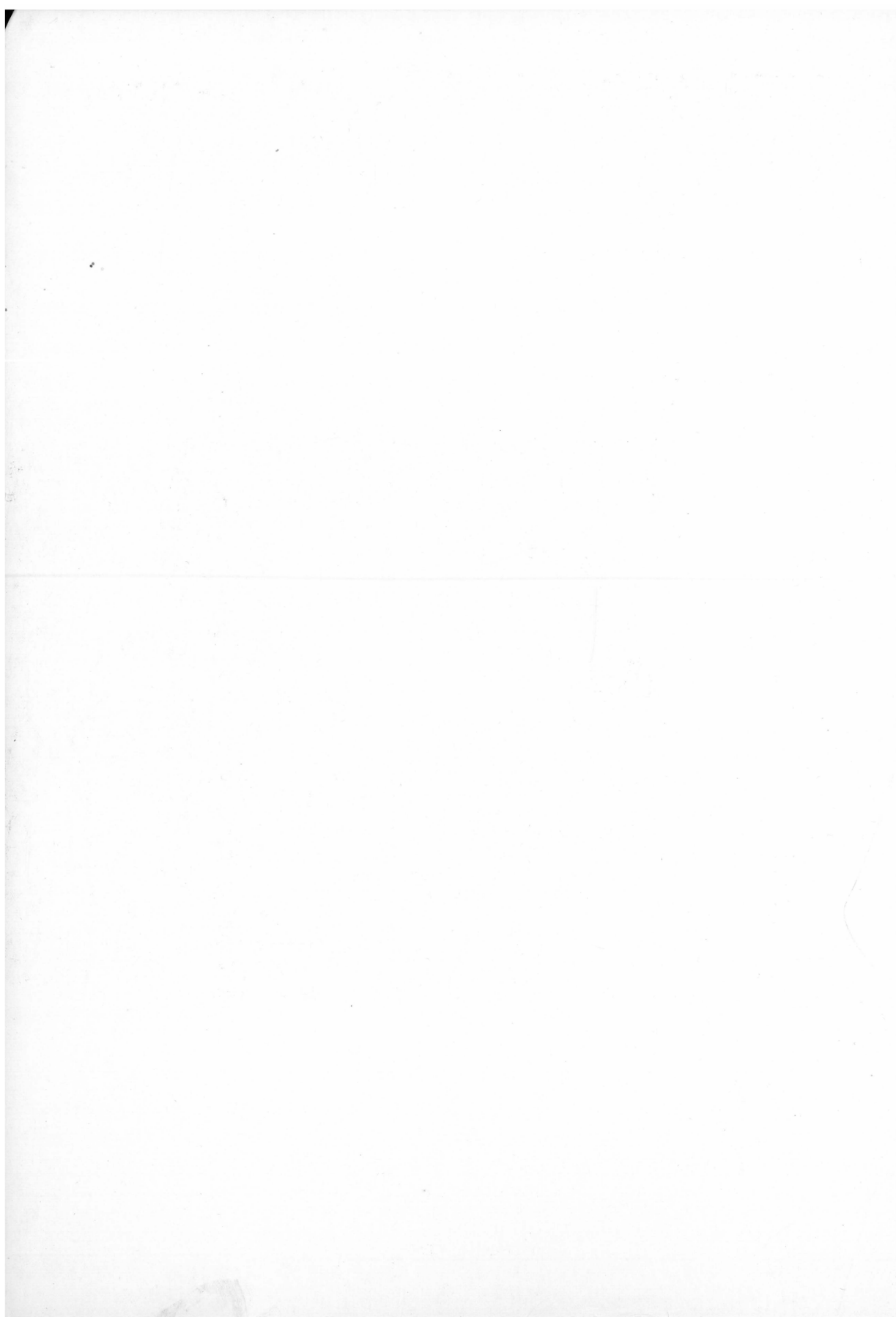


TEATR WĘGAJTY / projekt terenowy



INNA
SZKOLA
TEATR
ALNA

KOLEDA • ZAPUSTY • ALILUJKI

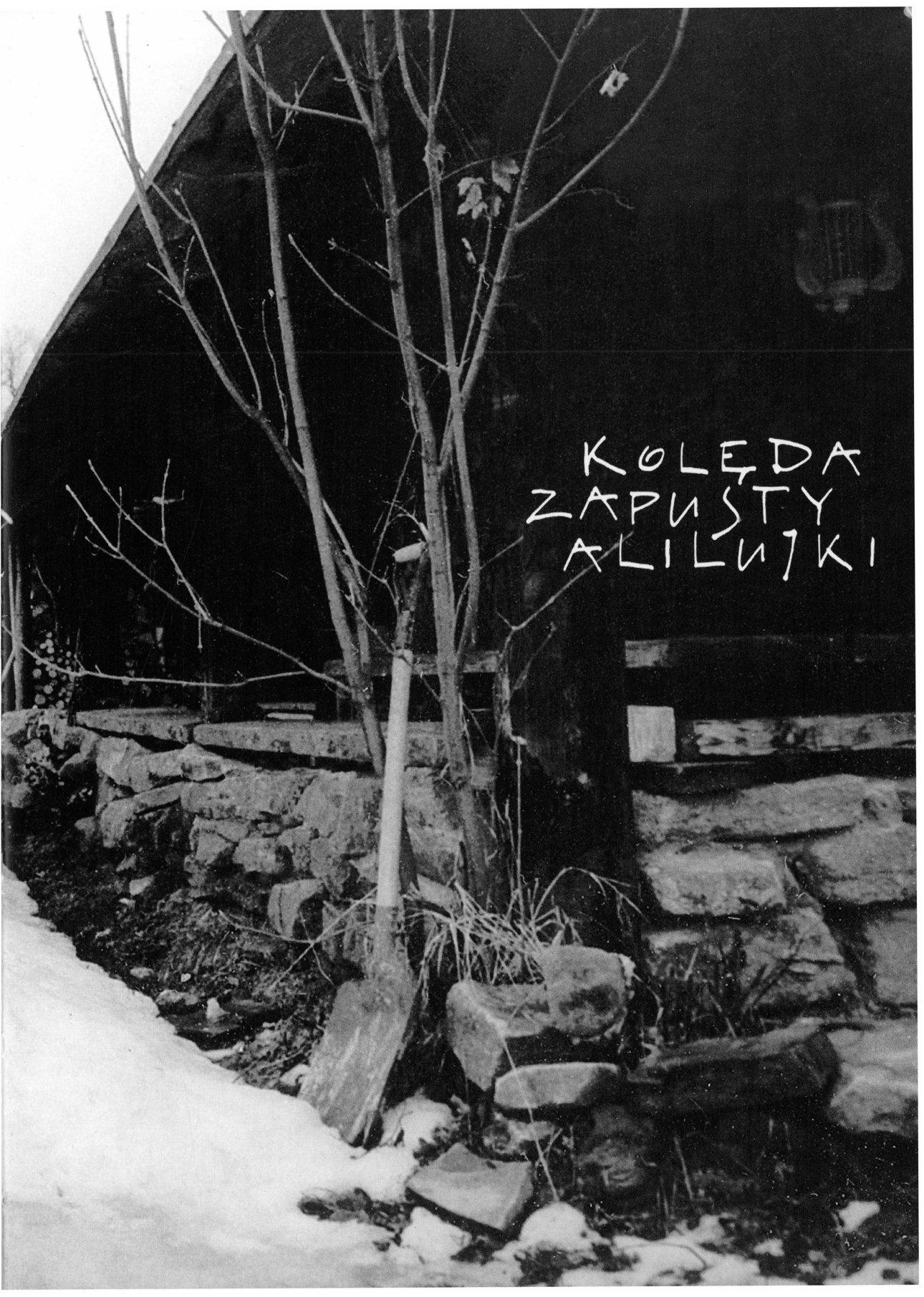


TEATR WĘGAJTY / projekt terenowy





fol. Franciszek Strzeszewski



KOŁĘDA
ZAPUSTY
ALILUJKI

Od redakcji

● kolędowaniu, zapustach i alilujkach – w praktyce Teatru „Węgajty” – pisano już wcześniej. Dopiero jednak dość niedawno Magda Bartnik zaczęła pisać o nich jako o całości. Pisała przez pryzmat własnego doświadczenia warsztatów i wypraw, w których brała udział. Jej teksty to zrąb naszej książki. Drugi jej filar stanowią zdjęcia Franka Strzeszewskiego. Te zdjęcia to również rodzaj opisu, robionego od środka, z perspektywy praktyka i adepta „szkoły”. W ostatnim pokoleniu potrzeba fotografowania własnych doświadczeń i przeżyć znacznie wzrosła. To znamię naszej rzeczywistości. Stąd wielka obfitość i barwność dokumentacji ostatniego okresu kolędowania i innych wypraw. Zdjęcia tego autora wyróżnia jednak nie tylko świadomie obrana czarno biała konwencja, którą podjęliśmy w całej rozciągłości. Jest to owoc studiów wieloletnich i systematycznych. Obraz całości rozszerzamy wprowadzając tekstowe i zdjęciowe ślady obecności innych ludzi, uczestniczących, albo tylko obserwujących. Umieszczamy w książce wypowiedzi autorskie prowadzących zajęcia „Innej szkoły”, Wacława Sobaszka, Erdmute Sobaszek, Justyny Wielgus. Redakcja wyróżnia autorski warsztat maskowy Marijki – Neli Brzezińskiej. Pamiętając o twórczej obecności wielu jeszcze innych osób, dla których nie starczyło miejsca, wszystkim wyrażamy naszą wdzięczność. Dzięki nim, dzięki Wam całość pozostaje nadal otwarta.

redakcja: Magdalena Kotlewska, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek

Dziękujemy Monice Blige, Zofii Dworakowskiej, Justynie Wielgus
za cenne uwagi przy opracowywaniu tekstów.

tłumaczenia i konsultacje językowe: Józefina Bartyzel, Damian Jasiński, Zuzanna Litwińska

opracowanie graficzne: Tadeusz Burniewicz
DTP: Bury Design

Organizatorami działań Projektu Terenowego są:

Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych
10-233 Olsztyn, ul. Parkowa 1

Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”
11-042 Jonkowo, Węgajty 18
tel./fax.: 089 512 92 97
e-mail: teajty@free.art.pl
www.teatr.wegajty.go.pl



Druk został sfinansowany ze środków Ministerstwa Pracy
i Spraw Społecznych w ramach Funduszu Inicjatyw Obywatelskich

Spis treści

Wacław Sobaszek	
Na otwarcie „Innej szkoły teatralnej”	s. 9

KOLEĘDA

Erdmute Sobaszek	
Przygotowania do wyprawy	s. 14

Katarzyna Regulska	
List z Paryża	s. 19

Magda Bartnik	
Notatki, szkice, wiersze	s. 20

ZAPUSTY

Magda Bartnik	
Gdzie Zapust chodzi	s. 27

Wacław Sobaszek	
Trudne miejsca, przygoda z maską	s. 38

Justyna Wielgus, Karina Sadowska, Ola Kosakowska, Magda Kotlewska, Erdmute Sobaszek, Iza Wiercińska	
Fragmenty internetowej „rundy” powarsztatowej	s. 39

ALILUJKI

Magda Bartnik	
Alilujnicy i konopielki	s. 44

Wacław Sobaszek	
Schodzenie na ziemię	s. 55

Summary	s. 58
---------------	-------

Wacław Sobaszek

Na otwarcie „Innej szkoły teatralnej”¹

Pomysł „szkoły” to próba szukania odpowiedzi na podstawowe pytania związane z naszą praktyką. Najpierw 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? Czy potrzebny jest wiejski teatr?

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

Te pytania – prowadzące nieraz do kontrowersji, wywołujące emocje i resentymenty – mogą być podjęte w sposób praktyczny 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.



fot. Franciszek Strzeszewski, 2007



fot. Franciszek Strzeszewski, 2007

Zajęcia warsztatowe i terenowe

Praca 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 dotyczących trzech fenomenów: widowisk kolędniczych na pograniczu łemkowsko-polskim, warmińskich zapustów oraz kolędowania wielkanocnego na pograniczu polskoliteńsko-białoruskim. Służą przygotowaniu adeptów do uczestnictwa w wyprawach do odległych i bliskich miejsc.

Najpierw kolędowanie. Zajmujemy się nim praktycznie już od kilkunastu lat. Do czego doszliśmy? Coraz wyraźniej widzimy, że jest to obszar wielkiej różnorodności. W tej chwili najbardziej istotne i pomocne wydaje się rozpoznanie Jana Dormana, który uznawał, że jest ono rodzajem commedii dell'arte²: postaci

¹ Pierwotna wersja tekstu w: *Animacja kultury*, wyd. Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002

² Jan Dorman zajmował się badaniem kolędowania w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie



Ćwiczenie głoski „g”

fot. Franciszek Strzeszewski, 2007

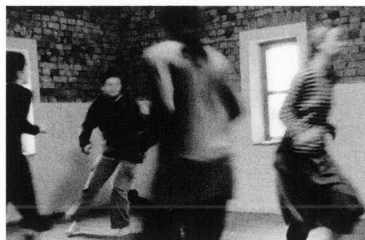
i sytuacje są ustalone, lecz duża doza improwizacji nadaje mu swoisty posmak i energię.

