

ALTERNATYWNE KONTEKSTY DRAMATU LITURGICZNEGO SCHOLA TEATRU „WĘGAJTY”

W XVI wieku, po soborze trydenckim, z kościołów powoli znikły dramatyzacje i dramaty liturgiczne. Uporządkowanie liturgii i, szerzej – spraw Kościoła, bezlitośnie wykluczyło możliwość prezentowania we wnętrzu budynków sakralnych form teatralnych, które mogłyby naruszyć powagę obrzędów. Liturgia sama w sobie miała stanowić misterium Kościoła, teatr zaś w jej strukturze mógł tylko odwracać uwagę od najważniejszych spraw. Nie było to działanie pozbawione istotnych podstaw – niektóre „kościelne” formy teatralne tamtych czasów rzeczywiście zawierały wiele komicznych czy wręcz bulwersujących scen. Choć ta wyprowadzka teatru z wnętrza kościelnych przeprowadzana była stopniowo, jednak dokonała się skutecznie.

Po prawie pięciu wiekach Schola Teatru „Węgajty” na nowo wprowadziła do budynku kościoła formy istniejące niegdyś na pograniczu liturgii i teatru. Liturgia posiada przez wieki wypracowaną strukturę i porządek, ulega przemianom, lecz nie sposób mówić o w nich dowolności. Włączyć coś w strukturę liturgii, to działanie niezwykle poważne. Liturgia ma być przecież wyrazem wiary, modlitwy całej wspólnoty – i żywych, i umarłych. Zarazem – jeśli tak można określić – dziełem sztuki. Dziełem wykonanym pięknie, dobrze. Lecz przede wszystkim – skutecznie.

Zestawienie powyższe: „Sobór trydencki zakazał” i „Schola Węgajt wprowadziła na nowo” brzmi nieco nierównoważnie. „Węgajty” po prostu wykorzystały konkretną sytuację i chyba wyczuły też prawdziwą potrzebę Kościoła (i teatru). Kościół katolicki uznaje, że w liturgii, zwłaszcza w liturgii sakramentów, jest część niezmienna, ale jest i część podlegająca zmianom, a różnorodność liturgiczna może być źródłem wzbogacenia. Oczywiście, nie wszystkie przedsięwzięcia Scholi wiążą się bezpośrednio z liturgią, lecz niektóre wyrażnie tak – nie sposób uciec więc od spraw wiary. Bo skoro Schola uczestniczy w liturgii, powinna współtworzyć ją jako wspólną modlitwę – i to powinien być cel najważniejszy. Choć zapewne nie

wszyscy ludzie przychodzący do kościoła posiadają wiarę przenoszącą góry, jednak ich uczestniczenie w liturgii nie może być traktowane jako sprawa błaha, gdyż według *Katechizmu Kościoła Katolickiego* „każda czynność liturgiczna jest spotkaniem Chrystusa i Kościoła” a „Zgromadzenie powinno przygotować się na spotkanie ze swoim Panem – być »ludem dobrze usposobionym«”¹.

Dramaty liturgiczne były w średniowieczu oczywiście śpiewane. „Tradycja muzyczna całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wybijający się ponad inne sztuki”². Wskrzeszając dramat, trzeba więc podjąć też ogromny wysiłek zmierzający do opanowania technik śpiewu chorałowego. W latach siedemdziesiątych XX wieku w Europie i Stanach Zjednoczonych rozwinął się trend powrotu do wykonywania muzyki dawnej na oryginalnych czy rekonstruowanych instrumentach i w dawnych manierach śpiewu. Jednym z jego nurtów (powiązany także z niektórymi środowiskami kościelnymi, zwłaszcza zakonnymi) była próba rekonstrukcji, odnowienia chorału (także liturgii, której ten śpiew służy). Szczególnie znaną na tym polu osobą jest dzisiaj Marcel Pérès, który prowadzi Ensemble Organum. Wśród wielu projektów badawczych, które podejmował ze śpiewakami z różnych tradycji (próby rekonstrukcji chorału kościoła rzymskiego VII i VIII wieku czy dawnego śpiewu mozarabskiego, by poprzestać na dwóch przykładach), znalazło się miejsce także na wokalne rekonstrukcje dramatów liturgicznych. Pérès powiedział kiedyś: „gdy dam koncert w kościele, staram się przywrócić temu miejscu jego znaczenie liturgiczne. Próbuję zatem zrozumieć, do jakiego typu liturgii pomyślano tę przestrzeń, po to, żeby odnaleźć miejsca, w których kantorzy sprawowali swoją posługę. [...] Koncerty powinny przywracać świętemu miejscu jego liturgiczne znaczenie”³. Wykonując dramaty liturgiczne, poprzestawał jednak na wokalne rekonstrukcji. Nie był zresztą jedynym, który próbował je rekonstruować – w ostatnich latach pojawia się wiele płyt z dramatami i dramatyzacjami.

