

Colloquia

Blog Teatru Węgajty

Autorstwo w Teatrze Węgajty / ArchiwumOpublikowano Kwiecień 2017, autor: blogger

Joanna Kocemba

*Nie chciałbym jednak zbyt wiele sugerować.
Niech to będzie coś osobistego.*

Autorstwo w Teatrze Węgajty / Archiwum

Teatr Węgajty, mimo ponad trzydziestu lat istnienia i cieszenia się opinią jednego z najważniejszych polskich teatrów alternatywnych, nie doczekał się jeszcze swojej książki-monografii. Nie powstała żadna praca w całości poświęcona jego twórczości, problematyzująca i analizująca działalność i historię Teatru. Brak ten bywał odnotowywany[1], nie oznacza jednak, że o Teatrze Węgajty nie pisano. Wręcz przeciwnie.

W domu Erdmute i Wacława Sobaszków, wśród licznych książek, w sporych rozmiarów biblioteczkę (która nie powinna dziwić nikogo, kto zna spektakle grupy), ukryto siedem ogromnych segregatorów. Wszystkie po brzegi wypełniają teksty, jakie przez lata powstały o Teatrze. W dokumentacji znajdują się zarówno krótkie informacje (tak zwane „notki”) ukazujące się na łamach prasy codziennej jak i wyczerpujące analizy pochodzące z czasopism naukowych („Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, „Didaskalia”, „Dialog”). A także różnej objętości zapowiedzi, relacje z festiwali, recenzje, felietony czy wywiady z periodyków ogólnopolskich i regionalnych, ogólnie tematycznych i poświęconych kulturze, do dziś ukazujących się w niezmienionej formie lub funkcjonujących obecnie inaczej (jak chociażby w przypadku „Obiegu”, niegdysiejszego niezależnego pisma Akademii Ruchu, dziś wydawnictwa internetowego Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” w Warszawie). Teksty są w różnych językach. Oprócz polskiego, odnaleźć można czeski, litewski, angielski, francuski, niemiecki, rosyjski czy węgierski. Jest też sporo fotografii. Część z nich zupełnie niezwykła, jak ta ukazująca wyprawę grupy do Nowicy. Na zdjęciu widzimy sporych rozmiarów samochód grzęznący w wielkim śniegu, zespół artystów, który go porzuca i saniem zaprzęgnięte w konie („Gościniec”, 1990/2). Dodatkową ciekawostką, zwłaszcza dla osób młodszych od Teatru (jak niżej podpisana), są przykłady różnego rodzaju prasowych praktyk piśmienniczych z przełomu lat 80. i 90. XX wieku, które między innymi pokazują jak dużym zainteresowaniem cieszył się Teatr Węgajty. Na współczesnym czytelniku wrażenie zrobią na przykład notki z gazet codziennych, informujące o publikacji w czasopiśmie naukowym artykułów na temat Teatru (tekst Leszka Kolankiewicza Spotkanie w Czarnej Dąbrówce z „Dialogu”[2] został zapowiedziany w „Gazecie Olsztyńskiej” krótką notką Opowieści Vincenza zespołu z Węgajt, która streszcza główne myśli autora[3]).

Czytając archiwum Teatru uderza skrupulatność z jaką zostało ono przygotowane. Teksty to ksera oryginałów naklejone na tekturki i włożone w koszulki, opisane poprzez nadanie im numeru, a także adnotację o nazwie periodyku oraz dacie publikacji. Artykuły napisane w języku innymi niż polski są, bez wyjątku, przełożone, rękopisy dołączono i opatrzone nazwiskiem tłumacza. Praca ta, bądź co bądź dodatkowa względem głównego celu istnienia Teatru, wymagała systematyczności trwającej przez lata, dokładności w przeprowadzanej codziennie prasówce. Z drugiej strony, oglądającego dokumentację Teatru Węgajty, ujmie także jej chałupniczość, odrębność czy wręcz rękodzielniczość.

Segregatory to bez wątpienia niezwykle interesujące artefakty pracy sprzed lat. Może nawet jedynej, do której wciąż można mieć bezpośredni dostęp, obcując z nią dokładnie tak, jak zostało to przewidziane przez jej twórców. Oczywiście, jak każde archiwum, także i to sugeruje swoją obiektywność i neutralność, brak autora. Sprawstwa nie udaje się jednak do końca ukryć, twórcy dokumentacji uwidaczniają się na wielu polach. Ślady po nich odnaleźć można częściowo niespodziewanie, w szczegółach takich jak charakter pisma czy odmienne poprowadzenie

numeracji artykułów. Częściowo także podczas analizy kwestii niezwykle ważnej, takiej jak dobór tekstów. Wbrew temu, co może sugerować obszerność węgałckiej dokumentacji, jej zawartość powstała w wyniku pewnych decyzji, które ktoś kiedyś z jakichś powodów podjął, stając się tym samym jej kreatorem. A w Teatrze Węgałty tym trudniej o tym zapomnieć, gdyż generalnie, o autorach się tam pamięta.

Wręczając mi segregator numer 4 (a może Segregator numer 4) Waław Sobaszek powiedział, że przygotowała go przed kilku laty Karolina Placha. Mieszkała wtedy w Węgałkach i pracowała nad spektaklem, którego jednak nie udało się dokończyć, ale próby były bardzo owocne a w ich trakcie, kilka razy, analizowano istotę monodramu i specyfikę samodzielnego bycia na scenie. Analogicznie, po pokazach w warszawskim Studium Teatralnym, które odbyły się 26 listopada 2016 dwóch najnowszych spektakli Godziny Zero z 2016 roku i Mniej z 2015 roku, w trakcie rozmowy przedstawione zostały Justyna Wielgus, Iza Alwingier, Wiktoria Rutkowska i Paulina Miu Zielińska jako autorki elementów, które znalazły się w spektaklu. Oczywiście, w przekształcony sposób, wedle pomysłu osób przygotowujących ostateczną wersję spektaklu, o czym również nie zapomniano wspomnieć. Prowadząca rozmowę Magdalena Hasiuk zapytała wtedy, czy fakt ten oznacza, że autorstwo w Teatrze Węgałty jest rozproszone. Jednoznacznej odpowiedzi niestety zabrakło. Co jednak nie powinno dziwić, biorąc pod uwagę poziom skomplikowania tej kwestii.

