

Ewa BIAŁA

OD ŻRÓDEŁ DO TRANSFORMACJI
Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski, Pontigny
22-27 VII 2014

Festiwałe sztuki sakralnej są z reguły dość schematyczne i stawiają przede wszystkim na muzykę dawną. Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski ma szansę zmienić tę prawidłowość. Jego pierwsza edycja, która odbyła się latem 2014 roku we Francji, była przekraczającą granice religii i wyznań, ambitną prezentacją form poszukujących duchowego wymiaru sztuki: teatralnych i teatralno-śpiewaczych, a także filmowych, plastycznych, fotograficznych i tanecznych, połączoną z warsztatami otwartymi dla wszystkich. We Francji, bardzo restrykcyjnie przestrzegającej rozdziału państwa od Kościoła, trudno jest zrealizować jakiegokolwiek zamierzenie kulturalne związane z duchowością w sztuce.

Z CIENIA DO ŚWIATŁA
„PASSAGE DE L'OMBRE
À LA LUMIÈRE”

Festiwal rozpoczął się czteromiesięczną rezydencją artystyczną dla piętnastu aktorów i pięciu reżyserów-pedagogów, pomyślaną jako czas na przygotowanie spektaklu dla uświetnienia obchodów dziećsetlecia opactwa cysterskiego w Pontigny w Burgundii, gdzie miało miejsce całe wydarzenie (il. 1).

Główny pomysłodawca przedsięwzięcia i jego koordynator, francuski reżyser i menadżer kultury Fabrice Nicot, oparł zamysł kreacji spektaklu *Passage de l'ombre à la lumière* [Przejście z cienia do światła] na bardzo nośnym, acz starym, można powiedzieć wręcz banalnym schemacie – projekt przewidywał rzeczywiste przejście aktorów-uczestników z mrocznej rzeczywistości mało przyjaznych wnętrz, stanowiących niejako odzwierciedlenie wnętrza człowieka i jego psychologicznych powikłań, do pełnej światła, harmonijnej w monumentalnej prostocie i pięknie, pocysterskiej świątyni.

Do tego zamierzenia wybrał teksty najpełniej wyrażające jego przewodnie idee oraz mistrzów, którzy mieli grupie aktorów pomóc w dotarciu do celu. Już w fazie przygotowań do projektu zdecydował, że dwoma tematami, którymi zajmą się artyści-rezydenci, są *Biesy* Fiodora Dostojewskiego oraz *Pieśń nad pieśniami*.

Nicot założył, że aktorom, którzy chcą wziąć udział w takim artystycznym zamierzeniu, zależy na czymś więcej niż tylko na ciekawym przedstawieniu, że zechcą się oni zdecydować na pracę nad wewnętrzną transformacją, biorąc udział w performansie nie jako osoby odgrywające obce im scenariusze, lecz jako uczestnicy przepra-

cowujący coś we własnym życiu. Reżyser zaprosił do rezydencji, a tym samym do projektu, artystów z kilku kontynentów. Z niektórymi spośród nich Nicot pracował wcześniej lub oglądał w świecie rezultaty ich działań, pozostałych wyłonił w trakcie kilkuetapowego konkursu. Kandydaci prezentowali swoje umiejętności wokalne przed Marcelem Pérèsem – światowej sławy znawcą, badaczem i wykonawcą chorału gregoriańskiego, a umiejętności z dziedziny teatru fizycznego (takie, jak plastyka ruchu, odnalezienie się w przestrzeni i zagospodarowanie jej ciałem) – przed Nicotem. W zespole znaleźli się: Australijka, Kanadyjczyk, Meksykanka, Amerykanka, Ormianin, ośmiu Europejczyków (w tym dwie Polki – najmłodsza uczestniczka, dwudziestodwuletnia, oraz pisząca te słowa) i dwóch hinduskich mnichów z Majuli, śródlądowej wyspy na Brahmaputrze, w północno-wschodniej prowincji Asam.