Ale przygotowywano też spektakle teatralne, które prezentowały tego typu utwory, nie dbając jednak o ich liturgiczne usytuowanie. Wystarczy za przykład przywołać tu *Gry o Męce i Zmartwychwstaniu Pańskim* – przedstawienie zrealizowane przez Kazimierza Dejmka (w oparciu o opracowania Juliana Lewańskiego) w 1981 roku w Bazylice Archikatedralnej św. Jana w Warszawie⁴.

Muzyczne i teatralne rekonstrukcje dramatów i dramatyzacji pojawiały się więc wielokrotnie, jednak przed Scholą Teatru „Węgajty”, o ile wiem, nikt na świecie

¹ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 272.

² *Ibidem*, s. 284.

³ *Podjąć na nowo refleksję nad tradycją*, Z Marcelem Pérèsem rozmawia ksiądz Claude Barthe, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 2, s. 99.

⁴ O dramatach staropolskich w reżyserii Kazimierza Dejmka por. W. Sulisz, *Staropolski dramat religijny – współcześnie*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1990, s. 179-205.

tak konsekwentnie i z taką starannością nie zaczął włączać tych dzieł w ich naturalną przestrzeń – przestrzeń liturgii. Droga Scholi do rekonstrukcji dramatów liturgicznych prowadziła z bardzo zaskakującego kierunku: od teatru alternatywnego. To przejście od alternatywy, nawet bardzo szeroko pojmowanej, na pozycje ortodoksyjnego przestrzegania konwencji przeszłości, połączone z próbą rekonstrukcji rytu kościelnego, to jednak niebываły wyjątek. Pewnie nie tylko na skalę polską.

Początek pracy Scholi „Węgajt” był trudny. Prawie wszyscy jej członkowie w dziedzinie śpiewu chorałowego byli amatorami – w najlepszym tego słowa znaczeniu, ale jednak. Konieczne stało się więc podjęcie już na wstępie współpracy z autorytetami w wielu dziedzinach – śpiewu, ale także liturgiki, historii, tradycji, gestyki etc. Marcel Pérès sformułował to wyzwanie bardzo dobitnie: „Nie zapomnijmy, że liturgia jest miejscem spotkania rzeczywistości nadprzyrodzonej i aktu fizycznego. Oznacza to, iż to, co nadprzyrodzone, musi koniecznie przejść przez nasze zmysły, wzrok i słuch”⁵.

Schola wychodzi też naprzeciw mało może jeszcze widocznym, ale stopniowym i głębokim przemianom w liturgii, zmierzających do odnowienia starych rytów i zasad istnienia dzieł sztuki w przestrzeni architektonicznej kościołów. Po Soborze Watykańskim II nastąpiła radykalna reforma liturgii, wprowadzająca między innymi języki narodowe do mszy. Teraz jednak coraz częściej pojawiają się próby zwrócenia się ku tradycji łacińskiej, trydenckiej i do śpiewu chorałowego podczas nabożeństw. W tym punkcie działania Scholi spotykają się z dążeniami wielu ośrodków liturgicznych. Na przykład dominikanie w Krakowie przygotowali w 2007 roku bardzo rozbudowane misteria św. Jacka. Odbywały się wielogodzinne, śpiewane łacińskie i polskie nabożeństwa. W trakcie matutinum pokazywany był dramat liturgiczny *Ludus Danielis*. Znalazł się na swoim miejscu i we właściwym kontekście.

Schola stapia więc w sobie wiele różnorakich – wywodzących się z przeróżnych kierunków, niekiedy (przynajmniej pozornie) sprzecznych inspiracji. Pewnie nie wszystkie wpływają na rozwój prac Scholi w podobnym stopniu.