Momentów przywoływania poszczególnych osób, dawnych członków grupy, twórców dzieł czy rozmaitych działań (nie tylko artystycznych) w Teatrze Węgałty nie brakuje. Wręcz przeciwnie, występują one często, a już niemal zawsze po prezentacjach przedstawień. Dbą się o to, by nikogo nie pominąć, czasem nawet dodatkowo opisując kontekst powstania działania czy proces pracy tej osoby. Wydawałoby się zatem, że autorstwo, rys jednostkowy, indywidualna kreatywność to w Teatrze Węgałty sprawa niezwyklej wagi. Równocześnie, przynajmniej od przedstawienia Ziemia B z 2011 roku, poza nielicznymi wyjątkami (takimi jak scena symbolicznego przybycia imigranta do Europy Zofii Bartoszewicz i Emilii Hagelgan z Mniej), dzieła/działania poszczególnych osób funkcjonują bez praw autorskich, przynależą do całej grupy pracującej nad widowiskiem, a nawet więcej – do wszystkich przyszłych grup pracujących nad wszystkimi przyszłymi przedstawieniami pod szyldem Teatru. Tylko częściowo wynika to ze względów czysto praktycznych, trudno jest grać wielo-obsadowe przedstawienia, gdy grupa funkcjonuje w sposób całkowicie nietrwały. W dużej mierze jest to jednak działanie celowe. Maski wykonane w poprzednich latach z premedytacją wykorzystuje się również w pracy nad następnymi widowiskami, poszerzając z jednej strony spektrum inscenizacyjnych i tematycznych możliwości, z drugiej, niejako metaforycznie, skład grupy pracującej nad przedstawieniem. Co warto jeszcze odnotować, nigdy te wcześniej powstałe elementy nie są przez nowych twórców po prostu odgrywane, zawsze twórczo się je przekształca, dostosowuje do tego, o czym samemu chce się powiedzieć. Wchodzi się z nimi w relację dialogiczną, szuka się własnego uzupełnienia maski, sceny, piosenki, tekstu.

Zrozumienie specyfiki podejścia do sprawy autorstwa, wydaje się kluczowe dla zrozumienia istoty Teatru Węgałty. Podejście to jest oznaką czegoś bardzo poważnego. To efekt pewnej określonej postawy twórczej i ideowej, na której zasadza się działalność Teatru.

Pierwszy tekst w dokumentacji Teatru Węgałty pochodzi z 1984 roku. Jest wczesny i późny zarazem. Wczesny, gdyż korzeniami sięga czasów jeszcze sprzed narodzin Teatru, które datuje się na rok 1986. Dlaczego późny? Na to pytanie, odpowiedź znajdzie się w dalszej części tekstu.

Felieton Waława Sobaszka Małe dzieci miewają wielkie sny z „Gazety Warmii i Mazur” opowiada, w niezwykle afirmatywny sposób, o działaniach z dziećmi prowadzonymi przez Marię Janę z Ośrodka Działań Teatralnych „Pracownia”. Píše Sobaszek: „już samo to zasługuje na uwagę, że z dziećmi. Bo jakże trudno zrobić coś razem z dziećmi, a nie tylko przy pomocy dzieci, przy użyciu dzieci” i dalej „wtedy dorosły musi dać coś z siebie, a również – co też niełatwe – coś przyjąć od dzieci”[4].

Etap Ośrodka Działań Teatralnych „Pracownia” przeminął, ale główna myśl, istota tekstu, w którym został wspomniany absolutnie nie. Nie bez kozery stwierdzić można, że w tym krótkim artykule, jego twórca w dużym skrócie, ale też w dużej klarowności ujawnia swoją dotychczasową i przyszłą postawę twórczą.

Sobaszek zwraca uwagę, że działanie „przy użyciu kogoś” czy nawet „przy pomocy kogoś” nie jest tym samym co „razem z kimś”. Wyraźnie oddziela od siebie te trzy, a w istocie dwa podejścia, wskazując jednocześnie, na poły

ironicznie, że ostatnie z nich przysparza pewnego trudu. W jego przypadku, powinno dochodzić do specyficznej wymiany. Działanie „razem z kimś” oznacza postawę otwartą zarówno na dawanie jak i na branie. Przyjmowanie zaś wymaga podmiotowego podejścia do osoby czy osób, z którymi się współpracuje, uznania jego/ich wartości, przekonań, doświadczeń. „Razem z kimś” nie oznacza pracy „dla kogoś”, oznacza pracę zarówno dla kogoś jak i dla siebie, poprzez dawanie i branie, napędzanie się wzajemne we wspólnym tworzeniu.

Tak pomyślana praca teatralna z dziećmi czy dorosłymi, mieszkańcami wsi czy miasta, każdą grupą społeczną, każdym człowiekiem polega w istocie na dzieleniu się autorstwem. Sztuka teatru staje się w większym stopniu demokratyczna, zaczyna dopuszczać wielogłosowość i dialogiczność. A współdecydowanie o ostatecznym kształcie wspólnego działania, którym na przykład może być przedstawienie, jest inkluzyjne, angażujące i upodmiotowiające. Zaprasza do wypowiedzenia się we własnym imieniu i na własnych zasadach.

Zwroty idące za unaocznieniem rozróżnienia na pracę „przy użyciu kogoś” czy „przy pomocy kogoś” i na pracę „razem z kimś” takie jak upodmiotowienie, inkluzyjność, demokratyzacja, istniejąca w dyskursie sztuki zaangażowanej społecznie, są oczywiście bardzo często nadużywane. Wydaje się jednak, że w przypadku działań Teatru Węgajty niebezpieczeństwo to nie występuje.