Poznanie języka teatralnego to pierwsze i główne zadanie uczestnika zajęć. Poprzez zdobycie elementarnych umiejętności operowania językiem teatralnym adept będzie mógł w finale swego cyklu stażowego, czyli w wyprawie, docierać do innych treści kolędowania: 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-kolędnika. Będzie miał też okazję zobaczyć, jaki jest stan wiejskiej kultury, jak wygląda dziś życie na wsi.

Język teatralny kolędowania 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”, ale przez ciągłe nawracanie do stałych motywów wpajamy staranny stosunek do tych motywów, które są stałe i hieratycznie niezmiennie.

Kolędowanie to doświadczenie początku. Między innymi to dobra możliwość zainicjowania w muzykę, w muzykę śpiewaną, lecz także w grę na instrumentach. Często pierwszy kontakt z instrumentem uczyniony podczas kolędowania jest tak silny, że pomaga później dokonywać szybkich kroków w samodzielnej nauce gry. Jest też zachętą do poznawania innych dziedzin rzemiosła teatralnego.

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



fol. Franciszek Strzeszewski, 2007

K O L

Beskid Niski 2002

fot. Joanna Zbiegień

E D A



Erdmute Sobaszek

Przygotowania do wyprawy¹

Przygotowaniem do wyprawy są zazwyczaj dwie, trzy sesje warsztatowe, trwające po trzy dni. W trakcie każdej z nich proponowane są podobne formy pracy: nauka tańców tradycyjnych, warsztat podstawowych działań aktorskich, prace głosowe i wreszcie nauka pieśni: kolęd polskich, ukraińskich, białoruskich, rosyjskich, niemieckich i angielskich... Punktem wyjścia do tworzenia się repertuaru były pieśni przywiezione z wypraw terenowych, korzystamy także z opracowań etnograficznych, kantyczek, zbiorów Kolberga itp. Chodzi o to, by przekazywać adeptom nie tylko poszczególne pieśni (powinno ich być jak najwięcej), ale i pewną rzetelność w ich wykonywaniu – tak by mogły się one stać wyrazistym językiem. Podobnie jak tańce, które w czasie świątecznego obchodu stają się sposobem porozumienia między kolędnikami a gospodarzami domów.

Podstawowym tworzywem teatralnym są motywy karpackiej kolędy: scena z kozą, ścięcie Heroda, scena z turoniem – zakładamy, że są one w głównych zarysach znane. Uzupełniamy je warmińską maszką bociana, maszką wielbłąda i innymi, coraz to nowszymi postaciami.

Każda z prób domowego spektaklu zaczyna się od fazy wstępnej – nauki kilku tańców tradycyjnych. Następny krok to praca nad kolędą „podokienną”. W czasie wyprawy spełnia ona szczególną rolę jako sygnał przybycia kolędników, wykonywana jest często z towarzyszeniem instrumentu, rogu pasterskiego, trąbki.

Do pracy nad scenami kozy lub Heroda wydzielana jest w sali teatralnej niewielka przestrzeń, imitująca swoimi rozmiarami ciasne wnętrze wiejskiej chałupy. Zasada pracy jest prosta, jako instrukcja wystarcza pokazanie sceny przez jednego z prowadzących. Chodzi o szybką reakcję na zacytowany fragment tekstu lub motyw muzyczny poprzedzający scenę, który jest jednocześnie sygnałem dla adepta, by podjął spontaniczną decyzję „wzięcia” danej roli. Wybiega on z kręgu siedzących dookoła „widzów” za drzwi, by po

¹ Pierwotna wersja tekstu w: Animacja kultury, wyd. Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002



Upadek kozy, 2007

fol. Franciszek Strzeszewski





**„Padać, z padłych wstawać” (E. Stachura)
Wielokrotny motyw upadku kozy, konia,
wielbłąda, smoka, Heroda, to jeden
z lejtmotywów prac „szkoły”**

fot. Franciszek Strzeszewski 2007

chwili wrócić w przebraniu kozy, Cygana, Heroda i wykonać przewidziany w scenariuszu zaśpiew, fragment tekstu, gest, taniec. Istotna jest powściągliwość prowadzących: chodzi o własną aktywność adeptów, o to, by każdy z nich stworzył „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 koza używane były przez węgajskich kolędników do połowy lat siedemdziesiątych, strój Cygana należał do wyposażenia żywieckiej grupy „Dziadów”. Uwagi reżyserskie często ograniczają się 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 dopracowanie właściwego rytmu sekwencji scen. Na przeszkodzie staje tu czasem aktorskie (tj. „psychologiczne”) podejście adeptów do swej roli, sporo czasu potrzeba też, by dopracować się porozumienia z partnerami. Udział w warsztatach wymaga zwyczajnych, prostych umiejętności. Tworząc grupę warsztatową staramy się wybrać 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 teren społeczności wsi zawsze niesie równocześnie znamiona prowokacji. Utrzymanie stałego, wzajemnego kontaktu jest więc wymogiem bezpieczeństwa. W praktyce najszybszym sposobem komunikowania się w przypadku popełnienia błędu lub popadnięcia w ospałość i nieuwagę podczas wykonywania kolędniczych ról, okazuje się tradycyjne napomnienie w postaci... kuksańca. W czasie kolędowania dążymy do tego, by odwiedzić wszystkie domy danej wsi, nie zważając na wewnętrzne podziały istniejące w jej społeczności. Jest to niezwykle trudne, czasami niemal niewykonalne. Jednak wielokrotnie za drzwiami domostw, pozornie przed nami zamkniętymi, dochodziło do najcenniejszych spotkań. Finałem całego obchodu jest najczęściej „rozples”, potańcówka, a na Suwalszczyźnie „zajście”, dla wszystkich, również dla osób dojeżdżających z miasta i mniej zaawansowanych stażystów.



Erdmute Sobaszek

fot. Franciszek Strzeszewski
2007



Maska turonia, stworzona w roku 2004 w Węgajtach przez Katrin-Lenę Schneider. Widoczna po prawej stronie tradycyjna maskara końska została przywieziona na wyprawę przez Bogdana Słupczyńskiego i aktorów Cieszyńskiego Studia Teatralnego. Na skrzypcach przygrywa Lidia Pajda. Beskid Niski, Nowica 2005

Fot. Bogdan Słupczyński

Katarzyna Regulska
List z Paryża



Grudzień. Wielkimi krokami zbliżają się dni. Czuję się jakby mnie wyszarpięto ze mnie samej, bo nie znajduję słów, żeby przekazać. W środku, bardzo głęboko, wyję z bólu.

Cała jestem przesiąknięta tym kolędowaniem. Twarze, głosy, muzyka. Wszystko jest we mnie. Obrazy nie przesuwają mi się przed oczami, ale puchną we mnie, rozrastają się do granic możliwości, uciskają żebra, nerki. Wypełniają mnie ludzie, zapachy, kolory. Wszystko odżywa, bardzo mocno. I bardzo boli. Już więcej w sobie nie jestem w stanie pomieścić. A tu wszystko wysypało się jak z ogromnego wora. (...)

Nigdy nie myślałam, że taka jestem naprawdę, tam daleko w śniegu, w gwarze, w muzyce. To tam wszystko we mnie wsiąka. Bo to nie ja pamiętam. To moje ciało pamięta. Teraz jest okaleczone...

15 stycznia 2005



Kolęda 2000

fot. Joanna Zbiegień

Magda Bartnik

Notatki, szkice, wiersze

Istnieje forma intymnego umierania,
śmierć, która czyniąc z jednostki wielość,
wyzwała człowieka z samotności.
Muszka wpada w maślanek,
by stać się pokarmem dla wielu.
(...)
Obdarzeni zostaliśmy darem wiecznego umierania
i zmartwychwstania, ocean wewnątrz oceanu.
(Maulana Dżalal ad-Din Rumi, przeł. Adam Szyper)

Mówiłeś o śniegowej kuli...

Przez domy, śniegi, toczy się kula
przestępuje progi, kręgi... i toczy się...
Źródło płynie

Dom 1.

Taneczny korowód wije się wodą
jak drzewo z ptakami w koronie

Dom 2.

Idę do ciebie przez aleje jabłeczne, przez
drogi śnieżne, pola mgielne, nocą
i dniem, żywym i martwym ciałem, głosem
wołam cię

Dom 3.

Przytulają się do mnie wszystkie zwierzęta,
każde z nich to fragment ciebie

Dom 4.

„Trzeba być gołębiem i wężem zarazem”
bo
„Najważniejsze na świecie jest miejsce po świecie” (A. Suryn)

Dom 5.

To wędrówka przez lata świetlne, lasy
w progi przeżyć, historii, zawikłań
w chłody rozmów, gorące ramiona

Dom 6.

To ból i wojna, pożar, rozpacz i przecucie,
co czai się za piecem jak śmierć

Dom 7.

Jest oddech, co łączy z pulsem kosmosu
Maluję koło dziejów przemienione w każdym obrocie



*Idę ze światłem
przez ciemny las
wsie górskie i litewskie
polany warmińskie,
drogi oświetlam
latarnią z twoich rąk*

*Ktoś woła lumiere!
wielki glaz napotyka cień
jest samotnością*



Beskid Niski
– gospodarze domów
to widownia teatru
koładowania

z lewej
fot. Joanna Zbiegień 2002

z prawej
fot. Franciszek Strzeszewski 2006



Leszczyny 1998

fot. Franciszek Strzeszewski

Kolęda jest doświadczeniem przemiany. Na metamorfozę składa się między innymi odczuwalne poczucie zmiany. Czyli niemal namacalne uchwycenie momentu: wszystko jest inne, ja jestem innym życiem. Doświadczenie przemiany łączy się także z wtajemniczeniem. Podczas kolędowania następuje przekroczenie jakiejś granicy. Kolęda jest inicjacją.

Przestępuję kolejne progi. Drzwi się uchylają. Kolędnicy są jak przybysze, pośrednicy między światami, między kosmosami. Burzą zastany porządek, po ich wizycie już nic nie jest takie samo. Burzą, by wprowadzić nowe drgania, rytm, nowe krążenie. Także towarzysz kolędników w Nowicy – Michał – był spoza tego świata.

W Nowicy miejscem przekroczenia jest każdy próg. Wacek napisał: „Pierwszego dnia było pod górę i była zamieć. Drugiego dnia z górki, bajeczna księżycowa aura. To jak wdech i wydech. W tym jednym wielkim oddechu tyle ważnych wątków się pomieściło”. Mimo, że mój oddech w Nowicy był niedopełniony jednym dniem, to wdechem była podróż (z każdą wizytą kolędniczą coraz dłuższa). W Stabieńszczyźnie miejscem przekroczenia było jezioro i przełęcz między wioskami.

Jak u Bergmana: „Widzę ich, Mia! Widzę ich! O tam, na tle burzowej chmury. Są wszyscy. Kowal, Liza, rycerz, Raval, Jöns i Skat. A Śmierć, sroga pani zaprasza ich do tańca. Mówi im, by się ujęli za ręce i rzędem poszli w tany. Sama kroczy na czele pochodu, w rękach trzyma kosę i klepsydrę, na końcu podryguje Skat z lirą. Idą korowodem od wschodu ku ciemności, a deszcz obmywa im twarze, oczyszcza ich lica z zakrzepłych w sól łez.”²

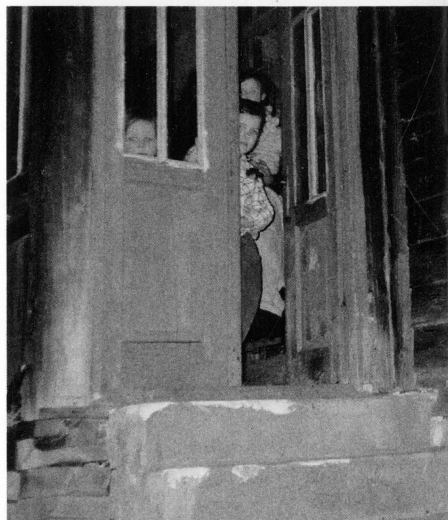
Nowica. Wstępuje się tu jak do średniowiecznego grodu. Naturalną granicą jest woda, za mostem zaczyna się inny świat.

U Anny wszystko jest okadzone, miejsce oczyszczone. U starszych państwa, w domu przez zaspę, to trudna kolęda. Starsza pani mówi: – Już przestańcie. – Ale przejmuję się, gdy koza przewraca się do góry nogami. – Co się stało? – pyta, mimo że wydawało się, że nie zwraca uwagi na nasze starania.

No i młodzieńczy, jakby szatański uśmiech starszego pana.

Kolęda u Oli i Duszana jest kulminacją. Gdy dusza Heroda ulatnia się w postaci kota. Później błąka się i nie może sobie znaleźć miejsca, ciągle ktoś na nią siada.

