



Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek

FIELDWORK PROJECT (PROJEKT TERENOWY)

Pytania dotyczące teatralnego rzemiosła:

- Z jakich części składa się całość zwana teatrem?
- Jak słowo może stać się początkiem teatru?
- Jak muzyka może służyć powstaniu nowych wizji teatralnych?
- Pytania o związek twórczości teatralnej z kulturą tradycyjną:
- Jakie znaczenie mają dziś dla teatru działania zmierzające do rekonstrukcji i kontynuacji tradycji?
- Czy teatr przyszłości może inspirować się kulturą tradycyjną?
- Jak dociera się do żywej kultury ludowej?
- Jak na nowo określić religijne konotacje poszukiwań artystycznych?
- Czy teatr wiejski jest potrzebny?

Jeszcze raz pytanie o słowo.

Jak odnaleźć słowo wyłaniające się z tła? Słowo z niesłowa, z pustki, z ciszy, z tła wiecznie nieopisanej, niepisanej, niepiśmiennej, naiwnej kultury, z tła zbiorowej bólaćki, szamotaniny sumienia, psychozy zabarwionej religijnie, która pragnie sama siebie wyleczyć.

Szukać słowa tam, gdzie go jeszcze nie było.

Te pytania – prowadzące nieraz do kontrowersji, wywołujące emocje i resentymenty – mogą być podjęte praktycznie na jednym wspólnym gruncie, szkoły. Szkoła daje możliwość skupionej, rzetelnej pracy, podejścia na świeżo, z ciągle odnawiającym się młodym zespołem, znacznym zapasem sił, wrażliwości, postawą nieuprzedzoną, naturalnie otwartą i krytyczną.

Erdmute i Wacław Sobaszek: założyciele Teatru Wiejskiego „Węgajty” (Węgajty pod Olsztynem), w którym działalność teatralna ma stanowić organiczną część życia społeczności, powinna wynikać z tradycji i obyczaju; towarzyszy jej także praca badawczo-naukowa.

SZKOŁA ZIMOWA

Warsztat sytuuje się w dziedzinie tradycyjnych widowisk i obrzędowości cyklu kalendarzowego: od początku do końca zimy. Zajęcia warsztatowe wiążą się zwłaszcza z poznawaniem form i motywów dwóch fenomenów: karpackich widowisk kołędniczych oraz kołędowania wielkanocnego na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim i służą przygotowaniu adeptów do uczestnictwa w wyprawach do tych miejsc.

Kołędowaniem zajmujemy się praktycznie już 12 lat. Do czego doszliśmy? Coraz wyraźniej widzimy, że jest to obszar wielkiej różnorodności. W tej chwili najbardziej istotne i pomocne jest rozpoznanie Jana Dormana, który zajmował się badaniem kołędowania w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i uznawał, że jest ono rodzajem *commedia dell'arte*: ustalone są postaci i sytuacje, lecz duża doza improwizacji nadaje swoisty posmak i energię.

Poznanie języka teatralnego to pierwsze i główne zadanie dla uczestnika zajęć. Poprzez zdobycie elementarnych umiejętności operowania językiem teatralnym adept będzie mógł w finale swego cyklu stażowego, czyli w wyprawie, docierać do innych treści kołędowania: obrzędowych, historycznych, lokalnych. Ten unikalny „tygiel kultury”, który zawiera wielką różnorodność tradycji, wierzeń, obrzędów i języków, poznać można dopiero wtedy, gdy w odpowiednim czasie i miejscu uczestnik warsztatu przeobrazi się w aktora-kołędnika.

Język teatralny kołędowania składa się z określonego (lecz nie zamkniętego) i ciągle odnawianego zestawu motywów. Uczestnik warsztatu ma okazję wybrać zależnie od swych predyspozycji kilka postaci i masek. Od początku uczy się nagłego wchodzenia w rolę i wychodzenia z niej, przeobrażania się. Kładziemy nacisk na improwizację, zmienność, bycie „w strumieniu”, lecz przez ciągle nawracanie do stałych motywów wpajamy staranny stosunek do tych motywów, które są stale i hieratycznie niezmiennie.

W ten sposób wprowadzamy w praktykę kołędowania młodych, początkujących. Bywają wśród nich nawet tacy, którzy nigdy wcześniej nie zetknęli się z warsztatem teatru. Osoby takie potrafią również dokonywać pierwszych kroków w dziedzinie muzycznej, jako że kołędowanie daje wielką możliwość zainicjowania w muzykę. Przede wszystkim w muzykę śpiewaną, lecz także w grę na instrumentach. Często pierwszy kontakt z instrumentem uczyniony podczas koł-

dowania jest tak silny, że pomaga później dokonywać szybkich kroków w samodzielnej nauce gry na instrumencie.