Współczesną aktywność Teatru Węgajty można byłoby uszeregować wymieniając główne działania tej rozproszonej grupy. Po pierwsze w obszarze zainteresowań Teatru są Wyprawy funkcjonujące obecnie w ramach Innej Szkoły Teatralnej skutkujące już od 2010 roku powstaniem spektaklu teatralnego. O nich więcej za chwilę. Po drugie Teatr Węgajty co roku organizuje tygodniowy, lipcowy festiwal Wioska Teatralna. Po trzecie, pracuje i przygotowuje przedstawienia wspólnie z mieszkańcami lokalnego Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. A w dalszej kolejności również różnego rodzaju wydarzenia takie jak pokazy przedstawień, warsztaty, seminaria, spotkania muzyczne, olsztyński festiwal „Miasto w drodze” czy warmińską „Sztukę w obejściu”.

Wyprawy dla Teatru Węgajty były ważne od początku jego istnienia. Do tej pory stanowią niezwykle istotny element działalności teatru. Początkowo członkowie grupy niesieni byli chęcią doświadczania kultury ludowej zakorzenionej w wiejskich społecznościach. Szukali inspiracji dla własnych działań i odpowiedzi na nurtujące ich „pytania o związek twórczości teatralnej z kulturą tradycyjną”[5]. Informacji o kulturze ludowej szukali w książkach, w naukowych opracowaniach etnograficznych, w zapisach pieśni, opisach ludowych działań performatywnych, pracach Oskara Kolberga. Wiele także jeździli, rozmawiali z najstarszymi przedstawicielami wiejskich społeczności, pytali o ludowe formy teatralne i tańce, prosili o opowieści i pieśni, które skrupulatnie spisywali i opracowywali. W odwiedzanych wsiach często pokazywali swoje spektakle. Jak pisze Tadeusz Kornaś: „Zespół »Węgajt« wiele podróżuje po kraju. Najczęściej odwiedza wsie, pokazując tam swe spektakle, a równocześnie próbuje dotrzeć do ludzi pamiętających stare pieśni, opowieści czy podania. Jest to swoiste połączenie etnografii z działaniami artystycznymi”[6].

Pierwsza wyprawa Węgajt odbyła się na Kurpie (dawne województwo Ostrołęckie, dzisiejsze Mazowieckie) latem 1985 roku. Następne zorganizowano w 1986 roku do wsi województwa łomżyńskiego (obecnie podlaskie) i przemyskiego (teraz podkarpackie). W 1987 roku teatr wyruszył do miejscowości w okolicach Olsztyna, w 1988 do wsi położonych w województwie nowosądeckim (obecnie małopolskie), następnie ponownie do łomżyńskiego i znów do nowosądeckiego[7]. Szczególnym zainteresowaniem artystów z Węgajt w początkowym stadium ich działalności cieszył się obszar dawnej Huculszczyzny. W 1988 roku powstał pierwszy spektakl Opowieści Vincenza inspirowany prozą Na wysokiej połoninie Stanisława Vincenza. Wyprawy w rejony zamieszkałe niegdyś przez Huculów pomogły twórcom w realizacji spektaklu i nadały mu unikatowy kształt – gawędziarskiej opowieści. Podczas wypraw na tereny pogranicza łemkowsko-polskiego (południowe rejony dzisiejszego województwa podkarpackiego i małopolskiego) członkowie Teatru Węgajty poznali tradycję kolędowania bożonarodzeniowego. W 1989 roku zorganizowali „pierwszą wyprawę kolędniczą, która odbyła się w Beskidach”[8].

Niedługo później w role kolędników wcielili się także na Suwalszczyźnie, we wsi Dziadówek, uprawiając kolędowanie wiosenne, związane ze świętami Wielkiej Nocy. Wacław Sobaszek w filmie dokumentalnym Teatr w Dziadówku opowiada o początkach chodzenia z Alilują:

Dlaczego Dziadówek? Nic piękniejszego nie może człowieka spotkać jak pewien przypadek, przypadek jako też dar. Nasze prace w Dziadówku zaczęły się dziesięć lat temu. Był rok 89. Ja zrobiłem w Olsztynie wystawę po pierwszej wyprawie kolędniczej, która odbyła się w Beskidach. I po tej wystawie podeszła do mnie pewna Pani, która zaczęła mi opowiadać o tym obrzędzie suwalskim, wielkanocnym. Zaproponowała mi, żebym tam pojechał, do pewnej wioski, do pewnych ludzi[9].

I dalej, już z innego źródła:

W 1989 dotarłem do Wądołowskiego w Dzierwanach. On demonstrował mi swoją grę na akordeonie – coś, mistrz! – i dał adres do Maryny Maliszewskiej. Poszukiwałem tropów fenomenu, o którym słyszałem, „chodzenia po aliluji”, unikalnego już obrzędu. Drugiego dnia trafiłem do Dziadówka i Babci Maliszewskiej. Siedziała przy kołowrotku. Przyjechaliśmy do Dziadówka z Wolfem Niklausem wiosną '90 roku i zapisaliśmy motywy wielkanocnych pieśni. Na tej podstawie przygotowaliśmy naszą pierwszą wyprawę[10].

Artyści spod Olsztyna zaczęli wchodzić w role kolędników. Wyruszając na wyprawy, inicjowali powtórne zaistnienie zwyczajów w miejscach, z których się wywodzili. Węgajscy kolędnicy nie wyrosli w zwyczaju kolędowania, nauczyli się go dopiero poprzez specyficzny teatralny trening. Wyprawy same stały się więc teatrem. Członkowie grupy poznając obrzędy jedynie dzięki kulturowym pośrednikom, byli w stanie jedynie zrealizować ich steatralizowaną wersję – w oparciu o własną wiedzę i wyobraźnię. Wyprawy stały się teatralizacją dawnych obrzędów.

