

ROZPLES W WĘGAJTACH

(szkic o Teatrze Wiejskim Węgajty)

I. PRAWDA STAROWIEKU

Człowiek współczesny pozbawiony został swych korzeni. Wychowany przeważnie w środowisku miejskim, poddany kulturze masowej, zindustrializowany utracił stare tradycje i obrzędy. Dawne obyczaje ograniczone zostały wyłącznie do świętowania rodzinnego lub odpustowo-kościelnego. Świętowanie społeczne (wspólnotowe), które stanowi o istocie obrzędu (integracji grupy) całkowicie zanikło. Kto dziś jeszcze pamięta tradycję kolędowania wielkanocnego, taką jak choćby suwalska alilujka. Kto kolęduje w okresie

„Biedne ciała które mijacie bez śladu,
niech ludzkość będzie dla Was nicością;
słabe ręce wydobywają z ziemi noszącej
ślady oriniackiej półbestii i ślady zagłady
Królestw — obrazy, które budząc obojętność
czy zrozumienie, jednakże świadczą o Waszej
godności. Żadna wielkość nie da się oddzielić
od tego co ją podtrzymuje. Reszta to uległe stwory i bezrozumne owady”.

Zbigniew Herbert —
„Barbarzyńca w ogrodzie”

bożonarodzeniowym? Fragmenty takiego tradycyjnego obrzędowania odnaleźć możemy jeszcze na Huculszczyźnie, gdzie dwutygodniowe chodzenie po kolędzie zamyka wielogodzinny taniec — ROZPLES. Rozples teoretycznie nie ma końca. Tancerze ocierają się o święte pojmowanie czasu, są zawieszeni w trwaniu. Taniec ten z zasady prowadzi do wyczerpania. Umożliwia prawdziwie wieczne zanurzenie się w tańcu, aż do momentu kiedy już dalej nie można. Gorzałka znacznie wspomaga tańczących, służy do wydłużenia czasu

trwania, do odsunięcia końcowego momentu. Taka praktyka kołędnicza i wielodniowe chodzenie po górach, śpiewanie i nie mający końca taniec otwierają u kołędnika nowe odczuwanie melodii jako odbicia czyjejś dawnej emocji. Mamy tutaj do czynienia z „muzyką wewnątrz usłyszaną” — jakby powiedział to M. Limanowski (twórca Reduty), z muzyką, która rodzi się w człowieku po długim i męczącym praktykowaniu. Chcąc zaśpiewać swoją własną melodię śpiewak wyraża zapomniany inny świat, przeszłość, teraźniejszość, zbiorowe i wieczne emocje.

Okazuje się, że „pieśń ta rozprasza zmyły i leczy i pieśń ta nie daje ludziom pograć się w bydlęctwie”.¹⁾

Rozples doskonale charakteryzuje fenomen Teatru Wiejskiego Węgajty. Teatru istniejącego na pograniczu kultur i nauk, czerpiącego swą siłę z zapomnianych pieśni, tańców i legend. Węgajty „pod powierzchnią ludowych opowieści, prościutkich zaśpiewów i przyspiewów ukazują archaiczno-religijny sposób pojmowania świata”²⁾, docierają do tych rejonów świadomości, gdzie życie jawi się nierozzerwalną jednością, a płodność i świętość idą ze sobą w parze. Tak pojmowany zwrot ku kulturze ludowej związany jest z rozwojem myślenia ekologicznego, a więc życia zsynchronizowanego z prawami natury, cyklami kosmicznymi. Nie przypadkiem więc Teatr Wiejski na swą siedzibę obrał jedną z warmińskich wsi, oddaloną od najbliższej szosy o 30 minut marszu przez pola, a seminaria teatralne odbywają się w cyklu jesienno-wiosennym. Kolonia wsi Węgajty stanowi jednak tylko bazę wypadową teatru do podejmowanych cyklicznie wypraw. Istotą Węgajt jest bowiem poszukiwanie zakorzenia w kulturze ludowej rozumianej za St. Vincenzem jako najbardziej pierwotną i archaiczną część żywej tradycji tzw. pierwowiek. Pamięć starowieku była dla Vincenza jedyną możliwością podróży wspólnoty ku poznaniu samej siebie, ku nieświadomości. Droga ku ogólnoludzkiej wspólnocie wiedzie bowiem przez rozpoznanie własnych źródeł i rytuałów. Węgajty jako jedne z nielicznych podejmują taką właśnie działalność, wychodząc z założenia, że dotychczasowe ściśle etnograficzne podejście do kultury ludowej jest niewystarczające. Aktorzy z Węgajt to więc nowy typ badaczy podejmujących badania terenowe. Z tym, że w miejsce gorzałki nawiązują oni kontakty z mieszkańcami wsi za pomocą odnawianych starych i częściowo zapomnianych tradycji. Podejmują się odnalezienia ścieżki prowadzącej od starowieku ku współczesności, mówienia o teraźniejszości przez zapatrzenie w przeszłość. „Kultura ludowa” — bowiem „we wszystkich swych anachronizmach nastawiona jest na obecność, żyje wplątana w rytm obecności. Rytmem obecności jest dzień i noc, czuwanie i sen, życie i śmierć, a punktami zwrotnymi powrotu są uroczystości i świętowania”.³⁾