U Izy i Szymona odbywa się święto. Jest to ciepła kolęda, oczekująca. Mam wrażenie, że to rodzaj błogosławieństwa dla kolędników, jest tu przecież błogosławiona. Jesteśmy w domu, w którym rodzi się człowiek. No i wino różane, i chleb z pieca chlebowego.



²Ingmar Bergman. Scenariusze, Warszawa 1977

Nowica 1998

fol. Joanna Zbiegień

**Stabieńszczyzna
k. Sejn 2000**

fot. Waldemar Czechowski



**Stabieńszczyzna 2000,
na pierwszym planie
Trev Hill i Mariusz Gniadek**

fot. Waldemar Czechowski



ZAP



Zapusty 2003

fot. archiwum teatru

U S T Y





Zapusty w więzieniu,
Barczewo 2003
fot. archiwum teatru

Magdalena Bartnik
Gdzie Zapust chodzi¹



fot. archiwum teatru, 2006



fot. archiwum teatru, 2006

Jest wieczór, 11 lutego, przy niewielkim budynku starej remizy we wsi Węgajty niedaleko Olsztyna pali się ognisko. Remiza również jest rozświetlona. Przybywa coraz więcej ludzi. Gromadzą się przy ognisku i przed budynkiem. Wyczuwalne jest lekkie napięcie. Przybywa także ogni. Zapalone zostają pochodnie oraz lampiony. W remizie rozbrzmiewają dźwięki akordeonu, klarnetu i trąbki; energiczna i porywająca muzyka przyciąga uwagę. Rusza pochód przez umiejscowiony nieopodal zamrznięty i ośnieżony staw, korowód z muzyką i światłem. Niektórzy włączają się, inni obserwują z brzegu. Wśród osób biorących udział w przemarszu znajdują się także przebierańcy – postaci przyodziane w maski: kozy, bociana i Szemla – białego warmińskiego konia.

Zapusty odbywają się tu od siedmiu lat i są jednym z etapów „Innej szkoły teatralnej” prowadzonej przez ośrodek teatralny w Węgajtach. Widowisko jest efektem kilkudniowej pracy warsztatowej, bezpośrednio poprzedzającej prezentację.

Najważniejszym zadaniem uczestnika tej pracy jest, jak pisze Wacław Sobaszek, poznanie języka teatralnego. *Ten unikalny tygiel kultury, który zawiera wielką różnorodność tradycji, wierzeń, obrzędów i języków, poznać można dopiero wtedy, gdy w odpowiednim czasie i miejscu uczestnik przeobrazi się w aktora-kolędnika.* Przeobrażenie to ma miejsce już podczas warsztatu, ale do jego pełni potrzebna jest konfrontacja z odbiorcami, dlatego bardzo istotnym i ciekawym zjawiskiem w szkole jest „poznawanie widowni teatralnej”. Jest ono związane w bezpośredni sposób z ideą przeniesienia w przestrzeń miasta form teatru obrzędowego. Idea ta wcielana jest w życie właśnie podczas zapustów. W kolędowaniu zimowym i wiosennym artyści i stażyści wchodzą w przestrzeń wsi, niejako rekonstruując obrzęd. Natomiast prezentując synkretyczne zapusty w przestrzeni miasta w takich miejscach jak domy pomocy społecznej, więzienia, ośrodki dla osób uzależnionych, schroniska dla bezdomnych itd. – wytwarzają nową sytuację. Grupa warsztatowa liczy kilkanaście osób. Większość brała udział w pierwszej części szkoły, czyli w warsztacie kolędniczym, niektórzy natomiast mają za sobą

¹ Didaskalia X/2006





**Zapusty w schronisku dla
bezdomnych, Olsztyn 2005.
W roli jeźdźca Szemla:
Daniel Brzeziński, akordeon
Wacław Sobaszek**

fot. archiwum teatru

wszystkie etapy, przebyte w latach poprzednich. Warsztat przygotowujący do „wyprawy” zapustnej liczy niecałe pięć dni i właściwie trwa także w dniu finałowym, podczas którego eksponowane są osiągnięcia wypracowane podczas przygotowań. Dzień prezentacji synkretycznego widowiska – w tym roku w trzech miejscach: w Domu Pomocy Społecznej w Grażymach, w ośrodku Markot w Marwałdzie oraz w remizie w Węgajtach – jest najbardziej nasączony skupieniem w działaniu. Choć jest to dzień prezentacji przygotowanych działań, nosi on znamiona próby, czyli ciągłego doskonalenia. Uczestnicy nie znają przestrzeni, w której będą występować, choć niektórym znana jest przestrzeń węgajckiej remizy. Ciągłe próbowanie ma związek z nieprzewidywalnością: bo biorąc udział w widowisku synkretycznym trzeba być przygotowanym, aby w każdej chwili podjąć się nowej roli.

Ciągłość to też bycie w cyklu obrzędowym i wchodzenie z działaniem w ten cykl. Zapusty dotyczą całej maszyny karnawałowej, dzieją się w okresie, kiedy w wielu miejscach na świecie trwa karnawał. Węgajckie widowisko jest synkretyczne, bo wiąże się nie tylko z tradycyjnym karnawalem, ale także z żydowskim świętem Purim. Książę Zapust ma maskę Króla Purimowego. Synkretyzm jest tu źródłem teatru, stanowi podstawę poszukiwań „aktualnych form teatralnych”.

Na Warmii zapusty zwane były „suchymi Dziadami”, jak mówi Wacław Sobaszek. *To mnie zainteresowało w kontekście pracy nad mickiewiczowskimi Dziadami i nad tymi Dziadami, o których pisze Leszek Kolankiewicz jako o podskórnym nurcie, pod powierzchnią obrzędów kalendarzowych. Chodzi oczywiście o przedchrześcijański teatr święta zmarłych. Zapusty na Warmii były też kolejnym etapem prac nad rekonstrukcją tradycji, po kołędowaniu i aliluji. Ten świat nam się rozrastał ale przyszło zainteresowanie inne: adaptacją tradycji, gdyż pod koniec lat 90-tych rekonstrukcja była dla nas już niewystarczająca i ograniczanie się do niej wydawało się czymś zagrażać, rekonstruowaniem przeszłości. Na dziś i jutro potrzebna jest adaptacja, jako proces nie mechaniczny a twórczy i również poznawczy. Ptak poznaje wiatr, adaptując doń kształt swoich skrzydeł. Chodzi o transponowanie motywów z różnych czasów i miejsc: na przykład Szemla z czasu adwentowego (jak było na Warmii) czy motywu święta Purim, który charakterem i czasem jest podobny do zapustu. Pozwala na to chłonny i otwarty charakter tradycji karnawałowej.*



Zapusty w schronisku dla bezdomnych, Olsztyn 2005

fot. archiwum teatru

**Przed remizą
w Węgajtach, 2006**

fot. archiwum teatru



Wydaje się, że to warunek sine qua non tej tradycji. Jak również otwartość na nowość. Co roku nowe maski, jako wyrocznie (...) Druga nieoceniona wartość, znajdując zapusty, znaleźliśmy świecą tradycję. Taka jest dziś potrzebna! I dopiero taka może absorbować różne motywy, w tym też o pochodzeniu religijnym (...) Oczywiście synkretyzm zapustów zawiera raczej tylko ślady tych motywów, świeckość, świat nie zostają przysłonięte, bo wszystko dzieje się blisko ziemi, w śniegu, w błocie... – mówi Wacław Sobaszek.

Książę Zapust znany jest w wielu regionach Polski, w Krakowskim był to mężczyzna ubrany w kozuch odwrócony włosami na wierzch, na Kurpiach książę Zapust skakał na drewnianym koniku. Zapust obchodził domy. Jego chodzenie wiązało się z magicznymi praktykami agrarnymi. Tam, gdzie zawitał Zapust a wraz nim koza i bocian – wróżyło się szczęście, zdrowie, urodzaj.

*Gdzie Zapust po domach chodzi tam wszystko się urodzi,
Gdzie Zapust po domach nie chodzi tam nic się nie urodzi*

Zapust jest księciem rajskim, przybywa on bowiem z *kraju dalekiego, szczęśliwego i bogatego*. Karnawałowe szaleństwo jest tęsknotą za rajsnością, za wiecznym szczęściem i dobrobytem. Jest też oczekiwaniem na nowe.

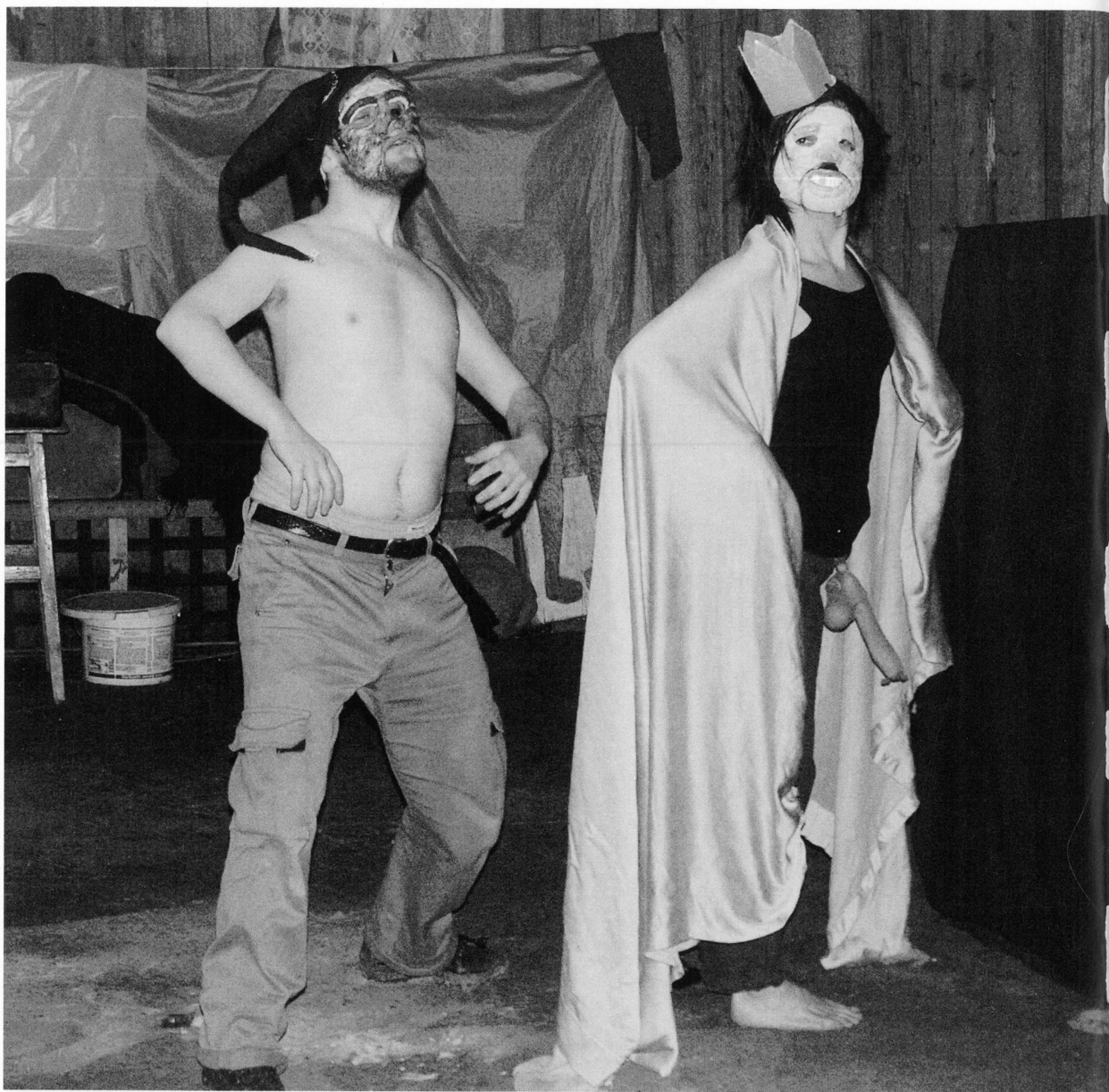
Także maskarada podczas święta Purim, obchodzonego na przełomie lutego i marca, wiąże się z radością i odbywa się na pamiątkę opisanych na zwoju Estery wydarzeń w Persji, gdzie Żydzi zostali uratowani przed groźącą im zagładą. Zakładanie masek i kostiumów jest jednym ze starszych obyczajów tego święta. Zapust wróży szczęście i dobrobyt. W Purim jednym z ważniejszych nakazów, jakie należy wypełnić jest dawanie podarków.

