



(nie) wystarczy być

Joanna Wichowska

O Wiosce Teatralnej, letnim festiwalu organizowanym od trzech lat przez Teatr „Węgały” Projekt Terenowy, można byłoby pisać w formie reportażu. Festiwalowe propozycje są równie ważne, jak to, co się dzieje poza, pomiędzy, pomimo, obok nich: wśród ludzi, w przyrodzie, za kulisami. Zdarzają się prezentacje mniej przenikliwe i dowcipne od tego, co i jak o nich mówią widzowie, którzy zresztą często i skwapliwie porzucają wygodną rolę obserwatorów na rzecz uczestnictwa: ruszają do oberka i polki, tworzą performanse, śpiewają fińskie pieśni i syberyjskie overtony, wytupują rytmy flamenco. Publiczność Wioski Teatralnej, bardzo skądinąd malownicza i różnorodna (studenci, osiedleni na Warmii przybysze z miasta – przez miejscowych wciąż zwani „aliantami” – mieszkańcy okolicznych wsi, wakacyjni agroturyści), współtworzy festiwal, zaprojektowany z wyraźną intencją, by dać jak najwięcej ku temu możliwości. Oprócz spektakli są warsztaty, filmy, zdjęcia, rozmowy, zabawy taneczne. Sześć dni na sprawdzenie, czy da się sprowokować ludzi do myślenia, do aktywności, do tworzenia.

W tegorocznej edycji Wioski Teatralnej pośród różnorodnych festiwalowych propozycji mieszały się porządki: artystyczny z politycznym, terapeutycznym i edukacyjnym, osobisty ze społecznym, lokalny z uniwersalnym. Obok profesjonalnego teatru najwyższej próby – spektakle z udziałem niepełnosprawnych i dzieci. Obok reporterskich zdjęć z Iraku (*Iraqi freedom 2005* Tomasa Sosnowskiego z PAPu) – półprywatne gawędy o podróżach po Iranie (Saba i Mieczysław Litwiński – duet Sol et Luna). Obok czytania poezji (tomik Barbary Rang *Das eine Gefühl*) – „park multimedialny” (performans *Aldik* Jana Sobaszka, projekcje fotografii na ekranach zamontowanych w zabytkowym wozie cygańskim i w sali teatralnej). Mistrz śpiewu gardłowego z Tuwy (Gennadij Tchamzyryn-Gendos), tancerze i muzycy tradycyjni z Indii (Milon

Mela) oraz młodzi, mieszkający po sąsiedzku fotografowie i rysownicy (Maciej i Tomek Łepkowsky).

To mieszanie porządków – obecne zarówno w programie festiwalu, jak w niemal każdym festiwalowym pokazie czy warsztacie – pozwalało jeszcze raz stawiać ważne pytania: o teatr – ten daleki od centrów kulturowych i głównych nurtów – o jego źródła, granice, inspiracje i pułapki, jego związki z tradycją i ze współczesnością. Pytanie o teatr w kontekście węgałckiego festiwalu stawiało się zarazem pytaniem o świat. Ten najbliższy i najdalszy – w czasie i w przestrzeni. I o naszą za niego odpowiedzialność.

Idealy i ambicje

Dokument Dirka Szusziessa *Resist* z 2003 roku, podczas Wioski Teatralnej pokazywany po raz pierwszy w Polsce, opowiada o Living Theatre – weteranach amerykańskiego teatru politycznego. Niewiele znalazło się w filmie wspomnień czy archiwalnych zdjęć. Heroiczne czasy Living przytaczane są skromnie i wybiórczo (jest na przykład mowa o uwięzieniu członków zespołu w Brazylii, ale ani słowa o dwuznacznej roli, jaką Living odegrało w okupowaniu Odeonu w maju 1968). Rzecz dotyczy aktualnej działalności teatru. Budzącej, trzeba od razu powiedzieć, mieszane uczucia. Nieśmiertelna Judith Malina z kilkorgiem dawnych współpracowników oraz garstką młodych zapaleńców przemierza świat, szerząc te same ideały, które stały u podstaw pacyfistycznych i rewolucyjnych ruchów lat sześćdziesiątych. Zakłada ośrodki – rodzaj anarchistyczno-artystycznej wspólnoty – w piemontckim miasteczku Rochetta (po czym, obawiając się dojścia do władzy miejscowej prawicy, rozważa powrót do Nowego Jorku). Na Times Square organizuje happeningi przeciw karze śmierci *Not in my name*.