II. DUCH DIONIZYJSKI

Doświadczenia wyniesione z etnograficznych poszukiwań prowadzonych w ciągu całego roku pod postacią licznych wypraw oraz wspólnego świętowania zamykane są przez Węgajty w formę przedstawienia teatralnego. Przedstawienia zbudowane w oparciu o odnalezione melodie i tańce zawierają zatrzymane w czasie dzieje ludzi i krain podlegających perygrynacji grupy. Wyprawy teatru skierowane są przede wszystkim w kierunku ziem wschodnich odznaczających się znacznym synkryzmem kulturowym.

W twórczości Węgajt odnajdujemy zarówno melodie huculskie, łemkowskie, ukraińskie, żydowskie niguny, jak i tradycyjne poleczki i oberki. Wszystkie melodie zostały zasłyszane w czasie wypraw lub wyczytane ze starych nut i zapomnianych rytuałów. Obecnie w Węgajtach grane są dwa przedstawienia: „Gospoda ku wiecznemu pokojowi” oraz „Historie Vincenza o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie”. Ciągłe modyfikowane, nie posiadają skończonej formy ze względu na stały rozwój grupy. Pieśni i tańce stanowią najważniejszy element przedstawień. Są elementem wspólnego obrzędu. Węgajty to bowiem przede wszystkim doskonała folkowa KAPELA złożona zarówno z aktorów, jak i przyjezdnych gości.

Muzyka stanowi *via naturalis* teatru. Wacław Sobaszek stwierdza, że „poprzez muzykę chodzi o uzyskanie jakiegoś żywego impulsu, który daje energię, ale także myśl, która powoduje, że uczucia wzbierają i zaczynają się przelewać”. Przedstawienia teatralne stanowią wyłącznie pretekst do następnych działań. Dopiero po zakończeniu prezentacji, późno w nocy rozpoczyna się właściwa część przedstawienia — TRWAJĄCA DO BIAŁEGO RANA IMPREZA TANEKNA, gdzie podział na aktorów i widzów zostaje całkowicie zniesiony. W rytm ludowych pieśni i tańców rozpoczyna się nieporównywalne z niczym muzyczne szaleństwo. W ruch idą bębny, fujarki, cymbały, klarnet, akordeon i skrzypce. Młodzi tańczą ze starymi, widzowie z aktorami. Częstokroć na potańcówki zapraszani są mieszkańcy pobliskich wsi. Następuje wówczas wymieszanie wszystkich stanów i wieków. W oborze przerobionej na teatr, pośród otaczającej ciemności pozostaje tylko jeden wspólny szaleńczy taniec. W tym czasie Zespół przypomina magiczną siłę wędrownych wiejskich grajków, średniowiecznych ministrów niosących ze sobą pieśń.

Za sprawą muzyki odbywa się kontakt z przeszłością. Niczym w społecznościach pierwotnych, gdzie taniec łączył żywych z umarłymi i w ten sposób porządkował hierarchię świata, odradzają się w Węgajtach stare zapomniane obrzędy. Teatr odzyskuje swój sakralny charakter. Ponownie staje się religijnym obrzędem odkrywającym archaiczną kosmogonię, przywracającym równowagę we wszechświecie. W tańcu zostaje odbity boski porządek rzeczy. Zawiera on bowiem pierwiastek afirmacyjny.