Ale na pierwszym planie „Zapustów” jest przedstawienie opowieści, zabawienie publiki. Książę Zapust jest najpierw jeźdźcem cyrkowym, wbiegając na środek popisuje się zręcznością i przeskakuje przez przeszkodę w postaci... taboretu. Po popisach jeźdźca następuje przemiana, przy pieśni *jestem Zapust czarodziejski książę...* jeźdźcowi zostaje nałożona maska Księcia Zapusta, który wraz z końcem pieśni wychodzi. Jest to znak, że za chwilę karnawał się skończy. Lecz praktyki magiczne nie kończą się, bo oto na środek wbiega koza a za nią brodaty dziad, który w finale sceny doi zwierzę i wypija mleko. Następnie pojawia się bocian, który traktowany jest

**Zapusty w więzieniu,
Rakowiecka 2003**

fot. archiwum teatru





fot. Maciej Łepkowski 2005



**Zapusty w remizie w Węgajtach
2006: wielbłąd, który za chwilę
upadnie a potem powstanie**

fot. archiwum teatru

z powagą godną przybysza z daleka. Dostaje on kawałek chleba, który trzyma w dziobie. Odśpiewana zostaje po trzykroć staroniemiecka pieśń o bocianie.

Wychodzi wielbłąd dwugarbny kołysząc się w rytm wschodniej melodii, wygrywanej na klawecie. Zaczyna się druga część widowiska synkretycznego. Pojawiają się maski, nadają one niezwykłości postaciom, które wynurzają się jak we śnie. Postać pajaca o dziwnych, usztywnionych krokach, dwie postaci wyrośniętych bobasów, następnie starucha, zbir i król z doczepionymi genitaliami. Niewiadomo kiedy pojawia się żurnalista albo szpieg notujący coś skrzętnie oraz Budda i człowiek z maską w dłoni. Właśnie w tym momencie widać szczególnie ten moment „siły” maski, która kieruje postacią, ale też jest jakby przypisana, przeznaczona. Postać trzyma maskę w dłoni i nawiązuje z nią rodzaj dialogu, przygląda się jej i idzie za nią; w pewnym momencie spostrzega, że to jest jego twarz, wykonuje nagły ruch, jakby odskakuje z przerażenia, porażenia.

Przedstawiony świat jest nasączony dziwnością, wspomnieniami z dzieciństwa i marzeniem o wolności.

Trzecią częścią są tańce. Tańce stanowiły w tradycji równie ważną praktykę magiczną jak obecność w obejściu Zapusta i śpiewanie pieśni. Było to „poruszenie przestrzeni” i zagłębienie w każdy kąt gospodarstwa, obtańcowanie go. Magicznym tańcem są piękne białoruskie „Żurawie”. Łączą one w sobie moc przywoływania wiosennych ptaków a co za tym idzie i wiosny, sens tańca dotyczy cykliczności. Pary idące naprzeciw siebie „ze słońcem” i „pod słońce” tworzą dwa jednoczące, przenikające się kręgi, naprzeciw siebie idzie minione i oczekiwane. Słońce stanowi tu centralny punkt odniesienia dla tancerzy, którzy naśladują ruchy żurawi. Tuż po pokazie maskowym następuje zapustny taniec litewski, zaczynają go aktorzy wciągając węń widzów. W ten sposób ostatnie sceny spektaklu przeobrażają się w zabawę. Tutaj też następuje dosłowne „poznawanie widowni teatralnej”, której celem jest interakcja. „Litewski klaskany” tańczony jest w parach, jednak w trakcie tańca pary się mieszają. Gdy słychać okrzyk „zmiana!” mężczyźni opuszczają partnerki i szukają nowych, choć często to partnerki są bardziej aktywne i to one znajdują nowych partnerów.

Co roku robione są nowe maski. Nie zakłada się z góry żadnego tematu, możliwości inspiracji są wszechstronne, choć są jakieś

**Krzysztof Gorczyca jako błazen
i Justyna Wielgus w roli Króla
Pól. Nowe maski zapustne
pokazywane również w trakcie
Alilujki. Stabieńszczyzna 2006**

fot. Adam Jankiewicz



**Zapusty w schronisku
dla bezdomnych, Olsztyn 2005**

fot. Maciej Łepkowski



**Marijka Nela Brzezińska przez szereg lat
wykształciła autorski warsztat pracy z maską,
rodzaj ludowej commedii dell'arte.**

fot. archiwum teatru



hasła przewodnie. Każdy robi swoją maskę i później z nią pracuje, szuka. Pierwszym etapem tej pracy jest koncepcja i zastyganie warstwy gipsowych bandaży na wykremowanej twarzy. W momencie, gdy gips nieruchomieje, przychodzi myśl, że to maska kieruje twarzą. Powłoka gipsowa zachowuje rysy w jakiejś pozie. Potem następuje przyglądanie się nieruchomemu odciskowi. Przyglądanie się twarzy partnera. Następnie proces nakładania kolejnych warstw i kształtowanie maski. Podjęcie decyzji.

Jedna z uczestniczek, Ola Kosakowska, robiąc swą pierwszą maskę: - *Próbuję stać się postacią, żeby dowiedzieć się, jak ona chce wyglądać, bo jestem przekonana, że ona chce jakoś wyglądać. Początkowo, gdy jechałam na warsztat, myślałam o swoim śnie, w którym kobieta kot zdjęła mi skórę z twarzy i nałożyła mi nową twarz. To była twarz kobiety, jednak definitywnie robię twarz mężczyzny. On się po prostu pojawił. Pracuję nad gniewem, nad umiejętnością wyrażania tej emocji; to wyszło ze mnie w tym kontekście. Robienie maski to poznawanie siebie.*

Podczas warsztatu powstają maski zoomorficzne, kota, kozła, koguta, ptaka a także postaci różnych statusów społecznych, alkoholicki, dziecka, króla, pijaka, panny młodej, fryzjera. Powstają też maski poetyckie, maski dziwne, trudne do określenia, nawiązujące do commedii dell'arte, maska Buddy i maski weneckie. Maski pojawiają się, jakby wyłaniały się ze snów, materializują się. Bardzo ważna jest indywidualizacja pracy, dzięki temu powstają niemal niezależne sceniczne byty, twory nie do zastąpienia. Kolejnym etapem jest praca z maskami, czyli wydobywanie ich na światło, a potem odkrywanie relacji między autorem maski a postacią, jaką przedstawia.

Karl Kerényi pisze o funkcji maski, że jest ona „narzędziem jednoczącej przemiany”. „Negatywny aspekt tej jednoczącej przemiany polega na tym, iż zniesiona zostaje granica między życiem a śmiercią, a to, co ukryte, staje się jawne. Pozytywny aspekt polega zaś na tym, że ujawnienie ukrytego, zapomnianego lub zlekceważonego wyzwala identyfikację zamaskowanego z samym sobą.”² Tuż po zrobieniu masek następuje szukanie kostiumu, czyli nurkowanie w masie ubrań. Już to działanie przygotowawcze ma znamiona maskarady. Oto, jak podobny obraz opisał Bruno Schulz: „Dziewczęta deptały nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie w śmietniku możliwego jakiegoś karnawału, w rupieciar-ni jakiejś wielkiej, nie urzeczywistnionej maskarady. Otrzępywały się ze szmatek z nerwowym śmiechem, łaskotały oczyma zwierciadła.

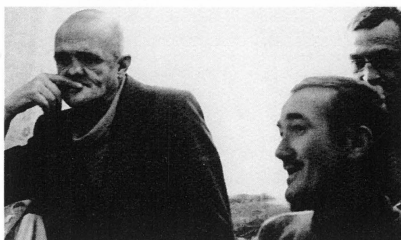
² Karl Kerényi, Człowiek i maska, w: Antropologia widowisk, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz. Warszawa 2005



Zapusty w schronisku dla bezdomnych.

„Wychodząc w masce wpatrywałam się w twarze ludzi, którzy nas oglądali, i czułam się jak podglądacz. Tak jakbym miała jakieś prawo do studiowania emocji, jakie rysowały się na ich twarzach...” (Iza Wiercińska, internetowa „runda”)

fot. Maciej Łepkowski 2005



fot. Maciej Łepkowski 2005

Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawiały na stole, ale w tych setkach obstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi mogły zasypać całe miasto, jak kolorową, fantastyczną śnieżycą.”³

Powstają etiudy, z których tworzone jest przedstawienie. Jednoosobowe stanowią jakby formę prezentacji maski, ale także coś mówią, są odkrywaniem siebie, drażnieniem gdzieś do podstaw, u podstaw. Na tym między innymi polega praca warsztatowa, na docieraniu w głąb, na wydobywaniu.

Ważnym elementem warsztatu jest też nauka tańców, są to tańce pochodzące z różnych tradycji, m.in. żydowskie, huculskie, litewskie, warmińskie, szkockie, francuskie.

Warsztat taneczny stanowi rodzaj rozgrzewki ale także umożliwia poznanie ciała, rozpoznania miejsc nieaktywnych, sztywnych, uczy zapamiętywania ruchów, umiejętności zapamiętywania ciała. Momentem kulminacyjnym warsztatów jest bieg, do lasu, przez warmińskie pola, między drzewami, blisko ziemi. Podczas biegu następuje skupienie na oddechu, na słuchaniu kroków, szmeru lasu, na śledzeniu przewodnika. Czasem jest bardzo ciemno, bo bieg odbywa się po zmroku, wówczas trzeba intensywnie wypatrywać postaci biegnącej przed nami, by się nie zgubić, czasem jest ślisko, więc ktoś się przewraca na lodzie, wpada w kałużę. Podczas zapustnego biegu punktem centralnym było „dzikowisko” na leśnej polanie nieopodal stawu, gdzie wysypano karmę dla dzików. Noc była jasna, księżycowa. Najpierw uderzył zapach, niesamowity: lekko kwaśny, chlewickowy, intensywny. Przybyliśmy na polanę zaśnieżoną i pooraną przez dziki, będąc w truchcie, gęsiego. Rozpoznanie nowego zapachu było jak olśnienie. Blisko ziemi to też podłoga, działania warsztatowe przy ziemi, dosłownie i metaforycznie. Turlanie się, tarzanie, pełzanie, dotknięcie podłogi nie tylko gołymi stopami, ale całym ciałem i szukanie podstaw ruchów, początku.

Wszystkie opisane działania przygotowywały do aktywności w miejscach, które nie wszyscy na co dzień odwiedzają. Więzienie na przykład było miejscem, w którym poszczególne etiudy nabierały nowych znaczeń. Dom Pomocy Społecznej w Grażymach to także miejsce niezwykle odbioru, bo również konfrontacja z performerami. Przyszliśmy ze spektaklem, ale przyszliśmy też na spektakl, który przygotowali pensjonariusze.

³ Bruno Schulz, *Manekiny*, w: *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957



fot. Maciej Łepkowski 2005

Wacław Sobaszek

Trudne miejsca, przygoda z maską

Problemem schroniska dla bezdomnych jest coś, co by trzeba nazwać kwestionowaniem człowieczeństwa pensionariuszy. Jaki jest ich status? Są różne problemy natury prawnej, związane z papierami, które oni muszą mieć, a nie mają, z ich egzystencją. Zrobienie tu jakiegokolwiek działalności kulturalnej jest opowiedzeniem się po stronie człowieczeństwa. No bo nie robi się działalności kulturalnej w schronisku dla zwierząt. Ktoś powiedział, że Olsztyn ma dwa schroniska: jedno dla zwierząt, drugie dla bezdomnych.

Reakcja społeczności na pokaz widowiska zapustnego była jednoznaczna, aczkolwiek trudno ją od razu nazwać. Myśmy potem mieli dyskusję z opiekunami tego schroniska. Na tyle ważna reakcja, że właśnie nie dało się od razu jej nazwać.

...Od kiedy interesuję się maskami? Mam wrażenie, że zawsze się nimi interesowałem. Pamiętam moją rozmowę z Grotowskim. To była rozmowa na temat maski. Zadałem mu pytanie o jego stosunek do maski. Działo się to podczas zakończenia sesji Teatru Źródeł, w której brałem udział, gdzieś na początku lat 80-tych. Powiedział, że maska jest o tyle inspirująca, o ile jest przewodową, jak przewodnik, w sensie „przewodnik elektryczny”.

W naszych wyprawach w pewnym momencie pojawiły się tak zwane maski obrzędowe. Mamy kilka masek znalezionych, które są cenne jak eksponaty nadające się do muzeum etnograficznego. A my ich używamy w pracy teatralnej! Na rozmaite sposoby maski trafiają do nas i stanowią pewien arsenał, nasze wyposażenie. Ale ważna jest ta granica, żeby nie traktować maski jako eksponatu, tylko, żeby stworzyć własną maskę... (z audycji Izy Walesiak, Radio Olsztyn, 17 II 2000)

...Uczestnicy warsztatów poznają tradycyjne formy teatralne, ale najważniejsze są maski. Praca nad nimi jest wstrząsem, odkrywa się pokłady energii i emocje na co dzień niedostępne. A dzień przed występem, w czasie próby generalnej powstaje widowisko, które opiera się na improwizacji...