W Genui podczas szczytu państw G8 protestuje razem z antyglobalistami. W spustoszonej przez armię izraelską Libanie próbuje zrealizować z miejscowymi studentami spektakl o pacyfistycznej wymowie. Zapis tego ostatniego wydarzenia jest poruszającym przykładem na to, jak ideały, nawet najbardziej wzniosłe, zamieniają się w dogmatyczną ideologię. I jak ideologia odbiera jasność widzenia, biorąc górę nad zwykłą, ludzką empatią. „Przemoc prowadzi donikąd, opowiedzmy o okrucieństwie wojny, każdej wojny – mówią członkowie Living. – Czy naprawdę chcecie, żebyśmy ludziom, którzy przyjdą do naszych domów z bronią w ręku mówili o pokoju?” – pytają młodzi Libańczycy. I po burzliwych, światopoglądowych dyskusjach część z nich rezygnuje z dalszej pracy. Ideały aktorów Living wobec bezpośredniego doświadczenia wojny i zagrożenia okazują się utopią i abstrakcją. Spektakl, w okrojonej obsadzie, jednak powstaje i jest pokazywany w byłych obozach dla internowanych przez armię izraelską Libańczyków.

Rzeczywistość Bliskiego Wschodu przerosła amerykańskich idealistów. Przerosła ich także sytuacja w Genui. W czasie demonstracji dochodzi do walk z policją – ginie młody chłopak. Protestujący są wstrząśnięci i dalecy od myśli o wybaczeniu. Członkowie Living nie strudzenie wznoszą okrzyki „peace”. I wtedy ktoś z boku złośliwie podejmuje zawołanie: „peace, peace, peace... piss off!” (w eufemistycznym tłumaczeniu: „spadajcie stąd”). To krótkie ujęcie trafnie i symbolicznie pokazuje nieprzystawalność języka pacyfistycznej rewolty sprzed półwiecza do sposobów, jakimi dzisiaj próbuje się naprawiać rzeczywistość.

Aktorzy Living wydają się zmęczeni. Ich nowojorskie happeningi są jednymi z tysiąca podobnych akcji przeprowadzanych codziennie w najróżniejszych intencjach na ulicach miasta. „Nie jesteśmy w stanie niczego zmienić – mówi jeden z młodszych członków grupy. – Możemy co najwyżej protestować.” Gorzka konstatacja. Film Szuszieta jest niezwykle interesujący, ale też bolesny. Ujawnia anachroniczność sposobu myślenia i działania, który pięćdziesiąt lat temu zmienił świat, a dzisiaj wydaje się za nim nie nadążyć. Teatr polityczny w wydaniu amerykańskim często wpada w pułapki uproszczeń i dogmatyzacji. Równie często zdarza się, że jest po prostu kiepskim teatrem: przymiotnik „polityczny” usprawiedliwia mielizny artystyczne. A przecież najskuteczniej działa – również społecznie i politycznie – sztuka, która jest dobrą sztuką.

O sztukę chodziło, jak twierdzą Katarzynie Bazarnik i Zenonowi Faiferowi, autorom spektaklu *Madam Eva, Ave Madam* zrealizowanego w krakowskim Domu Pomocy Społecznej z niepełnosprawnymi. O sztukę, nie o terapię. Przedstawienie powstało w 1992 roku, jeździło po festiwalach, zbierało nagrody. Od tamtego czasu twórcy teatru Zenkasi zajmowali się wieloma innymi sprawami, między innymi Joycem i literaturą. W Węgajtach pokazali dokument telewizyjny o swoim jednorazowym przedsięwzięciu – bardzo ciekawy – i roboczy zapis całego spektaklu – fatalny technicznie i nic nowego nie wnoszący do sprawy. Ten pierwszy, w połączeniu z opowieściami gości, mógł być zarzewiem istotnej dyskusji. Projekcja tego drugiego pochłonęła jednak resztę czasu i do żadnej prawdziwej dyskusji nie doszło. Autorzy spektaklu zdążyli jedynie opowiedzieć o inspiracji Kantorem i jego Teatrem Realności Niższej Rangi oraz ideami bio-obiektu. Inspiracji wykorzystanej przewrotnie – w ludziach na wózkach inwalidzkich znaleźli Realność Jeszcze Niższej Rangi i bio-obiekty wykreowane przez samo życie, przez chorobę. Spektakl miał być teatrem prawdziwym, bez taryfy ulgowej, praca nad nim miała być tworzeniem, nie sesją terapeutyczną, aktorzy mieli być artystami, nie ludźmi specjalnej troski. Taki sposób pracy z niepełnosprawnymi to rzadkość, szczególnie w Polsce. Czuje się tu szacunek dla chorych ludzi, ale jednocześnie – niepokojąco rozrośnięte ambicje. Trudno ocenić, jak aspiracje artystyczne twór-

ców miały się do sytuacji ciężko chorych aktorów. Z filmów można by wnioskować, że to, co dla jednych było sztuką, dla drugich było jednak przede wszystkim terapią. Wielka szkoda, że na filmowych prezentacjach się skończyło: sprawa tak delikatna i ważna – tyle artystycznie, co społecznie – potrzebuje wnikliwej rozmowy.