Najbardziej zagadkowy jest jednak wpływ tradycji teatru alternatywnego. I nad nim chwilę chciałbym się zatrzymać.

KONTEKST TEATRU ALTERNATYWNEGO

Niewiele jest miejsc na świecie, gdzie temat religijności znajduje tak mocną reprezentację w szeroko pojętym teatrze poszukującym, jak w naszym kraju. I jest to tradycja bardzo długa i bardzo żywa. Paradoksalnie, wypada zacząć od przywołania Jerzego Grotowskiego. Potępienie w 1976 roku z ambony przez kardynała Wyszyńskiego *Apocalypsis cum figuris* mogłoby wskazywać na drogę wbrew Kościoło-

⁵ *Podjąć na nowo...*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 2, s. 100.

wi. Tymczasem w latach sześćdziesiątych teatralne słownictwo Grotowskiego wręcz przesiąknięte było terminami z tradycji mistycznej Kościoła. *Via negativa* – tak określona była w *Laboratorium* droga pracy aktora – to synonim apofatyizmu, czyli dochodzenia do Boga poprzez odrzucanie kolejnych pozorów w celu właściwego ukazania rzeczywistości mistycznej. Według teologii apofatycznej tylko tak można wejść w relację z Bogiem, który jest nie do ogarnięcia przez rozum ludzki, a jedynie poprzez doznanie mistyczne. *Via negativa* w rozumieniu teologicznym prowadzi od wiedzy do doświadczenia (to stwierdzenie chyba wydaje się szczególnie bliskie Grotowskiemu). Jeszcze mocniej z mistyką chrześcijańską znaczeniowo powiązany jest termin „ogołocenie”, używany przez Grotowskiego w stosunku do aktu całkowitego. „Ogołocenie” to synonim drogi św. Jana od Krzyża poprzez „noc duchową”. To droga, na której dusze rzeczywiście przez głębię zwątpienia żywcem zstępują do otchłani. Św. Jan od Krzyża naucza jednak, że gdy w „nocy duchowej” mityk zda sobie sprawę, że tak naprawdę powtarza drogę Krzyża, znajdzie się w takim momencie, jak Chrystus, który podejmował dzieło zbawcze. Wszystko wtedy w jednej chwili zostaje przemienione. Z „nocy duchowej” mityk przechodzi do udziału w powszechnym dziele zbawienia. Grotowski odwoływał się do tych terminów, lecz traktował je na swój sposób. Ale zapewne uważnie przeczytał teksty św. Jana od Krzyża czy Pseudo-Dionizego Areopagity i pewnie wyciągnął z nich też konsekwencje, o których w tamtych czasach nie można było mówić otwarcie.

Ten religijny rys dostrzegli także niektórzy krytycy twórczości Grotowskiego. Jan Błoński pisał: „Jest niemało prawdy w – niechętnym zresztą! – powiedzeniu, że Grotowski przedstawia zawsze to samo – śmierć Chrystusa. [...] W działalności *Laboratorium* łatwo odnaleźć podobną fascynację. Objawia się ona na rozmaitych poziomach pracy zespołu: tekstów, jakie bierze za punkt wyjścia, etyki aktorskiej, jaką głosi. Jest to fascynacja zbawiania poprzez ofiarę. Jak Książę Niezłomny ocala wartości poprzez bierność poświęcenia, tak aktor odkupuje teatr – tę jaskinię zbójców – poprzez skupioną skromność, z którą ofiaruje siebie publiczności. Wszystkie przedstawienia *Laboratorium* – blisko dziesięć lat pracy – mówią wciąż o ofierze”⁶. Oczywiście, nie da się mówić o Grotowskim jako o ortodoksyjnym katoliku, jednak jego wyobraźnia artystyczna była niewątpliwie przesiąknięta tego typu obrazowaniem.