Artyści w czasie czteromiesięcznego pobytu w rezydencji pracowali ze znakomitymi, cieszącymi się uznaniem w świecie twórcami teatralnymi i muzycznymi, będącymi ponadto pedagogami. Twórcy ci: Leszek Mądzik, wspomniany tu już Marcel Pérès, Sierhiej Kowalewycz (rosyjsko-ukraiński reżyser, metodolog i pedagog teatru opartego na dźwięku, w realizowanych projektach artystycznych zanurzony w tradycji Kościoła prawosławnego, przez wiele lat pracujący nad Pieśnią nad pieśniami), Jean-François Favreau (reżyser i aktor, założyciel i dyrektor zespołu In Medias Res, prowadzący poszukiwania w zakresie śpiewu polifonicznego rejonu Morza Śródziemnego) i sam Nicot, w swojej działalności artystycznej odnoszą się do sfery sacrum.

Praca nad spektaklem *Passage de l'ombre à la lumière* obejmowała codzienną fizyczną i głosową „rozgrzewkę” aktorską przed pracą twórczą. Grupa z godną podziwu dyscypliną sama wyznaczała sobie trening, codziennie któryś z aktorów

proponował swoje podejście do tego rodzaju ćwiczeń. Hindusi uczyli kolegów z zespołu sattriyi, jednego z klasycznych tańców Indii, i hinduskich świętych pieśni. Ci dwudziestopięcioletni mnisi od piątego roku życia przebywają w klasztorze, tam przebiegała ich edukacja (jeden z nich został ponadto wysłany na uniwersytet), także kulturalna. Klasztory Majuli (jest ich sześćdziesiąt pięć) są skarbnicą sztuki i kultury całego Asamu. Śpiew mnichów, gra na instrumentach, taniec i teatr tworzą nieprzerwaną od szesnastego wieku tradycję – opowiadają święte historie Indii, przede wszystkim z Mahabharaty. Hindusi szybko znaleźli swoje miejsce w grupie, a prezentowane przez nich przestrzeganie klasztornych reguł i nieostentacyjna duchowość wnosili do zbiorowości artystów ożywczy powiew i wyznaczały standardy jej zachowań. Białe szaty i długie włosy mnichów, nieobcinane od początku pobytu w zakonie, zazwyczaj związane w supeł na karku, przydawały malowniczości grupie.

Po rozgrzewce zaczynała się właściwa codzienna praca rezydentów, na początku pod kierunkiem Fabrice’a Nicota, potem któregoś z zaproszonych twórców. Każdy z nich miał nieco inne zapatrywania na nowoczesną grę aktorską, ale wszystkie proponowane metody łączyły się w dążeniu do celu, jakim było kreowanie teatru mówiącego o sacrum. Inne zadanie miały warsztaty z Marcelem Pérèsem – oprócz nauki wykonywania chorału było to dzielenie się wiedzą o tradycjach zakonnych, o widzeniu świata w jedenastym i dwunastym wieku i jego odbiciu w architekturze świątyń. W grupie nie było osób niemuzykalnych, nie było jednak również takich, które by wcześniej pracowały z chórem gregoriańskim. Nauka tego rodzaju śpiewu to nie tylko technika, ale także nowy sposób operowania dźwiękiem w kontakcie z przestrzenią, to – jak mówił Sierhiej Kowalewycz – „służba przestrzeni”. Oswajanie się z melizmatami i nauczenie się

melodii i łacińskich słów, zdobycie umiejętności kantylacji, wymagało dłuższego czasu. Warsztaty z autorytetem w dziedzinie chorału gregoriańskiego oznaczały też dla uczestników nowe (a w istocie „stare”) doświadczenie relacji mistrz–uczeń. Pères cierpliwie, godzina za godziną, wielokrotnie intonował kilka dźwięków, które grupa powtarzała – aż do czystego zaśpiewania danego fragmentu, po czym przechodził do dalszej części utworu. Zajęcia te zawierały momenty nieoczekiwanej medytacji, kontemplacji i otwierały na inny wymiar dźwięku.

Kowalewycz prezentował charakterystyczną dla prawosławia wrażliwość na przestrzeń i dźwięk, Favreau natomiast koncentrował się przede wszystkim na pracy nad budowaniem działań aktorskich. Wszyscy trzej twórcy dostarczyli uczestnikom warsztatów spójnych idei do improwizacji oraz „narzędzi” do pracy nad drugą częścią spektaklu, takich jak jakość dźwięku, czystość intencji czy aktorska „przezroczystość”. Paradoksalnie, najważniejszym i zarazem najtrudniejszym zadaniem stało się odejście od gry aktorskiej i szeroko rozumianej teatralności na rzecz bycia w przestrzeni z własną fizycznością, tu i teraz, co nadaje działaniom teatralnym formę zbliżoną do rytuału. Po wyjeździe prowadzących warsztaty twórców Nicot zdecydował, które z wypracowanych metod zostaną wykorzystane w spektaklu, a które nie.