Z artystycznego punktu widzenia można z czystym sumieniem zrezygnować, mając do czynienia z terapią czy edukacją, która wielkiej sztuki nie udaje, choć z jej narzędzi korzysta. Na przykład ze spektaklami takimi jak *Mały Książę*, przywieziony przez mieszkańców Domu Pomocy Społecznej w Grazymach, albo przygotowane przez Krzysztofa Wronę podczas Warsztatów Wrażliwości *Zaklinanie żab* w wykonaniu dzieci z Dąbrowy Dolnej (Teatr pod Lnianym Niebem) i z Węgajt – oba pokazywane podczas uroczystego zamknięcia festiwalu.

Works in progress z laboratoriów

Idea Wioski Teatralnej w naturalny sposób wypływa z wieloletniego doświadczenia gospodarzy festiwalu: zapraszane są zespoły, które, powtarzając za twórcą i reżyserem Teatru, Wacławem Sobaszkiem, pracują „w przestrzeni tradycji”. Tak jak to od lat czynią same „Węgajty”. Festiwalowi artyści rozumieją „przestrzeń tradycji” na różne sposoby. Bywa, że bardzo kontrowersyjnie, a nawet opacznie.

„Urodą i urokiem restauracji włoskich jest szyba albo otwarta ściana, przez którą widać kuchnię i kucharzy. Spektakle naśladowców Grotowskiego, zwłaszcza w Ameryce, przypominają te włoskie restauracje, w których oglądać można przygotowywanie potraw. Ale w tej garkuchni-laboratorium dokonują się tylko operacje kuchenne. Talerze do końca zostają puste” (Jan Kott). Dwie spośród festiwalowych prezentacji, nie amerykańskie wprawdzie, ale nawiązujące do pracy Grotowskiego, kazały mi powtórnie zajrzeć do tekstu Kotta *Koniec teatru niemożliwego*. Jego przenikliwe uwagi o teatrze wyrosłym z kontestacji, powołującym się na trójkę: Artaud-Grotowski-Brook i szukającym na różne sposoby nowego teatralnego języka, wolności i autentyzmu są wciąż zaskakująco aktualne.

Dwa połączone teatry z Krety: Omma Studio i Laboratorium Iera-petra pokazały na Festiwalu work in progress *Asctica* na podstawie książki Nikosa Kazantzakisa. Reżyser spektaklu Antonis Diamantis, czytamy w programie, wywodzi pracę swojego zespołu od Grotowskiego i Barby (który we współczesnej wersji „teatru niemożliwego” zastąpił w trójce mistrzów Brooka). I tworzy spektakl, który skłania co najwyżej do złośliwych uwag. Kilka kobiet, w przybrudzonych prywatnych ubraniach dźwiga z wysiłkiem płóciennę worki – każda wokół własnej, ustawionej na podłodze świecy. Długo tak krążą, potem zaczynają mówić. Po grecku. Z worków wyciągają gałęzie, liście, potem wysypują piasek. Padają na podłogę, jęczą, krzyczą. Na koniec owijają się konopnymi sznurkami. Po kilkunastu minutach jedynym ratunkiem dla widza jest śledzenie filmu wyświetlanego na ścianie – wysmakowanych obrazów ludzkiej pracy (*Powaqqatsi* Godfreya Reggio). Gdyby nie aktorki w konwulsjach – byłoby całkiem pięknie. „Złudzeniem niebezpiecznym i ryzykownym – pisze Kott – jest jedna z wiar teatru niemożliwego, że krzyk jest lepszym środkiem porozumienia od artykułowanego języka. Powracając do terminologii Artauda, wołę skurczone gardła. «abstrakcję», która recytuje c u d z y tekst, od strun głosowych, które zanoszą się własnym wrzaskiem”.

W pokazie (koncercie?) Finki Kaisli Kaatrasalo z Laboratorium Teatrum Fennicum nie było krzyków. Nie było w ogóle żadnego pełnego dźwięku. Pośród świec wyznaczających w przestrzeni kształt krzyża, aktorka śpiewała stare chrześcijańskie i ludowe pieśni. Nie, to nie był śpiew. Nucenie, poszeptywanie, melodeklamacja. Łamiący się, słaby, prywatny głos. Bez mizdrzenia się do widza, ale też niestety bez cienia

dramaturgii. Taki rodzaj melancholijnej wokalne aktywności uprawia się w domowym zaciszu. Bez świadków, bo świadkowie takim intymnym chwilom nie są potrzebni. Tak jak widz na pokazie Kaatrasalo. Czar intymnego spotkania szybko zamienił się w zażenowanie. Nie jest wygodnie podglądać czyjąś prywatną modlitwę.

Kaisla Kaatrasalo prowadziła też cykl warsztatów – trening ciała i głosu. Z relacji uczestników wynikało, że trudny, wyczerpujący i konkretny, czyli taki, jak trzeba. Na koniec festiwalu studenci zaprezentowali efekty trzydniowej pracy. Krótki pokaz był żywiołowy i dowcipny. Jako nauczycielka Kaatrasalo pokazała zupełnie inną twarz – znacznie ciekawszą.