Teatr *Laboratorium* realizował spektakle wykorzystując bardzo często cytaty liturgiczne. Jednak robił to przewrotnie, często na granicy bluźnierstwa („dialektyka szyderstwa i apoteozy”). Grotowski bardzo jasno mówił, że między bluźnierstwem a profanacją jest zasadnicza różnica. Bluźnierca, poprzez naruszanie sacrum, przywołuje na nowo jego żywotność, paradoksalnie, potwierdza ją, pro-

⁶ J. Błoński, *Teatr Laboratorium*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jeżego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 267.

wokując odzew. Nie można bluźnić, nie istniejąc w napięciu z sacrum, którego się próbuje osiągnąć. Inaczej profanacja – tej można dokonać odnosząc się do wartości ważnych dla innych, można profanować „cudze”. Grotowski twierdził stanowczo, że profanacja nie jest jego celem. A Błoński dodawał: „Nie bluźniłbyś, gdybyś nie wierzył... zdają się w Laboratorium mówić widzowi wartości” i odważył się nawet stwierdzić, że *Apocalypsis* „może zostać zrozumiana jako odmiana widowiska pasyjnego”⁷.

Wyobraźnia twórcza Grotowskiego była religijna⁸. Jeszcze w latach sześćdziesiątych w jego przedstawieniach pojawiają się „cytaty” z liturgii: ciemna jutrznia w *Ewangeliach* czy Treny Jeremiasza w *Apocalypsis cum figuris*. Niebagatelne znaczenie ma także odwołanie się do sakralnych konotacji chleba i wina w tym spektaklu. W późniejszych etapach pracy to napięcie kojarzące się z liturgią, pomimo że dalekie od ortodoksji katolickiej, jeszcze się nasila.

W ostatnim okresie swoich prac – w Pontederze – Grotowski mówił o bardzo starych źródłach, które wykorzystywane są w *Akcji*. Nie jest tajemnicą, że – w warstwie słownej – były to logiony z Ewangelii Tomasza. *Akcja* mierzyła jednak jeszcze wyżej – niektóre działania i pieśni ewidentnie, poprzez swój charakter, miały zyskiwać konotacje liturgiczne (szczególnie w pierwszej *Akcji* w Pontederze). Nie było to jednak odrodzenie starych form liturgii, ale dzieło sprawiało wrażenie, że budowana jest nowa struktura tego typu. Sprawa wymaga rozwinięcia, ale ten aspekt w pracy Grotowskiego powinien być na tym miejscu, choćby hasłowo, przywołany. Roger F. Repohl napisał w czasopiśmie wydawanym przez Jezuitów: „[...] w toku reform będących następstwem II Soboru Watykańskiego liturgia obrządku rzymskiego straciła właśnie to, co Grotowski osiągnął w swojej pracy: przezroczystość zrodzoną z dokładnego wypełnienia starożytnych działań, które wywołują poczucie czasu poza czasem w tych, którzy uczestniczą: zarówno w celebrujących, jak i w zgromadzonych”⁹. Sam Grotowski mówił, że praca w Pontederze jest jak budowanie Drabiny Jakubowej, po której schodzić i wchodzić mogą aniołowie.

Obok Grotowskiego niezwykle ważnym przedstawieniem, w którym wykorzystano wprost elementy liturgiczne, był *Żywoł protopopa Awwakuma* „Gardzienic” w reżyserii Włodzimierza Staniewskiego. Ten spektakl wykorzystuje pieśni śpiewane w trakcie nabożeństw prawosławnych czy unickich. Pośród nich znalazły się także, które są osią liturgii: „Pomiłuj”, „Wiecznaja pamiat”, Psalm „Błazen muž” czy też fragmenty liturgii wielkanocnej. Także przestrzeń gry nawiązywała do charakte-

⁷ Ibidem, s. 271

⁸ Por. także: M. Dziewulska, *Ogniokrad*, [w:] idem, *Artyści i pielgrzymi*, Wrocław 1995, s. 130-153, czy L. Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1-4, s. 37-116.

⁹ R.F. Repohl, *Liturgia jako wehikuł*, przeł. W. Szczawińska, „Didaskalia” 2007, nr 79/80, s. 141.

