

WOJCIECH DUDZIK

LITURGIA A TEATR. Refleksje na marginesie książki Tadeusza Kornasia

Tadeusz Kornas
**SCHOLA TEATRU WĘGAJTY.
DRAMAT LITURGICZNY**

Wydawnictwo Homini, Kraków 2012

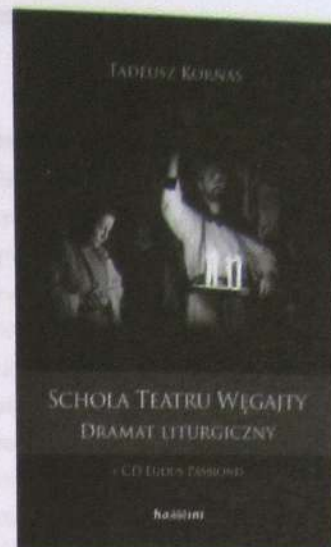
Tadeusz Kornas należy do tych, nielicznych zresztą, badaczy i krytyków teatru, których atrybutem jest nie tylko dobre pióro, ale i mocne buty. Równie często (a może nawet częściej) jak w sali teatralnej bywa „w terenie”, na wyprawie, na szlaku – z teatrami, których działalność wykracza poza prezentacje spektakli, które grają w różnych przestrzeniach naturalnych lub zaadaptowanych na potrzeby konkretnych widowisk, które poszukują widzów – lub ich zapraszają – gdzieś daleko od miasta, które prowadzą działania nie tylko artystyczne, ale też edukacyjne, ekologiczne itp. Świadectwem teatralnego wędrowania Kornasia są jego książki, na czele z monografią Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Najnowsza poświęcona jest Teatrowi Węgaity – co wydaje się jak najbardziej naturalnym następstwem zainteresowań autora. Książka to jednak nieco osobliwa. Nie jest to bowiem monografia Węgaity, jaką już dawno chciałoby się przeczytać: poczynawszy od źródeł leżących w kręgu kultury czynnej spod znaku Jerzego Grotowskiego, olsztyńskiej Pracowni i doświadczeń gardzienickich, poprzez kolejne spektakle Teatru Wiejskiego Węgaity, rozłam i radykalne zróżnicowanie działalności pod dwoma oddzielnymi szyldami: Teatr Węgaity/Projekt Terenowy (z Wacławem Sobaszkim jako liderem) oraz Schola Teatru Węgaity (na czele z Johannem Wolfgangiem Niklausem), po dzisiejsze prace teatralne i – jak to się nieładnie mówi – okołoteatralne obu zespołów.

Zamiast – powiem trochę przewrotnie – napisać taką całościową monografię,

Tadeusz Kornas zdecydował się na coś innego: na opracowanie poświęcone przede wszystkim dramatom i dramatyzacjom liturgicznym w rekonstrukcjach i wykonaniu Scholi. Są to właściwie niemal cztery książki, połączone w jedną, ponadpięćsetstronicową, pod podwójnym tytułem: *Schola Teatru Węgaity. Dramat liturgiczny*. Droga do głównego tematu i tak musiała prowadzić przez opis wcześniejszych doświadczeń Wolfganga Niklausa i całej działalności Teatru Wiejskiego Węgaity – aż po artystyczne wyodrębnienie Scholi. Tadeusz Kornas uznał – znowu powiem prowokacyjnie: niestety – że dalej powinien podążyć już tylko za nią, rezygnując z prezentacji późniejszych losów i prac Projektu Terenowego Wacława Sobaszk. Wielka to szkoda, nie podzielał bowiem przekonania autora, że „to fascynujące przedsięwzięcie znajdzie zapewne swojego monografa” (s. 245). Rozpoczęte tematy rzadko bywają udatnie podejmowane, a nikt nie jest bardziej predestynowany do całościowej monografii Węgaity jak właśnie Kornas. Jako czytelnicy straciliśmy, przynajmniej na razie, szansę na takie dzieło, bo problematyka dramatu liturgicznego, szczególnie zaś relacji między liturgią a teatrem, wydała się badaczowi ciekawsza. Zgoda, trzeba by – w celu zrealizowania mojego postulatu – inaczej skomponować całą książkę. Ale kompozycja w tym przypadku w ogóle była problematyczna – tak czy siak musiała stanowić przedmiot autorskich rozterek, co zostało zresztą powiedziane wprost już we wstępie: „Kolejne części książki [...] wydawać się mogą nieprzystające do siebie, opisują bowiem tak się przynajmniej zdaje, zupełnie odmienne światy” (s. 24). Rzeczywiście, wrażenie oddzielenia poszczególnych części towarzyszy lekturze, mimo wielu zabiegów, by spleść ze sobą wszystkie wątki. Stąd moje odczucie, że to jakby cztery książki w jednej, zgodnie

z kolejnymi tytułami: I. *Liturgia*, II. *Teatr*, III. *Węgaity*, IV. *Dramaty liturgiczne Scholi Teatru Węgaity*.

