kondycyjnie. Było to o tyle ważne, że spektakl wymaga ode mnie dużego zaangażowania czysto fizycznego, że o artystycznym nie wspomnę.

Niestety, jak wiadomo, zdarzają się sytuacje tak nieoczekiwane, jak choroba aktora i zarazem trudności związane z odwołaniem przedstawienia. Spektakl musi się odbyć mimo wszelkich przeciwności. Taki przypadek zdarzył mi się w Kielcach w Muzeum Narodowym, gdy występowałem ze swoim monodramem w ramach Dni Judaizmu. Pomimo grypy i związanej z nią wysokiej gorączki zdecydowałem się zaprezentować mój spektakl. Dławiący kaszel momentami uniemożliwiał mi granie, dlatego starałem się nie nadwierać głosu, mówić możliwie najspokojniej i ograniczać ekspresję



65.

głosu, a jednocześnie przenosząc akcenty na logiczne podanie tekstu. Przedstawienie, jak już wcześniej pisałem, odbywało się w niewielkim pomieszczeniu, więc nawet gdybym chciał ukryć swoją chorobę, było to zupełnie niemożliwe. Widzowie, którzy od razu spostrzegli, w jakim jestem stanie, nadzwyczaj serdecznie i na wszelkie możliwe sposoby starli się mi pomóc. A trzeba zaznaczyć, że publiczność składała się z całkowicie nieznanymi mi osób. Ludzie cierpliwie znosili też moje kolejne ataki kaszlu. Spektakl nabrał dzięki temu wszystkiemu zupełnie nowego, niespodziewanego wymiaru. Miał charakter bardzo osobistego przedsięwzięcia, podczas którego wytworzyła się szczególna empatyczna więź z widownią. Iluzja, że jestem patriarchą Henochem, który opowiada o swojej wędrówce nagle stała się czymś mniej znaczącym. Przede wszystkim byłem cierpiącym fizycznie i dosłownie człowiekiem, który mimo wyraźnych ograniczeń snuje swoją opowieść.

Przypadek często decyduje o różnych rozwiązaniach scenicznych. Dobrze, gdy dzieje się to w czasie procesu twórczego na próbach, inaczej trzeba sobie radzić improwizując. W

spektaklu, który jest monodramem, kiedy z założenia jest się samemu na scenie, każda przeciwność może urosnąć do rangi poważnej przeszkody. Nie ma oparcia w partnerze, inspicjencie, ba, nawet nie ma praktycznie możliwości wyjścia za kulisy (najczęściej w salach, w których przyszło mi się grać fizycznie ich nie było), by spróbować poradzić sobie z jakąś przeciwnością. W trakcie jednego z występów nieuważny widz strącił ikonę piątego nieba, w wyniku czego anioł *Grigori* rozsypał się na wiele kawałków. Gdy historia Henocha doszła do etapu piątego kręgu niebieskiego (a wypadek, o ironio, zdarzył się tuż przed tą sceną), musiałem natychmiast przekomponować swoje działanie. Zebrałem szczątki anioła i grałem z nimi, tak, jakby inscenizacja zakładała właśnie takie rozwiązanie. W zasadzie tylko nieliczni widzowie zorientowali się, że coś jest nie tak. Mało tego, poprzez ten nieszczęśliwy wypadek przedstawienie nabrało nowych znaczeń: oto grałem dosłownie z roztrzaskami szczątkami aniołów.

Na koniec ważnym czynnikiem wpływającym na odbiór sztuki jest komfort widza. Zawsze staram się zadbać o jak najlepszą widoczność całej sceny. Ustawiam miejsca siedzące w taki sposób, aby widzowie sobie nie zasłaniali... itd. Czasem jednak dyskomfort okazywał się plusem mojego przedstawienia. Na przykład w Supraślu zabrakło miejsc na widowni i część publiczności stała lub siedziała pod ścianami na niewygodnych ławach. A wszystko to w pomieszczeniach starego monasteru. I nagle wytworzyła się sytuacja dobrze znana widowni z bezlitośnie długich cerkiewnych nabożeństw. Wiernym wcale nie musi bowiem wtedy być wygodnie. Wręcz przeciwnie, chodzi o pewne poświęcenie, dosłownie fizyczne doznanie uczestnictwa w ceremonii. *Siedem nieb patriarchy Henocha* trwa około 45 minut, czyli nawet w trudniejszych warunkach nie jest to zbyt uciążliwe. Ale podążając tropem cerkiewnych doświadczeń, ludzie automatycznie zaczęli postrzegać mój spektakl jako bliski obrzędowi religijnym. A sprawił to również (choć nie wyłącznie) brak komfortu widowni. Tak więc czynnikiem wpływającym na kształt spektaklu może stać się nawet to, co postrzegamy jako utrudnienie i z czym zazwyczaj walczymy. Sztuka jest nieprzewidywalna i na tym również polega jej wielkość oraz kusicielska moc przyciągająca i widza, i aktora.

## ZAKOŃCZENIE

### (podsumowanie i wnioski końcowe)

Przed przystąpieniem do podsumowania i sformułowania pewnych ogólnych wniosków końcowych, jeszcze raz (zob. Wprowadzenie) muszę zaznaczyć, że przedstawiony wyżej tekst jest w zasadzie tylko wyjaśnieniem, rozwinięciem, uzupełnieniem ... właściwego „twórczego dzieła”, jakim był sam spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* i nie można tego tekstu rozpatrywać w oderwaniu od owego przedstawienia. Dlatego też do tej rozprawy dołączam dwa różne nagrania mojego monodramu: jedno z Muzeum w Łańcucie z 2017 roku i drugie z Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie ze stycznia 2021 roku. Są to oczywiście tylko dwie z bardzo wielu jego prezentacji. Żadna jednak rejestracja nie odda charakteru i atmosfery przedstawienia oglądanego na żywo. W mojej rozprawie doktorskiej chciałem jedynie opisać to, co trudno uchwycić oglądając spektakl, albo też to, co jest zupełnie wtedy niewidoczne. Pragnąłem pokazać kontekst, w jakim narodził się mój monodram, różne źródła inspiracji, proces twórczy wiodący do celu, etapy prób i kształtowania się przedstawienia itd. Szczególnie ważne było w tej rozprawie zaprezentowanie i omówienie kwestii scenografii, z czysto technicznym jej opisem, ponieważ była ona stworzona w oparciu o rzadko wykorzystywaną w tej roli ceramikę artystyczną.

Przechodząc do podsumowania i wniosków końcowych: jednym z pierwszych celów, jaki mi przyświecał podczas pisania tej rozprawy było pokazanie, jak w oparciu o *Słowiańską księgę Henocha* powstał scenariusz monodramu. Zadanie, jakie sobie postawiłem było o tyle trudne i oryginalne, że podstawą przedstawienia był bardzo specyficzny tekst: archaiczny apokryf powstały na przestrzeni kilkuset lat, jako wynik nakładających się na siebie tradycji żydowskiej, pogańskiej, chrześcijańskiej, bizantyńskiej, staro-cerkiewno-słowiańskiej. Okazało się, że jest to znakomity materiał na scenariusz, trzeba tylko było wzbogacić go o materiał zaczerpnięty z innych źródeł, czyli z Biblii, apokalipsy chrześcijańskiej, angelologii, tradycji ludowej, baśni, legend, opowiadań ... etc. Te „dodatki” do pierwotnego tekstu apokryfu uczyniły go bardziej czytelnym, przejrzystym i – nade wszystko – aktualniejszym w odbiorze. Przy czym nie oznacza to, że sama *Słowiańska księga Henocha* to utwór przestarzały, wręcz przeciwnie, porusza ona uniwersalne treści, takie, jak miejsce człowieka w świecie, stosunek do *sacrum*, lęk przed nieznanym i, co najważniejsze, obrazuje ludzką wędrówkę poprzez różne wymiary życia. Wskazuje na to już sam fakt, że przez prawie tysiąc lat od spisania żydowskiego pierwowzoru, do powstania słowiańskiego tłumaczenia, wciąż czytano i uzupełniano ów apokryf. Gdyby było to dzieło incydentalne i osadzone

mocno tylko w realiach czasów powstania, nikt potem po nie by nie sięgnął. Aby tekst *Słowińskiej księgi Henocha* stał się czytelny dla współczesnego widza trzeba było tylko, jakby przełożyć go na bardziej zrozumiały język. I wtedy okazało się, że tak stary i hermetyczny utwór zaczyna przemawiać do współczesnej publiczności.