Tradycja, czyli wiedza ścisła

Filmy o Living i o Zenkasi udowodniły, że w sferach pogranicznych teatru – tam gdzie styka się on z polityką czy terapią – największą pułapką są nadmierne ambicje – naprawić świat, stworzyć Sztukę (duże S). Prezentacje z Grecji i Finlandii natomiast pokazały, co może się stać, kiedy potrzeba autoekspresji bierze górę nad pragnieniem komunikacji. Dla teatru, w którym pierwszorzędna jest swoboda wypowiedzi jego twórców, a nie sprawy, o których mówią, najpoważniejszym zagrożeniem jest brak konkretnych, obiektywnych punktów odniesienia. I tu właśnie pomóc może odwołanie się do „przestrzeni tradycji”, rozumianej jako rzetelne studiowanie tradycyjnych technik, które uczy nie tylko pokory, ale wagi konkretności. O czym świetnie można się było przekonać podczas niektórych festiwalowych warsztatów i prezentacji. Gennadij Tchamzyryn-Gendos, multi-instrumentalista, śpiewak, muzyk jazzowy i rockowy z Tuwy jest mistrzem tradycyjnych technik śpiewu gardłowego, praktykowanego w jego kraju przez tamtejszych szamanów. Jego trzydniowe warsztaty w Węgajtach zgromadziły rzeszę uczniów – nowych i starych. Marta Łepkowska i Metod Laurentius Rjenc poprowadzili jednorazowy warsztat tańca flamenco. Gospodarze – Kapela Terenowa Teatru „Węgajty” – niemal co wieczór w czasie Ostrego Kursu Tańca uczyli wyrafinowanych odmian polek, tańców chasydzkich, węgierskich i litewskich. Śpiew gardłowy, flamenco, wschodnioeuropejskie tańce ludowe to – jak każda technika wyrastająca z tradycji – dziedziny piekielnie trudne, wymagające matematycznej precyzji – w trakcie kilku dni/godzin można co najwyżej poznać podstawy każdej z nich. I nauczyć się szacunku dla ścisłości.

Członkowie hinduskiego zespołu Milon Mela tym razem – w odróżnieniu od swoich poprzednich wizyt w Węgajtach – nie prowadzili warsztatów. A szkoda, bo byłaby to kolejna szansa obcowania z wielowiekową tradycją w mistrzowskim wykonaniu. Grupa składa się z adeptów różnych tradycyjnych szkół z różnych części Indii. Od Baulów z Bengalu, „bożych głupców”, muzyków i śpiewaków, genialnych improwizatorów przez tancerzy gotipua z Orissy, po mistrzów sztuki walki kalaripayattu z Kerali. Hindusi wystąpili podczas uroczystego zamknięcia festiwalu we wsi Węgajty.

Z Warmii na północ

Gospodarze otworzyli festiwal swoim spektaklem *Kalevala* – fragmenty niepisane. To przedstawienie niezwykle skromne. Pusty, niewielki prostokąt sceny z czarną kurtynką w rogu, zza której dobiega muzyka (ukraińska, rosyjska, klezmerska, niemiecka, polska) i skąd pojawiają się kolejne postacie. Kilka prostych rekwizytów: grabie, drewniana łopata do chleba, flaga, miecz. Skrzypce, klarnet, akordeon, bęben. Kunsztowna lampa w kształcie ryby zawieszona pod sufitem. Świece i cienie. Maski. Czworo aktorów.

Chwilami chciałoby się więcej: więcej pracy światłem, więcej kolorów, więcej finezji w kostiumach, więcej efektów. Ale prostota wydaje

się tutaj niemal deklaracją programową: nie mnożyć bytów ponad potrzebę. Historia opowiedziana minimalnymi środkami brzmi inaczej, czyściej. A właśnie o opowiadanie historii tu chodzi. *Kalevala* to fiński epos o legendarnych bohaterach, półbogach, cudach, czarach, wojnach i miłościach, zapisany w dzisiaj znanej formie dopiero w XIX wieku na podstawie przekazywanych ustnie od pokoleń pieśni i opowieści. Epicki materiał dyktuje kształt spektaklu – nawiązujący do tradycji opowiadaczy. Gdyby więc pomnożyć sceniczne byty, spektakl nie byłby tym, czym jest: snuciem opowieści niemal z niczego albo z tego, co pod ręką: właśnie tak, jak to zwykli czynić wędrowni bajarze czy komedianci. A widzowie nie mogliby się poczuć jak dzieci, przed którymi wyzarowuje się nieznan: czasem straszny, czasem zabawny świat.