Od 2000 roku Wyprawy Teatru Węgajty zaczęły funkcjonować jako Inna Szkoła Teatralna, poprzez swoją nazwę odwołując się do tożsamości teatru alternatywnego („miałem kiedyś wątpliwości, czy należy przyjmować nazwę »teatr alternatywny«, teraz myślę, że w jakimś szerszym sensie – tak”[11]). Pełen program Szkoły zakłada udział w trzech warsztatach i wyprawach: kolędowaniu bożonarodzeniowym na pograniczu łemkowsko-polskim, zapustach na Warmii i kolędowaniu wielkanocnym (tak zwanym „Chodzeniu z Alilują”) na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim. Uczestnicy Szkoły angażują się więc w formy „obrzędowości cyklu kalendarzowego: od początku do końca zimy”[12].

Można byłoby zastanawiać się, dlatego Teatr Węgajty zdecydował się swoim wcześniejszym aktywnościom nadać ramy jakie daje szkoła. Jak pisał Waław Sobaszek: „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”[13]. Wydaje się, że słowa te znajdują szczególne odbicie w najnowszej formie szkoły, w ramach której już od kilku lat udaje się stworzyć nowy spektakl teatralny, prezentowany później jako premiera Teatru Węgajty. Nowo przybyli adepci Innej Szkoły Teatralnej bardzo szybko stają się więc aktorami słynnego Teatru, a ich „postawa nieuprzedzona, naturalnie otwarta i krytyczna” okazuje się być punktem wyjścia, dzięki któremu powstaje przedstawienie.

W trakcie warsztatów uczestnicy poznają lub przypominają sobie język teatralnego kolędowania. W zależności od tego, w którym epizodzie Szkoły biorą udział, uczą się konkretnych pieśni, tańców, zwyczajów, poznają tradycyjne scenki i motywy, a podczas zapustów przygotowują także maski. Czas spędzają również na pracy nad widowiskiem, które staje się ważną częścią, niejako dopełnieniem kolędowania oraz autorską wypowiedzą członków grupy na tematy im z jakiegoś powodu bliskie i zawsze, chcąc nie chcąc, bardzo współczesne.

W przypadku zarówno kolędowania bożonarodzeniowego jak i wielkanocnego grupa odbywa wspólną daleką podróż, by chodząc od domu do domu, od gospodarstwa do gospodarstwa, śpiewać pieśni, tańczyć i rozmawiać z mieszkańcami wsi oraz odgrywać przedstawienie kolędowania. Na koniec, drugiego dnia pokazuje spektakl, na który zaproszeni są wszyscy mieszkańcy odwiedzanych wcześniej domostw. W trakcie kolędowania bożonarodzeniowego odbywa się on w szkole, na ten dzień dostosowanej do wymogów widowiska teatralnego, podczas kolędowania wielkanocnego w stodole Henryka Podbielskiego, właściciela jednego z gospodarstw we wsi Dziadówek.

Kolędowanie jest teatrem dogłębnie zainteresowanym widzem. Jego zadaniem to zwrócenie się w stronę widza, tak by uczynić go uczestnikiem, współgospodarzem sytuacji. Zadaniem aktorów jest zaktywizować widzów,

namówić ich do wspólnego tańca, do rozmowy, do zaintonowania pieśni, gdyż pewne sensory widowiska ujawnia się dopiero wtedy, gdy współ-kreatorem wydarzenia teatralnego, stanie się jego wcześniejszy widz.

Uczestnicy warsztatów nie są kołędnikami, a jedynie odgrywają ich role. Bardziej od samego obrzędu interesuje ich teatr, który tworzą, idąc przez wieś i kreując wesołą, rozśpiewaną kompanię, zaczepiającą mieszkańców, wchodzącą do ich domów i upraszającą się o datki. Co więcej, kultura ludowa pełni dla nich niejednokrotnie jedynie funkcję biletu wstępu do gospodarstwa, które chcą odwiedzić. Niejednokrotnie to dzięki są tam mile widziani, a ich obecność nie wzbudza pytań i podejrzeń. Biorąc udział w kołędowaniu łączą role: kołédnika i postaci, którą on odgrywa, a nie zatracając się w nim do końca, kołédując odgrywają też samego siebie. Izabela Giczewska, aktorka Teatru Węgajty, wielokrotna uczestniczka wypraw, starając się uchwycić ten fenomen, na pytanie o Kołédowanie bożonarodzeniowe: „Jak rozumiem, Turoniem byłaś?”, odpowiedziała spontanicznie: „Nieraz. I Kozą, i Cyganem, i, i, i i sobą też. Kołédnikiem byłam”. Performerka była zatem nie tylko Kozą (rola teatralna – ciało semiotyczne), kołédnikiem (rola obrzędowa – ciało semiotyczne), ale też sobą (rola wskazująca na teatralizację obrzędu – ciało fenomenalne)[14].

Publicznością współtworzącą spektakl są natomiast mieszkańcy odwiedzanych wsi, na przykład Dziadówka (kołédowanie wielkanocne) czy Nowicy (kołédowanie bożonarodzeniowe). Wśród nich znajdują się osoby starsze, pamiętające dawne zwyczaje. Niemalą liczbę stanowią jednak i ci, którzy na odwiedzanych terenach osiedlili się niedawno. Kiedy wesoła kompania spotyka rodziny od dawna zamieszkujące wizytowane wsie, jej członkowie przyjmują określone role niejako automatycznie, choć nie samoczynnie, bo na skutek działań teatralnych Teatru Węgajty. Wychodzą na próg, witają, zapraszają do stołu, częstują wódką i jadłem, prowadzą rozmowę, dają się namówić na wspólne tańce, czasem sami śpiewają pieśń lub recytują oratorium. Jak mówi Wacław Sobaszek, „[w]spółtworzą oni widowisko swoimi reakcjami, swoim zachowaniem, mieszczącym się w konwencji niepisanego scenariusza wizyty”[15]. Nowo przybyli mieszkańcy także starają się wejść w odpowiednią rolę, jest to jednak dla nich trudniejsze, ponieważ nie znają zwyczajów. Zadaniem aktorów jest zachęcenie i tej publiczności do wspólnego odgrywania, do udziału w przedstawieniu, gdyż to „dopiero ich udział powoduje ujawnienie się sensu widowiska”[16].