Tu dochodzę do drugiego z zadań, jakie sobie postawiłem: pokazanie oddziaływania monodramu na mnie samego oraz odbiorców. O sobie już wyżej napisałem – to trudne zadanie otworzyło mnie na pracę z niescenicznymi tekstami, wzbogaciło mój warsztat aktorski. Są to cenne, osobiste doświadczenia, które spożytkuję w dalszej pracy scenicznej i dydaktycznej, również tej prowadzonej w Warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. A co do widzów: bez wątpienia mój monodram był różnie odbierany w zależności od miejsca inscenizacji, kręgu odbiorców, czasu prezentacji – o wszystkim tym pisałem wyżej. Najważniejsze i <sup>66.</sup>



najciekawsze wydaje mi się to, jak różnie rozkładały się „żydowskie”, „katolickie” i „prawosławne” warstwy przedstawienia w zależności od wszystkich wskazanych wyżej zmiennych. Tak, jakby miejsce oraz odbiorca warunkowały i niejako uwypuklały różne wymiary monodramu. Nie chodzi tylko o banalną uwagę, że w synagodze stawał się spektakl bardziej „żydowski”, a w monasterze bardziej „prawosławny”. Chodzi raczej o to, że i aktor, i widownia automatycznie wchodzi w schematy kulturowe narzucone przez miejsce. Interesują mnie mechanizmy to powodujące. Czy wystarczy, że znajdziemy się w synagodze, aby myśleć o kontekście kultury żydowskiej? A co by było, gdybym grał wbrew uwarunkowaniom miejsca? Gdybym w krypcie katolickiego Kościoła Świętego Krzyża w Warszawie z całą mocą uwypuklił kontekst prawosławny mojej sztuki? Albo w prawosławnym monasterze kładł nacisk na żydowski wymiar przedsięwzięcia? Czy byłaby to tylko prowokacja? Niepotrzebny „zgrzyt”? Z tych pytań i wątpliwości narodził się pomysł grania mojego monodramu wbrew uwarunkowaniom miejsca oraz oczekiwaniom widowni, która przychodzi na spektakl do konkretnego miejsca (np. do synagogi) z gotowymi oczekiwaniami. Widz ma już swoje wyobrażenie spektaklu. Pytanie, jak działać na przekór

tym oczekiwaniom, i jakie będą tego efekty? W tym właśnie kierunku pójdą moje dalsze doświadczenia sceniczne.

Oczywiście można uciec od powyższych pytań i wątpliwości. Powiedzieć: uniwersalne i odwieczne treści zawsze mogą tylko czasowo przybrać taki lub inny zewnętrzny sztafaż. Na koniec jednak okazuje się, że sztafaż ten nie ma znaczenia, że to tylko ludzie różnych czasów, krain, religii i kultur nadali tekstowi i jego wizualnej inscenizacji, taki czy inny wydźwięk. Czy jednak można zupełnie odrzucić bagaż kontekstu kulturowego?

Dwa powyższe akapity pokazują, jak inspirujący oraz skłaniający do dalszych pytań i poszukiwań był dla mnie osobiście spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha*. Najważniejsze jednak, że czytając opinie publiczności i rozmawiając po przedstawieniu z widzami widzę, iż te same myśli, pytania, rozterki mieli ludzie, którzy obejrzeliby mój monodram. Dla mnie ma to bardzo ważne znaczenie, dowodzi bowiem, że moja sztuka odciska piętno na widowni, odegrała jakąś niebanalną rolę.

Bez wątpienia w moim projekcie ceramiczne ikony okazały się niezmiernie istotnym elementem przedstawienia. Z racji formy i materiału (twarda i ciężka wypalona glina) powinny one utrudniać zadanie. Okazało się, że jest dokładnie odwrotnie. To dzięki takiej właśnie swej postaci, ikony te mogły krążyć po widowni, wracać do aktora, znów trafiać na widownię. Nawet ich ciężar był atutem – przekazywane z rąk od rąk, jakby samą swą wagą absorbowały uwagę, zmuszały do uważnej analizy. A kruchość materiału, z którego ikony zostały zrobione wymusił na widzach większą uważność i czujność. Jak wspomniałem wyżej, gdy jedna z tych ikon została podczas spektaklu rozbita przez nieuważnego widza, wytworzyło to nową i bezcenną sytuację sceniczną. Nawet wady materiału okazały się twórczym atutem.

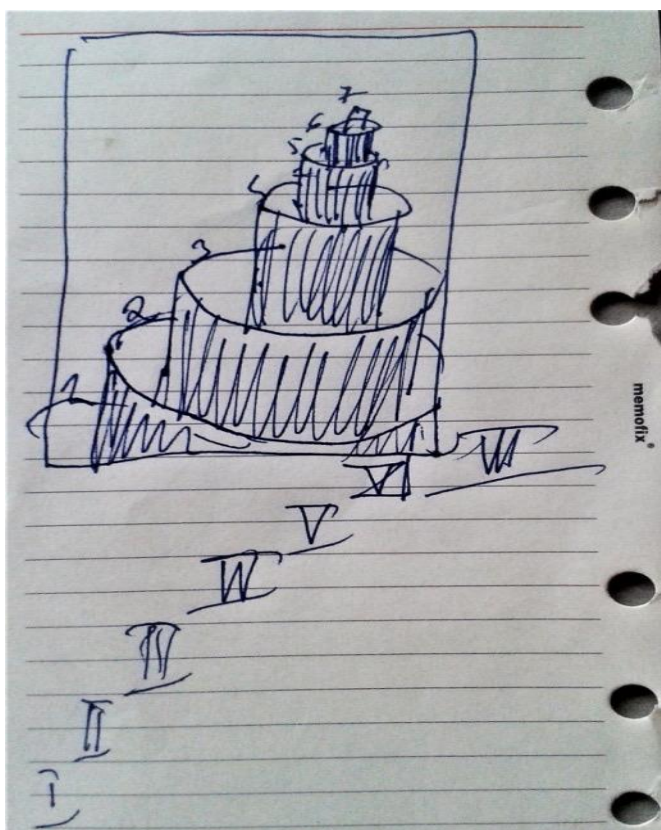
Jest też coś jeszcze: ikony ceramiczne wykonywałem długo, z mozolem. Sama strona techniczna ich produkcji tego wymagała. Czy przy „zwykłej” scenografii też poświęciłbym jej aż tyle trudu i uwagi? Oczywiście nie! Rzeźbiąc ikony, wypalając je, szkliwiąc, potem zaś adaptując do potrzeb scenicznych, wszedłem niejako w rolę średniowiecznego rzemieślnika czy malarza ikon. Potem musiałem przeistoczyć się jeszcze w aktora i artystę, który gra z tymi niezwykłymi przedmiotami. Był to nieomalże „alchemiczny” proces przekształcenia i ikon, i mnie samego. Coś jakby indywiduacja Carla Gustava Junga<sup>57</sup>, czyli dochodzenie do

---

<sup>57</sup> Bezcennym źródłem inspiracji była tu dla mnie jego książka: C.G. Jung. *Wspomnienia, sny, myśli*, Warszawa 2019. O samym procesie indywiduacji zob. też: M.-L. von Franz, „Proces indywiduacji”, [w:] C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przekł. R. Palusiński, Katowice 2018, ss. 217 – 318.

pełnej świadomości siebie i w tym konkretnym przypadku, swojej roli w procesie twórczym: wędrowka od rzemieślnika do artysty. Była to moja peregrynacja tocząca się równolegle z podróżą Henocha, wędrowka, w którą udało mi się zabrać przynajmniej część widowni.

W efekcie wszystkich opisanych wyżej działań i doświadczeń powstał spektakl, który stał się „ikoną” w rozumieniu, o którym pisałem we wprowadzeniu do mojej rozprawy doktorskiej: to rodzaj odbicia i odwzorowania archetypicznego obrazu. I to odbicia wielokrotnego. Raz: archaiczny apokryf odbił się niczym w „lustrze” w postaci scenariusza monodramu. Dwa: zawarte w opowieści o wędrowce Henocha obrazy „odbiły” się w glinie w postaci ikon będących scenografią spektaklu. Trzy: tekst i obraz „odbił” się na scenie w inscenizacji. Ale jest i czwarty oraz piąty wymiar. Czwarte „odbicie” to ślad, jaki monodram pozostawił w widzach oglądających spektakl. Na koniec jest jeszcze aktor, w którym wszystkie te uprzednie wymiary na raz odciskają swoje piętno. To niezapominane przeżycie i doświadczenie, które trudno ująć słowami. Na pewno wiele tych doświadczeń posłuży mi w pracy artystycznej i - co uważam za niezmiernie ważne - również dydaktycznej, jako nauczyciela pracującego w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.