W ten sposób ocieramy się o pierwotną istotę teatru jako rytuału, porządkujemy świat.

Jeden z japońskich mitów głosi, że gdy bogini Słońca (Amaterasu) ukryła się w grocie Nieba, na świecie zapanała ciemność. Zebrali się wówczas przed grotą bogowie, a bogini Ame No Uzume zaczęła tańczyć. Wstąpił w nią jednak pewien duch i Ame No Uzume wpadła w ekstazę i w trakcie tańca odsłoniła piersi i brzuch. Miliardy zgromadzonych bogów wybuchnęły gromkim śmiechem. Amaterasu wystawiła głowę z grotty, żeby zobaczyć co się dzieje. Wtedy jeden z bogów porwał ją i wyciągnął z jaskini, zatarasowując jednocześnie wejście do grotty tak, aby Amaterasu nie mogła już do niej wrócić.

Węgajty za sprawą Kami asobi (tańca — gry bogów) przynoszą harmonię z naturą, połączenie z innymi ludźmi. Gerardus van der Leeuw w książce „Święte i świeckie piękno. Świętość w sztuce” uważa, że dramat wywodzi się ze świętej gry, której celem było zapewnienie i umocnienie cyklu życia. W decydujących chwilach takich jak czas siewu i żniw, czy też przesilenia letniego i zimowego w formie tańca odtwarzana

była święta gra. Niezależnie od tego czy tancerze pojawiali się odziani w zielone stroje, wyobrażali święte zwierzęta, bogów lub duchy — zawsze tańczyli. Taniec jest bowiem starszy od dramatu. W tańcu przekazywany jest dramatycznie wieczny puls życia. Taniec chce w skrócie i skondensowaniu ująć życie i śmierć, poruszający monotony cykl od życia do śmierci, od śmierci do życia, wszystko to co jest wewnątrz i dookoła nas. Życie odnawia się przez śmierć, zmartwychwstanie lub zmianę nosiciela życia. Taniec jest więc także łącznikiem obecnego życia z życiem przeszłym, umożliwia kontakty ze zmarłymi. Eliade w „Dzienniku” opisuje rytuał marebito (boskiego gościa) polegający na jego osobistym i uroczystym przyjęciu, a następnie pełnym respektu pożegnaniu. Aby zaprosić boskiego gościa potrzebna jest siedziba taka jak kamień, drzewo, skała, pagórek. Kontakt ze zmarłymi (z przeszłością) odbywa się poprzez zagłębienie w naturze. Rytuał bratania z boskim gościem odbywa się w formie tańca, bowiem rytmiczny ruch nakierowany na rytmiczną odpowiedź (Kontruch) to nic innego jak pra-tanec. Odnalezione przez Eliade religijne podłoża teatru nie są specyficzne tylko dla Japonii. Rytuały takie zachowały się również w Europie Wschodniej np. bałkański „Koledar”. W ten sposób znajdujemy się ponownie w kręgu kultury w jakim poruszają się Węgajty. „Koledar” bałkański, w którym chłopcy greccy przechodzą z założonymi rogami jelenia i wołają: „Przyjmijcie szczęście, przyjmijcie chleb zbawienia, który przynosimy od bogini”, to nic innego jak zachowana również w Polsce procesja Trzech Króli twz. herody. Kolędowanie Węgajt, jedna z najważniejszych form działalności teatru, jest więc pozostałością bałkańskiego obrzędu. W tańcu przebyliśmy kolistą drogę od Japonii przez greckie obrzędy, po to, aby ponownie znaleźć się w tożsamym nam kręgu kulturowym. Odbyliśmy kontakt z przeszłością. Dotknęliśmy istoty życia w taki sam sposób jak ludzie pierwotni, odtworzyliśmy prastarą grę.