ru ukształtowania Cerkwi prawosławnej, a ruch ciała aktorów i kompozycje między nimi odwoływały się wprost do sztuki ikon. Spektakl oczywiście nie próbował udawać liturgii, ale materia, na której się opierał, była stamtąd wzięta i nie pozwalała się traktować wyłącznie instrumentalnie. Aktorzy „Gardzienic”, przygotowując spektakl, wielokrotnie uczestniczyli w liturgiach prawosławnych czy unickich, śpiewając nawet w chórze podczas nabożeństw. Niejako podskórnie więc, obok opowieści o Awwakumie, obok wątków polskiej martyrologii, istniał ów puls liturgiczny. Michał Klinger, teolog prawosławny, który towarzyszył w trakcie prób pracy „Gardzienic”, namawiał Staniewskiego, by nie robił spektaklu, lecz by prowadził pracę zmierzającą do odrodzenia, fizyczności liturgii. Twierdził, że „gardzieniczenie”, jako nieliczni, wzięli na swoje ciała trud odbudowy gestu liturgicznego. Klinger uważał, że „jest pewien ukryty w Kościele i psychice ludzkiej nurt form wyrazu, który poznać można tylko przez naśladowanie, niewiele zaś da się z niego wyjaśnić i zrozumieć”¹⁰. „Gardzienice” ów język liturgii przyswoiły w stopniu bardzo wysokim.

Wolfgang Niklaus, późniejszy założyciel Scholi Teatru „Węgajty”, był na stażach w Teatrze Laboratorium i pracował jako aktor w „Gardzienicach” właśnie w trakcie przygotowywania i pierwszych lat prezentacji *Żywota protopopa Awwakuma*. Jestem przekonany, że miało to jakiś, choć może nie dający się bezpośrednio wymierzyć, wpływ na jego pracę w Scholi.

W teatrze alternatywnym można przywoływać sporo innych spektakli, w których pieśni liturgiczne czy fragmenty tekstów liturgicznych cytowane są z całą powagą lub też konotacje liturgiczne w konstrukcji spektakli są oczywiste. W tym nurcie ważne miejsce należy się Teatrowi ZAR z Wrocławia, który przygotował przedstawienie *Ewangelie dzieciństwa*. Ten niezwykły spektakl odwołuje się do problemu ciała zmartwychwstania. Warstwę muzyczną stanowią pieśni religijne, z kluczową – fragmentem zaru – czyli lamentu nad zmarłymi, przejętym z Gruzji. Ale jeszcze ciekawsza od samego zaru wydaje się konstrukcja spektaklu, która podskórnie zawiera w sobie strukturę mszy – z czytaniem Ewangelii i swoistą pojętą transfiguracją – ukazaną poprzez scenę zmartwychwstania (gdy grób pozostał pusty, zostały tylko płótna, a śpiewany po grecku Psalm dopowiada to misterium).

Należałoby się zastanowić nad przyczynami i konsekwencjami tego typu „liturgicznych” wyborów. Pieśni liturgiczne kryją w sobie moc naznaczoną wiekami i potencjalną obecnością sacrum. Grotowski wypracował nawet swoistą antropologię pieśni, która odsyła do wszystkich, którzy śpiewali ją przez wieki. Jego zdaniem w samej pieśni zawarta może być siła i moc. Także wizualne elementy ekspresji liturgicznej w nawiązaniach teatralnych mogą kryć ogromną siłę. W *Żywocie protopopa Awwakuma* Staniewski spróbował poruszyć ikony. Oczywiście dla początku tego spektaklu skojarzenie ze zdjęciem z krzyża stwarzało jednoznaczny komunikat wizualny. Ale przywoływało i coś więcej, przynajmniej w skojarze-

¹⁰ M. Klinger, *Teatr a liturgia*, „Res Publica” 1987, nr 5, s. 58.

niach: „Świetlista oczywistość [ikony] unaocznia to, co zobaczymy wtedy, gdy nie będziemy już widzieć jak w zwierciadle, ale twarzą w twarz”¹¹.

Wciąż jednak musimy z naciskiem podkreślać, że wykorzystanie tego typu wątków nie wiązało się (zazwyczaj) z trzymaniem się zasad doktryn Kościoła (czy to Wschodu, czy Zachodu) czy odbudową liturgii. Obok artefaktów liturgicznych pojawiają się we wszystkich przywołanych tu spektaklach liczne wątki gnostyckie i apokryficzne i też zupełnie niezwiązane z wyobraźnią religijną.