Rezultaty swojej pracy artyści przedstawili we Francji trzynaście razy: drugą część, jeszcze jako „work in progress”, na przełomie maja i czerwca w kościołach Saint-Germain-des-Prés w Paryżu, Saint-Sulpice-de-Favières (Île-de-France) i ogrodach pałacu Brantes pod Awinionem (na Festiwalu Ogrodów). Przestrzenie wszystkich tych miejsc zasadniczo się różniły, miały zupełnie inną akustykę, wymagały odmiennego traktowania i „oswojenia”. Cały spektakl pokazany został w lipcu na festiwalach w Awinionie i Pontigny.

Realizację pierwszej części spektaklu Nicot powierzył w całości Leszkowi Mądzikowi, którego dokonaniom przyglądał się wnikliwie od czasu sformułowania idei przedstawienia. Twórcy spotkali się kilkakrotnie, aby doprecyzować wizję tej części – miała ona polegać na uświadomieniu sobie przez artystów-uczestników własnych ograniczeń i problemów, z którymi się zmagają. Mądzik zaproponował, by aktorzy występowali w maskach – w realnym życiu nakładają je wszak nieświadomie, aby chronić się przed konfrontacją z własnymi demonami. Na tę część spektaklu składały się dwa monologi: pierwszy przedstawiany z perspektywy konwencji, w której człowiek tkwi i z której nie zdaje sobie sprawy, drugi – uświadamiający mu jego własną ciemną stronę, tak by mógł podjąć próbę odejścia od złego schematu, złych nawyków i dręczących go biesów. Przygotowanie do części „demonicznej” polegało na indywidualnej pracy – każdy aktor sam dochodził do tego, o czym i w jaki sposób chce powiedzieć. W monologach wykorzystywano fragmenty powieści Dostojewskiego i samodzielnie napisane teksty. Praca z Mądzikiem polegała najpierw na osobistych rozmowach, w których aktorzy proponowali etudy do napisanych przez siebie monologów. Reżyser stawał się słuchaczem i obserwatorem ich zmagania ze sobą, podsuwał pomysły i wskazywał środki scenicznego wyrazu, pozwalające wydobyć to, co chcieli przekazać – dawał narzędzia, które umożliwiały podkreślenie ich własnej akcji i słów.

W czasie spektaklu w Pontigny część „konwencjonalna”, poprzedzona wykreowanym przez Mądzika wymownym obrazem maszyny wydobywającej ze stawu topielców, to znów ich topiącej (il. 3), odbywała się w oknach odległego o około trzystu metrów od świątyni domu Paula Desjardins’a (il. 2), do którego wskazywał drogę i prowadził widzów Mistrz Ceremonii – postać o oliwkowej cerze, z długimi

do pasa włosami, w białym, nieforemnym płaszczu. Najpierw wokół domu było całkiem ciemno, a następnie, gdy Mistrz Ceremonii zerwał z okien zasłony, oczom zgromadzonych ukazało się oświetlone mieszczańskie wnętrze, w którym przemieszczały się w rytm dramatycznej muzyki Arvo Pärta widoczne do połowy postaci w maskach. Coraz to jakaś niema postać (kobieta błakająca się z kieliszkiem, inna zachłannie przymierzająca buciki) zbliżała się do okna, jakby zdawkowym lub rozpaczliwym gestem chciała coś wyrazić.

Monologi aktorów zostały z tej części usunięte przez Mądzika po próbie generalnej, ponieważ przedstawienie trwałoby zbyt długo, a śledzenie tłumaczenia na tablicy świetlnej (przyjęto zasadę, że aktorzy mówią we własnych językach) rozpraszałoby widzów. Decyzja ta miała wpływ na artystyczny wymiar przedsięwzięcia – aktorzy za pomocą kilku gestów musieli przekazać to, nad czym pracowali przez wiele tygodni. Kondensacja przekazu sprawiła, że spektakl stał się bardziej wyrazisty.