Świat skandynawskich mitów jest okrutny: wojny z byle powodu, krwawe zemsty, kazirodstwo, zapalczywi młodzieńcy, lubieżne dziewczęta. Ale jest też pełen żywiołowego i dosadnego humoru. Przedstawienie zaczyna się w tonie rabelaisowskim. Zza kurtyny dobiegają kobiece jęki i wystają dwie niemożliwie szeroko rozstawione nogi. Spomiędzy nich wysuwa się męczyzna. Narodził się Lemminkäinen (Jan Sobaszek), uwodziciel i zabijaka. Jego postać, połączona z innym bohaterem *Kalevali*, Kullerwo, jest osią opowieści. W kolejnych epizodach poznajemy jego przygody miłosne i wojenne, jego śmierć i odrodzenie. Kiedy bohater wyprawia się na „szarą ziemię Północy”, do krainy czarnej magii i okrutnych czarowników (Pohjoli), na scenie zapada ciemność. Jarmarczny dowcip ustępuje miejsca mrocznej, północnej aurze. Pani Pohjoli (Nelya Brzezińska, dawniej Maria Lubyancewa) podchodzi tuż do widzów: świeca ledwo oświetla szarą, pomarszczoną twarz-maskę. Na drewnianej ścianie w głębi rośnie ogromny cień Kruka (Wacław Sobaszek). Ciemność trwa i trwa. Dopiero, kiedy Matka (Erdmute Sobaszek) odnajduje ciało poćwiartowanego syna (grabiami wyciąga spod czarnej kurtyny, jak spod ziemi, jego koszulkę) – wraca światło. I razem z nim – humor. Pojawiają się nawet elementy improwizowanej gry z widzami.

Skromność inscenizacji ma jeszcze jeden efekt: daje przestrzeń słowu. Aktorzy mówią (i śpiewają) w trzech językach: polskim, ukraińskim i niemieckim. Nie ułatwia to śledzenia wątków, ale za to jeszcze bardziej podkreśla muzyczny walor tekstu. Bo słowo istnieje tu przede wszystkim muzycznie. W pracy z tekstem znać doświadczenie śpiewaków i instrumentalistów: dopieszczone intonacje, bardzo świadome operowanie akcentami, natężeniem i barwą głosów, melodią zrytmizowanej frazy. Monologi brzmią jak oracje: wypowiedziane z celową emfazą, dalekie od realizmu i psychologicznych uzasadnień. Pozostajemy w konwencji baśni. Podkreśla ją dodatkowo użycie masek. Maski odmieniają ciało, gesty, głos. Najpełniej wyzyskuje wszystkie – szczególnie komediowe – możliwości maski Nelya Brzezińska. Grając kilka różnych postaci, w mgnieniu oka z gderliwej, ciężko człapiącej, zgarbionej staruchy potrafi zamienić się we frywolną, zalotnie przewracając oczyma dziewczynę.

Postać Matki jako jedyna obywa się bez maski – najmniej w niej karykaturalnego przerysowania. Kiedy próbuje odwieść krewkiego syna od chęci zemsty, zaklinając go: „nie wyjeżdżaj na wojaczkę”, albo kiedy lamentuje nad jego poćwiartowanym ciałem, przywołuje archaiczny obraz, powtarzający się przez wieki, wszędzie i nieodmiennie poruszający. W chwilach takich, jak ta, w starych fińskich opowieściach odnajduje się dzisiejszy świat, nie mniej okrutny niż ten z legend Północy.

Z Cieszyna na Wschód

„Węgajty” ożywiły historię daleką i fantastyczną. Cieszyńskie Studio Teatralne sięgnęło do historii bliższej, również geograficznie. I bezpośredniego doświadczenia. W ich *Drodze żywieckiej* słychać róż-

ne głosy: głos dojrzałego człowieka opowiadającego o własnym życiu i głosy ludzi, którzy odeszli, zebrane podczas wędrówek i pracy, jaką grupa prowadzi od kilku lat w beskidzkich wsiach. W nadzwyczaj pięknym literacko scenariuszu Bogdana Słupczyńskiego, reżysera spektaklu i twórcy CST, przenikają się i dopełniają: przedwojenna historia kawałka Ziemi, na której spotkały się kultury Polaków, Żydów i Łemków i osobista historia narratora, będąca zarazem doświadczeniem całego pokolenia dzisiejszych czterdziestoparolatków.