Drugi bardzo ważny walor doświadczenia stażysty-kolędnika to poznawanie widowni teatralnej – gospodarzy poszczególnych domów. Współtworzą oni widowisko swoimi reakcjami, swoim zachowaniem, mieszczącym się często w konwencji niepisanego scenariusza wizyty. Dopiero ich udział powoduje ujawnienie się sensu widowiska. Jest tu także obecny element badania terenowego, poznawanie pieśni, wspomnień przechowywanych w żywej pamięci odwiedzanych ludzi. Wielkie znaczenie poznawcze ma również konieczność pokonywania w trakcie wyprawy przeszkód technicznych, wykonywania przez wszystkich uczestników całego szeregu prac praktycznych i organizacyjnych.

Przygotowaniem do wyprawy są zazwyczaj 2-3 sesje warsztatowe, trwające po 3 dni. Na każdej z nich proponowane są podobne formy pracy:

Nauka tańców tradycyjnych. Praca nad tańcami spełnia często funkcję rozgrzewki na początku sesji warsztatowej, jednak znaczenie jej w całości przedsięwzięcia jest dużo szersze: w czasie świątecznego obchodu tańce bywają najprostszym językiem porozumienia się między nami a gospodarzami, są też źródłem improwizacji teatralnych wybiegających poza scenariusz widowiska.

Warsztat aktorski. Jego forma zmienia się w zależności od potrzeb grupy stażowej, jej przygotowania itp. Punktem wyjścia są zadania ruchowe. Praca zmierza do stworzenia miejsca dla słów budujących widowisko. Nie jest to jednak warsztat gry aktorskiej.

Prace głosowe. Celem jest przezwyciężenie lub raczej ominięcie barier głosowych. W naszej pracy często są one integralną częścią warsztatu teatralnego. W warsztatach *Szkoły letniej* w 1999 roku wprowadziliśmy praktykę osobnych sesji opartych na ćwiczeniach oddechowych i improwizacji muzycznej.

Nauka pieśni: kolęd polskich i ukraińskich, pieśni wielkanocnych, tzw. „wołoczebnych”, „wieśnierek” ukraińskich i białoruskich. Punktem wyjścia do tworzenia się repertuaru były pieśni „przywiezione” z wypraw terenowych, korzystamy także z opracowań etnograficznych, zbiorów Kolberga itp. Chodzi o to, by przekazywać adeptom nie tylko poszczególne pieśni (powinno ich być jak najwięcej), ale i pewną rzetelność oraz dyscyplinę w ich wykonywaniu – tak by mogły się one stać wyrazistym językiem.

Próby „spektaklu domowego”. Podstawowym tworzywem teatralnym są motywy karpackiej kolędy: scena z kozą, ściecie Heroda, scena z Żydem – zakładamy, że są one w głównych zarysach powszechnie znane. Uzupełniamy je o warmińską maszkarę bociana i inne, coraz to nowsze postacie. Na kolędę wielkanocną przygotowywane są tzw. Oracyjki – bardzo nieraz rozbudowane formy retoryczne, zawierające m.in. życzenia świąteczne i prośby o dary.

Każda z prób spektaklu domowego zaczyna się od fazy wstępnej – nauki kilku tańców tradycyjnych: różnych form polki, oberka, również tańców litewskich i żydowskich. Następny krok to praca nad kolędą „podokienną”. W czasie wyprawy spełnia ona szczególną rolę jako sygnał przybycia kolędników, wykonywana jest często z towarzyszeniem instrumentu, np. rogu pasterskiego. W czasie próby pieśń jest wykonywana wielokrotnie, często w trakcie przejścia, marszu.