Po zakończeniu tej części przedstawienia aktorzy w maskach i długich szynelach, idący boso, opuszczali dom biesów, podążając – jeden za drugim – ku stojącym w szeregu wśród traw mansjonom (il. 4). W ciemnościach lipcowej nocy początkowo były one niewidoczne, reflektor oświetlał tylko stopy przesuwających się postaci w pokutniczych (?) szatach. To w mansjonach (wywodzących się ze średniowiecznych misteriiów strukturach scenicznych) rozgrywać się miała walka z sobą o siebie. Światło wydobywało z mroku każdy mansjon po kolei. Znajdujące się w nich postaci przemawiały tylko poprzez ekspresję ciała – niektóre etiudy były gwałtowne, wyraziste, inne delikatne. Przygotowane przez poszczególnych aktorów teksty odtworzano z taśmy, stanowiły one rodzaj spowiedzi z lęków, frustracji i zaniechań. Pod koniec każdej z tych scen następował

moment odrzucenia maski, spod której wyłania się prawdziwa twarz człowieka, i zdjęcia burego płaszcza przykrywającego własne ubranie. W monologu któregoś z aktorów na końcu pojawiła się parafraza znamiennego wiersza Rumiego: „Zabierz mi to, czego pragnę, zabierz mi to, co robię, zabierz mi to, czego potrzebuję, zabierz mi wszystko, co oddala mnie od Ciebie. Napełnij mnie miłością. Uwolnij mą duszę”¹.

W *Passage de l'ombre à la lumière* Leszek Mądzik jeszcze raz użył całego sztafażu środków wyrazu swojego teatru, ale w sposób zupełnie inny niż ten, który znamy z jego własnych realizacji – pozwolił przemówić aktorom, pozostając akuszerem ekspresji ich własnych lęków i cieni.

W drugiej części spektaklu aktorzy, już w jasnych ubraniach, w ciszy przechodzą nad staw, a publiczność gromadzi się wokół nich w ciemności. W pewnym momencie ktoś intonuje *Kyrie eleison*, reszta wykonawców podejmuje śpiew w mocnej korsykańskiej polifonii. Dźwięk roznosi się po wodzie ze zdwojoną siłą. Po chwili inny głos rozpoczyna psalm: „In exitu Israel de Aegypto...”, i pierwsza grupa śpiewających rusza w kierunku kościoła. Za nimi i wokół nich podążają widzowie, drogę wyznaczają zatknięte w ziemi pochodnie. Grupa odpowiadająca drugim werselem psalmu zamyka procesję. Miękką trawą w pobliżu klasztoru zamienia się w szutrową drogę, ostre kamyczki wbijają się w nienawykłe do niewygody bose stopy aktorów. Rozbrzmiewa śpiew.

Procesja aktorów i widzów ze śpiewem wchodzi do świątyni, obchodzi ją w świetle świec. Kościół klasztorny w Pontigny jest ogromną (o długości stu dwudziestu metrów) dwunastowieczną budowlą z białego kamienia. Niemal pusty, zgodnie z cyster-

¹ Por. Hush. *Don't Say Anything to God: Passionate Poems of Rumi*, tłum. Sh. Shiva, Jain Publishing Company, [b.m.w.] 2000, s. 67.

ską regułą pozbawiony ozdób, sprawia niezwykle wrażenie – zapiera dech. Siergiej Kowalewycz stwierdził wręcz, że dopiero w tym miejscu zrozumiał zasadę rządzącą świętą przestrzenią w kościele rzymskim – tworzą ją nie ikony, jak w cerkwi, ale sama architektura, jej proporcje i światło.

Inspiracją do tej części kreacji była struktura nocnego nabożeństwa cysterskiego przed świętem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Czytania należące do liturgii Wniebowzięcia, fragmenty Pieśni nad pieśniami i Apokalipsy, śpiewy gregoriańskie i święte śpiewy hinduskie zostały zanurzone w pełniącej niejako rolę komentarza akcji teatralnej. Forma ta miała własną dramaturgię, punkt kulminacyjny i zakończenie, podobnie jak ceremonia cysterska.