67.

## ANEKS 1

### *Słowiańska księga Henocha*

*Księgi świętych tajemnic Henocha (Henoch Słowiański, 2 Hen.),*

przekł. i oprac. A. Tronina, Kraków – Mogilany 2016

[...]

#### [Objawienie aniołów]

I. 1. W tym czasie – rzecz Henoch – gdy miałem 165 lat, spłodziłem syna Matuzalema. A potem żyłem 200 lat i dopełniłem wszystkich lat [mego] życia: 365lat. 2. W pierwszy miesiąc, w ustalonym dniu, pierwszego dnia pierwszego miesiąca, ja Henoch byłem sam w swym domu i spoczywałem śpiąc na swym łożu. 3. A gdy spałem, wielka troska spadła mi na serce. Płakałem swymi oczami we śnie i nie mogłem zrozumieć, co to za troska i co się ze mną stanie? 4. A zjawili mi się dwaj mężowie, bardzo wielcy, jakich nigdy na ziemi nie widziałem. 5. Ich oblicza błyszczały jak słońce, oczy ich – jak płonące pochodnie. Z ich ust wychodził ogień; ich szatą były wielorakie pieśni, wygląd [ich] stóp – podobny do purpury. Ich skrzydła błyszczały jak złoto, ich ręce były bielsze do śniegu. Stanęli u wezgłowia mego łoża i zwrócili się do mnie po imieniu. 6. Przebudziłem się ze snu i widziałem wyraźnie, jak ci mężowie stali przy mnie. 7. Wstałem pospiesznie i oddałem im pokłon. Oblicze moje odmieniło się od strachu. Mężowie ci rzekli do mnie: „Odwagi Henochu, zaprawdę nie bój się! Pan wiekuisty posłał nas do ciebie. Oto dziś pójdiesz z nami do nieba! 9. Zaczynij wyjaśniać swym synom i wszystkim domownikom, jak mają postępować na ziemi i w twoim domu bez ciebie. I niech nikt cię nie szuka, aż Pan wróci cię do nich!”. 10. Ja zaś natychmiast ich posłuchałem: wyszedłem z domu i zamknąłem drzwi zgodnie z ich rozkazem. Przywołałem mych synów, Matuzalema, Regima, Gaidada i obwieściłem im to, ci mi powiedzieli owi przedziwni mężowie.

#### [Mowa pożegnalna Henocha]

II. „Słuchajcie, dzieci moje! Nie wiem, dokąd idę ani co mnie spotka. 2. Teraz więc, dzieci moje, nie odstępujcie od Boga. Postępujcie przed obliczem Pana i strzeżcie Jego wyroków. Nie umniejszajcie waszych modłów o zbawienie, aby i Pan nie umniejszył dzieła rąk waszych. Nie skąpcie Panu darów, a i Pan nie poskąpi plonów w waszych spichlerzach. Błogosławcie też Pana pierwocinami trzód i pierworodnymi dziećmi, a będziecie błogosławieni przez Niego na wieki. Nie odstępujcie od Pana, nie kłaniajcie się bogom

fałszywym, bogom, którzy nie stworzyli nieba ani ziemi, ani żadnych rzeczy, gdyż te zmarnieją podobnie jak ich czciciela. 3. A teraz nich Pan uczyni wasze serca wiernymi w swej bojaźni. 4. A teraz, dzieci moje, niech nikt mnie nie szuka, dopóki Pan nie wróci mnie do was!”.

[Wstępowanie Henocha do Boga. Pierwsze niebo]

III. 1. I stało się, gdy przemówilem do swych synów, że wezwali mnie owi mężowie i wzięli mnie na swe skrzydła. Zanieśli mnie do pierwszego nieba i postawili na obłokach. 2. A one się poruszały. Jeszcze wyżej widziałem powietrze, a nad nim eter. 3. Tak więc pozostawili mnie w pierwszym niebie. I pokazali mi bardzo wielkie morze, większe do morza ziemskiego.

IV. 1. I przywiedli mnie przed oblicze starszych i władców hierarchii gwiazdnych. Ci pokazali mi 200 aniołów, którzy kierują gwiazdami w liturgii niebieskiej. 2. Fruwają oni na skrzydłach i oblatują wszystkie planety.

V. 1. Widziałem tam zbiorniki śniegu i gradu oraz aniołów zarządzających tymi strasznymi zbiornikami. 2. (Widziałem) też zbiorniki chmur, z których one wychodzą i do których wracają.

VI. 1 I pokazali im zbiorniki rosy, jakby oliwy z oliwek. I aniołów, którzy strzegą tych zbiorników, zamykając je i otwierając. Wygląd ich postaci był jak wszystkich kwiatów ziemi; było ich jednak znacznie więcej.

[Drugie niebo]

VII. 1. Ponieśli mnie owi mężowie i postawili w drugim niebie. I pokazali mi, a ja ujrzałem ciemność większą niż ciemność ziemska. Dostrzegłem tam skutych łańcuchami, wiszących pod strażą w oczekiwaniu wielkiego Sądu. 2. Aniołowie ci wpatrywali się w ciemność większą niż ciemność ziemska i trwali w niezmiennym zawodzeniu. Zapytałem tych mężów, którzy byli ze mną: „Dlaczego są oni ustawicznie dręczeni?”. 3. Mężowie ci odrzekli mi: „Są to ci, którzy odpadli od Pana, którzy nie usłuchali nakazu Pana, lecz spełnili swą własną wolę. I odpadli wraz ze swym księciem i z tymi, którzy są strzeżeni w piątym niebie”. 4. Bardzo się zasmuciłem z ich powodu, a ci aniołowie upadli przede mną i prosili: „Mężu Boży, módl się za nami do Pana!”. 5. A ja w odpowiedzi zapytałem: „Kimże ja jestem, człowiek śmiertelny, abym się modlił za anioły? Kto wie, dokąd sam pójdę i co mnie spotka, i kto się za mnie modlić będzie?”

[Trzecie niebo]

VIII. Owi mężowie zabrali mnie stamtąd i zanieśli do trzeciego nieba. [Spojrzałem w dół i zobaczyłem miejsce raju]. Jest to miejsce nieopisanej piękności. 2. Zobaczyłem wszystkie drzewa z ich pięknym kwieciami, a ich owoce były dojrzałe i wonne. Przynosiły one wszelki pokarm i wydawały wspaniałe zapachy. 3. A w środku [było] drzewo życia w tym miejscu, w którym Pan spoczywał, gdy wchodził do raju. Jest to drzewo o niewypowiedzianej piękności i zapachu, piękniejsze nad wszelkie stworzenie. 4. Ze wszystkich stron jest ono złociste, o wyglądzie purpurowym i ognistym, a ogarnia ono cały raj, wszystkie rosnące tam drzewa i ich owoce. Jest ono zakorzenione w raju, na zachodzie ziemi. 5. Raj natomiast leży pomiędzy zniszczalnym a niezniszczalnym. Dwa źródła wypływają (z niego): jedno wydaje miód i mleko, a [drugie] – oliwę i wino. Dzielą się one na cztery części i toczą [swe wody] spokojnie, 6. spływając do ogrodu Edenu, pomiędzy zniszczalnym a niezniszczalnym. Stamtąd wypływają dalej, dzieląc się na 40 części. I ogarniają całą ziemię, kończąc swój bieg, podobnie jak inne elementy powietrza. 7. A nie ma tam żadnego drzewa bezpłodnego. Każde drzewo wydaje owoce, a całe to miejsce jest błogosławione. 8. A 300 aniołów o niezwykłym blasku strzeże raju. Pełnią oni służbę Pańską, nieustannie śpiewając Mu piękne pieśni przez wszystkie dni. I rzekłem: „Jakże przepiękne jest to miejsce!”.

IX. 1. Owi mężowie odrzekli mi: „Henocho, miejsce to zostało przygotowane dla sprawiedliwych, którzy w swym życiu cierpią liczne próby, którzy ćwiczą swe dusze i odwracają oczy od nieprawości, a sprawiedliwym sądem sądzą. Którzy dają chleb biednym, nagich przyodziewają, podnoszą upadłego, pomagają skrzywdzonym i sierotom. Którzy chodzą przed obliczem Pańskim i Jemu jedynie służą. Im jest przygotowane to miejsce jako wieczne dziedzictwo.