Tańcom w Teatrze Wiejskim towarzyszy ludowa muzyka z różnych stron świata. Kres zabawy nie jest równoznaczny z uspieniem muzyki. Muzyka rozbrzmiewa w Węgajtach cały czas. Towarzyszy wszelkim naturalnym czynnościom. Jest obecna w czasie posiłków i wędrówek przez pola. Aktorzy nie rozstają się ze swymi instrumentami, zachowując gotowość na muzyczne inspiracje natury. Charakter muzyki kształtuje dominujący nastrój, krajobraz, a nawet zestaw posiłków. Muzyka stanowi natychmiastową odpowiedź na wyzwania rzucane przez naturę lub współbiesiadników. Muzyka Węgajt jest prawdopodobnie tym „pismem światowym”, którego poszukiwał Vincenz, a więc językiem motywów tańca i pieśni układających się w jeden strumień rzeczywistości jednorodnej z pejzażem i historią. Muzyka wypełnia cały akt komunikacyjny między uczestnikami obrzędu, przynosi „upojenie” i „rzeczywistość”. Muzyka jest bowiem wg Fryderyka Nietzsche w „Narodziinach tragedii” głównym nośnikiem żywiołu dionizyjskiego. W duchu tym zawarta jest dla Nietzschego pierwotna istota teatr (pra-tragedii). „Śpiewając i tańcząc ojbawia się człowiek jako członek wyższej społeczności. Z ruchów jego przemawia oczarowanie (...), z jego głębi dźwięczy coś nadprzyrodzonego: bogiem się czuje (...). Artystyczna moc całej przyrody objawia się wśród dreszczów upojenia, ku najwyższej jedności Prajedni (...).”⁷⁴

Istotą dionizyjskiego „opętania” jest, jak wypunktowuje to L. Kolankiewicz, wyrzucie śpiewających choreutów z „obywatelskiej przeszłości”, „społecznego stanowiska”, przemienie-

nie swego „ja” w beczasowy archetyp. Opętanie to dokonuje się w „procesie chóru” (gromadnie) udzielając się jak epidemia wszystkim śpiewającym, jednocząc ich we wspólnym upojeniu. Abraham H. Maslow — amerykański psycholog — uważa, że istotą twórczego upojenia jest „(...) utrata swego „ja”, czy „ego” lub przekroczenie swego „ja”. Obserwuje się wtedy zespolenie z rzeczywistością, jedność tam, gdzie była dwoistość, pewnego rodzaju integrację własnego „ja” z „nie ja”. Powszechnie w tego typu stanach spotyka się dostrzeżenie ukrytej dotąd prawdy, (...) zrzucenie maski”.⁵

Muzyka i taniec wprowadzają nas w obręb obrzędu, jaki stanowił pra-teatr. Pojęcie obrzędowości ma kluczowe znaczenie dla działalności Węgajt. Tak jak muzyka towarzyszy wszystkim czynnościom, tak czynności te zyskują charakter obrzędu. Poczynając od nocnej wędrówki do siedziby teatru, przez poranne trzepanie dywanów, kończąc na wspólnych posiłkach. Wszelkim naturalnym czynnościom nadany zostaje charakter wspólnego świętowania, z którego największe wrażenie robi przemarsz z instrumentami przez okoliczne pola. Muzyka stale towarzyszy obrzędowi. Claude Levi-Strauss wskazuje na związek obrzędu z mitem, stwierdzając, że „niektórzy widzą w obrzędzie projekcję mitu mającą dostarczyć uzasadnienia, inni traktują obrzęd jako czystą ilustrację mitu w postaci żywych obrazów”. Mit i obrzęd odtwarzają się zatem nawzajem, jeden na płaszczyźnie działania, drugi na płaszczyźnie pojęć. Możemy więc mówić o homologiczności mitu i obrzędu, gdzie rozdział na obraz i jego odbicie wydaje się zupełnie niepotrzebny. Związek mitu z obrzędem jest dla Węgajt o tyle istotny, o ile w kulturze pierwotnej stoi za nim „pragmatyczne zainteresowanie człowieka pewnymi aspektami świata zewnętrznego, (...) zawiera praktyczne przepisy kierowania człowiekiem.”⁶ Przykładowo dla T. S. Eliota schemat mityczny potrzebny jest jako sposób uporządkowania, nadania kształtu i sensu tej bezmiernej panoramie jałowości jaką stanowi historia współczesna. Mity zawierają bowiem fundamentalne doświadczenie ludzkie, umożliwiają uporządkowanie świata wszechrzeczy. C. L. Strauss uważa, że myślenie mityczne zanikło w kulturze europejskiej w XVII w. ustępując miejsca refleksji naukowej lub dyskursowi filozoficznemu. Myślenie mityczne od tego czasu podjęła muzyka, obecna stale w zbiorowej nieświadomości. Dzięki tej właściwości brzmienia zmieniają się siłą rzeczy w znaczenia, a więc pierwiastek dionizyjski niesie ze sobą myśl mityczną. Muzyka dla C. L. Straussa funkcjonuje jako myśl mityczna, zaś analiza mitu przypomina mu muzyczną partyturę.