Stworzone przez zapustników postaci są odpowiedzią na otaczającą rzeczywistość i wydarzenia minionego roku. Zrobiliśmy wielbłąda, żeby nawiązać do tradycji islamu. Chcieliśmy też pokazać religijną psychozę, która staje się powszechna... (z artykułu Ewy Jarzębowskiej pt. Magia masek, „Gazeta Wyborcza”, wyd. Olsztyn, 13 II 2006)



fot. archiwum teatru



fot. archiwum teatru

Justyna Wielgus

Nasza praca zapustna to moment silnie dotykający tych przestrzeni, które nierzadko chronimy przed wydaniem, a nawet ukrywamy. Z krainy snu, pragnienia, ale też lęku i zawstydenia przychodzą maski. Były zrodzone z naszych ciał, myśli, sekretów, niewinnych przestępstw. To spotkanie z Innym zamieszkującym nas samych. Nie zawsze jest ono łatwe. Częstokroć konfrontacja ta bywa niespokojna, gwałtowna, czasami potrafi przerodzić się w spór. Ten rodzaj niepokoju obserwowałam u wielu z Was. Chociażby wspomnieć dylematy Patrycji, Pewien rodzaj niezadowolenia Hannah, czy pytania Kariny. Tak naprawdę ten szczególnie rodzaj napięcia odczuwali wszyscy. I dlatego traktuję go jako naturalny element tej pracy ze wszystkimi jej trudnościami, niezadowoleniami, rozczarowaniami, niespełnieniami... Kolejnym etapem tejże pracy jest spotkanie. Cztery miejsca i cztery progi do tak różnych światów. Dla mnie najpełniejszym karnawałowym spotkaniem było to w remizie węgańskiej, w której poczucie, że wszystko może się zdarzyć (pewien typ wskazanego ryzyka) tworzyło sytuację delegalizującą czas i przestrzeń.

Ten mały domek nadymany muzyką, tańcami, śmiechem, wszelakimi sytuacjami, tymi również w „nieporządku”, wywróconymi, rozrastał się i dyszał...

Z kolei nasza wizyta u Czeczenów w Lininie⁴, urwana rama czasowa, zostawiła we mnie ślady w postaci obrazów: biegnących dzieci za samochodem, ruchów młodych tancerzy ucieleśniających to, co w filmie zostało nazwane (mam nadzieję, że nie przekręcą) „sobr”, poczucia spotkania ze złapanymi w klatkę ptakami.

klatka była tak długo zamknięta
aż wyłączył się w niej ptak

ptak tak długo milczał
aż klatka otwarła się

rdzewiejąc w ciszy
cisza tak długo trwała
aż za czarnymi prętami
rozległ się śmiech (Tadeusz Różewicz)

⁴ Ośrodek dla uchodźców w Lininie pod Warszawą



**Graffiti
na naszym busie
stworzone
„na pożegnanie”
przez dzieci
z ośrodka
dla uchodźców
w Lininie, 2007**
fot. Iza Wiercińska

Karina Sadowska

Oto co mi jawi się w głowie już jakiś czas po warsztatach

Najbardziej cenię sobie spotkanie, czego pretekstem od początku do końca był dla mnie spektakl zapustny. Spotkanie ma o tyle cenną moc, że jest nie tylko poznaniem kogoś nowego, ale również dogłębnym poznawaniem siebie. Zgadza się z przedmówczyniami, że był to czas na poszukiwanie swoich własnych granic.

Dla mnie najbardziej cenne było spotkanie w Jonkowie. Historia pani, z którą tak niepośpiesznie (i to było wspaniałe uczucie czasostopu) rozmawiałam, absolutnie poruszyła mnie, była nawet bodźcem do utwierdzenia się w pewnych moich życiowych decyzjach. Nigdy nie zapomnę, z jakim wzruszeniem patrzyła ta pani na swoje tańczące ręce, które pochwyliłam podczas ostatniej piosenki, z nadzieją że wreszcie nie odmówi. Nie odmówiła. (...)

Ola Kosakowska

(...) Co do występów sobotnich – na mnie jakoś największe wrażenie zrobił ten w Skolich, bardzo podobały mi się żywe reakcje publiczności, te ciągłe głośnie komentarze, oznaki bycia w kontakcie. W Węgajtach czułam się już mało przytomna i – podobnie jak dla Hannah – dla mnie też ostentacyjne narzucanie się ze strony pijanych facetów było mało przyjemne. (...) No i oczywiście ośrodek dla uchodźców – jak chyba większość z nas, mam w pamięci głównie dzieci – dzikie, totalnie bezpośrednie, bezpruderyjne. Na pewno było to doświadczenie wejścia do zupełnie innego świata. Oczywiście chciałoby się zostać tam dłużej, móc zbadać go głębiej, zobaczyć jak naprawdę wygląda ich życie, dowiedzieć się czegoś na temat ich losów. Ale nawet tak krótki wgląd dał mi dużo do myślenia. (...)

Magda Kotlewska

Zgadza się z Tobą Wacku, że dopiero w Lininie coś się przełamało. Nie umiem ocenić, czy w innych – na pewno we mnie. Szkoda, że trzeba się już było rozjechać, przerwać. Tam poczułam, że zaczynam być tą postacią, sobą-niesobą i jakby myśli się uwolniły. Maską w ogóle jest diabelnie ciekawą sprawą. Chyba jest w niej coś diabelskiego. Można w niej znaleźć niesamowite pokłady myśli, inspiracji, przemian, doświadczania siebie. Pamiętam, że Justyna mówiła o tym, że maska może nam wiele ułatwić w spotkaniu z widzami, możemy się za nią schować, nie widać nas. Pamiętam, jak dużo czasu i energii zajęło mi uzyskanie choćby wstępu do tej swobody. I banał, o którym dotąd czytałam, słyszałam – teatr żyje tylko w spotkaniu z innym. Mam wrażenie, że inną jakość otrzymywaliśmy podczas naszych własnych prób a inną diametralnie, podczas czterech spotkań. Ciekawe, że każde z tych spotkań było czymś zupełnie nowym, innym. Linin był innym światem, w każdym sensie.

Erdmute Sobaszek

Kiedy po warsztacie próbowałam nazwać wszystkie nasze, moje doświadczenia-zmagania – ułożyły mi się one w pary przeciwieństw:

zachłanność – poprzestawanie na małym
determinacja – dystans
szaleństwo – umiarkowanie
bezpośredniość – konwencjonalność
dawać – uczestniczyć
ryzyko – bezpieczeństwo

Takich biegunów jest więcej. Tworzą one dla mnie coś w rodzaju „skali Richtera” do mierzenia warsztatowych trzęsień. Odnoszą się do całości i do poszczególnych uczestników, z prowadzącymi i mną włącznie. Co do prowadzących, jest to nie tylko pytanie o postawę,

ale o to, na ile udało nam się tworzyć warunki pracy dla innych. Ale najważniejsze z tego wszystkiego to chyba ten specyficzny rodzaj głodu, tej potrzeby wewnętrznej, bez której się nic nie uda.

Najwięcej tego było na zabawie w Węgajtach, wręcz miałam poczucie odzyskania czegoś ważnego. Tam byli ludzie, którzy c h c i e l i tam być. Tak, Ola ma rację: zabawa wiejska ma dla dziewcząt swoje czasem wątpliwe uroki. Jakiś rodzaj szkoły walki bez użycia agresji, mając za narzędzie tylko użycie konwencji i przełamywanie konwencji, na zmianę. Dla mnie zabawy były zawsze ważną szkołą teatralną. Chodzi o ćwiczenie umiejętności, żeby mieć oczy wszędzie. (...)

Iza Wiercińska

(...) Spod maski inaczej patrzy się na świat, naprawdę staje się kimś innym. Patrzy się na widzów, na człowieka z zupełnie innej perspektywy. Wychodząc w masce wpatrywałam się w twarze ludzi, którzy nas oglądali i czułam się jak podglądacz. Tak jakbym miała jakieś prawo do studiowania emocji, jakie rysowały się na ich twarzach, które przez ten czas wszystkie były skupione na mnie, a raczej na tej babie, którą byłam. Ja sama czułam się zupełnie zdematerializowana, jak jakiś duch, który zagląda w głąb ludzkiej twarzy. Niesamowite.

I przekonałam się kolejny raz, jak niesamowitą rzeczą jest teatr. Cieszę się, że miałam okazję pracować z Wami, mieć swój udział w widowisku, że wspólnie udało się nam stworzyć coś, co potem przecież zobaczyło tyle ludzi. Oni przecież już wiedzą, że co roku mogą wziąć udział w zapustach i przychodzą, patrzą, tańczą, przeżywają. Cała praca była dla mnie naprawdę cudownym doświadczeniem. I miałam właśnie to poczucie, że my nie robimy tego wszystkiego tylko dla siebie, po to, aby się dobrze bawić, ale dla ludzi, którzy już tam na nas czekali. Zdałam sobie sprawę, jak teatr może wypełniać, uzupełniać

życie codzienne, i jak dotyka i angażuje ludzi na pozór z nim niezwiązanych.

(...) Po powrocie brakowało mi porannych ćwiczeń... i tańców oczywiście, chociaż nie ukrywam, tańczenie było dla mnie najtrudniejsze. Zawsze taniec uważałam za coś zupełnie spontanicznego, co po prostu porywa, czuję muzykę i ruszam. Przeszkadzało mi trochę to, że najpierw trzeba się tego tańca nauczyć. (...)

A co do fantastycznego nocnego biegu, to zastanawiam się do tej pory, skąd ja miałam siłę? Wiedziałam od początku, że chcę brać w nim udział, ale obawiałam się zadyszki, no bo cóż, w formie dobrej to się raczej nie jest. No i właśnie cały pobyt był dla mnie takim czasem przełamywania się, poznawania siebie samej, sprawdzaniem swojej wytrzymałości. Praktycznie codziennie zmagaliśmy się z samymi sobą.

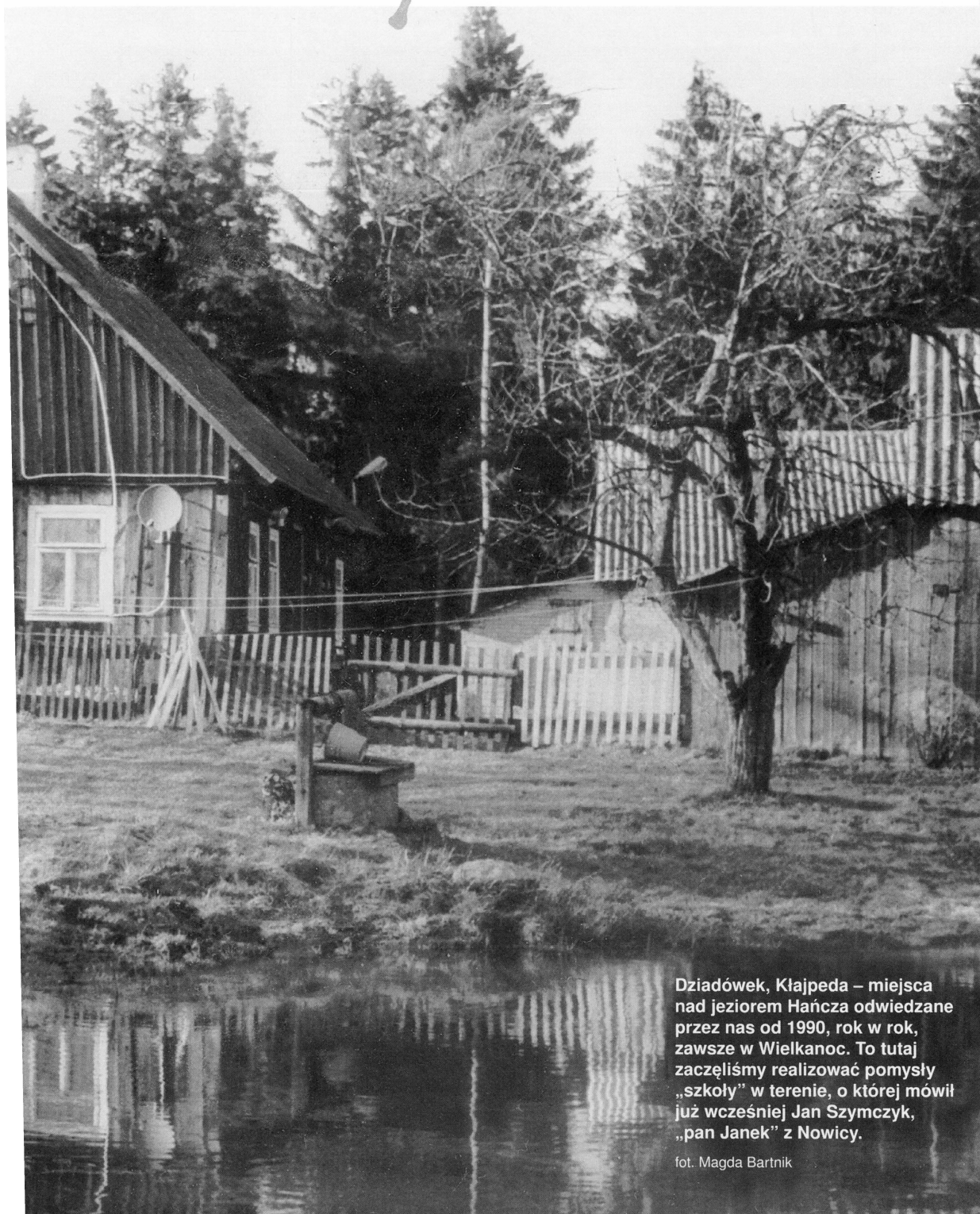


fot. Iza Wiercińska

A L I L



Wielki



Dziadówkę, Klajpeda – miejsca nad jeziorem Hańcza odwiedzone przez nas od 1990, rok w rok, zawsze w Wielkanoc. To tutaj zaczęliśmy realizować pomysły „szkoły” w terenie, o której mówił już wcześniej Jan Szymczyk, „pan Janek” z Nowicy.