Wszystko rozgrywa się w obrębie i na obrzeżach czegoś na kształt mansjonu – na drewnianej konstrukcji, którą w ciągu jednego dnia wyrosła na polanie, tuż pod salą teatralną „Węgajt”. Kwadratowa scena z pochyloną w stronę widowni rampą, na tyle duża, by pomieścić siedmiu aktorów, i nad nią – oparte na czterech wysokich słupach – belki. Każdy najmniejszy kawałek tej budowli jest wykorzystany przez aktorów, którzy ledwo się na niej mieszczą. Deski podłogi rezonują podczas mocnego, rytmicznego kroczenia, dudnią przy precyzyjnie wymierzonych skokach. Ktoś wspina się na górę, na belki i tańczy. Słupy potrafią zamienić się w ściany chałupy, gdzie odbywają się wiejskie potańcówki. Ekwilibrysty aktorów zaczarowuje tę najprostszą z możliwych scenografię. Na surowej scenie z jasnego drewna widać i słychać to, o czym mówią aktorzy. Umiejętność ewokowania obrazów słowem to najszlachetniejszy rodzaj teatralnej magii. Niemala w tym zasługa samego słowa. Tekst jest gęsty, nasycony znaczeniami, obrazami, poezją. Żeby tej gęstości sprostać, aktorzy dokonują sporego fizycznego wysiłku, walcząc o świeżość i klarowność każdego kolejnego zdania. Tekst, choć podawany w niesłabnącym pędzie, brzmi jednak niezwykle wyraziście.

Scenariusz rozpisany został na siedem postaci, działających jak chór, wyłaniający spośród siebie protagonistów (obok fizycznej intensywności, przywodzi to na myśl wczesne spektakle „Gardzienic”). Rola protagonisty najczęściej bierze na siebie Katarzyna Słupczyńska, pokazując dojrzałe teatralne rzemiosło, w którym każdy najmniejszy gest znaczy i żaden nie jest nadany. Młody zespół CST działa jak doskonale zsynchronizowany organizm. Należy też do niego para muzyków – cały czas towarzyszy akcji wiolonczela, akordeon i bęben – i reżyser – wszyscy siedzący w tyle, poza sceną, w półcieniu.

Na początku i na końcu spektaklu są fotografie. Utrwalające przeszłość i zarazem dokumentujące przemijanie. W ostatnich scenach z upozowanej do zdjęcia grupy z każdym kolejnym błyskiem flesza kogoś ubywa. Umierają dziadkowie i wujkowie, a z nimi pamięć o żydowskim tancerzu, łemkowskich pieśniach, wiejskich bijatykach i romansach. Ten, przywołany w migawkowych obrazach, w jasnych, ciepłych tonacjach miniony świat prowincji zestawiony jest z nowszą rzeczywistością, relacjonowaną w pierwszej osobie, nierzadko z satyrycznym zacięciem. Lata siedemdziesiąte, osiemdziesiąte, stolica: akademickie ambicje, blichtr oficjalnej kultury. Maryla Rodowicz króluje na estradach, a na Wschodzie Polski „ludzie z wózkiem szukają po wsiach teatru”. I jeszcze współczesność, znowu na prowincji. Opowiadana w nerwowym, chaotycznym rytmie, kilkoma desperacko wykrzykiwanymi hasłami: „telewizja, ciągle telewizja”, „nie mam samochodu, mam rower kolegi”.

Bezlęk migawkowych, intensywnych obrazów, przy całym swoim ładunku liryzmu i intymności, mówi o wspólnym i kluczowym doświadczeniu. O pytaniu, skąd się jest, o tęsknocie za poczuciem zakorzenienia. Szlak na mapie, tytułowa „droga żywiecka”, z Bielska na Wschód, do wioski nad Osławą staje się szlakiem odkrywania przeszłości; dawnego, umarłego już świata i jednocześnie – odkrywania samego siebie. Jedno bez drugiego odkrycie zostać nie może – tożsamość, jak wiadomo, nie istnieje bez pamięci.

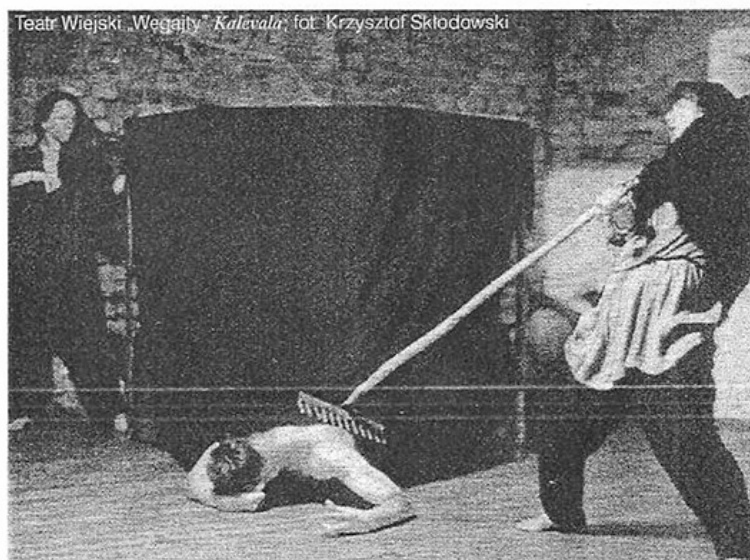
Teatr w środowisku

Nie wiem, jak Droga Żywiecka wybrzmiewa w zamkniętej przestrzeni. Plenerowa scena, z naturalnie amfiteatralną widownią, z jakąś szczególną, właściwą temu miejscu akustyką, wyraźnie przedstawieniu sprzyjała. Natura w Węgajtach często jest partnerem gry, nawet jeśli nieprzewidywalnym, to w ostatecznym rozrachunku – dopełniającym to, co się wydarza za sprawą ludzi.