Tanec, muzyka, obrzęd — to trzy elementy stanowiące o twórczości Węgajt. Zawierają one w sobie obraz myślenia mitycznego. Działalność Węgajt można więc określić, jako próbę przywrócenia ładu we wszechświecie, poszukiwanie harmonii z naturą i przełamanie dwoistości istnienia. Węgajty stanowią jeden z ostatnich bastionów uniemożliwiających pograżenie się świata w otchłań jałowości. Są jednym z filarów, jak pisze T. Kornaś, nie pozwalającym zginać temu światu. Węgajty zagłębione w przeszłości stanowią o istocie współczesności, w lesie dawnej kultury szukają leku, by wyzdrowieć.

III. RACHMANOWIE

Pięć tygodni po Wielkiej Nocy na Huculszczyźnie na koniec świąt wiosennych odbywa się WIELKANOC RA-

CHMAŃSKA. Świątowanie rachmańskie związane jest z miejscową wiarą głoszącą, że za morzami, na wschodzie słońca, na najwyższych górach ziemi istnieje cnotliwe i życiowe dla wszystkiego co żyje, pokrewne plemię — Rachmanów. Oddzielone od pozostałych ludzi nieprzebytymi górami odnajdywane jest w modlitwie. Rachmanowie poprzez nieustanne życie pełne cnót, w miłości i zgodzie wzajemnej tajemnie utrzymują świat ludzki i odnawiają go. Wszystko co dobre im zawdzięczamy, dzięki nim żyjemy na tym świecie. Z tymi dalekimi istotami komunikować można się tylko raz do roku, właśnie poprzez wielkanoc rachmańską. Rzuca się wówczas skrupki jaj wielkanocnych lub pisanek na płynącą wodę. Za pięć i pół tygodnia skorupki przemieniają się znów w jaja i dopływają do Rachmanów. Wtedy Rachmanowie dzielą się jajkiem wielkanocnym, a że są zgodni, dla dwunastu starczy jedno jajko. Następnie zaś Rachmanowie dają znak dzwoniąc w dzwony. W tym dniu ludzie w górach przykładają ucho do ziemi i powiadają, że słyszą dzwonienie zza wielkich mórz. Tego dnia świętowana jest Wielkanoc Rachmańska. Święto rachmańskie ma ton szczególnie, bowiem od ludzi do ludzi powraca znak — ofiara i słowo modlitewne. Od ludzi omylnych i niemądrych do mędrców, od skłóconych do zgodnych, od grzesznych i gnuśnych do miłosiernych i przyjaznych światu. Jest to święto obcowania z ludźmi, święto wiary w człowieczeństwo, bowiem w tym dniu powinniśmy stać się podobni Rachmanom. W święcie tym odnajdujemy wzniesienie mistyczne Indii, żydowski kultu miłosierdzia i mahometański pęd od jednoczenia ludzi.

Teatr Węgajty pochodzi z Rachmańskiej Krainy. W tańcu i pieśni przynosi wiarę w drugiego człowieka, wyzwala pozytywne emocje wobec świata. Węgajty to przede wszystkim teatr żywego międzyludzkiego kontaktu. Niczym w teatrze Orientu mamy tutaj do czynienia ze wspólnotą ludzi trwających razem kilka nocy, w czasie których Widzowie zasypiają, a aktorzy zrzucają swoje święte tiary. Teatr jest tylko pretekstem, podstawę jego działalności stanowi kontakt między jednym a drugim człowiekiem. Sytuuje to Węgajty w pobliżu nurtu teatru — spotkania, projektu skonstruowanego przez Jerzego Grotowskiego.

W 1972 roku Jerzy Grotowski w okresie tzw. Teatru Uczestnictwa ogłosił wizję projektu „Święto”.