Przedstawienie kołédowania rozgrywa się przede wszystkim w domostwach gospodarzy, ale także pomiędzy nimi. Aktorzy z Teatru Węgajty stojąc pod oknami, radosnym śpiewem sygnalizują, że chcą wejść do środka. Nie zawsze jednak mieszkańcy są im przychylni. Czasami nie otwierają drzwi, udając, że nikogo nie ma. Taka decyzja również kreuje kształt spektaklu. Wskutek ich odmowy aktorzy odchodzą, zmienia się przestrzeń performatywna i czasowość widowiska, zostaje zakłócony jego rytm i atmosfera. Przyjęcie węgajckich aktorów na podwórku, najczęściej, choć nie zawsze, wzmacnia wzajemny dystans. Artyści z Węgajty zdają sobie sprawę, że nie są mile widziani, gospodarze mają natomiast jeszcze większe trudności z wejściem w rolę uczestników dawanego obrzędu. Zwłaszcza w przypadku chodzenia z Alilują, kiedy dni są już cieplejsze i dłuższe, zdarza się, że na placu przed domem udaje się doprowadzić do wspólnego, pełnego zaangażowania wykreowania spektaklu. Podwórko stawało się wtedy miejscem współtworzenia Chodzenia z Alilują.

Najczęściej jednak gospodarze ochoczo zapraszają kołédników w progi swojego domu i widowisko rozgrywa się w izbie mieszkalnej połączonej z kuchnią. Jest ona zwykle tak mała, że uczestnicy wydarzenia ledwo mogą się w niej zmieścić. W wyniku ograniczeń przestrzennych powstaje bardzo specyficzna przestrzeń performatywna, miejsce tworzenia i odbioru miesza się ze sobą. Przebywanie na odległość nie do końca wyciągniętej ręki wzmacnia bliskość oraz ułatwia przeprowadzenie zaplanowanych tańców i rozmów oraz wspólne śpiewanie pieśni.

Niezwykłą atmosferę miejsca, w którym odbywa się zasadnicza część kołédniczego widowiska, budują także smaki i zapachy. Gospodarze prawie zawsze częstują przybyłych kołédników. Zapraszają ich do wspólnej biesiady, wyjmują wódkę, ciasta, mięsa, sery, sałatki. Niejednokrotnie, wyczuwalne są zapachy aktualnie przyrządzanych potraw, które rozbudzają zmysły, a także potęgują wrażenie bliskości, rodzinnego ciepła, są zaproszeniem ze strony mieszkańców wsi do wspólnego przebywania i współtworzenia widowiska.

Idąc, grupa śpiewa i gra. Echo, które powstaje pomiędzy pagórkami, przenosi tworzone dźwięki. Nasilający się hałas to dla gospodarzy znak, że kołédnicy zaraz dotrą do domu, widowisko już trwa i należy się na nie przygotować. Pieśni mają wpływ na jego scenariusz. Stojąc pod oknem i czekając na otwarcie drzwi, alilujnicy intonują: „A czy w domu Pan Gospodarz? Hej lolem daj, a czy w domu Pan Gospodarz?”, którymi to słowami

proszą mieszkańców domostwa o otwarcie im drzwi. Jeżeli zostaną wpuszczeni do środka, przypominają, że powinni zostać należycie przyjęci. Upraszając o poczęstunek, śpiewają: „Ty gospośu bądź wesoła, weź kluczyki, zajdź od stoła, a od stoła do szafeczki, przynieś dla nas flaszkę gorzałeczki”. Przy pomocy skocznej muzyki zachęcają do tańca, łatwy rytm pozwala uczestniczyć w zadaniu nawet kompletnym nowicjuszom. Wygrywając spokojne dźwięki i śpiewając wersy opowiadające o zmartwychwstaniu Chrystusa, przypominają, że działania odbywają się w tradycji określonej religii i wedle takiej konwencji mieszkańcy powinni się zachowywać. Na odchodne gospodarze powinni dać kołędnikom dary, o czym niektórzy, zwłaszcza ci przybyli niedawno, mogą nie wiedzieć. Zachęcając do odpowiedniego zachowania, kołędnicy śpiewają: „dajcie nam tu, dajcie jajek osiemnaście, żeby Wam się kury nie kryły po chwaście, po chwaście nie kryły, jajek nie gubiły, żeby Wam się wszystkie do domów schodziły”.

Muzyka, śpiewy, odgłosy tańców, jedzenia, podawania, powitania i pożegnania kreują atmosferę otwartości, która wraz z zapachami i smakami sprzyja rozwojowi widowiska i współkreowaniu go. Przenosi się także na wieńczące kołędowanie przedstawienia teatralne, które przesiąka atmosferą wcześniejszych odwiedzin. Serdeczna wymiana zdań często odnosi się do spraw bieżących, politycznych, światopoglądowych. Dzięki niej kołędowanie, rok w rok, staje się spektaklem niezwykle aktualnym, odnoszącym się do rzeczywistych, teraźniejszych problemów.

Kołędowanie określana jest przez konwencję dawnego obrzędu. Artyści chcą, we współpracy z gospodarzami, zaprezentować widowisko w każdym odwiedzionym domu. A zatem wszędzie pragną porozmawiać, pośpiewać i potańczyć wraz z mieszkańcami. Czas trwania omawianego wydarzenia artystycznego jest uzależniony od relacji, jaka łączy artystów z Teatru Węgajty z konkretnymi mieszkańcami Dziadówka. W zależności także od tego, czy gospodarze z chęcią przystają na wspólne tańce, czy podtrzymują rozmowę, inicjują pieśni, czy wręcz przeciwnie – odpowiadają sceptycyzmem lub niechęcią, spektakl trwać będzie dłużej lub krócej, a w bardziej radykalnych sytuacjach – czy w ogóle zaistnieje.