fot. Magda Bartnik

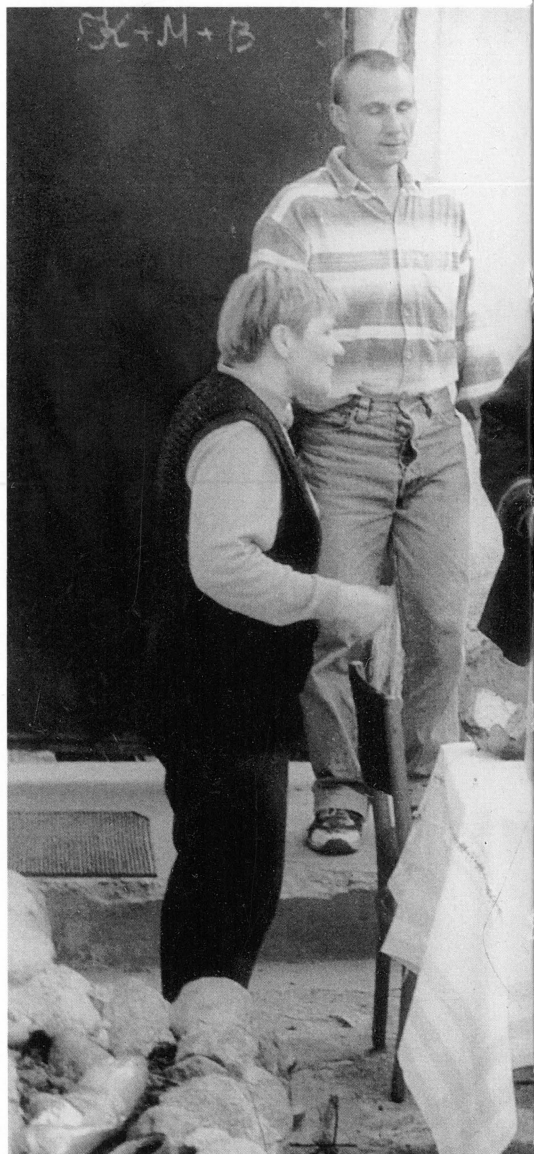
Magdalena Bartnik
Alilujnicy i konopielki¹

Kolędowanie wiosenne i zimowe wydają się być zupełnie różne, mieć odmienną energię, choć mają wiele podobieństw. Zdarza się kolędować w grudniowym deszczu, a bywa też, że w Wielkanoc spadnie śnieg... Wiosenne kolędowanie jest wzmocnieniem zimowego, a zimowe przedprożem wiosennego. Jednak o wiosennym kolędowaniu czyli o *chodzeniu z alilują*, niewielu już pamięta.

W wielu kulturach nowy rok rozpoczyna się wiosną. Piotr Caraman pisze, że w czasach najstarszych dla Rzymian nowy rok zaczynał się na wiosnę. Sądzi on, że także u dawnych Słowian nowy rok oznaczał zapoczątkowanie roku gospodarskiego i że prawdopodobnie przypadał na wiosnę. Caraman przywołuje między innymi grecki obrzęd chodzenia z jaskółką.² Z kolei w Polsce centralnej znany był zwyczaj chodzenia z kurkiem dyngusowym. Natomiast na Podlasiu ludowy obchód wiosenny zwie się *konopielką*, na Suwalszczyźnie *alilują* (od refrenu śpiewanego przez kolędników), a na pograniczu białoruskim nazywany jest *chodzeniem po wołoczebnem*; na Mazurach oraz południowo-zachodniej Suwalszczyźnie zwyczaj ten nazywany jest *chodzeniem po wykupie*. Obrzęd wołoczebników znany jest także na Białorusi i Litwie. W podobnej formie *chodzenie z alilujką* odbywa się od piętnastu lat na Suwalszczyźnie. Tylko zmienili się nieco jego uczestnicy. Co roku do Dziadówka, małej suwalskiej wioski, przyjeżdżają alilujnicy z Teatru „Węgały”. Między innymi w Dziadówku właśnie mieszkają ludzie, którzy sami z alilują chodzili albo zwyczaj ten pamiętają.

¹ „Gadki z Chatki” 1/2005

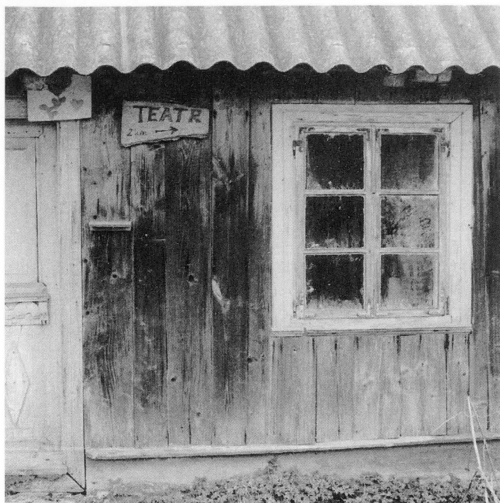
² Piotr Caraman, „Obrzęd kolędowania u Słowian i Rumunów”, Kraków 1933



fot. Magda Bartnik



fot. Zofia Bartoszewicz



**Stabieńszczyzna k. Sejn
stała się w roku 2006
drugim obok Dziadówka
celem wielkanocnych
wypraw**

fot. Franciszek Strzeszewski



Alilujka w Stabieńszczyźnie 2007

fot. Franciszek Strzeszewski



fol. Franciszek Strzeszewski



Przybывamy do Dziadówka w Wielką Niedzielę o zachodzie słońca. Zatrzymujemy się u Marianny Maliszewskiej. Babcia przyjmuje nas z radością. Jej dom położony na wzgórzu jest jednocześnie pierwszym, do którego wchodzimy z *alilują*. Śpiewamy pieśń *Dobry wieczór, miła Pani, czyście się nas spodziewali?* – i ruszamy w drogę. Musimy dzisiaj obejść Dziadówek. Jutro Dzierwany i Kłajpedę. Grupę alilujników tworzą mężczyźni i kobiety, niektórzy przyjechali z dalekich stron – z Francji, Szkocji, Niemiec. Kręgosłup grupy stanowią muzykanci, zatem w drodze rozbrzmiewa harmonia, klarnet, skrzypce, nieodłącznym elementem *chodzenia z alilują* jest głos ligawki wieszczący o obrzędzie, ktoś woła śpiewnie: *Idzie się!* Chodzimy od domu do domu. Po drodze śpiewamy. Pieśń jest towarzyszem wołoczebników, jest mostem między przybyszami a gospodarzami. O zmroku zapalamy lampę, która oświetla drogę. Przystajemy na podwórzu, przy oknie domu, rozchodzi się pieśń „Wesoły nam dzień dziś nastał” Otwierają się drzwi. Gospodarze witają, zapraszają do wnętrza, nasze spotkanie z nimi, ich z nami jest jakby wpisane w naturalny porządek świata; *chodzenie po wołoczebnem* jest nicią sunącą przez czas, jest łącznikiem z mitycznym początkiem. Przestrzeń domowa staje się mitycznym centrum. Spotkania mijają na śpiewach pieśni wielkanocnych, *konopielek*, tańcach, wspomnieniach, rozmowach. Nie brakuje *oracji wielkanocnych* i życzeń:

*Ty gosposiu bądź wesola,
weź kluczyki, skocz do stoła,
a od stoła do szafeczki,
przynieś dla nas flaszkę gorzaleczki
i tę kielbasę, co trzy razy się opasę.*

Mieszkańcy Dziadówka przypominają, jak to kiedyś *chodzili po aliluji*, pokazują zdjęcia, opowiadają historie. Wszędzie częstują gorzałką, domowym chlebem, kielbasą. Najczęściej nasze wizyty są okazją do wspólnego śpiewania, tańców i żartów:

*W kieliszeczku dziurka,
przyleciała kurka.
Kurka dziurkę wydziobała,
cała wódka wyleciała.*

Tak śpiewa Grabkowa, a my śpiewamy pieśń o dzieciobójczyni, co sięgała do piekła. U Grabków kiedyś odbywały się *zajścia*.³

³ Sąsiedzka zabawa taneczna, urządzana ad hoc w dużej izbie jednego z domów

W Lany Poniedziałek wyruszamy wcześniej. Żarzy ostre słońce. Gospodarze przyjmują nas w domach i na podwórkach. Wtedy muzyka rozchodzą się po całej okolicy, a miejsca do tańców jest więcej. Grupa alilujników niepostrzeżenie się powiększa, dołączając do nas miejscowi, głównie dzieci i młodzież. W koszyku mamy już sporo jaj wykupnych, jest i gorzałka.

Dom Antoniego Jankowskiego wznosi się na wzgórzu, nieopodal jeziora. Jest stary, drewniany. Tu przez kilka lat odbywały się widowiska „Teatru Wiejskiego w Dziadówku” – projektu realizowanego przez „Węgałty”. Sala teatralna jest przestronna, w jednym kącie zielony piec kaflowy, w drugim przykurzone lustro. Podłoga drewniana. Na widowni zasiadają miejscowi, a i przybysze z odleglejszych stron. W spektaklu wykorzystana jest między innymi pieśń o smoku i świętym Jerzym, zanotowana u Heleny Sienkiewicz we wsi Zubele.

*U jeziora u białego klęczy królowna u niego,
Alleluja, Alleluja*

*Ty królowno czego klęczysz, czego czystą wodę smęcisz,
a ja klęczę to dlatego, czekam smoka ogromnego.
(...)*

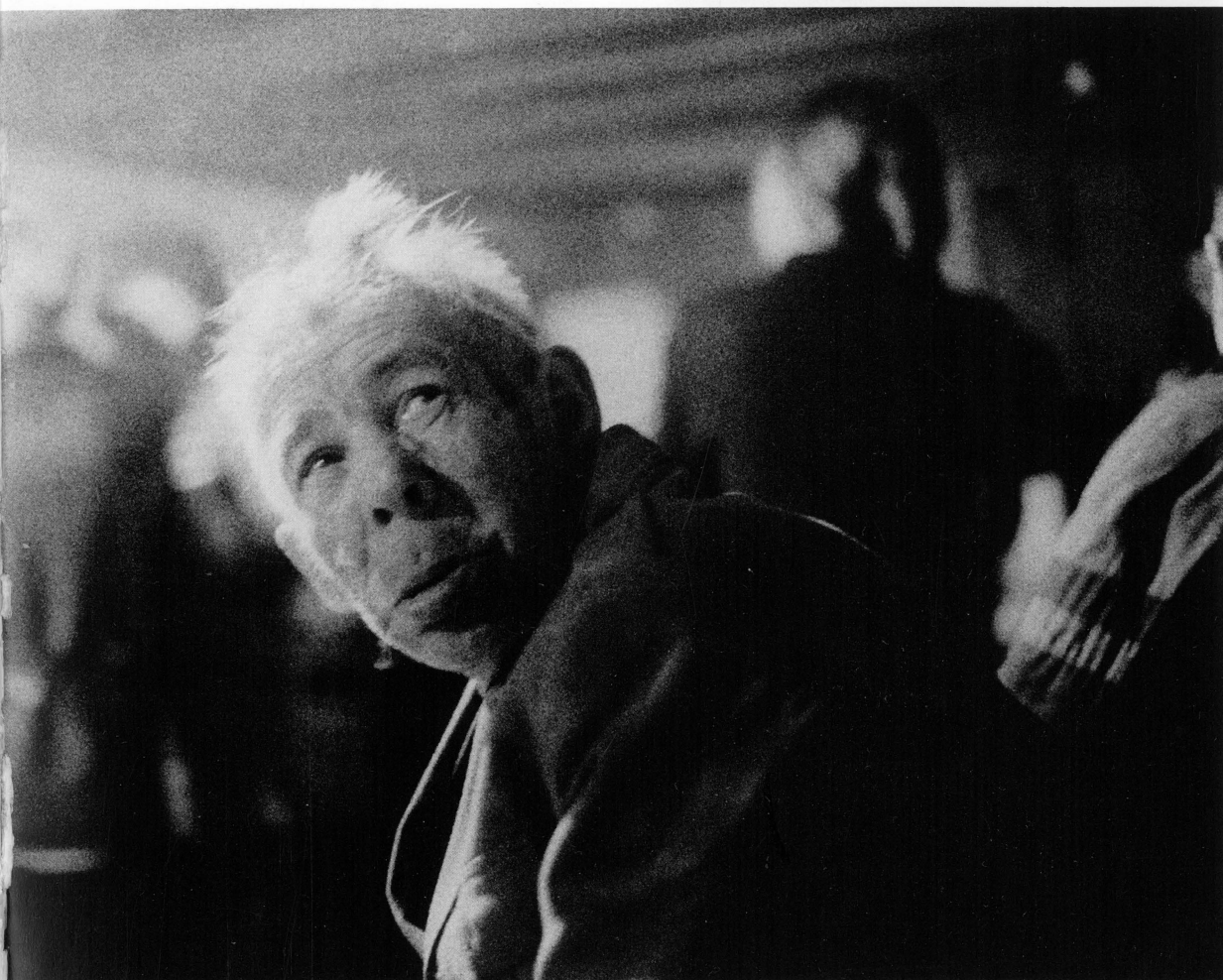
Gdy chór śpiewa pieśń, zza parawanu wynurza się postać trójgłowego smoka, potem kolejno postacie w maskach. Najpierw weseli staruszkowie, potem postać dziada wołoczebnego, przy tajemniczych dźwiękach klarnetu snuje się opowieść... Maski to ważny element spektaklu; przygotowywane są przez uczestników warsztatów. W tych postaciach widzowie często rozpoznają siebie, swoich znajomych. Jedną z pierwszych masek wyrzeźbiona była w drewnie przez Nelę (Marijkę) Brzezińską, widzowie w tej masce rozpoznali Antoniego Jankowskiego. Maski są jak postacie ze snu, ze zbiorowej podświadomości, są osobiste, a jednocześnie uniwersalne, odnoszące się do typów, są lustrem tego, co spotkane po drodze. Z jednej strony są zaczerpnięciem z comedii dell'arte, a z drugiej nawiązują do ogromnego obszaru protote-