„Święto” miało stać się pewnego rodzaju spotkaniem, współświątem w czasie którego przekraczamy granice między uczestniczącymi ludźmi. W czasie święta — spotkania, uczestnicy wyzbywaliby się lęku i zawstydzienia wobec innych, a poprzez otwarcie na drugiego człowieka, wspólne biesiadowanie, wspólną pracę doprowadziliby do odrzucenia wszelkich dostępnych im masek. Odkrywaliby się przed bliskimi w swej obnażonej naturalności. W tym sensie teatr dla Grotowskiego był tylko pretekstem do międzyludzkiego spotkania. Także St. Vincenz wskazuje na kluczową obecność święta w społeczeństwie. W „Barwinkowym wianku” pisze, że „ponad wszelkie społeczności, społeczność w pracy, społeczność w walce, społeczność w żałobie, świętująca społeczność jest najwyższa. Jest celem samym w sobie”. Świat ludzki łączy się z rachmańskim w świątowaniu.

Do tradycji świętego spotkania nawiązywała również Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia” w Olsztynie, z której wyodrębnił się z czasem Teatr

Wiejski Węgajty. W opublikowanej w 1980 roku „Geografii działania” „Pracownia” głosiła, że „przestrzeń naszego życia jest tak ukształtowana, że uniemożliwia międzyludzkie kontakty inne niż powierzchowne, przelotne, formalne lub instynktowne. Międzyludzkie jest zaś tym wyrazem naszego istnienia, w którym ludzie są dla siebie czymś więcej niż przedmiotami, funkcjami, rolami. Są raczej partnerami w życiu, w spotkaniu. Drugi człowiek jest przeżywany, a nie tylko używany. Próby odnawiania międzyludzkiego kontaktu to próby naprawiania świata”.

Rachmanowie z Węgajt umożliwiają wspólne świątowanie. Cykliczne organizują w Domu Seniora w Jonkowie (pobliskiej wsi) zabawy taneczne. Kilkogodzinna potańcówka w czasie której mieszkańcy domu mieszają się z aktorami i gośćmi teatru nie jest do opisania w żaden sposób. Węgajty wraz z muzyką wnoszą do domu znak — ofiarę rachmańską, umożliwiają starszym często chorym ludziom uchwycenie ułamka radości życia. Realizują w ten sposób chasydzką zasadę, że „duchowa istota w radości wzrasta i dopełnia się, aż wolna od wszelkiego braku dojrzewa do boskości”.

W ekstazie tanecznej mieszkańcy Domu Seniora często przekraczają granice ułomności fizycznych, zapominają o swojej starości i samotności. Znowu czują się potrzebni. Błask szczęścia i radości tych ludzi, to najbardziej wymierne podsumowanie działalności Węgajt. Dopiero w tym momencie objawia się prawdziwy (niepodważalny) sens uprawiania teatru. Węgajty są zatem najbardziej potrzebnym teatrem na świecie. Teatrem rachmańskiej siły życia i wiary w zapomniane człowieczeństwo.

Teatr Wiejski Węgajty wydaje się niepotrzebny Kapłanom Wielkiej Sztuki — Krytykom, pomijany przez nich, pozostając na uboczu, najdobitniej potwierdza potrzebę teatru, wskazuje drogę ku drugiemu człowiekowi, ku mistycznemu zjednoczeniu. Drogę, którą podążać powinien odnowiony teatr. **MIEJSCEM TEATRU JEST BOWIEM RACHMAŃSKA KRAINA.** Salony warszawskie i kanapy krytyków pozostawmy jajogłowym, tym wszystkim, którzy zapomnieli o prawdziwym powołaniu teatru. Niech dalej żyją w błogiej nieświadomości rachmańskiego święta.

* * *

Teatr Wiejski Węgajty obecnie tworzą:

Erdmute i Waław Sobaszkowie

Wolfgang Niklaus

Małgorzata Dzygadło-Niklaus

Maria Łubiancowa

Grzegorz Podbielski

Sergiej Petryczenko,

którzy grają m.in. na następujących instrumentach:

akordeonie, skrzypcach, flecie, klarnecie, cymbałach, bębnie, kontrabasie i ligawce

oraz przyjezdni goście ze swymi instrumentami.