Zaś po przeczytaniu całości, tych pięciuset stron, można dojść do wniosku, że tytuł na okładce – przy zachowaniu przyjętej konwencji dwuczłonowości – powinien być inny: nie tyle *Schola Teatru Węgaity. Dramat liturgiczny*, ile raczej *Liturgia a teatr. Schola Teatru Węgaity*. Pytanie o relację między teatrem a liturgią, zarówno obiektywne i ogólne, stawiane z perspektywy badacza, jak i z punktu widzenia aktorów Scholi oraz widzów, przewija się przez całą książkę – dotyczy zresztą nie tylko działań podejmowanych przez Scholę, lecz również innych teatrów działających, dawniej czy teraz, na pograniczu artystyczno-religijnym. Autor pyta zatem w pewnym miejscu: „Czy «Gardzienice», śpiewając w cerkwi nad Czeremoszem pieśni liturgiczne (a może jednak wyłącznie jako pieśni ze spektaklu?), robiły tylko próbę, czy była to zarazem modlitwa? Czy Teatr ZAR, śpiewając zar podczas prawdziwych pogrzebów, ofiarując tę pieśń za konkretnych zmarłych, włączał się poprzez nią w świętych obcowanie? (I co się potem dzieje z tą samą pieśnią podczas spektaklu?)” (s. 184). Gdzie indziej zastanawia się nad istotą oglądanego widowiska, formułując problem wprost: „Koncert to, teatr, a może liturgia? [...] Czy jesteśmy widzami, czy uczestnikami nabożeństwa?” (s. 362). I dalej, przy opisie *Ludus Passionis*: „Nawet przy najbardziej religijnym i proliturgicznym nastawieniu widz raz po raz wybijany jest z liturgicznego kontekstu, by po chwili na powrót być w ten kontekst włączany” (s. 405). Na innej stronie



przyznaje się do swoistej bezradności: „Bardzo trudno mi precyzyjnie z liturgicznego punktu widzenia opisać, co się stało, bo przecież nie zrobiono pokazu nabożeństwa, ale wyglądało to tak, jakby je z całą powagą odprawiano” (s. 465). I dalej: „Był to więc koncert, a równocześnie nim nie był” (jw.).

Tego typu pytania i twierdzenia pojawiają się w książce wielokrotnie. To więc wydaje się głównym problemem i stąd się wzięła moja pół żartobliwa, pół prowokacyjna propozycja zmiany tytułu książki. Jej autor jakby do końca zmagają się z własnymi wątpliwościami. Na ostatnich stronach deklaruje wprawdzie: „Tak, to jest teatr”, ale zaraz zakłopotany przyznaje: „Ale czy w przypadku rekonstrukcji Scholi możemy mówić też o liturgii? Przekonywałem wielokrotnie czytelników, że tak, że to też jest liturgia. Ale sam raz po raz traciłem tę pewność – i to zarówno pisząc książkę, jak i oglądając dramaty. Innym razem znów ją uzyskiwałem” (s. 473).

Uczciwość autora budzi szacunek. Podobnie jak cała wykonana przez niego praca historyczna i rekonstrukcyjna. Czy jednak czytelnik nie oczekiwałby większej pewności w formułowaniu konkluzji? Zastąpienia niektórych znaków zapytania wyraźnymi kropkami? Propozycji rozwikłania tego fascynującego – nie od dzisiaj przecież – problemu, w szerszej optyce dotyczącego nie tylko liturgii i dramatu liturgicznego, ale i współczesnej relacji między teatrem a Kościołem katolickim? Przyznam, że dla mnie jest to kluczowa sprawa – w której, oczywiście, nie mam jasności, dlatego oczekiwałem pomocy od tak kompetentnego autora.

Opisy dramatyzacji liturgicznych Scholi – wszystkie oparte przede wszystkim na autopsji, co tym bardziej zwiększa zaufanie do autora – czyta się z zainteresowaniem, ale i z niedosytem, bo sam problem opisu, postawiony w centrum książki, wcale nie jest już taki oczywisty. Opis przedstawienia od dawna przestał być głównym problemem teatrologicznym. Świetne skądinąd opisy Tadeusza Kornasia domagają się więc uzupełnienia o to, co najważniejsze i o czym już pisałem, a teraz nazwę

trochę inaczej: o głębszą analizę powoływanej za każdym razem przez Scholę sytuacji komunikacyjnej. Jeżeli bowiem Schola jest szczególnym czy wyjątkowym teatrem (a przecież jest teatrem – powiedzmy to w trybie oznajmującym), to nie tylko ze względu na jednorodność jej zainteresowań w obszarze dramatu liturgicznego, ale również ze względu na szczególność czy wyjątkowość tejże sytuacji komunikacyjnej wytwarzanej pomiędzy aktorami i widzami. Wyjątkowość tę można by pewnie łatwiej dookreślić, gdyby dokonać porównania z innymi aktami nawiązywania relacji między sztuką a liturgią, jak choćby, biegunowo – i karkołomnie, a jakże! – rzecz ujmując: od chóru filharmonicznego śpiewającego mszę Bacha czy Schuberta w trakcie odprawiania mszy w kościele do naśladowania katolickiej mszy świętej w performansie Artura Żmijewskiego *Msza*, zrealizowanym w październiku 2011 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Znowu prowokuję, niech mi autor wybaczy. Ale może czasami warto sięgnąć do kontekstów nieoczywistych.

Żałuję też – niczym adwokat diabła – że opisując Scholę, Tadeusz Kornaś skupił się przede wszystkim na dramatyzacjach liturgicznych i właściwie pominął – poprzestając na kilkustrońnicowej wzmiance – całą pozostałą działalność Wolfganga Niklausa i jego zespołu: muzyczną, w tym koncertową, edukacyjną, teatralną, warsztatową, badawczo-naukową. Takie projekty jak Międzynarodowe Spotkania Dramatu i Liturgii, Laboratorium Tradycji, Festiwal Atlantyda Północy, Zamek Warmia, Mała Schola, wyprawy krajowe i zagraniczne tworzą kontekst, bez którego Schola byłaby inna, niepełna. Dokładniejsza prezentacja całego obszaru działań zespołu pozwoliłaby ujrzeć w nim ośrodek kulturowy – i dookreślić specyfikę Scholi jako teatru. Teatru.

Taki to skutek mojej lektury: zamiast przyjąć z wdzięcznością to, co zrobił autor, zacząłem się zastanawiać, co jeszcze mógłby zrobić... A może powinien napisać drugi tom? ■