Opisuję obszerniej ten właśnie spektakl ze względu na szczególnie rodzaj pracy wykonanej przy jego realizacji. W dzisiejszym teatrze wiele jest projektów nastawionych na powrót do korzeni śpiewu. Większość tych przedsięwzięć skoncentrowana jest jednak na historycznym i antropologicznym aspekcie śpiewu sakralnego. W przypadku *Passage de l'ombre à la lumière* chodziło o proces rzeczywistej, wewnętrznej transformacji wykonawców oraz widzów. Czy ten eksperyment się udał? Oto, co powiedział o nim opat Cîteaux, klasztoru-matki cystersów, który znalazł czas na przybycie na festiwal: „O ile mogłem się zorientować, festiwal w Pontigny był wielkim sukcesem, a w kreacji Nicota wzięło udział wiele osób [około dwustu widzów – E.B.]. Przesłanie dzieła [...] mogło dotrzeć do ludzi, którzy mają poważny stosunek do własnej duchowości: Wyjdźcie z cienia i wejdźcie w krąg światła! Sprawcie, by spadły z was maski i by ukazały się wasze prawdziwe twarze. Nie dopuśćcie demonów, które was torturują, przyjmijcie Ducha, który zwróci wam wolność! – Ta treść jest bardzo ważna, ale to nie wystarczy – musi temu towarzyszyć jeszcze realizacja, która poruszy publicz-

ność. Jeśli mogę za punkt odniesienia przyjąć jakoś ciszy, która była tak charakterystyczna dla tego wieczoru w Pontigny, to cel został osiągnięty: nie było już aktorów i widzów, był jeden świat – świat, który przechodził z cienia w krąg światła. Opuszczając bagnisty region, gdzie kłamstwo zakłóca prawdę, dostrzec można było, jak wszyscy uczestnicy, z wolna, ale w sposób zupełnie pewny, przechodzą w stronę świątyni wypełnionej światłem. Tam każda i każdy mogli poddać się wibracji wyznaczonej przez Apokalipsę i Pieśń nad pieśniami”².

INNE POKAZY FESTIWALOWE

Na bogaty program performatywny festiwalu złożyły się przede wszystkim spektakle oparte na dawnych śpiewach religijnych, prezentujące nowy sposób traktowania aktora-śpiewaka i jego sztuki. Zderzyły się tu różne wizje współczesnego teatru i muzycznej sztuki wykonawczej z różnych tradycji i kultur.

Pomysłodawcy zaprosili do udziału w festiwalu zespoły teatralne z nurtu teatru eksperymentującego, które poszukują obecnej w kulturach starożytnych formy śpiewu sakralnego i w funkcji sakralnej go wykorzystują. Postanowili zbadać, czy istnieje wspólna płaszczyzna porządkująca różne stylistyki zaprezentowane w spektaklach. Te spektakle to: *Leçons de ténèbres*, *traversée de la semaine sainte* – dramaturgia dźwiękowa do śpiewów z łacińskiej tradycji ustnej regionu Morza Śródziemnego, na którą składały się ekspresyjne pieśni polifoniczne w wykonaniu francuskiego zespołu In Medias Res; *Irmos* – ściszone w wielkim kontemplacyjnym

² Fragment listu prywatnego do autorki artykułu z 10 X 2014 (tłum. A. Kossut-Luboińska).

skupieniu pieśni sakralne dawnej Ukrainy w opracowaniu i reżyserii Natalii Polovynki i Sierhieja Kowalewycza; *Anhelli. Wolańie* – spektakl wrocławskiego teatru ZAR z Instytutu Grotowskiego; *The living Room* Thomasa Richardsa z Workcenter w Pontederze we Włoszech oraz poświęcony Krisznie spektakl Sattriyi, jednego z klasycznych stylów tańca i teatru indyjskiego tańczony-grany-odprawiany przez mnichów hinduskich z Majuli – jedyne w tym zestawieniu przedstawienie tradycyjne, nierekonstruowane, prezentowane w kształcie, który trwa nieprzerwanie przekazywany z pokolenia na pokolenie od piętnastego wieku.

Inną formę wyrazu miał spektakl Leszka Mądzika *Bruzda* (il. 5), odbiegający od charakterystycznej dla Sceny Plastycznej stylistyki operowania ciemnością i punktowym światłem, wydobywającym tylko istotne fragmenty rzeczywistości, na które autor chce wskazać. Ten bardzo osobisty w tonie performance niesie bardzo mocne przesłanie o powołaniu artysty-twórcy do wskazywania drogi do sacrum i – niekiedy bolesnego – towarzyszenia i podtrzymywania w tej drodze.

Z Polski przyjechała również Schola Teatru Węgajty, która zaprezentowała rekonstrukcję średniowiecznego dramatu paraliturgicznego *Ludus Danielis* z pięknie brzmiącymi śpiewami gregoriańskimi.