MARIUSZ GNIADEK

Bibliografia

- Stanisław Vincenz „Na wysokiej połoninie”, Pismo I-III.
Mircea Eliade „Religia, literatura, komunizm. Dziennik emigranta”.
Gerardus Van Der Leeuw „Święte i świeckie piękno. Świętość w sztuce” (fragment). Konteksty nr 3-4/91.
Fryderyk Nietzsche „Narodziny tragedii”.
Henryk Markiewicz „Literatura a mity”.
Wacław Sobaszk „Ewolucja teatru wiejskiego”. Konteksty nr 3-4/91.
Leszek Kolankiewicz „Teatr zarażony etnologią”. Konteksty nr 3-4/91.
Leszek Kolankiewicz „Etnooratorium — świętych obcowanie”. Res Publica Nr 5/87.
Tadeusz Kornaś „Wędrowcy z rachmańskiej krainy”. Teatr nr 2/91.
Zbigniew Osiński „Utopia praktykowana”. Notatnik Teatralny Lato/91.
Sztuka otwarta „Parateatr II”.
Zbigniew Herbert „Barbarzyńca w ogrodzie”.
Słownik etnologiczny.

Przypisy:

- ¹ Stanisław VINCENZ „Syrojidy” z tomu „Barwnikowy wianek”.
² Tadeusz KORNAŚ „Wędrowcy z rachmańskiej krainy”, Teatr Nr 2/1991.
³ Stanisław VINCENZ „Mała Itaka. rozważania o kulturze ludowej”.
⁴ Fryderyk NIETZSCHE „Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm”.
⁵ Abraham H. MASŁOW „Postawa twórcza”, Literatura na świecie Nr 3-4/1982.
⁶ Bronisław MALINOWSKI „Mit w psychologii ludów pierwotnych”.
⁷ Martin BUBER „Opowieści Rabina Nachmana”.

RATUJĄC DUSZE...

I.

Grupa teatralna im. Alberta Tison powstała w 1986 roku, kiedy do Żnina przeprowadził się Jerzy Lach, jej twórca i animator. W ciągu miesiąca zespół składający się wówczas z uczniów żnińskiego liceum, przygotował pierwszą premierę — „Lekcję dykcji” wg tekstu E. Różwickiej. Z tego pierwszego składu do dzisiaj w zespole są Monika Owczarek, Beata Przymusińska, Krzysztof Kurczewski, Paweł Hałaburdzin. W ciągu swojej ośmioletniej działalności teatr Jerzego Lacha wystawił 17 premier, uczestniczył w wielu festiwalach — krajowych i zagranicznych (Festival de Theatre Europeen, Grenoble '91, '92, '93, Festival National Theatre Lyceen, Thonon les Bains, 1990, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Uniwersyteckich, Casablanka, 1992, Europejski festiwal Teatrów Studenckich UNIDRAM '94 — Poczdam) zdobywając m.in., trzykrotnie „Złotą Maskę” w Poznaniu, trzykrotnie główną nagrodę BST w Dąbrowie Górniczej, Prix Special Jury w Casablance, główną nagrodę Łódzkiej Spotkań Teatralnych.

Repertuar teatru Jerzego Lacha (2 przedstawienia: „Wyprzedaż” i „Murti-Binga” J. L. przygotował z prowadzoną wtedy równolegle młodszą grupą — II Alternatywą Alberta) w zasadzie nie obejmuje realizacji konkretnych dramatów, scenariusze kolejnych spektakli powstały w oparciu o teksty autorów takich jak Witkacy, Różewicz, P. Weiss, ostatnio L. A. Moczulski, A. Ginsberg.

Od 1988 roku zespół ma swoją siedzibę w Młodzieżowym Domu Kultury, przekształconym w marcu 94 r. w Ośrodek Edukacji Teatralnej. OET jest kolejnym etapem pracy zespołu polegającej na wykraczaniu poza samo przygotowywanie następnych premier. „Idea OET wyrasta z pragnienia stworzenia miejsca służącego sztuce teatru, przestrzeni dla wzajemnego spotkania i poznania się. Taka sytuacja, sprzyjając wymianie doświadczeń, stworzyłaby zarazem możliwość obcowania publiczności z różnymi formami wypowiedzi teatralnej. Celem OET poza prezentacjami spektakli teatralnych, jest edukacja teatralna dzieci i młodzieży, udział w międzynarodowym ruchu teatralnym, prowadzenie szkoleń, kursów, warsztatów i seminariów teatralnych oraz prowadzenie działalności wydawniczej i upowszechniającej myśl teatralną i doświadczenia pracy artystycznej i edukacyjnej”. Paradoksalnie, borykający się z brakiem pieniędzy OET (OET jest placówką podlegającą Kuratorium Oświaty w Bydgoszczy) rozwija sukcesywnie swoją działalność.