X. 1. I potem owi mężowie przyprowadzili mnie w okolicę północną. Pokazali mi tam miejsce straszne. 2. Wszelkie męki i kaźnie są na tym miejscu, ponura ciemność i mroczna mgła, a brak tam zupełnie światła. Tylko mroczny ogień płonie tam bez przerwy. Rzeka ognia płynie przez całe to miejsce. Z jednej strony jest (ona) ogniem, ale z drugiej – zimnym lodem: pali ona i (zarazem) mrozi. Wszędzie (są tam) okrutne więzienia; bezlitośni aniołowie kary noszą ostre miecze i zadają surowe męki. 4. Westchnąłem: „Biada, biada! Jakże przerażające jest to miejsce!”. A owi mężowie odrzekli mi: „Henocho, miejsce to zostało przygotowane dla bezbożników, którzy zło czynią na ziemi, *dopuszczają się grzechów przeciwko naturze: pedofilii, sodomii, czarów, zaklęć demonicznej magii*. Którzy się chępią tymi występkami: *kradzieżą, kłamstwem, oczernianiem, zazdrością, nienawiścią, bezwstydem, zabójstwem*. 5.

Którzy potajemnie kradną dusze ludzkie, którzy uciskają biednych i zabierają ich własność, którzy bogacą się cudzym kosztem, gdy dopuszczają się nieprawości. Którzy, zamiast nasycić potrzebujących, morzyli ich głodem, zamiast nagich przyodziać, zdzierali z nich odzienie. 6. Którzy nie poznali swego Stwórcy, lecz kłaniali się bogom fałszywym, *którzy nie mogą widzieć ani słyszeć*. Którzy stworzyli *rzeźbione* posągi i kłaniali się marnym dziełom rąk swoich. Tym wszystkim jest przygotowane to miejsce jako wieczne dziedzictwo”.

[Czwarte niebo]

XI. 1. Potem owi mężowie zabrali mnie i zanieśli do czwartego nieba. Tam ukazali mi wszystkie obroty i zmiany, wszelkie promieniowanie światła słońca i księżyca. 2. A ja zmierzyłem ich obroty i porównałem ich światło. I rzekłem: „Słońce ma siedmiokroć więcej światła niż księżyc. Ich orbita i wóz, na którym każde z nich podróżuje, pędzą jak wiatr z zadziwiającą szybkością, nie znajdują spoczynku; dniem i nocą biegną one i powracają. 3. A cztery wielkie gwiazdy – każda z nich ma pod sobą tysiąc gwiazd – są po prawej stronie wozu słonecznego. A cztery (inne) są po lewej stronie; one także mają po tysiąc [gwiazd] pod sobą. Ogółem jest ich osiem tysięcy; kroczą one zawsze ze słońcem. 4. W dzień towarzyszy im 15 miriad aniołów, a w nocy tysiąc aniołów. Każdy anioł kroczący przed wozem ma sześć skrzydeł, 5. a stu aniołów wydaje ogień.

XII. Są też duchy latające, na podobieństwo dwóch ptaków. Jeden jest jak *feniks*, a drugi jak *chalkedrios*. Kształtem przypominają lwa, ale nogi, ogon i głowa (są jak) u krokodyla. Ich wygląd jest różnobarwny jak tęcza na obłoku. 2. Ich wielkość wynosi 900 miriad; skrzydła mają jak skrzydła u anioła, ale każdy z nich ma po 12 skrzydeł. Ciągną one wóz słoneczny, przy czym niosą rosę i upał. Powracają one zgodnie z nakazem Pana. 3. [Słońce] opada i wznosi się nad niebem i ziemią wraz ze światłem swych promieni [i biegnie stałym torem].

XIII. 1. Potem owi mężowie zanieśli mnie na wschód tego nieba. Pokazali mi bramy, z których słońce wychodzi w określonym czasie, zgodnie z cyklem księżycowym całego roku i zgodnie z liczbą miary godzin dnia i nocy. 2. Ujrzałem sześć wielkich bram otwartych – każda bram miała 61 i ćwierć stadiów. Wymierzyłem dokładnie i tak ustaliłem ich wielkości. Przez nie wschodzi słońce i udaje się na zachód. 3. Potem zrównuje się ono i wschodzi przez wszystkie miesiące. Pierwszą bramą wychodzi przez 42 dni, drugą – przez 35 dni, trzecią – przez 35 dni, czwartą – przez 35 dni, piątą – przez 35 dni, szóstą – przez 42 dni. 4. I znowu wraca szóstą bramą, zgodnie z upływem cyklu rocznego. Wchodzi ono piątą bramą przez 35

dni, czwartą bramą – przez 35 dni, trzecią bramą – przez 35 dni, drugą bramą – przez 35 dni. 5. I tak biegną do końca dni roku zgodnie z cyklem czterech pór roku.

XIV. 1. Potem owi mężowie zanieśli mnie na zachód nieba. I pokazali mi sześć wielkich bram otwierających się zgodnie ze wschodnimi bramami po przeciwnej stronie, gdyż tam zachodzi słońce. A liczba dni wynosi 365 i ćwierć. 2. Tak zachodzi [słońce] w bramach zachodnich. A gdy wejdzie ono z bram zachodnich, wtedy 400 aniołów zdejmują mu koronę i przekazują ją Panu. 3. Słońce natomiast zawraca na swym wozie i porusza się bez światła przez siedem wielkich godzin nocy. O ósmej zaś godzinie nocy aniołowie, owych 400 aniołów, przynoszą koronę i koronują [słońce]. A słońce pali wtedy bardziej niż ogień].

XV. 1. Wtedy elementy [słoneczne], które zwą się *feniks* i *chalkedrios*, intonują pieśń. Dlatego też wszystkie ptaki zaczynają uderzać skrzydłami, ciesząc się Dawcą światła i śpiewają swym głosem: 2. „Niech Dawca światła nadejdzie i udzieli światła swemu stworzeniu!”. [Pojawia się wtedy straż poranna, którą stanowią promienie słoneczne, i słońce wschodzi nad powierzchnią ziemi. Roztacza ono swój blask, aby oświetlić całą powierzchnię ziemi]. 3. Pokazali mi [owii mężowie] te wyliczenia cyklu słonecznego oraz bramy, przez które ono wschodzi i zachodzi. Te wielkie bramy uczynił bowiem Bóg jako miarę cyklu rocznego. 4. Dlatego słońce jest wielkim tworem; [jego bieg trwa do 28 lat, a potem zaczyna się od nowa].

XVI. 1. Jeszcze inne wyliczenie pokazali mi owi mężowie, [dotyczące] biegu i obrotów księżyca. I dwanaście wiecznych bram na wschodzie, przez które księżyc wschodzi i zachodzi o stałych porach. [...]

XVII. 1. W środku nieba ujrzałem zbrojne zastępy, które sprawowały służbę Panu, trzymając w rękach tympanony oraz instrumenty muzyczne i śpiewały wspaniałymi głosami, [których nie można opisać. Każdy umysł podziwiał je; tak zdumiewający i cudowny jest śpiew tych aniołów]. A ja z radością go słuchałem.

[Piąte niebo]

XVIII. 1. Owi mężowie wzięli mnie i zanieśli na swych skrzydłach do piątego nieba. Ujrzałem tam niezliczone zastępy (aniołów), zwanych Grigori. Z wyglądu byli oni podobni do ludzi, lecz wielkością przewyższali największych olbrzymów. 2. Ich oblicza były surowe, a ich usta ciągle milczały. W piątym niebie nie sprawowano liturgii. Zapytałem mężów, którzy mi towarzyszyli: „Dlaczego są oni tak bardzo surowi, ich oblicza są ponure, a ich usta milczące? [Dlaczego] nie sprawuje się liturgii w tym niebie?”. 3. Odrzekli mi owi mężowie: „Są to Grigoiri, którzy się odwrócili od Pana; [jest ich] 200 miriad pod wodzą Satanaila. A ci,

którzy poszli ich śladem, zostali uwięzieni w drugim niebie w wielkiej ciemności i skuci są łańcuchami. 4. Zstąpili oni od tronu Bożego na ziemię w miejscu (zwanym) Hermon i zawarli przymierze na szczycie góry Hermon. [Ujrzeni oni, jak piękne były córki ludzkie, i wzięli je sobie za żony]; a ziemia została splamiona ich czynami. 5. A żony (wzięte) spośród ludzi czyniły wiele zła w każdym czasie tego eonu, gdyż postępowały bezbożnie, rodząc z małżeństw mieszanych gigantów i potwory wielkie i złe. 6. Dlatego Bóg ukarał ich wielkim sądem, a oni oskarżyli swych braci i będą cierpieć wielki wstyd w wielkim dniu Pańskim”. 7. Rzekłem do Grigorów: „Widziałem waszych braci, ich uczynki i męki i [słyszałem] wielkie ich prośby. I modliłem się za nich, jednak Pan skazał ich pod ziemię, aż niebo i ziemia przeminą na wieki!”. 8. I rzekłem: „Dlaczego czekacie na waszych braci, a nie sprawujecie liturgii przed obliczem Pana? Sprawujcie liturgię i służcie przed obliczem Pana, aby ustał gniew Pana Boga waszego!”. 9. Posłuchali mojej rady i ustawili się w cztery chóry w tym niebie. I oto gdy ja stałem z owymi mężami, cztery trąbki zagrały donośnie, a Grigori zaczęli zgodnie śpiewać; ich głos wzniósł się przed oblicze Pana, [smutny i żałosny].