W Pontigny gościły nie tylko zespoły teatralne: Odbывał się przegląd filmów patrona festiwalu Andrieja Tarkowskiego i wystawa ikon pisanych przez grupę Agathos (otwarcie wystawy uświetniły śpiewy w tradycji bizantyjskiej), w zachowanych fragmentach klasztornych krużganków zorganizowano ekspozycję plakatów i fotogramów Leszka Mądzika (il. 6). Duże zainteresowanie wzbudziły zabawne, surrealistyczne obiekty tworzone z przedmiotów ze śmietnika przez francuskiego artystę i pastora Ambroise Monoda.

Ważnym elementem festiwalu były cieszące się dużym powodzeniem otwarte

dla publiczności warsztaty artystyczne: tradycyjnego śpiewu śródziemnomorskiego, ukraińskiego, chorału gregoriańskiego, tańca indyjskiego, teatru fizycznego czy pisania ikon. Wśród uczestników warsztatów byli nie tylko Francuzi, zainteresowani głównie teatrem, ale również osoby przybyłe z Hiszpanii, Holandii czy Szwajcarii – większość z nich mieszkała we własnych namiotach na tanim campingu Misji Francuskiej, gdzie nawiązywano kontakty i rozmawiano.

Jak już wspomniałam, festiwal był pomyślany jako pierwsze przedsięwzięcie z cyklu zakrojonego na dużą skalę. Centralną jego część, która odbywała się od 22 do 27 lipca w Pontigny, poprzedziła szeroka prezentacja na Festiwalu w Awinionie, który jest jednym z największych letnich wydarzeń teatralnych świata.

W tegorocznej, sześćdziesiątej ósmej edycji pokazywano ponad tysiąc trzysta spektakli dziennie (sic!). Prezentowano różnorodne formy teatralne – od przedstawień tradycyjnych, przez eksperymentalne, po clownadę i pokazy akrobatyczne na ulicach. W tym tygłu znalazł się również Festival des arts sacrés Andrei Tarkovskiego, który miał status partnera głównego festiwalu w Awinionie („IN d’Avignon”) w ramach programu „Wiara i Kultura” i był prezentowany jako część festiwalu „OFF Avignon”. Przez tydzień pokazywano po trzy, cztery projekty dziennie, obrazujące szerokie spektrum sztuki niosącej przesłanie duchowe. Wszystkie propozycje przeznaczone były na przestrzeń sakralną, prezentowano je w historycznych wnętrzach kościołów i kaplic Awinionu. Przedstawienia cieszyły się dużą frekwencją, kilka z nich widzowie nagrodzili owacjami na stojąco.

IDEA TARKOWSKIEGO I SENNE MIASTECZKO

Festiwal już w swoim tytule nawiązał do idei wyrażonej przez jednego z najważ-

niejszych reżyserów filmowych świata Rosjanina Andrieja Tarkowskiego, który we wszystkich swoich dziełach stawiał pytania o relacje człowieka z Bogiem. Tarkowski planował stworzenie miejsca, w którym prowadzono by działania badawcze związane z wyrażaniem sacrum przez sztukę. Zależało mu na ośrodku międzykulturowym, gromadzącym artystów z różnorodnych tradycji. Pierwszy festiwal sztuki sakralnej jego imienia przybliży urzeczywistnienie tego projektu.

Ta idea, jak i twórczość filmowa Tarkowskiego, bliskie były pomysłodawcy festiwalu, który od kilku lat zabiegał o możliwość realizacji takiego wydarzenia. Fabrice Nicot pozyskał do swojego projektu patronów podobnie jak on zainteresowanych sacrum w sztuce, przede wszystkim redaktorów miesięczników „Arts Sacrés” i „Le Monde des Religions”, Instytut Tarkowskiego, a także cystersów (wzięli oni udział w debacie dotyczącej sacrum w sztuce). Kiedy stało się jasne, że samorząd prowincji Yonne w Burgundii zamierza uczcić jubileusz opactwa w Pontigny spektakularnym, międzynarodowym wydarzeniem w tym miasteczku, zebrano środki na zorganizowanie festiwalu.

Pontigny to miejscowość tak mała (licząca około siedmuset mieszkańców), że wielu Francuzów nigdy o niej nie słyszało. Bogata historia tego miejsca lepiej znana jest zagranicznym turystom, którzy zatrzymują się, by obejrzeć największy pocysterski kościół w Europie i wspaniałe ogrody.