Lecz tego typu zakorzenie w liturgii i tradycji biblijnej nie jest jedynie dodatkiem do przedstawienia. Stanowi ono podstawową (albo przynajmniej równoważną, równoległą) warstwę spektakli, odwołującą się – choć w paradoksalny sposób – do porządku wyższego. Można wręcz postawić tezę, że te liturgiczne elementy stanowią obronę przed światem, który zatracił kierunki, mają stanowić pewnik, konkretne odwołanie do możliwości istnienia rzeczywistości przekraczającej potoczność, jakkolwiek w konkretnych przypadkach nie odczytywanej zgodnie z doktryną. Pieśń, cytat, ikona, gest liturgiczny stają się nośnikami związanym z przeszłością pełną znaczeń. W takim projekcie religijno-antropologicznym człowiek na nowo odzyskuje całościową perspektywę. Ciało traktowane jest w sposób podmiotowy, jako obraz Boga i to prawie dosłownie (zachowując cielesną „dosadność”). Grotowski uważał, że jego Performer może sięgnąć ku poziomom świetlistym, budować – a raczej wykorzystywać – Drabinę Jakubową, konstruowaną wcześniej przez wieki.

Tego typu „duchowy wysiłek” jest też częścią jeszcze szerszego kompleksu działań i poszukiwań. Wszystkie z wymienianych tu grup wyruszały, by poznawać czy stykać się z tradycyjnymi wyrazami liturgii, czy rytuału w miejscu ich funkcjonowania. Można zadać proste pytanie: 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 pieśń, jak świeca, może się sama modlić?) Czy Teatr ZAR śpiewając zar podczas prawdziwych pogrzebów, ofiarując tę pieśń dla konkretnych zmarłych, włączał się poprzez nią w świat świętych obcowania? (I co potem z tą samą pieśnią podczas spektaklu?) Czy gdy aktorzy Pieśni Kozła słuchali lamentów na cmentarzach, zachowali wyłącznie postawę obserwatora i antropologa?

TEATR „WĘGAJTY” – DROGA KU SCHOLI

Działalność Scholi zapewne wyrasta z tego nurtu teatru poszukującego. Jest (a na pewno była na początku) wyrazem podobnych dążeń, które nie pozostają tylko zwią-

¹¹ H. Paprocki, *Problem ikony*, [w:] S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przekład i opracowanie ks. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.

zane z teatrem, jako wypowiedzią społeczną czy polityczną, ale odwołują się do szeroko rozumianej tradycji duchowej, przede wszystkim związanej z chrześcijaństwem.

Jednak pojawia się tutaj też fundamentalna różnica. Schola, już w momencie gdy wyłoniła się z Teatru Wiejskiego „Węgajty”, wybrała ortodoksyjną, historyczną i wpisującą się w samo serce tradycji kościoła formę. Formę, która istniała przed wiekami. Zamiast więc wykorzystywać liturgiczne wątki jako tworzywo dla nowej partytury teatralnej, Schola musiała się skupić na rekonstrukcji i na pracy badawczej (co oczywiste, ta rekonstrukcja łączyła się z konkretnymi decyzjami zespołu, dotyczącymi sposobów odczytania kodeksów i ich prezentacji).

Wolfgang Niklaus, założyciel i szef Scholi, pochodzi z Tyrolu. Studiował teatrologię, etnologię i romanistykę na Uniwersytecie Wiedeńskim, uczęszczał na kursy aktorskie i stworzył w Wiedniu własną grupę teatralną (Dramatisches Zentrum). Odbывał staże w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego (1978-1981, czyli w czasie gdy zespół prowadził prace w kręgu parateatru, zaś Grotowski z niewielką grupą osób zajmował się Teatrem Źródeł) oraz pracował w Centrum Poszukiwań Teatralnych w Pontederze (1980). Jego związki z Polską stawały się coraz mocniejsze, w latach 1981-1985 pracował jako aktor i jako muzyk w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Zetknął się praktycznie z muzyką religijną Wschodu, ale także z muzyką żydowską.