**„Smok”, autorka maskary
Marijka Nela Brzezińska**

fot.: Adam Jankiewicz

fot. Franciszek
Strzeszewski

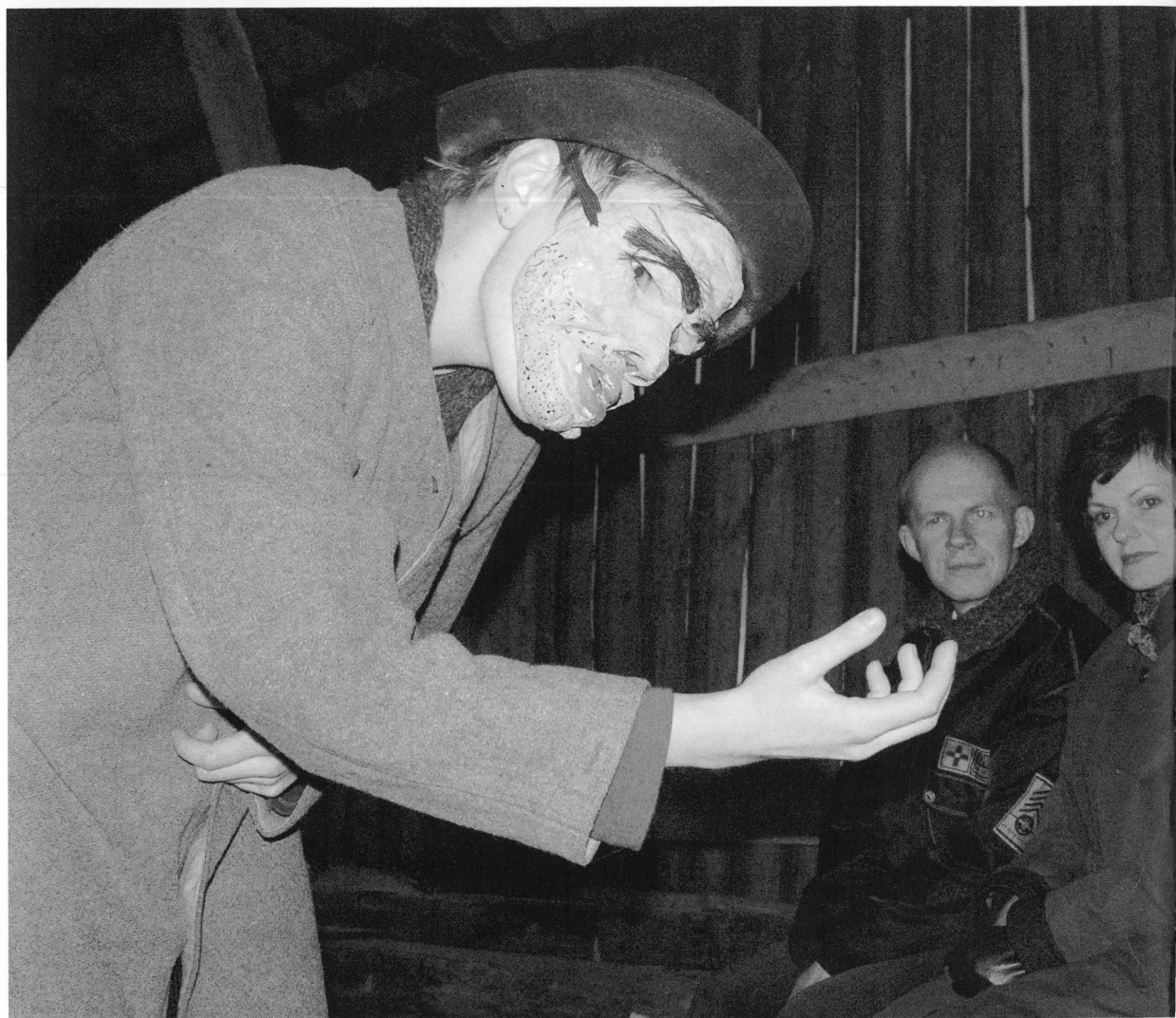


**Antoni Jankowski, powyżej maska
„Antoniego” wyrzeźbiona przez
Nelę Brzezińską**

fot. Franciszek Strzeszewski

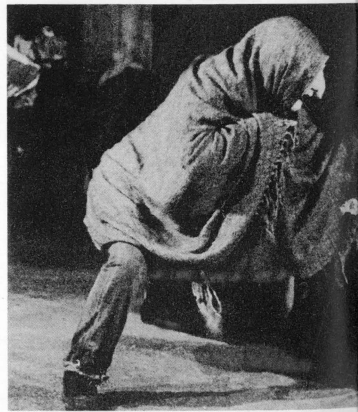


fot. Adam Jankiewicz 2006



„Rączki podnosim, o wołoczebne prosim...”
Ola Kosakowska w roli „Alilujnika”,
Stabieńszczyzna 2006

fot. Adam Jankiewicz



Maski pokazywane w trakcie
wyprawy wielkanocnej dopełniają
nastroju wiosennego karnawału

fot. Franciszek Strzeszewski 2006



atralnego. Co roku maski się zmieniają, pojawiają się nowe postaci. Spektakl alilujkowy jest bezpośrednim nawiązaniem do tradycji *chodzenia po wołoczebnem* i do tradycji obrzędów wiosennych. Niektóre elementy zaczerpnięte zostały z chodzenia po domach, jak na przykład fragment oracji „rączkę podnosim o wołoczebne prosim”, do której stworzona została przez Erdmute Sobaszek i Nelę Brzezińską niezwykła muzyka, wygrywana dodatkowo na skrzypcach.

W „Teatrze Wiejskim w Dziadówku” ważne jest działanie się teatralne. To co wytwarza się podczas tych spotkań, także w samej grupie kołędników, w ogóle cała *aliluja*, jest wejściem w teatr, wyprawianiem się w teatr. Jest to teatr wędrowny i wędrowka w teatr. Piotr Caraman, wyjaśniając etymologię białoruskiej nazwy wołoczebników dochodzi do słowa *ralesznik*, jak określani są alilujnicy w niektórych rejonach, czyli osoby niosące raik – pudło z lalkami w rodzaju teatru marionetek.

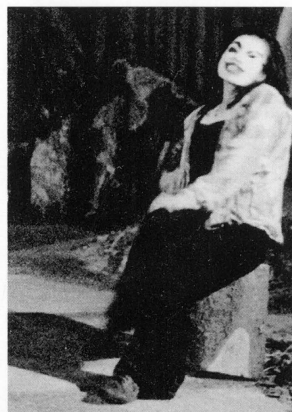
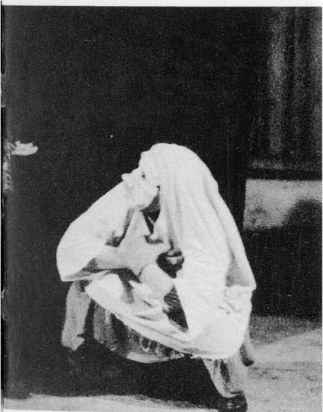
Jak przypomina Wacław Sobaszek – *Teatr zaczyna się tam, gdzie kończy się obrzęd. [...] W każdym naszym spektaklu można znaleźć coś, co jest subiektywnie zakorzenione w tych zdarzeniach, czyli w tym, co spotyka alilujników podczas chodzenia z alilują. „Kalewala”, „Opowieści kanterberyjskie”, „Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi”, „Synczyna”, wszystkie te spektakle w jakimś sensie wywodzą się z Dziadówka.*

Chodzenie z alilują, poprzez charakter świąteczny, „odwieczną” cykliczność jest wchodzeniem w obszary nieznane i znane jednocześnie, jest dotykaniem świata, poznawaniem, nasiąkaniem. Otwieranie przez gospodarzy drzwi, gdy śpiewamy pod oknem, jest wkraczaniem w przestrzeń wewnętrzną, sakralną. Wpływ na to ma na pewno charakter alilujki, która bezpośrednio odnosi się do „początku”, do stwarzania.

Spektakl alilujkowy Teatru Wiejskiego w Dziadówku przemienia się w tańeczny wir. Najpierw tańczą postacie w maskach, a za chwilę włączają się widzowie, twarze z masek są twarzami z sali. Następuje jakiś rodzaj wymiany. Jak zauważa Wacław Sobaszek, obrazy Dziadówka są jak płótna niderlandzkich malarzy, jak obrazy Pietera Bruegela.

I rzeczywiście wiosenna zabawa w Dziadówku przypomina weselne tańce prosto spod bruegelowskiego pędzla, który ukazuje, że „naturalne, niecywilizowane królestwo człowieka jest częścią składową jego naturalnej konstrukcji i podstawą jego egzystencji. Brak ciała oznacza brak duszy. Człowiek wyrasta ponad naturę, ale pozostaje jej częścią.”⁴

⁴ R.-M., R. Hagen, Bruegel, Kolonia 2001



Justyna Wielgus w roli kurtyzany

fot. Adam Jankiewicz 2006



*Syncyzna wg Ślubu
i Trans-Atlantyku*
Witolda Gombrowicza,
reżyseria: Wacław Sobaszek

fot. Krzysztof Skłodowski



Wacław Sobaszek
Schodzenie na ziemię¹

„Nie obrzydłaś tobie polskość twoja? Nie dość tobie Męki? Nie dość odwiecznego Umęczenia, Udręczenia? A toż dzisiaj znowuż wam skórę łoją! Tak to przy skórze swojej się upierasz? Nie chcesz czym Innym, czym Nowym stać się? Chcesz aby wszyscy Chłopcy wasi tylko za Ojcami wszystko w kółko powtarzali? Oj, wypuścić Chłopaków z ojcowskiej klatki, a niech i po bezdrożach polatają, niechże i do Nieznanego zajrzą! Owóż to Ojciec stary dotąd na żrebacku swoim oklep jechał, a nim powodował wedle myśli swojej... a niechże teraz żreback na kiel weźmie, niech Ojca swego poniesie gdzie oczy poniesą! I już Ojcu mało oko nie zbieleje bo go Syn własny ponosi, ponosi! Hajda, hajda, wypuśćcie wy Chłopaków swoich, niech Lecą, niech Pędzą, niech Ponoszą!” Tak mówił w *Trans-Atlantyku* Gonzalo, na co Gombrowicz odpowiedział: „Milcz, zaprzestań namowy swojej, bo niepodobna rzecz abym ja przeciw Ojcu i Ojczyźnie, a jeszcze w takiej jak obecna chwili!” Gonzalo zaś: „Do diabła z Ojcem i Ojczyzną! Syn, syn, to mi dopiero, to rozumiem! A po co tobie Ojczyzna? Nie lepsza Synczyzna? Synczyzną ty Ojczyznę zastąp, a zobaczysz!”

W takich tekstach jak *Trans-Atlantyk* oraz *Ślub* pragnął Gombrowicz, jak mówił, „rozprawić się z kulturą tradycyjną”. Zacząłem od tego, bo właśnie po te teksty sięgnęliśmy w naszej najnowszej pracy teatralnej w „Węgajtach”. Powiem tylko, że nie jest ona jeszcze ukończona i... przejdę do tematu.