#### [Szóste niebo]

XIX. 1. Mężowie owi wzięli mnie stamtąd i zanieśli do szóstego nieba. Ujrzałem tam siedem oddziałów anielskich, błyszczących i wspaniałych. Oblicza ich błyszcząły bardziej niż promienie słońca. Nie było żadnej różnicy w ich obliczach i kształtach, ani też w ubiorze. 2. Oddziały owe wychodziły i badały bieg gwiazd i powroty słońca i zmiany księżyca. 3. A widząc ład i nieład w świecie, zanosili one modlitwy i pouczenia, słodkie pieśni i wspaniałe hymny. Są to archaniołowe, którzy stoją przed aniołami; jednoczą oni wszelkie życie niebieskie i ziemskie. 4. Są też aniołowie [ustanowieni] nad czasami i latami, nad rzekami i morzami, nad plonami ziemi i nad wszelką trawą. Udzielają oni wszelkiego pokarmu każdej istocie żywej. 5. Są też aniołowie wszystkich dusz ludzkich; zapisują oni wszystkie uczynki i całe ich życie przed obliczem Pana. 6. Pośród nich jest siedem feniksów i siedem cherubinów, i siedem [istot] sześcioskrzydłych. Mają one jeden głos i zgodnie śpiewają. A ich śpiewu nie da się opisać. A Pan cieszy się nad swym podnóżkiem.

#### [Siódme niebo]

XX. 1. Mężowie ci zabrali mnie stamtąd i zanieśli do siódmego nieba. Ujrzałem tam ogromne światło i wszystkie ogniste zastępy wielkich Archaniołów, i bezcielesne Moce i Panowania, Zwierzchności i Potęgi, Cherubiny i Serafiny, Trony i Wielkookich, dziesięć oddziałów, błyszczący stan Ofanów. Przeraziłem się i zacząłem drżeć z wielkiej bojaźni. 2.

Ale mężowie owi wzięli mnie i zanieśli pośród nich. A oni rzekli mi: „Bądź dobrej myśli, Henochu, nie bój się!”. 3. I ukazali mi z daleka Pana, który siedział na wyniosłym tronie. [...] A wszystkie zastępy niebieskie przystępują i wchodzi na dziesięć stopni, zgodnie ze [swą] rangą, aby uczcić Pana. 4. A potem zstępują znów na swoje miejsce z ogromną radością i w niezmierniej światłości, śpiewając łagodnym głosem pieśni”. [...]

XXII. 1. I ujrzałem Pana (twarzą) w twarz: Jego oblicze jest możne i chwalebne, cudowne i nad wyraz przerażające, budzące lęk i trwogę. 2. Kimże ja jestem, abym mógł opisać niepojętą istotę Boga? Jego niewyobrażalnie piękne oblicze, jego wielooki i wielogłosowy chór? Wyniosły i nie ręką (ludzką) wykonany tron Pana? Otaczający go chór Cherubinów i zastępy Serafinów i ich niemilkące pieśni? 3. Obraz jego piękna jest niezmienny i niewyraźalny; któż wypowie wielkość jego chwały? 4. Upadłem i modliłem się do Pana. 5. A Pan przemówił do mnie swoimi ustami: „Bądź dobrej myśli, Henochu, nie bój się! Powstań i pozostań przed moim obliczem na wieki”. 6. Michał, archistrateg Pana, poniósł mnie i zaprowadził przed oblicze Pana. A Pan przemówił do swych sług, aby ich wypróbować: „Czyż Henoch mógłby przystąpić, aby pozostać na zawsze przed moim obliczem?”. 7. A Chwalebni pokłonili się Panu i odrzekli: „Mógłby przystąpić wedle Twego słowa!”. 8. Pan rzekł do Michała: „Podejdz i zdejmij z Henocha ziemskie szaty, namaść go moją dobrą oliwą i przyodziej go w szaty mej chwały”. 9. Michał uczynił tak, jak Pan mu nakazał: namaścił mnie i przyodział. A blask tej oliwy był większy niż silnego światła. Jego oliwa była jak dobra rosa, a jej zapach mirry, a blask jak promieni słonecznych. 10. Przyjrzałem się sobie: byłem jak jeden z Jego Cherubinów; nie było żadnej istotnej różnicy. Pan przywołał jednego z swych archaniołów, imieniem Brebeel; był on bardziej biegły w mądrości od innych archaniołów i spisywał wszystkie dzieła Pana. 11. Pan powiedział do Brebeela: „Przynieś księgi z mego archiwum, weź pióro i daj Henochowi, i objaśnij mu księgi”. Brebeel pospiesznie przyniósł mi księgi, błyszczące od mirry, i przekazał mi pióro biegłego pisarza ze swej ręki.

XXIII. 1. Opowiedział mi wszystkie sprawy nieba i ziemi, morza i wszystkich elementów, ich zmiany i ruchy. (Opowiedział) o gromach, (jakie wydają) Jego żywioły, o słońcu, księżycu i gwiazdach, o ich obrotach i zmianach, o czasach i latach, o dniach i godzinach, o wznoszeniu się obłoków i o wychodzeniu wiatrów, o liczbie aniołów i pieśniach zbrojnych zastępów. 2. [Wyjaśnił mi] wszystkie okoliczności życia ludzkiego, pieśni wszystkich języków, przykazania i pouczenia, słodkie pieśni i wszystko, co należy poznać. 3. Brebeel pouczał mnie przez trzydzieści dni i trzydzieści nocy; jego usta nie milkły, lecz mówiły. Ja jednak nie spoczywałem, gdyż spisywałem wszelkie cechy całego stworzenia. 4.

A po upływie trzydziestu dni i trzydziestu nocy rzekł do mnie Brebeel: „Oto tak wiele ci powiedziałem i tak wiele spisałeś. Siądź teraz i zapisz wszystkie dusze ludzki, także tych, którzy się jeszcze nie narodzili, a także ich miejsca, które odwiecznie zostały przygotowane. 5. Dusze zostały bowiem przygotowane przed założeniem ziemi”. 6. Zasiadłem ponownie na trzydzieści dni i nocy i spisałem wiernie to wszystko. I napisałem 366 ksiąg.  
[...]

[Powrót Henocha na ziemię]

XXXVI. 1. [Rzekł Pan:] „Teraz więc, daję ci zwolnienie na 30 dni, abyś zaniósł (księgi) do swego domu i obwieścił swym synom i domownikom wszystko w moim imieniu, aby słuchali oni tego, co im przekazałeś. Niech czytają to i poznają, że nie ma innego obok Mnie. Niech zachowują wszystkie twoje nakazy, a odpis twojej księgi nich zacząć i szanować. 2. Po trzydziestu dniach pošlę po ciebie mego anioła, a on cię zabierze od twych synów z ziemi do Mnie”. [...]

XXXVII. 1. Pan przywołał jednego z wyższych aniołów, budzącego lęk i straszliwego, i postawił go przy mnie. A wygląd tego anioła był biały jak śnieg; jego ręce miały wygląd lodu bardzo zimnego. Ochłodził on moje oblicze; nie mogłem bowiem znieść bojaźni Pańskiej tak, jak nie można znieść ognia z pieca ani żaru słońca, ani mroźnego powietrza. 2. Pan rzekł do mnie: „Henochu, gdyby twoje oblicze nie zostało tu ochłodzone, żaden człowiek nie mógłby spojrzeć ci w twarz”.

XXXVIII. 1. I rzekł Pan do tych mężów, którzy mnie uprzednio przywiedli: „Henoch może z wami powrócić na ziemię. Zaczekajcie na niego aż do ustalonego dnia”. 2. Oni zaś złożyli mnie nocą do mego łóża. 2. A Matuzalem czekał na moje przybycie, trzymając straż dniem i nocą przy moim łóżu. Ogarnęła go bojaźń, gdy usłyszał o moim powrocie. Rzekłem do niego: „Niech się zgromadzą wszyscy moi domownicy”. I przemówiłem do nich. [...]