W 1986 roku, wraz ze swoją żoną Małgorzatą Dzygadło-Niklaus (notabene autorką scenografii do *Żywota protopopa Awwakuma*) oraz Wacławem i Erdmüte Sobaszkami, założyli Teatr Wiejski „Węgajty”. Pierwszy spektakl grupy – *Historie Vincenza* – odwoływał się do tradycji huculskich, chasydzkich. „Węgajty” już od samego początku istnienia wyruszały także na Wyprawy, lecz różniące się znacznie od Gardzienickich, bo przestrzegające obrzędowego i religijnego rytmu funkcjonowania kultury wiejskiej – wyruszano na alilujkę i kolędę (alilujka to wciąż pamiętana na Suwalszczyźnie tradycja kolędowania wielkanocnego). W pierwszych latach istnienia zespołu owe wyprawy, chodzenie od domu do domu, miało bardzo luźną i dowolną strukturę, choć równocześnie wpisywało się w pamiętaną tradycję. Grupa ludzi wędrowała od wsi do wsi, od domu do domu. Śpiewała, przynosząc błogosławieństwo gospodarzom, otrzymywała za to poczęstunek. Już wtedy w eklektyczny dosyć repertuar pieśni ludowych wplatane były także utwory o wielowiekowej tradycji. Jednym z nich był, na przykład, *Kryształ z martwych wstał je*, pieśń, która zapisana została już w *Graduale płockim* w 1365 roku czy *Przez twe święte z martwy wstanie* (pieśń, której najdawniejszy przekaz pochodzi z drugiej połowy XV wieku).

„Węgajty” organizowały w tamtych czasach w siedzibie różnorakie wielowątkowe projekty. Na seminaria przyjeżdżały grupy teatralne i muzyczne, prezentując bardzo różne formy wypowiedzi. Dwie spośród tych wizyt w kontekście późniejszej pracy Scholi wydają się wyjątkowe. Teatr Wiejski „Węgajty” mieści się daleko od dróg, sala stworzona została w przebudowanej i wyremontowanej bardzo starannie stodole, przy gospodarstwie Wacława i Erdmüte Sobaszków. Dla przybyszów

z miasta wrażenia oddalenia bywa rzeczywiście dotkliwie – daleko tu nawet do asfaltowej drogi. Na jedną z sesji zaproszony został zespół Bornus Consort, prowadzony przez Marcina Bornus-Szczyzińskiego (także nauczyciela śpiewu chorałowego w klasztorze dominikanów). Była już noc, gdy przyjechali. Wydawali się całkowicie zdezorientowani. Ubrani we fraki w małej sali stodoły dali piękny koncert. Trzymali fason, a publiczność w dosyć swawolnych pozach słuchała religijnych pieśni średniowiecza i renesansu. Drugie niezwykle wydarzenie związane było z przybyciem zespołu Sequentia, znanego melomanom między innymi z nagrań utworów Hildegardy z Bingen. Odbył się wtedy wspaniały koncert i spotkanie (podczas niego Elizabeth Graver grała na fideli z zespołem „Węgajt” ludowe utwory do tańca). W „Węgajtach” następował przedziwny spłot różnorodnych świeckich i religijnych, ludowych i wziętych z kultury elitarnej elementów. Tu żałobne pieśni wykonywali śpiewacy i śpiewaczki z Szypliszek, występowała grupa Kecskes Consort, która grała muzykę dawną z pogranicza kultur Wschodu i Zachodu i wiele innych grup i twórców, którzy łączyli wysokie z niskim, święte z trywialnym. Występy tych grup to tylko zewnętrzny poziom inspiracji do dalszej pracy. Towarzyszyły tym wizytom godziny rozmów, sporów, dociekań, wspólnych odkryć.

Drogi Wacława Sobaszka i Wolfganga Niklausa w pewnym momencie się rozszły. Pierwszy działa wciąż w nurcie Projektu Terenowego, kontynuując tradycję Teatru Wiejskiego „Węgajty”, drugi prowadzi Scholę Teatru „Węgajty”, która rekonstruuje dramaty liturgiczne średniowiecza. Trochę trudno z zewnątrz wyznaczyć dokładny moment rozstania, jednak w tej chwili prace obu grup są już zupełnie odmienne.

Wątek związany z muzyką dawną i śpiewem liturgicznym, zwłaszcza chorałem wpłynął (po części przynajmniej) do pracy Scholi „Węgajt” z zewnątrz. W końcu stał się nurtem głównym. To przesączanie odbywało się na różnych zasadach: zeknięcie z muzyką chóralną prawosławia w czasie pracy Niklausa w „Gardzienicach”, chasydzkie niguny, coraz większe zainteresowanie muzyką dawną, jej zmieszaniem z muzyką tradycyjną – stanowiły kolejne stopnie wtajemniczenia. Zajęcie się jednak przez Scholę dramatem liturgicznym było dla wielu obserwatorów pracy „Węgajt” zaskoczeniem. Ale równocześnie – widać to świetnie z perspektywy czasu – odbyło się to bardzo zwyczajnie i naturalnie.