Kołędowanie praktykowane przez Teatr Węgajty od ponad 20 lat, jest przykładem działania teatralnego, które w bardzo dużym stopniu kształtowane jest razem z jego odbiorcami. Najważniejszą „strategią” i „metodą” Teatru, zdaje się być relacja i otwartość wobec mieszkańców wsi, odwzajemniana bądź nie. Zainteresowanie odwiedzanymi osobami, ich życiem, poglądami i doświadczeniem, skutkuje w prezentowanym później przedstawieniu teatralnym, które przenika atmosfera otwartości.

Przedstawienie wieńczące kołędowanie przygotowywane jest przez uczestników wyprawy, a zatem przez osoby wcielające się wcześniej w role kołędników, a pokazywane przed zgromadzonymi mieszkańcami wsi. Tu następuje dość tradycyjny podział, zgodny z konwencją teatralną, do której jesteśmy przyzwyczajeni, na aktywnych aktorów i biernych widzów. Jeżeli jest on znoszony, to tylko na końcu – poprzez zaproszenie widzów do wspólnego tańca, które zresztą zwykle spotyka się z ogromnym uznaniem. Jak na przykład pisze z zachwytem Jacek Dobrowolski:

„Troje skrzypiec, dwa akordeony, dwa klarnety, bęben i cymbały. Prócz podłogi więcej do szczęścia nie potrzeba. Tańczą przybyli tu Niemcy, Ukraińcy, Żydzi, Rosjanie, Łemkowie i Polacy. Tańczą rolnicy i studenteria, panie i panowie, baby i chłopcy. Żeby tak rozśpiewać i roztańczyć wszystkie obecne tu »narody i stany« trzeba było lat pracy tropicieli śladów Vincenzowskiej karpackiej Atlantydy”[17].

Fakt, że widowiska Teatru Węgajty pokazywane przed zgromadzonymi mieszkańcami wsi często przeradzają się w trwające do późnych godzin nocnych zabawy taneczne ma oczywiście niezwykłą wagę. Jego znaczenie dla budowania relacji z mieszkańcami wsi jest niebagatelne i często odnotowywane. Wspólne działanie odbywają się jednak po spektaklu, a on sam ma raczej wymiar jednostronnego przekazywania treści. Jego charakter opisywanego wcześniej działania „razem z” zasada się więc na innym poziomie niż podczas kołędowania.

W widowisku kończącym kołędowanie odnaleźć można bardzo nieliczne elementy inspirowane kulturą ludową. W późniejszych przedstawieniach, które składają się z trzech widowisk kończących sesję Innej Szkoły Teatralnej, także – oprócz sekwencji masek pochodzącej z Zapustów – nie ma ich zbyt wiele. Przykłady pochodzą raczej z przedstawień zamykających kołędowanie wielkanocne. W Ziemi B (premiera w 2011 roku) Emilia Hagelganż do zbudowania swojej solowej sceny użyła pochodzącej z Suwalszczyzny opowieści o pierwszym wołoczebniku, którego jak mówi Wacław Sobaszek: „przeciągano w pozycji poziomej po roli; imitując ruchy miłosne, spełniał

zadanie magiczne, zapewniał ziemi płodność, a ludziom urodzaj”[18]. W Powietrzu (premiera w 2013 roku) wykorzystano Balladę o Świętym Jerzym, którą zainscenizowała cała grupa. Jednakże większość elementów widowisk Teatru Węgajty, niemal wszystkie, sceny, piosenki, teksty, koncepty czy działania artystyczne wykorzystywane w tych przedstawieniach z zainteresowaniem kulturą ludową, wiele wspólnego nie mają. Spektakle dotyczą spraw bieżących, społecznych i politycznych, związanych z ekologią, zwierzętami, kulturą konsumpcyjną, prawami kobiet, prawami mniejszości narodowych i etnicznych, a aktorzy swoje stanowisko wyrażają w sposób bezkompromisowy, wręcz radykalny, czytelnym teatralnym znakiem, silnym gestem i słowem pokazując swoje zdanie.

Nadużyciem nie będzie, jeżeli stwierdzi się, że już od kilku lat (od około 2010 roku) istnieje pewna specyficzna metoda tworzenia przedstawień Teatru Węgajty. Praca nad spektaklem rozpoczyna się jeszcze przed przyjazdem uczestników do Węgajt. Przynajmniej od 2012 roku, mniej więcej tydzień wcześniej wszyscy uczestnicy warsztatu, przyszli kołędnicy, zarówno nowicjusze, którzy po raz pierwszy zawitają do Węgajt jak i od dawna związany z Teatrem artyści, otrzymują wiadomość, najczęściej wysłaną informującą ich o temacie widowiska. Proszeni są o przygotowanie materiału (wiersza, fragmentu prozy, piosenki, wiadomości, swoją spisana refleksję czy wspomnienie) związanego z zagadnieniem, nad którym będą pracować w trakcie warsztatu. Tematy zwykle są dosyć szerokie i pozwalające się w różnorodny sposób interpretować, na przykład: „kryzys”, „ogień”, „powietrze”, „mniej”. Na tym etapie uczestnicy pracują więc indywidualnie, rozbudzając w sobie refleksję na zadane zagadnienie.

Po przyjeździe do Węgajt, zwykle drugiego dnia, gdy grupa już zaczyna się konsolidować i jest po pierwszych warsztatach tanecznych, wszyscy jej członkowie, siadając w kręgu, po kolei dzielą się tym, co ze sobą przywieźli. Niejednokrotnie nie ograniczają się do jednego materiału, a wręcz przeciwnie przedstawiając wielość, którą udało im się zgromadzić. Opowiadają skąd mają dany tekst, dlaczego jest dla nich ważny, interpretują go i obarczają komentarzem. Fragmenty zwykle są, w sposób niejako naturalny, od razu dyskutowane. Po takiej sesji, w trakcie której rodzi się już pewna wizja tego, o czym grupa chce opowiedzieć, rozpoczyna się praca z tekstem. Uczestnicy proszeni są o dokonanie ostatecznych wyborów i maksymalne uproszczenie oraz skrócenie fragmentów, przy jednoczesnym zachowaniu ich znaczenia. Tak przygotowany tekst czy teksty zapisują na kartce, którą wkładają do kieszeni, nosząc ją najlepiej cały czas przy sobie.