## Aneks 2

### Wykaz i opis ilustracji

1. Henoch i Elias, ikona, XVII w., Muzeum Ikon w Sanoku (fot. dustoffthebible.com).
2. *Anioł ze złotymi włosami*, ikona, XII w., Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg. Wizerunek ten zainspirował mnie do stworzenia postaci Czarnego i Białego Anioła, których wizerunki umieściłem na płaszczu Henocha.
3. Święty Michał ratuje wiernych przed płomieniami piekielnymi, fragment rękopisu etiopskiego z XVII wieku zawierającego *Cuda archaniola Michała*. Jedno z wielu inspirujących przedstawień pochodzących z bogato ilustrowanych starych kodeksów.
4. Ilustracja z tzw. *King Athelstan's Books*. Przykład źródeł inspiracji.
5. Strona z kodeksu zawierającego tzw. *Etiopską księgę Henocha*. Tekst ten umieściłem na awersie ikony pierwszego nieba, która w końcowej scenie monodramu jest spisana księgą przyniesioną przez Henocha na ziemię.
6. Lew, fragment pilastru domu Mochowa w Niżnym Nowogrodzie, Rosja, XIX w. Prace anonimowych mistrzów snycerstwa były inspiracją moich wyobrażeń chalkedry i feniksa, czyli dwóch stworzeń towarzyszących słońcu w jego wędrówce po niebie.
7. *Kot kazański*, drzeworyt (*lubok*), Rosja, XVIII w., Biblioteka Publiczna im. Sałtykowa-Szczedrina. Inspirująca była dla mnie schematyczność i prostota tego dzieła.
8. *Rajskie drzewo*, tkanina dwuosnowowa, Danuta Radulska. Kolejny przykład źródeł inspiracji, do których sięgnąłem przygotowując scenografię mojego monodramu.
9. *Mały sztandar*, 1979, asamblaż, Władysław Hasior. Twórczość tego artysty natchnęła mnie do eksperymentowania z formą rzeźbiarską moich ikon. Korzystając z metody kolażu moje prace nabrały cech wielofunkcyjnego przedmiotu teatralnego.
10. John Dee, *Pieczęć Boża*. Inspirujące dla mnie były symboliczne znaki umieszczone na tym rysunku.
11. *Premier Disque*, 1913, Robert Delaunay, kolekcja prywatna. Inspirujący mnie przykład syntetycznej formy i odejściu od figuratywnego przedstawienia.
12. Liturgia *wielkiej wieczerni* w cerkwi Świętego Ducha w Białymstoku (fot. <http://orthodox.bialystok.pl/ru/cms/album/index/id/2311>). Dwie fotografie: pierwsza – ikonostas ze spektaklu *Siedem nieb patriarchy Henocha*, druga - ikonostas z białostockiej cerkwi.
13. Praca nad ikoną trzeciego nieba w pracowni Anny Wszyndybył (fot. Marzena Bigaj).

14. Etapy pracy nad ceramiczną ikoną. Od lewej: rzeźba wypalona na biskwit; rysunek koncepcyjny z zaznaczeniem zaprojektowanej kolorystyki; rzeźba pokryta materiałem szklivnym; gotowa szklwiona ikona po wypaleniu w piecu ceramicznym (fot. archiwum prywatne).
15. Praca nad ikoną drugiego nieba, proces suszenia gotowej pracy (fot. archiwum prywatne).
16. Jeden z wariantów kolorystycznych ikony siódmego nieba, praca własna (fot. archiwum prywatne).
17. Ikona siódmego nieba w trakcie formowania w glinie (fot. archiwum prywatne).
18. *Ikona pierwszego nieba*, tryptyk, ceramika szklwiona, na awersie odtworzona stronica kodeksu zawierającego tzw. *Etiopską księgę Henocha*, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
19. *Ikona drugiego nieba*, ceramika szklwiona i polewa angorowa, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
20. *Ikona trzeciego nieba – raj*, ceramika szklwiona na malowanej desce, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
21. *Ikona trzeciego nieba - piekło*, ceramika szklwiona na malowanej desce, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
22. *Ikona czwartego nieba*, ceramika szklwiona, technika mieszana, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
23. *Ikona piątego nieba*, ceramika szklwiona, technika mieszana, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
24. *Ikona szóstego nieba*, glina szamotowa angobowana, deska malowana, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
25. *Ikona siódmego nieba*, ceramika szklwiona, deska malowana, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
26. *Ikona Aniołów Kary*, ceramika szklwiona, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
27. *Ikona Archaniołów*, ceramika szklwiona, płyta drewniana, praca własna (fot. Jerzy Barańczuk).
28. Fragment scenografii ze spektaklu *Siedem nieb patriarchy Henocha*, drabina z wizerunkami aniołów (fot. archiwum prywatne).
29. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Galerii Słędzińskich w Białymstoku, rozmowy Henocha z aniołami pierwszego nieba (fot. Jerzy Barańczuk).

30. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Bazylice Świętego Krzyża w Warszawie, scena ukazująca Henocha w piątym niebie. Gra na kieliszkach (fot. Jędrzej Dulka).
31. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum Ikon w Supraślu, scena ukazująca przybycie aniołów (fot. Ewa Chacianowska).
32. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Galerii Sleńdzińskich w Białymstoku, rozmowy Henocha z Białym i Czarnym Aniołem (fot. Jerzy Barańczuk).
33. Współczesne szaty liturgiczne diakonów w Kościele greckim.
34. Projekt kostiumu patriarchy Henocha, praca własna.
35. Projekt kostiumu patriarchy Henocha, praca własna.
36. Rysunek koncepcyjny przestrzeni teatralnej spektaklu przedstawiający widok na scenę od strony widowni. Wyściowy układ scena/widownia ulegał potem modyfikacjom w zależności od miejsca prezentacji monodramu.
37. Plan sytuacyjny przestrzeni ukazujący rozmieszczenie kartonu, który wyznaczał obszar sceniczny, oraz poszczególnych ikon i innych elementów scenografii.
38. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Zespole Synagogalnym we Włodawie, Henoch w szóstym niebie (fot. materiały prasowe XIX Festiwalu Trzech Kultur). W tle widoczne autentyczne elementy wyposażenia synagogi.
39. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum Ikon w Warszawie, Henoch w piątym niebie (fot. Iwona Stachura). Rysowanie Anioła Jutrzenki towarzyszącego wschodzącemu słońcu.
40. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Galerii Sleńdzińskich w Białymstoku, Henoch w szóstym niebie (fot. Jerzy Barańczuk).
41. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Wawerskim Centrum Kultury w Warszawie, scena apokaliptycznej wizji Henocha (fot. Marzena Bigaj).
42. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Centrum Zamenhofa w Białymstoku, Henoch w pierwszym niebie (fot. Jerzy Barańczuk).
43. *Czuwający – aniołowie piątego nieba*, rysunek tuszem, praca własna. Rysunek z cyklu *Aniołowie Henocha*.
44. Szkic postaci – Henoch przed obliczem Boga, rysunek tuszem, praca własna. Poszukiwania rozwiązań sytuacyjnych.
45. *Henoch w czwartym niebie – muzyka sfer*, rysunek tuszem, praca własna. Próba ukazania pobytu patriarchy Henocha w czwartym niebie (zob. rozdz. II. „Scenografia”).
46. *Zastępy anielskie siódmego nieba witające Henocha*, rysunek tuszem, praca własna.

47. *Giganci z piątego nieba*, technika mieszana, praca własna. Rysunek z cyklu *Aniołowie Henocha*.
48. *Patriarcha Henoch*, rysunek tuszem, praca własna. Rysunek ukazujący moment, kiedy Henoch otrzymuje wiadomość o powrocie na ziemię.
49. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Centrum Zamenhofa w Białymstoku, Henoch w trzecim niebie opisuje ogród Edenu (fot. Jerzy Barańczuk).
50. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Galerii Słędzińskich w Białymstoku, Henoch w raju rozmawia z białym aniołem (fot. Jerzy Barańczuk).
51. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Wawerskim Centrum Kultury w Warszawie, Henoch w trzecim niebie pod Drzewem Życia (fot. Marzena Bigaj).
52. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum w Łańcucie w Dziale Sztuki Cerkiewnej, Henoch w siódmym niebie opisuje zastępy niebieskie (fot. Jarosław Giemza).
53. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum w Ikon w Supraślu, Henoch w szóstym niebie opisuje muzykę anielską (fot. Ewa Chacianowska).
54. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Zespole Synagogałnym we Włodawie, Henoch w szóstym niebie (fot. materiały prasowe XIX Festiwalu Trzech Kultur).
55. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Bibliotece Pedagogicznej w Wyszku, Henoch opowiadający o mękach piekielnych w trzecim niebie (fot. Elżbieta Wach).
56. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum Ikon w Warszawie, Henoch w piątym niebie, *Grigori* intonujący pieśń (fot. Iwona Stachura).
57. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum w Łańcucie w Dziale Sztuki Cerkiewnej, Henoch w piątym niebie (fot. Jarosław Giemza). Patriarcha próbuje namówić Czuwających do ukorzenia się przed Bogiem.
58. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Zespole Synagogałnym we Włodawie, Henoch w pierwszym niebie (fot. materiały prasowe XIX Festiwalu Trzech Kultur).
59. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Centrum Kultury w Reszlu, Henoch rozmawia z zastępami aniołów siódmego nieba (fot. Jolanta Grzyb).
60. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Bazylice Świętego Krzyża w Warszawie, Henoch w czwartym niebie (fot. Jędrzej Dulka).
61. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Centrum Zamenhofa w Białymstoku, Henoch prezentujący spisane księgi żywota (fot. Jerzy Barańczuk).
62. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Centrum Zamenhofa w Białymstoku, Henoch w piątym niebie rozmawia z ciemnymi aniołami (fot. Jerzy Barańczuk).

63. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Galerii Słędzińskich w Białymstoku, publiczność trzymająca ikony (fot. Ewa Chacianowska).
64. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum w Łąncucie w Dziale Sztuki Cerkiewnej, Henoch przywołujący swych synów (fot. Jarosław Giemza).
65. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Muzeum w Łąncucie w Dziale Sztuki Cerkiewnej, Henoch w siódmym niebie rozmawia z Brebeelem (fot. Jarosław Giemza).
66. Spektakl *Siedem nieb patriarchy Henocha* w Centrum Kultury w Reszlu, Henoch w siódmym niebie, adoracja ikony (fot. Jolanta Grzyb).
67. Szkic do plakatu spektaklu *Siedem nieb patriarchy Henocha*, praca własna.
68. Plakat do monodramu *Siedem nieb patriarchy Henocha*, proj. Alicja Juchnicka, z wykorzystaniem rysunku Jerzego Łazewskiego z cyklu *Podróże Henocha* (fot. archiwum prywatne).

## Bibliografia

### Podstawowe źródło scenariusza - *Słowiańska księga Henocha*

*Księgi świętych tajemnic Henocha (Henoch Słowiański, 2 Hen)*, przekł. i oprac. A. Tronina, Kraków – Mogilany 2016; *Księga Henocha słowiańska*, przekł. R. Rubinkiewicz, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. R. Rubinkiewicz, Warszawa 1999, ss. 197 – 213; oryginał (i przekł. fr.): *Le livre des secrets d'Hénoch*, texte slave et traduction française par A. Vaillant, Paris 1952; przekł. ang. z komentarzem: *The Book of the Secrets of Enoch*, translated from the Slavonic by W. R. Morfill, and edited by R. H. Charles, Oxford 1896.

### Źródła i opracowania pomocnicze

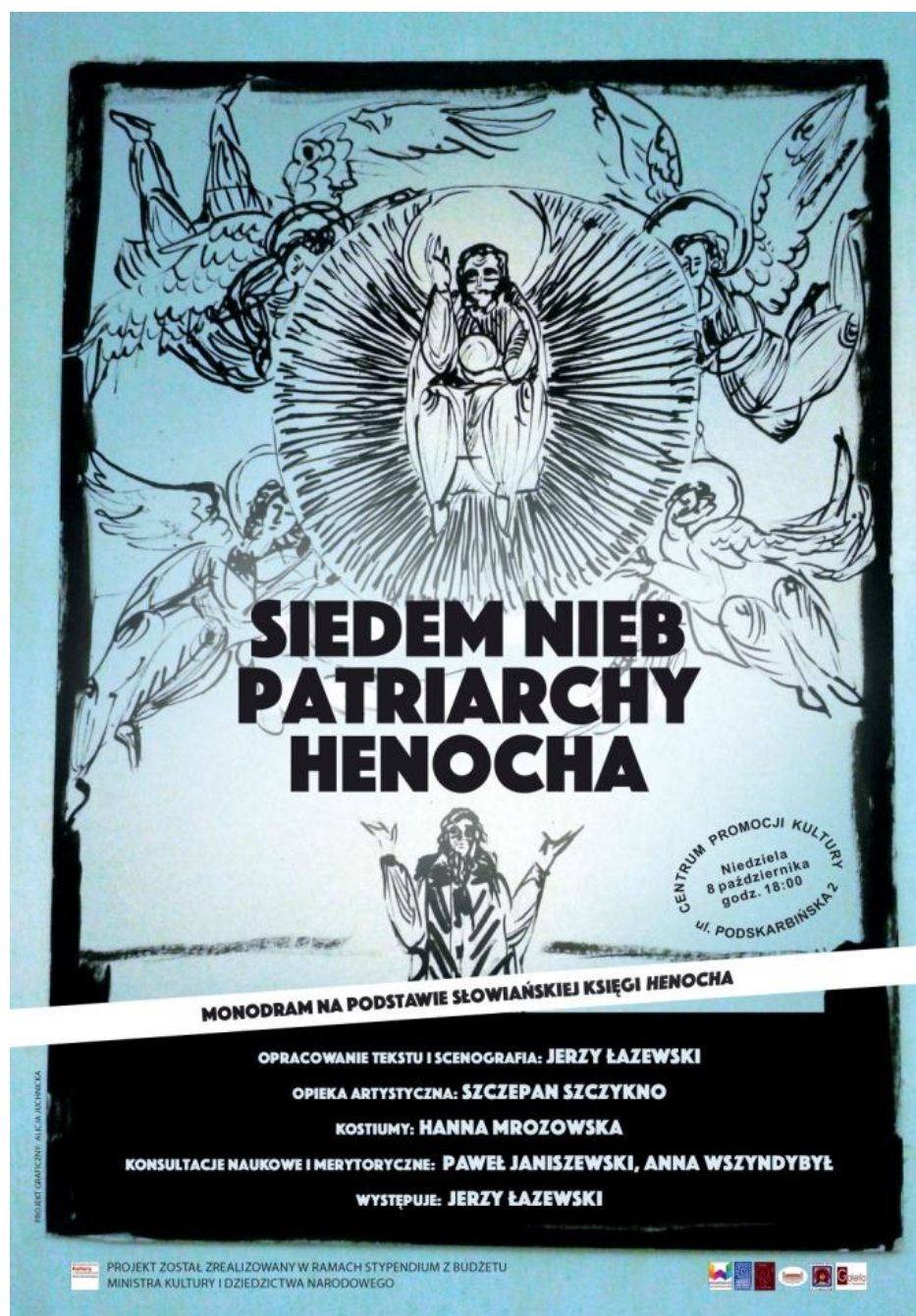
- Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I/1, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2003, ss. 19 – 59.
- O. Aslan, *Aktor XX wieku*, PIW, Warszawa, 1978.
- J. Atkin, *Podstawy ceramiki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2007.
- M. Battistini, *Astrologia, magia, alchemia*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005.
- M. Battistini, *Symbole i alegorie*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005.
- P. Babaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990.
- E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Beda Czcigodny, *Wizja Drythemela*, tłum. i oprac. J. Sokolski, [w:] *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, t. I, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1995, ss. 196-197.
- Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1980.
- W. Beierwaltes, *Platonizm w chrześcijaństwie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2003.
- R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.
- I. Bogusławskaja, *Narodnoje Iskusstwo*, Palace Edition, Sankt Petersburg 2005.
- S. Bosilkow, *12 bołgarskich ikon*, Izdzielstwo Bołgarskij Chudożnik, Sofia 1968.
- Ch. Böttrich, „The <<Book of Secrets of Enoch>> (2 EN): between Jewish origin and Christian transmission. An overview”, [w:] *New Perspectives on 2 Enoch. No Longer Slavonic Only*, ed. A. A. Orlov, G. Boccaccini, J. Zurawski, „Studia Judaeoslavonica” 4, Leiden–Boston 2012, ss. 37-67.
- K. Braun, *Nadmiar teatru*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- B. Brodski, *Kunstschatze Moskaus*, Isobrasitelnoje Iskusstwo, Moskwa 1980.