II.

Myślę, że bez Jerzego Lacha w Żninie nigdy nie pojawiłoby się zdarzenie na miarę Teatru im. Alberta Tison. Potrafił on skupić grupę młodych ludzi wokół proponowanej przez siebie koncepcji teatru. Lach uczył się teatru sam, najpierw prowadząc zespół teatru szkolnego w Korytowie, w którym rozpoczął pracę po studiach na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Obecnie, poza pracą z Teatrem Alberta Tison jest twórcą i dyrektorem Ośrodka Edukacji Teatralnej. Powiedział kiedyś: „jeśli chcę mieć teatr to muszę dbać o ludzi” i wydaje mi się, że to zdanie określa go zarówno jako twórcę, jak i przede wszystkim jako człowieka.

III.

Dzisiejszy Teatr im. Alberta Tison to z całą pewnością grupa bardziej dojrzała, świadoma celu swojej pracy, polegająca na swojej świadomości i wrażliwości. To ludzie „w drodze”, poszukujący, nie do końca usatysfakcjonowani tym, co dzieje się dokoła. Nie interesuje ich robienie teatru wyłącznie dla własnej przyjemności, dla nich teatr żyje dopiero w momencie kontaktu z publicznością, nawiązania porozumienia z drugim człowiekiem. Przedstawienia Teatru im. Alberta Tison mówią o problemach, prowokują do dyskusji, poprzez stosowane środki wyrazu w sposób bezpośredni odwołują się do emocji i doświadczeń widzów. W tym teatrze najważniejszy jest człowiek.

IV.

Wraz z uzyskaniem „dojrzałości” zmieniła się metoda pracy zespołu. Jerzy Lach zrezygnował z pisanych wcześniej szczegółowych scenariuszy, obecnie spektakle powstają w wyniku wspólnego dochodzenia, szukania, próbowania wielu pomysłów, wyciągania wniosków z tego, co nie do końca udane. Często wyjazdy pozwalające przyjrzeć się pracy innych, zawarty w nich element „zdrowej rywalizacji” stanowią bardzo istotny aspekt pracy, są również jedyną szansą „zaistnienia” dla teatru.

V.

Ostatnie przedstawienie TAT, „Ratujcie nasze dusze” oparte na tekstach L. A. Moczulskiego i A. Ginsberga tegorocznych Łódzkich Spotkaniach Teatralnych otrzymało główną nagrodę, ponadto nagrodę przyznano Jerzemu Lachowi — twórcy spektaklu oraz aktorowi Karolowi Kwiatkowskiemu. Myślę, że pomimo wielu sukcesów na innych przeglądach i festiwalach zespołowi ze Żnina zależało w sposób szczególny na ŁST, spotkania te wpisują się przecież znacząco w historię teatru nieprofesjonalnego, alternatywnego. Rozpoczyna się w ten sposób kolejny etap dla teatru Jerzego Lacha, wierzę, że udany.

VI.

Kiedy we wrześniu jechałam do Żnina, wiele osób było zdziwionych, niestety TAT nie jest znany w Warszawie. Teraz kiedy piszę, po sukcesie w Łodzi, nagle interesują się nim wszyscy. Mam nadzieję, że ci którzy teatrem ze Żnina interesują się naprawdę znaleźli nieco informacji tutaj, choć bardziej od ich udzielenia interesowało mnie zwrócenie uwagi na fakt, że niezmiennie łatwo przeoczyć wydarzenia takie jak działalność Teatru im. Alberta Tison. Chyba zbyt często jeszcze ulegamy „naszej małej warszawskiej stabilizacji”. Często pieniądze przeznaczone na utrzymywanie złego teatru zawodowego pozwoliłyby placówkom takim jak OET w Żninie na spokojną działalność, przynoszącą niezaprzeczalnie więcej korzyści i efektów.

Wracając jeszcze na chwilę do Żnina — tydzień spędzony tam był dla mnie wyjątkową lekcją teatru i wiary, że jego tworzenie ma jeszcze sens, uratowano moją duszę.

AGNIESZKA SZYDŁOWSKA