Przez następne dni wykonują różnego rodzaju ćwiczenia wykorzystujące te fragmenty tekstu, eksperymentują z nim, oswajają się z jego brzmieniem, szukając jego znaczeń i kontekstów. Improvizując (samodzielnie, z partnerem, w grupie) tworzą różnego rodzaju działania sceniczne, które wykorzystują przygotowane wcześniej fragmenty oraz refleksje powstałe w trakcie wspólnych dyskusji. Ci którzy w warsztatach w Teatrze Węgajty biorą udział po raz pierwszy, jeszcze nie wiedzą, że część z tych swobodnych improwizacji stanie się częścią spektaklu. Reżyser widowiska Waław Sobaszek, po kilku sesjach takiej pracy, proponuje kolejność, w jakiej wyimprowizowane działania miałyby zostać pokazane. Struktury nie buduje kierując się potrzebą ułożenia choćby fabuły. Jego reżyserskie decyzje wynikają raczej z myślenia o ogólnym przesłaniu widowiska, a także atmosferze przedstawienia i wzajemnym dopełnianiu się poszczególnych działań, nie tylko poprzez ich temat, ale także poprzez rytm, muzyczność, wizualność. Propozycja jest negocjowana z pozostałymi członkami grupy kołędniczej, niektórzy jeszcze na tym etapie dokładają scenę, inni komunikują, że nie chcą już więcej wykonywać tego, co znalazło się w zaproponowanej strukturze. Wskutek rozmów, prób i przyglądania się temu, co udało się stworzyć, powstaje w krótki, około półgodzinny spektakl.

Przedstawienia tworzone podczas Kołędowania, Zapustów i Alilujki są w lipcu, tuż przed węgajckim festiwałem Wioska Teatralna, łączone w całość. Członkowie poszczególnych grup, choć nie wszyscy, przyjeżdżają do Węgajt, by pracować nad efektem finalnym. W ten sposób przygotowano Wodę 2030 (2010), Ziemię B (2011), Ogień, kryzys, dworzec centralny (2012), Powietrze (eks)misje (2013), Wielogłos (2014), mniej! (2015) i Godzinę Zero (2016).

Najnowsze spektakle Teatru Węgajty są kolażami – zbiorem scen, etiud, piosenek, recytacji, których nie łączą związki fabularne, ani bezpośrednie związki przyczynowo-skutkowe. Wiąże je natomiast temat, który choć proponowany jest przez prowadzących grupę, w tym reżysera spektaklu, swoje rozwinięcie znajduje poprzez pracę wszystkich twórców przedstawienia. Aktorzy na swój sposób go interpretując, realizują własne wizje, wypowiadają

się w zaproponowanej kwestii. Ujawniają własny stosunek do określonych spraw, który najczęściej jest krytyczny, emocjonalny i siłą rzeczy bardzo osobisty, czasem wręcz intymny, co oczywiście przysparza niezwykłych wrażeń widzom.

Jednocześnie jednak, mimo bardzo dużej swobody, którą otrzymują wszyscy uczestnicy węgajckich działań czy po prostu członkowie grupy, kolaże zachowują spójność estetyczną. Bez wątpienia, istnieje estetyka przedstawień Teatru Węgajty. Spektakle są spójne wewnętrznie, ale także koherentne ze sobą nawzajem. Bo choć w każdym z nich ujawnia się pewnego rodzaju dynamika grupy, która jest zmienna, to widzimy także ich rodowód, miejsce powstania, wypracowaną technikę. Powracające jakości estetyczne to chociażby minimalizm gestu, ruchu, słowa, posługiwanie się hiperbolizującą metaforą, niedokańczanie wątków, gwałtowne ich urywanie i dynamizm, silny, prowadzący przez cały spektakl motyw muzyczny, prymitywizm masek, rekwizytów, kostiumów. Wydaje się, że koherencję udaje się uzyskać, dzięki z jednej strony powtarzalność części zespołu i jego przekonaniu o potrzebie powtórnego wypowiedzenia się w już ustalonej, węgajckiej estetyce, z drugiej strony poprzez niezwykle skromne, ale istotne wskazówki reżyserskie Wacława Sobaszka, takie jak: „mów głośniej”, „po prostu wyjdź”, „stań i czekaj”. Najnowsze przedstawienia Teatru Węgajty jak i kontekst kolędowania w jakim powstają bez wątpienia mają charakter silnie partycypacyjny. Powstają w wyniku kolektywnego współdecydowania o artystycznym kształcie działania. Są efektem pracy zespołu a poszczególne sceny bądź inne elementy spektaklu mają konkretnych autorów, twórców, którzy wypowiadają się w nich za siebie, w sposób jaki wydaje im się najciekawszy bądź najwłaściwszy. Choć nie wszystko, zarówno w przypadku kolędowania jak i widowiska go wieńczącego, zależy od poszczególnych członków grupy, nie ma wątpliwości, że autorstwem tych działań reżyser się dzieli. W kolędowaniu z gospodarzami odwiedzanych domów, w spektaklach z jego aktorami.

Powróćmy jeszcze na moment do węgajckiego Archiwum.

Drugi tekst, z marca 1988, jest ciekawą rozmową o enigmatycznym tytule Niezadane pytanie pomiędzy Wacławem Sobaszkiem a Sławomirem Gołaszewskim[19]. Tematem wywiadu, zamieszczonego na łamach „Obiegu”, jest estetyka działań Teatru Węgajty, jego muzyczność oraz jej rola w budowaniu przedstawień. Dowiadujemy się o sceptycznym nastawieniu Sobaszka do ścisłego stosowania metod w obszarze sztuki, a także o tym że tworząc muzykę szuka on impulsów inicjujących działanie i że istnieją pewne pytania, które da się wyrazić jedynie ciałem. W tekście nie dowiadujemy się jednak niczego na temat realiów węgajckiej pracy. Rozmówcy nie wyjaśniają ani gdzie Teatr się znajduje, ani kto go tworzy, ani w jaki sposób czy w jakich obszarach chce on działać.