- P. Brook, *Pusta przestrzeń*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- E. Bułhak *Szukanie monologu*, Wrocław 2010.
- E. Bułhak (red.), *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, Świat Literacki, 2005.
- C. de Capoa, *Stary Testament – postacie i epizody*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2007.
- J. Ciechowicz, *Sam na scenie*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1984.
- A. Cohen, *Talmud*, Cyklady, Warszawa 2000.
- Cycon, *O państwie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Inowrocław 2013.
- K. Czerni, *Jerzy Nowosielski. Listy i zapomniane wywiady*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015.
- G. Davidson, *Słownik aniołów, w tym upadłych*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Warszawa 2003.
- A. Dobroński, *Białystok, historia miasta*, Zarząd Miasta Białegostoku, Białystok 2001.
- Ewangelia Tomasza*, przekł. W. Myszor, A. Dembska, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, pod red. M. Starowiejskiego, t. I, Warszawa 2003, ss. 180-202.
- D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
- M.-L. von Franz, „Proces indywiduacji”, [w:] C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przekł. R. Palusiński, Katowice 2018, ss. 217 – 318.
- A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, przekł. Cz. Tomaszewska, Warszawa 2003.
- A Greek-English Lexicon*, compiled by H.G. Liddell, R. Scott, revised and augmented throughout by H.S. Jones, Oxford 1996.
- K. Gawęda, J. Łazewski, *Rehabilitacja mowy w chorobie Parkinsona*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2012.
- P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1990.
- „Grzegorzewski”, *Notatnik teatralny*, 42, 2006.
- J. Gondowicz, *Jerzy Nowosielski*, Edipresse, Warszawa 2006.
- P. Hadot, *Plotyn, albo prostota spojrzenia*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2004.
- A. Hausbrandt, „Czas teatru i czas współczesności (rozmowa z A. Hanuszkiewiczem)”, *Dialog* 11, 1970.
- Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007.
- R. Hind, *Twarze Boga*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005.
- J. Hlavackova *Russische Ikonen in der Nationalgalerie Prag*, Union Verlag, Berlin 1985.
- J. Hopkins, Lati Rinpoche, *Śmierć, stan pośredni i odrodzenie w buddyzmie tybetańskim*, Wydawnictwo A, Kraków 1999.

- K. Jakubowska – Krawczyk, M. Sora, *Ikony święteczne VI Międzynarodowe Warsztaty Ikonopisców, Nowica 2014*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2014.
- O. Jones, *Ornament*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2008.
- C. G. Jung, „Odpowiedź Hiobowi”, [w:] C. G. Jung, *Psychologia a religia*, przekł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1970, ss. 255 – 381.
- C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przekł. R. Palusiński, Katowice 2018.
- C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, przekł. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 2019.
- H. Jurkowski, *Teatr wobec sacrum – zarys problematyki*, Rocznik Teologii Katolickiej, t. III, Wydawnictwo UwB, Białystok 2004.
- D. Kahneman, *Pułapki myślenia*, Media Rodzina, Poznań 2012.
- M. Kącki, *Białystok- Biała siła, czarna pamięć*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- J. Kosińska, *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku* [katalog wystawy], Białystok 1985.
- G. Krug *Myśli o ikonie*, Orthodruk, Białystok 1991.
- K. Kucharski, *Burzyński na tropach teatru jednego aktora*, Wrocław 2008.
- I. Kyzlassova, *L'ikone russe XIV-XVI siècles*, Editions d'art Aurora, Leningrad 1988.
- H. Langkammer, *Słownik biblijny*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1989.
- A. Lesky, *Tragedia grecka*, Homini, Kraków 2006.
- M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989.
- W. N. Łazarew, *Andrej Rublow*, Sowietiskij Chudożnik, Moskwa 1960.
- W. N. Łazarew, *Andrej Rublow i jego szkoła*, Iskustwo, Moskwa 1966.
- T. Łomnicki, *Spotkania teatralne*, Warszawa 2003.
- T. Łomnickim, *Hipnotyzer. Wywiad*, prowadzi Ludwik Jerzy Kern, *Przekrój*, 12, 1988.
- W. N. Łoski, *Teologia Kościoła wschodniego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- N. Majorowa, G. Skokow, *Ikony rosyjskie*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2016.
- D. Mamet, *Prawda i fałsz*, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2014.
- S. Melchior – Bonnet, *Narzędzie magii. Historia luster i zwierciadeł*, Warszawa 2007.
- J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- S. Mędała, *Wprowadzenie do literatury międzytestamentalnej*, The Enigma Press, Kraków 1994.

- A. Micińska, *Władysław Hasior*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1983.
- A. Mickiewicz, *Dziady*, PIW, Warszawa 1994.
- T. Miłkowski, *Teatr Siemion*, Wrocław 2009.
- W. Molè, *Ikona ruska*, Wydawnictwo Sztuka 1956.
- E. Morawiec, *Jerzy Grzegorzewski mistrz światła i wizji*, Arcana, Kraków 2006.
- O. Nachyła, „Ceramika w teatrze. Piękny Mezalians”, *Szkło i ceramika*, 2, 2018, ss. 3-5.
- G. Neret, *Angeles*, Taschen 2004.
- New Perspectives on 2 Enoch. No Longer Slavonic Only*, ed. A. A. Orlov, G. Boccaccini, J. Zurawski, „*Studia Judaeoslavonica*” 4, Leiden–Boston 2012.
- J. Nowosielski, *Inność prawosławia*, Othodruk, Białystok 1998.
- Z. Osiński (red.), *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej, Poznań 1970*, COMUK, Warszawa 1972.
- J. Owsiannikow, *Ludowy drzeworyt rosyjski – łubok*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973.
- P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002.
- K. Piwocki (red.), *Ikona w Polsce i jej przeobrażenia* (katalog wystawy), Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa 1967.
- Platon, *Państwo*, przekł. W. Witwicki, Akme, Warszawa 1990.
- P. Płoski, M. Żurawski, *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie!* Akademia Teatralna im. Al. Zelwerowicza, Warszawa 2008.
- Porfiriusz, *O życiu Plotyna oraz o układzie jego ksiąg*, [w:] Plotyn, *Enneady*, przekł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000.
- R. Rajzner, H. R. Lew, *Losy nieopowiedziane. Zagłada Żydów białostockich 1939- 1945*, ŻIH, Warszawa 2013.
- G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. II, Wydawnictwo KUL, Lublin 1996.
- C. Ripa, *Ikonologia*, Universitas, Kraków 2011.
- S. Rosiek, *Grotowski powtórzony, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- S. I. Rudenko, *Drewniejszije w mire chudożestwiennyje kowry i tkani*, Iskustwo, Moskwa 1968.
- M. Rzepińska, *Historia koloru*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2009.
- O. Sacks, *Halucynacje*, Zysk i S-ka, Warszawa 2014.
- M. Scharleff, *Przesłuchanie*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1998.
- G. Schils, „Plato’s myth of Er: the light and the spindle”, *L’antiquité classique*, 62, 1993, ss. 101-114.

- W. Siemion, *Lekcja czytania – Różewicz*, Primum, Petrykozy 2006.
- P. Sitkiewicz (red.), *Grotowski powtórzony, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2009.
- J. Słowacki, *Anhelli*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1947.
- J. Słowacki, *Listy do matki*, Ossolineum, Wrocław 1990.
- J. Słowacki, *Liryki i powieści poetyckie*, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Słownik grecko – polski*, pod red. Z. Abramowiczówny, t. I – IV, Warszawa 1960.
- J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1995.
- M. Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993.
- D. Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era*, Thames and Hudson, London 1985.
- Z. Taranienko, *Teatr i rytuał, Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej, Poznań 1970*, COMUK, Warszawa 1972.
- Z. Taranienko, *Trzask pękających parawanów, Jerzy Grzegorzewski w Teatrze Studio*, Centrum Sztuki Studio, Warszawa 2006.
- St. Tkač, *Ikony słowackie od XVI do XIX wieku*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1984.
- L. Uspienski, *Teologia ikony*, Neriton, Warszawa 2009.
- Ch. Walter, *Sztuka i obrządek Kościoła Bizantyńskiego*, PWN, Warszawa 1992.
- R. Wallace, *Rise of Russia*, Time-Life Books, New York 1967.
- N. Weligocka, *Marija Priymachenko*, Mistectw, Kijev 1989.
- N. Weligocka, *Ukrainian Folk Art Today*, Mistectwo, Kijev 1976.
- E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Homini, Kraków 2006.
- M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, Homini, Kraków 2003.
- D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- E. Wipszycka, *Kościół w świecie późnego antyku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- W. Włodarczyk red. *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1996.
- S. Wyspiański, *Hamlet*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- M. P. Zvancev, *Nižnegorodskaja rezbą*, Iskusstvo, Moskwa 1969.
- P. Zieliński (red.), *Życie ku śmierci, Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Leszka Mądzika*, Wydawnictwo Scena Plastyczna KUL, Lublin 1991.



68.