Uroczyste otwarcie i finał Wioski Teatralnej odbyły się we wsi Węgajty. Pierwszego dnia grała Kapela Terenowa i goście: nie koncertowo, a do tańca. Zdecydowane zaproszenie do współuczestnictwa i sceneria wydarzenia – remiza w środku wsi – już na wstępie streściły istotę festiwalu. Stało się jasne, że Wioska Teatralna ma być wspólnym, wymagającym od wszystkich uczestników aktywności działaniem, prowadzonym w kontekście lokalnym i w przestrzeni niekoniecznie teatralnej.

Topografia wsi stała się naturalną scenografią festiwalu. Staw i remiza, obok – tajemnicze wyrzucenie terenu, zidentyfikowane przez specjalistów jako najprawdziwszy kurhan, po prawej – górujące nad okolicą wzniesienie z płaskim szczytem. Wszystkie te miejsca ożyły.

Uroczysty finał rozpoczęła parada grupy Milon Mela. Wiele ze sztuk reprezentowanych przez Hindusów ma swoje korzenie w ich lo-



kalnych wierzeniach i obrzędach. Przeniesione w inny kontekst – siłą rzeczy funkcjonują głównie jako przepiękne, egzotyczne widowisko. Ale na drodze okalającej węgajcki staw, w pochmurne i chłodne popołudnie kończące festiwal zadziały jeszcze inaczej. Parada przeniosła jej uczestników i całą wieś w jakąś filmową (Warmański, Fellini?) (nie)realność. Szczekające psy, fotograficzne flesze, tłum wążący pod nogi drobnym tancerzom ubranym w kobiece stroje, akrobatom w przepysznych ogromnych maskach (tancerze chhau), grającym na bębnach, zurnach i talerzach muzykom. Staw, domy i niebo – szare, zaraz zacznie padać, a oni tam w środku bosy, w jaskrawych żółciach, czerwieniach i złocie. Po takim otwarciu wieczoru nic już nie mogło być zwyczajne. Tym bardziej, że w remizie serwowano domowej roboty wino, tuż obok wzruszająco walczyli z tremą przed pokazem Małego Króla mieszkańcy Domu Pomocy Społecznej w Grazytach, a ciężkie chmury były coraz bliżej.

Natury się nie wyreżyseruje, ale można z jej anarchicznymi żywiołami współpracować. Z tej współpracy rodzi się nowa jakość. Na dobre rozpadało się gdzieś pomiędzy pokazem uczestników warsztatu Kaaisli Kaatrasalo a dziecięcym spektaklem *Zaklinanie żab*. Od tej chwili publiczność przemieszczała się z miejsca na miejsce w małych

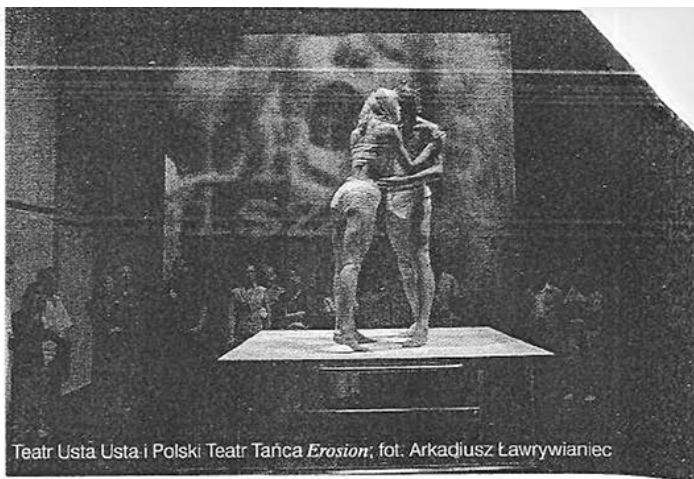
grupach sfłoczonych pod parasolami. Po drodze znalazł się na pagórek, gdzie czekał następny punkt programu. Grupki co i rusz przystawały, otaczając kręgiem kolejne miejsca akcji – indywidualne prezentacje uczestników warsztatów sztuki performans prowadzonych przez Pawła Góreckiego, krakowskiego performerę, grafikę i dziennikarza. Zapłonęły ustawione na zboczach pagórka wysokie, giętkie konstrukcje, przypominające kikuty drzew (7 przestrzeni w ogniu – instalacja Krzysztofa Wróblewskiego). W dole, na kurhanie przy ognisku czekał Gendos. Zaspiewał przy wtórze szamańskiego bębna, uważnie wsłuchując się w miejsce, zwracając się do żywych i umarłych. Deszcz oczywiście na te chwile ustał. Węgajckie żywioły znają miarę.