Niklaus i Schola już od samego początku podjęli współpracę z wybitnymi badaczami muzyki i tradycji chorałowej w Polsce. Szczególne miejsce wypada oddać tutaj Marcinowi Bornus-Szczyzińskiemu. Obrazowo mówiąc – spotkanie z muzykiem, który niegdyś do „Węgajt” przyjechał we fraku, było zdarzeniem o fundamentalnym znaczeniu. Dzisiaj jest on jednym z głównych animatorów działań Scholi. Ze Scholą „Węgajt” współpracowali później tej miary naukowcy i praktycy, jak: Julian Lewański, Marcel Pérès, Dominique Vellard, Taivo Niitväegi. Środowisko Węgajckie rozrastało się z roku na rok. Podczas kolejnych sesji Międzynarodowych Spotkań „Dramat i Liturgia” (International Meeting on Drama and Liturgy – IMoDaL) w domu oazowym w Nowym Kawkowie, gdzie pracuje Schola, groma-

dzili się ludzie wielu zawodów. Schola zawdzięcza wiele także Robertowi Pożarskiemu, Maciejowi Kazińskiemu czy Annie Łopatowskiej... Na każdą sesję pracy Scholi zjeżdża do Nowego Kawkowa (lub w inne miejsca) kilkadziesiąt osób z całej Polski (i nie tylko Polski). Wszyscy razem przygotowują dramaty.

Liturgia w pewnym momencie naturalnie wchłonęła teatr. Maciej Kaziński, współautor koncepcji muzycznej i literackiej wystawianych dramatów, stwierdził: „Punktem przełomowym w [naszych] pracach było przyjęcie jako nadrzędnej zasady, podporządkowania elementów artystycznych i formalnych strukturze liturgii. Liturgia zatem zaczęła określać sposób widzenia poszczególnych scen, użycia gestu, kroku, dialogicznego napięcia, charakteru śpiewu, użycia instrumentów (a raczej: rezygnacji z nich), w końcu, użycia rekwizytów i strojów. [...] staraliśmy się pójść śladem zawartej w dramacie symboliki liturgicznej, odczytać w niej i przywołać element celebracji Tajemnicy i Cudu”¹².

Od początku istnienia Schola przygotowała już kilka cykli dramatów liturgicznych:

- *Ordo Stellae* według Manuskryptu Fleury, Orleans XII w. (premiera 1995)
- *Planctus Mariae* – Manuskrypt Cividale, XIV w. (1995)
- *Ludus Paschalis* Manuskrypt Brzeg – Wrocław XIV w. i Manuskrypt Fleury, Orleans XII w. (1995)
- *Ludus Danielis* Manuskrypt Beauvais – London, XII w. (2000)
- *Missa Aurea / Ordo Annuntiatione* Manuskrypt Cividale, Padowa, XIV w. (2001)
- *Ludus Passionis* – Manuskrypt Carmina Burana, Benediktbeuern-München, XIII w. (2003) – dramat ten został wydany na dwóch płytach CD (dołączonych także do numeru monograficznego „Kontekstów – Polskiej Sztuki Ludowej” 2007, nr 2)
- *Miracula Sancti Nicolai* Manuskrypt Fleury, Orleans, XII w. (2007)¹³.

Dramaty liturgiczne Scholi prezentowane są w największych katedrach, ale także aktorzy Scholi z pokorą włączają się w dramatyzację liturgii w małych kościołach Warmii czy Suwalszczyzny. I tam jest to prawdziwe wyzwanie – bo prości ludzie nie do końca zdają sobie sprawę, że uczestniczą w rekonstrukcji dzieła sprzed wieków, ale przyjmują je (choć mogą nie przyjąć) jako naturalną część liturgii cyklu Wielkiego Tygodnia¹⁴.

¹² *Misteria św. Jacka. Liturgia*, Kraków 2007, s. 122.

¹³ Por. M. Paśnik-Petryczenko, *Schola Teatru Węgałty*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 2, s. 167-168.

¹⁴ Najpełniejsze i najciekawsze materiały dotyczące pracy Scholi można znaleźć w numerze monograficznym „Kontekstów – Polskiej Sztuki Ludowej” 2007, nr 2.