„Pośród, pomiędzy, poprzez” trafia w to, co wydaje mi się aktualne, co mnie ciekawi, frapuje. Praktycznych skojarzeń mam wiele. Dobrze mówić o tym, co aktualne, w czym się tkwi. A więc kolędowanie, właśnie trwają w Węgajtach przygotowania do warsztatów i wyprawy kolędniczej. Zaczną się od próby do kolędniczego „spektaklu domowego”. Kolędowanie robimy już od piętnastu lat. Za każdym razem ten czas to dla mnie schodzenie na ziemię. Z wyżyn jakiegoś, może fikcyjnego i pretensjonalnego panteonu literatury (ten Gombro!), pozostawiając za sobą przynajmniej dużą część balastu organizacyjnego. Nie trzeba będzie też rozlepiać plakatów i rozsyłać zaproszeń.

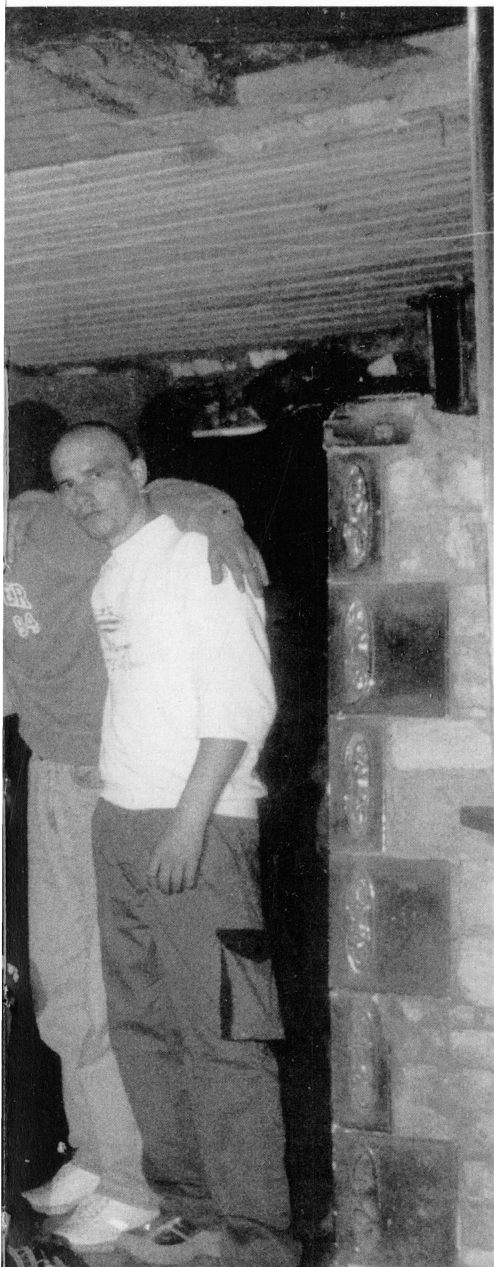
Doświadczenie kolędowania jest bardzo intensywne, związane jest z byciem pośród ludzi. Jakby się nagle skróciło dystans, jakby się było blisko ich radości i bólu. „Wszedł

¹ Tekst wystąpienia na konferencji *Pośród, pomiędzy, poprzez*, w ramach Łódzkich Spotkań Teatralnych 2003



**Dziadówkę, w domu Antoniego Jankowskiego
przerobionym na salę teatralną, 2003.
W dolnym rzędzie, pierwszy od lewej
właściciel domu**

fot. Monika Blige



między lud ukochany, cierpiąc z nim trudy i znoje..." Jest to też doświadczenie bardzo indywidualne, jednorazowe, pierwsze. Dlatego wprowadzamy za każdym razem nowych ludzi, młodych. Kolędowanie to początek cyklu warsztatów i wypraw, który nazwaliśmy „Inną szkołą teatralną”. Kolejnym etapem będą zapusty, polski karawał. Wtedy adepci otrzymają zadanie, żeby to, co było na wsi, co było żywiołem kolędowania, energię, niepowtarzalną relację z ludźmi, przenieść w inną sytuację, miejską.

Robiliśmy już wyprawy do różnych zakątków w Polsce i zagranicą, ale – ponieważ pod latarnią najciemniej – najtrudniej było dostrzec w najbliższej okolicy warmińskiego „Szemla”, tradycje jeszcze żywą, a w każdym razie nie zapomnianą. Odkrycie przyszło w roku 1995. Był to już czas trudniejszy, jeśli patrzeć na odkrywanie tradycji w szerszym kontekście tamtego czasu. W wielu miejscach na świecie tradycja zrzucała nagle maskę marzycielską, pokazując drapieżną, zaciętą twarz zbiorowego gniewu, chęci odwetu, agresji, czystki etnicznej. Żywa tradycja nie zawsze wróży coś dobrego. Dlatego na nasz użytek zmieniliśmy kolejność, nie żywa tradycja a „tradycja żywa”, jako wyrażenie odziedziczone po Mickiewicz i zawarty w nim duch tolerancji dla innych. Odkrycie Szemla było jak złamanie tabu, pojawiły się nawet pieśni w języku niemieckim. Zaczęliśmy podkreślać obecność mozaiki etnicznej i synkretyzmu kolędowania oraz zapustów. Ogłosiliśmy, że nasze kolędowanie odbywa się na pograniczu polsko-niemiecko-ukraińskim. Przestała nam wystarczać sama rekonstrukcja. I pojawiło się pytanie: rekonstrukcja tradycji, czy jej dekonstrukcja? Odpowiedź mogła by brzmieć: rekonstrukcja! W przeszłości przecież też już dekonstruowano. Jak dokonać pracy nad przeobrażeniem wątków kultury tradycyjnej, tych, które stanowią *genius loci* naszej okolicy i innych, nad którymi pracujemy w teatrze? Przyszłość należy zapewne do tych kultur tradycyjnych, które potrafią się zaadaptować. Narasta globalizacja, ale równolegle też lokalizacja i glokalizacja (Robertson), więc wygląda, że baza będzie trwać. A kultury tradycyjne nie są celem same w sobie. Są one do czegoś potrzebne. Zapewniają związek z ziemią. To sprawa dużej wagi.



„The other theatre school” is a part of the Węgajty Theatre’s „Fieldwork Project” and has been organized regularly for almost eleven years. Looking back to this time gives an opportunity to analyze various theatrical endeavors, actions, expeditions and adventures that we have experienced within this project. This collection offers several texts by various authors, some of which have already been published. The reader will find here artistic manifestos as well as accounts of the participants of the workshops of 'the other theatre school', reflections on the subsequent stages of work. Some texts are very personal, even poetic, and reflect inner emotions – most often they were written for the evaluation of a particular workshop. The variety of the texts is supposed to give the idea of the confrontations between the manifesto of the theatre leaders on one hand and the experiences of the project's participants, to show how the theatrical meeting takes place – which is the most important experience in the theatre work – and how the spectacle comes out in the process of rehearsals and preparation.

Waclaw Sobaszek

On the opening of „the other theatre school”

The author attempts to answer the question: what „the other theatre school” actually is? Among other questions, he reflects also on the following: What parts does the whole called 'theatre' consist of? What is the role of word and music in theatre? May the traditional culture be inspiring to the contemporary theatre? Is there any need for village theatre? „School” tries to give some

answers to these questions.

The work is about the traditional performances and rituals connected with the yearly cycle. During the workshops the participants get to know the form and motifs of the new year carol performances on the Lemko-Polish boundary, Warmia „zapusty”, and Easter carol performances on the Polish-Lithuanian-Belorussian boundary. This crucible of cultures can be fully appreciated only when you become an actor, a carol-performer. The participant has to learn the language of theatre, to choose a character and a mask, to improvise, to be accurate, to get initiated in playing music (singing and playing instruments). He has to learn to interact with the audience and the visited people, who also take part in the performance.

Erdmute Sobaszek

in preparation to the expedition

Every expedition is preceded by two or three workshop sessions. They are similar in form and involve learning the traditional dances and songs (Polish, Ukrainian, Belorussian, Russian, German and English), basic stage skills, voice exercises. In working on the songs, the accuracy in performing them is a very important thing, so that they may become a clear and distinctive form of expression. It is the same with the dancing, that latter functions as a way of communication between the carol-performers and the hosts. The main ingredients of the spectacle are taken from Carpathian carol performances - goat's dance, cutting off the head of



Herod, „turoń” - with some from Warmia region: the stork, the 'Szemel'-horse and other.

During the workshops we prepare subsequent parts of the performance. The instructors take care that the participants work independently. The director's suggestions are limited to the accurate rendering of the particular character.

The caroling is not merely an adventure – in reference to the people that we visit it may be called even a service, therefore there is a great need of responsibility and willingness to engage in quite tiring physical effort. The expedition normally ends with dancing.

Kasia Regulska

The text is taken from a letter which the author sent to Węgajty from Paris on 15 January 2005. It resembles a note from a diary. – I am nothing but that caroling. The faces, the voices, the music. I have that somewhere deep in myself. The people, the colours... It is all alive, very much so. And hurts very much. I have never thought before that this was how I really was myself, somewhere there, far away, in all that snow, in that music. It is my body that remembers – not me.

Magda Bartnik

The text is a poetic description of the author's experiences during the caroling expedition in Nowica and in Stabieńszczyzna. For her it was an experience of metamorphosis, initiation, crossing the boundaries. It tells a story about crossing the thresholds of many houses, about the reactions of hosts to their guests, the carol-performers. The caroling at Ola and Duszan's is a culmination. When the soul of Herod transpires into a cat. Iza and Szymon – a feast! We are in a house where a baby is awaited!

Magdalena Bartnik

Zapusty

It is an account on Zapusty 2006. They took place in The House for the Social Care in Grażymy, Markot help centre in Marwałd and in Węgajty firehouse.

The Zapust Prince is known widely in Poland. It is a tradition connected with magical agrarian practices. The places visited by Zapust with his companions, the Goat and the Stork, were said to be happy, safe and fertile. The author describes the characters, interprets their actions and touches upon the masks that make a part of the performance. Every year new masks are made. It is important that the work on them is personal, thanks to which new, almost independent, scenic entities come into being. After that the costumes are invented, which seems to be a maskerade, too. The third part is about dancing, from various traditions: Jewish, Hucul,

Lithuanian, Warmia, Scottish and French. It is a kind of 'warm-up' but also it helps to know the body. The culmination of the workshop is the running through forests and fields, between trees, close to the ground. *Then we concentrate on our breath, on listening to the steps, on following the guide.*

Wacław Sobaszek

Difficult places, adventure with masks

It is a part of an interview conducted in Radio Olsztyn in 2000. He said about the homeless refuge: Any cultural activity in this place is to stand on the side of humanity. Because you do not have cultural activity in a shelter for animals. Somebody said that in Olsztyn there are two shelters: one for animals, the other for the homeless.

From the article by Ewa Jarzębowska, The magic of the masks, („Gazeta Wyborcza” in 2006): The masks are the most important thing. It is shocking, you discover some layers of energy and emotions which you do not meet every day. The characters designed by the participants are a response to the circumstances and the experiences of the passed year.

A part of an Internet discussion on the workshop, February 2007

Written by six people after the workshop and Zapust performances in the House for the Social Care in Jonkowo, Skolity firehouse, Węgajty firehouse and Centre for Refugees in Linin.

...out of dreamland, of desire, but also out of fear and shame the masks come... it is a meeting with the Other living in ourselves.

...it was a time to seek our own limits...

It wasn't until Linin... that I felt I begin to be this character, self – not myself

From the centre for refugees I bear in my memory mainly children – wild and totally direct... surely it was an experience of entering an entirely different world...

...to me, village dances have always been an important theatre school. It is about practicing the skill of having eyes everywhere...

From under the mask, you look at the world in a different way...

Magdalena Bartnik

Aliluja-singers

The author writes on spring caroling. Referring to Piotr Caraman's researches she claims the origin of this caroling is an agrarian tradition connected with the beginning of the spring. In Suwalszczyzna there is a tradition called 'walking with alilujka' which has been performed by carol-performers from Węgajty for fifteen years already. Magda tells a story of a trip to Dziadówek, where the local community still remembers this type of caroling. It is a story about theatrical transformation of the Easter motifs, about the spectacle with the dragon and Saint George, about masks, in which the Dziadówek dwellers recognize their own faces.

Wacław Sobaszek

Coming down to the ground

The author refers to Węgajty's newest theatre work: in the performance Syncyzna (Sonland), the ensemble alludes to the words by Witold Gombrowicz. 'To hell with Father and fatherland! The son, the son, that is something, that I can understand! What do you need a Fatherland or Motherland for? Isn't it better to have a Sonland?' In the light of these words the author performs a retrospection of many years of fieldwork expeditions' experience, of caroling as a practice of 'coming down to the ground', being among people. In the nineties, it allowed to discover interesting traditions in the nearest environment – of the Warmian horse figure called 'Szemel'. Yet in the same time the world experienced also the ambivalence of the attachment to tradition – collective anger and ethnic purge. The question arises: how to accomplish work on the transformation of motifs taken from traditional culture? Regardless of all, the connection with the ground remains important.