I tutaj Wioska Teatralna miała się oficjalnie zakończyć. Ale ponieważ festiwal z założenia jest otwarty na nieprzewidziane sytuacje, a organizatorzy wystrzegają się nadmiernej ingerencji w rozpędzony nurt wydarzeń – koniec nie był definitywny. W sali teatralnej roztawili kurtynę Małgorzata i Piotr Rogalińscy. Pokazali uroczysty spektakl według *Pieśni nad pieśniami* – na dwa głosy i filigranowe cienie. A potem jeszcze tańce i kolejne nadprogramowe cuda: francuskie pieśni z akordeonem berlińskiej aktorki Susanne Kliemisch, szalona, polsko-fińska improwizacja Wróblewskiego i Kaatrasalo.

Ostatni wieczór we wsi Węgajty i noc w Teatrze pokazały, że jedno z zadań festiwalu zostało spełnione. Jego uczestnicy odkryli w sobie potrzebę tworzenia i skorzystali z możliwości jej realizacji. Dalsze rozwijanie tych świeżo rozbudzonych twórczych impulsów to już ciężka praca. Ale o tym można się przekonać dopiero uczyniwszy pierwszy krok. Miejsce, które temu sprzyja, dla wielu jest błogosławieństwem.

Czuwaski poeta Gennadij Agi przytacza gdzieś anegdotę o śpiewającym mnichu: podczas próby cerkiewnego chóru rozszłoszczony prowadzący złapał go za brodę: „Coś się tak rozśpiewał, nie o ciebie tu chodzi!” Uważna obserwacja świata i potrzeba dzielenia się obserwacjami wydaje się najlepszym remedium na chorobę egotyzmu, trawiącą (niektórych) artystów. Jeśli dość wnikliwie przyglądać się rzeczywistości – tej najbliższej i dalekiej – zawsze dostrzeże się tysiąc spraw większych i ważniejszych od nas i naszych prywatnych ambicji. Dla uważnych uczestników festiwalu w Węgajtach ta lekcja ma szansę pozostać najważniejszą.

PS: Na klepisku przy sali teatralnej (przebudowanej 15 lat temu ze stodoły), obok zdjęć dokumentujących działalność Projektu Terenowego, organizatora festiwalu, wywieszono sporą płachtę papieru – forum dla widzów. Pośród wpisów natchnionych, slangowych, krytycznych i entuzjastycznych znalazł się cytat-nie-cytat: „wystarczy być”. Następnego dnia napis się zmienił: ktoś dopisał „nie” – w nawiasach, innym kolorem, innym charakterem pisma. (Nie) wystarczy być. Dzięki drobnej korekcie (ile delikatności w tym nawiasie) prosta konstatacja – czy może pobożne życzenie? – brzmi niemal jak nakaz. Coś jak „resist”, tylko mniej nachalnie, subtelniej.



Teatr Usta Usta i Polski Teatr Tańca *Erosion*; fot. Arkadiusz Ławrynowicz

Magdalena Bartnik

mi

Jak bambusowa fujarka zostałeś
oprawiony w ciało, z niespokojnym
zdyszonym dźwiękiem w środku.

Jesteś nurkiem. Twoje ciało
Jest tylko ubraniem porzuconym na brzegu.
Jesteś rybą, której szlak wiedzie w wodzie.

(...) Te same nuty wyśpiewują smutek
na czułych strunach lutni,
muzykę z bezbrzeżnego morza,
którego fale wiecznie huczą

Maulana Dżalal ad-Dina Rumi (1207-1273)

Tematem przewodnim katowickiego XI Festiwalu Teatralnego A Part było „ciało”. Przyjechałam na Śląsk niedługo po święcie Bożego Ciała, mając wciąż przed oczami obraz rzeki, jaką tworzyły ciała ludzi idących w procesji. Święto Bożego Ciała w Olsztynie to żywe, uliczne misterium przelewające się labiryntem Starego Miasta – uświęcające miejską przestrzeń. Wtedy również miasto objawia się jako ciało, żywe, pulsujące. Po powrocie z Katowic, w lipcu, w tej samej przestrzeni Olsztyna spotkałam orszak indyjskiego zespołu Milon Mela, niezwykłą paradę tancerzy, muzyków-spiewaków, mistrzów sztuk walki, aktorów – i znów – tworząc rzekę ciał wciągającą kolejnych przechodniów, miasto ukazało swe niezwykle oblicze.

Cielesność miejsca to także jego żywotność. To pamięć tego miejsca, historia, charakter, namacalność i dusza.

Katowice również okazały się bardzo cielesne – w centrum miasta reklamuje się miejsca, gdzie można zażyć cielesnej przyjemności. W drodze na boisko Uniwersytetu Śląskiego, gdzie odbywały się spektakle teatralne, spotykało się kobiety oferujące swoje ciała. Festiwal A Part potęgował jeszcze to poczucie – w większości prezentowanych