Pontigny powstało jako jeden z czterech klasztorów założonych przez cystersów jako tak zwane wielkie filie opactwa w Cîteaux. Stąd promieniowała na całą prowincję kultura (klasztor posiadał bibliotekę liczącą osiemset woluminów) i cywilizacja – nowe formy rzemiosła i uprawy roli. To mnisi z Pontigny upowszechnili w dwunastym wieku uprawę winorośli na pobliskich wzgórzach, co dało początek jednemu z najlepszych białych win świata – Chablis.

W średniowieczu klasztor był schronieniem biskupów Canterbury wygnanych z ojczyzny – Thomas Becket przebywał w opactwie przez dwa lata, zanim zdecydował się wrócić do Anglii, gdzie został zamordowany przez wysłanników króla. Inny angielski biskup, Edmund Rich, który – podobnie jak Becket – został świętym, zmarł w drodze niedaleko opactwa. Pochowano go w Pontigny, a do jego grobu przez wieki pielgrzymowały rzesze wiernych.

Po kasacji zakonów w roku 1791, w czasie rewolucji Francuskiej, okoliczni mieszkańcy rozebrali pałac opata i większość zabudowań klasztornych (do dziś pewnie w ścianach wielu domów gminy tkwią kamienie pochodzące z tych budowli). Na początku dwudziestego wieku, kiedy weszła w życie ustawa o rozdziale państwa i Kościoła, teren opuszczonego opactwa kupił paryski intelektualista i dziennikarz profesor Paul Desjardins. Od 1910 do 1939 roku (z przerwą w czasie pierwszej wojny światowej) organizował on w Pontigny „Dekady”, czyli doroczne dziesięciodniowe dyskusje o problemach ówczesnego świata, na które zapraszał intelektualistów, filozofów i pisarzy z Francji, Europy i Stanów Zjednoczonych. Uczestniczyli w nich między innymi André Gide, Paul Valéry, Antoine de Saint-Exupéry, Tomasz Mann, Henryk Mann, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Thomas Stearns Eliot i Walter Benjamin.

Inicjatywy kulturalne związane z obchodami dziewiętnastego opactwa wskazują, że Pontigny chce raz jeszcze odegrać historyczną i kulturotwórczą rolę, jaką pełniło w minionych wiekach kilkakrotnie.

W zamyśle organizatorów Tarkowski Festival ma się odbywać w Pontigny co roku. Miasteczko (terytorialnie nawet tylko wieś) w Burgundii ma stać się ośrodkiem badań i eksperymentów dotyczących wyrażania Niewyraźnego, prób odnowy rytuałów oraz – zgodnie z postulatami Marcela Pérèsa – odnowy liturgii. Pérès twier-

dzi, że jedną z ważnych przyczyn pustek we francuskich i zachodnioeuropejskich kościołach jest forma posoborowej liturgii, w której wierni nie odnajdują metafizyki, nie doświadczają obcowania z Absolutem. „Wy w Polsce mieliście dużo własnych polskich pieśni religijnych, które zachowaliście. Przysłuchaj się mszy we Francji – śpiewy, prowadzone najczęściej przez przyuczoną katechetkę lub nauczycielkę muzyki, są bardzo ubogie. W wielkich kościołach ze wspaiałą akustyką nikną, nie dodając przeżyciu Eucharystii głębi” – mówił Pérès.

Miasteczko Pontigny ma odpowiednie zaplecze, aby taki ośrodek tu zaistniał: kościół pocysterski pełni obecnie rolę katedry Misji Francuskiej (Mission de France),

która wywodzi się z ruchu księży-robotników. Od lat pięćdziesiątych do dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w budynkach wokół kościoła, na terenie ogrodów, znajdowała się administracja Misji i seminarium duchowne, przeniesione później pod Paryż. W roku 2006 świetnie wyposażone budynki zostały wystawione na sprzedaż, do dziś bez rezultatu. Dla potrzeb Festiwalu Sztuki Sakralnej im. Andrieja Tarkowskiego większość pomieszczeń zagospodarowano po raz pierwszy od ośmiu lat.

Jeśli uda się pozyskać środki na realizację ambitnych zamierzeń organizatorów festiwalu, prowincjonalne miasteczko Pontigny może stać się miejscem na miarę marzeń Tarkowskiego.