Do pracy nad scenami „Kozy” lub „Heroda” wydzielana jest w sali teatralnej niewielka przestrzeń imitująca swoimi rozmiarami ciasne wnętrze wiejskiej chalupy. Zasada pracy jest prosta, jako instrukcja wystarcza niekomentowany słownie pokaz sceny przez jednego z prowadzących. Chodzi o szybką reakcję na zacytowany fragment tekstu lub motyw muzyczny poprzedzający scenę. Fragment ten służy za sygnał dla adepta do podejmowania błyskawicznej decyzji „wzięcia” danej roli. Wybiega on z kręgu siedzących dookoła „widzów” za drzwi, by po chwili wrócić w przebraniu Kozy, Cygana, Heroda i wykonać przewidziany w scenariuszu zaśpiew, fragment tekstu, gest, taniec. Sytuacja ta jest wielokrotnie powtarzana, tak by każdy z uczestników miał okazję podejmować zadanie kilkakrotnie. Jest w tym element zabawy towarzyskiej: każde wyróżniające się, np. dowcipne lub bardzo ekspresywne wykonanie wywołuje u pozostałych chęć, by samemu wystąpić i dorównać poprzednikowi. Istotna jest ostrożność i powściągliwość prowadzących: chodzi o własną aktywność adeptów, o to, by każdy z nich zbudował „swoją” Kozę, „swojego” Heroda, osuwając się stopniowo ze strojem, rekwizytami i własnymi ich zastosowaniami. Najważniejsze stroje i rekwizyty pochodzą od wiejskich grup kolędniczych: Szemel i Kozą używane były przez węgajkich kolędników do połowy lat siedemdziesiątych, strój Cygana należał do wyposażenia żywieckiej grupy „Dziadów”. Uwagi reżyserskie ograniczają się raczej do korygowania błędów w wykonywaniu danej roli: by zabytkowy łeb Kozy nie został w czasie upadku uszkodzony, by maska Heroda została należycie oświetlona drewnianym „fanarkiem” itp. Sporo wysiłku natomiast wymaga do-

pracowanie właściwego rytmu sekwencji scen, na przeszkodzie staje tu czasem aktorskie (tj. „psychologiczne”) podejście adeptów do swej roli lub też zwykła opieszałość.

W trakcie wieczoru i kolejnych prób powtarzane są coraz to dłuższe fragmenty widowiska, punktem docelowym jest jednak wykroczenie poza jego scenariusz: tańce i improwizacje teatralne wszystkich masek sygnalizują przejście do następnej fazy zimowych maszkar, do karnawału.

Udział w warsztatach nie wymaga nadzwyczajnych umiejętności, dla realizacji wyprawy istotne jest natomiast zachowanie pewnych proporcji między udziałem osób całkowicie niedoświadczonych i współpracą starszych „roczników” kolędy. Staramy się wybrać takich uczestników, którzy świadomie zdecydowali się na przejście całego cyklu prac: warsztatów i wyprawy. Dopiero bowiem udział w kolędowaniu decyduje o spełnieniu się czy też „zaliczeniu” cyklu. Kolęda nie jest doświadczeniem czysto poznawczym – w stosunku do odwiedzanych ludzi można ją wręcz nazwać uczynkiem, posługą. Dlatego wymagane jest poczucie odpowiedzialności i gotowość do podejmowania dużego wysiłku fizycznego. Należy pamiętać, że przybycie i działanie grupy „obcych” na terenie społeczności wsi zawsze nosi równocześnie znamiona prowokacji. Utrzymanie stałego, wzajemnego kontaktu jest więc wymogiem bezpieczeństwa. Najszybszym sposobem komunikowania się w przypadku popełnienia błędu lub popadnięcia w ośpałość i nieuwagę okazuje się w naszej praktyce napomnienie w postaci... kuksańca.

W czasie kolędowania – obojętnie, czy to w czasie świąt Wielkanocy, czy Bożego Narodzenia – dążymy do tego, by odwiedzić wszystkie domy danej wsi, nie zważając na wewnętrzne podziały. Jest to niezwykle trudne, czasami wręcz niemożliwe. Wielokrotnie za drzwiami domostw, pozornie przed nami zamkniętymi, dochodziło do najbardziej cennych spotkań. Finałem całego obchodu jest najczęściej zabawa taneczna dla wszystkich, również dla dojeżdżających z miasta mniej zaawansowanych stażystów. Inną formą przedłużenia doświadczenia kolędy może być udział w sesji Seminarium Teatralnego w Węgajtach. W ostatnich latach sesje zimowe były okazją do podejmowania kolejnych prac warsztatowych, do przetworzenia kolędniczego spektaklu domowego w widowisko *Ostatki, zapusty – widowisko synkretyczne*. Jest to otwarta forma dramatyczna, odbudowywana co roku z inną grupą stażystów. Pracom warsztatowym i pokazom towarzyszą formy dopełniające: referaty naukowe, projekcje filmowe, wystawy, dyskusje.