Ów brak informacji wytłumaczyć można oczywiście konwencją tekstu. Możliwe jest także, że czytelnicy „Obiegu” Teatr Węgajty już po prostu znali, orientowali się jakiego rodzaju jest to przedsięwzięcie i nie potrzebowali wizytówki, metryczkowych informacji na jego temat. Jak to jednak możliwe, biorąc pod uwagę, że w 1988 roku Węgajty istniały dopiero dwa lata i nie przygotowały jeszcze żadnego przedstawienia?

Warto sobie uświadomić, że dokumentacja Teatru Węgajty rozpoczyna się od tekstu, który choć tematycznie dotyczy jednej z najważniejszych dla tego Teatru spraw, w planie bezpośrednim opisuje działanie znajdujące się gdzieś na marginesie historii grupy. Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia” to jedna z kilku inicjatyw, które pojawiły się pomiędzy zamknięciem słynnej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” a powstaniem Teatru Węgajty. Podobnych aktywności było więcej, akurat ta została wspomniana na łamach prasy i dzięki temu zapamiętana.

W archiwum Teatru Węgajty nie ma jednak ani jednego artykułu poświęconego niezwykle ważnej, „właściwej”, olsztyńskiej Pracowni. Brakuje zarówno tekstów bieżących, prasowych z końca lat 70. XX wieku, jak i późniejszych opracowań, na przykład z wydanej przez Teatr Kalambur książki Sztuka otwarta. Parateatr II z 1982 roku[20] czy rozdziału Pracownia olsztyńska autorstwa Aldony Jawłowskiej ze słynnego dzieła Więcej niż teatr z 1987[21]. O czym świadczy ten brak? Najprawdopodobniej o przekonaniu, że należy oddzielić od siebie aktywność Pracowni i Teatru Węgajty.

Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”, którą z pewnością znali czytelnicy „Obiegu”, to grupa twórcza założona w 1977 roku przez Krzysztofa Gedroyca, Ryszarda Michalskiego, Wacława Sobaszka i Ewę Wołoczko w Olsztynie. Istniała do 1981 roku i podejmowała się bardzo różnych aktywności, które dziś można byłoby umieścić w obszarze animacji kultury, sztuki w przestrzeni publicznej, community arts. Stanowi znaczący

element prahistorii Teatru Węgajty.

Adresatami działań Pracowni byli mieszkańcy Olsztyna. Przede wszystkim młodzi ludzie. W lutym 1978 roku przygotowano cykl warsztatów plastycznych, muzycznych i teatralnych dla olsztyńskiej młodzieży nazwany Działania zimowe. W ich ramach realizowano pomysły licealistów, które narodziły się w trakcie spotkań. W sierpniu 1980 roku przeprowadzono dla dzieci warsztat masek. Zakończył się on kolorową maskaradą przez miasto, znajdującą swój finał w lesie, nieopodal podolsztyńskiej wsi, gdzie członek grupy[22] czekał na uczestników, by opowiedzieć im bajkę, zachęcić do grania na instrumentach i ustawienia kolorowego ptaka w centrum wsi. W kwietniu 1980 roku zorganizowano akcję Smok, mającą na celu zwrócenie uwagi na zanieczyszczoną Łynę płynącą przez miasto, podczas której między innymi grupa dziewcząt zachęcała przechodniów, by wylewali czystą wodę z butelek do rzeki mówiąc „Pomóż Łynie, zrób, co możesz” [23]. Jedną z ważniejszych akcji Pracowni, a dla historii Teatru Węgajty zapewne najważniejszą, była Podróż do domu zorganizowana w kwietniu 1979 roku. Wymyślili ją Ewa Wołoczko i Krzysztof Łepkowski. Artyści wraz z przybyłymi uczestnikami wydarzenia wyruszyli z Olsztyna, wkraczając w warmińskie lasy, gdzie odwiedzali gospodarstwa opuszczone przez Niemców na początku lat 70. XX wieku. Domy były w stanie rozkładu, zabałaganione i częściowo zburzone, ale mimo to wciąż można było znaleźć w nich wartościowe rzeczy, książki, figurki. Wraz z rozpoczęciem stanu wojennego Pracownię zamknięto. W jednym z poniemieckich domów, w kolonii wsi Węgajty, około dwadzieścia kilometrów od Olsztyna, w 1982 roku zamieszkali Erdmute i Waław Sobaszkowie. Niedaleko nich, później, osiedlił się Krzysztof Łepkowski. Początkowo ich dom mieszkalny i przystosowana do celów teatralnych stodoła służyły za miejsce działań (warsztatów, przygotowań) członków dawnej Pracowni. Stopniowo kontakt pomiędzy artystami, członkami dawnej grupy słabł, zwłaszcza zimowe miesiące Sobaszkowie spędzali w samotności, muzykując, zbierając pomysły i inspiracje do pracy teatralnej. Przypomnijmy jeszcze manifest Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia” z 1977 roku:

Jesteśmy związani ze sobą, stanowimy grupę o wspólnych przeszłych doświadczeniach i wspólnej potrzebie działania, które wykraczałyby na zewnątrz naszego kręgu. Chcemy, by olsztyńska „Pracownia” stała się miejscem, gdzie ta działalność zewnętrzna byłaby nie oddzielona i bliska naszemu życiu prywatnemu. Jedni bardziej przez teorię, inni przez praktykę – wszyscy jesteśmy ludźmi związanymi ze sztuką. Chcemy wyjść także poza ten krąg, bo nie interesuje nas tradycyjny status sztuki z rozdzieleniem na aktywnych twórców i zupełnie biernych odbiorców. Interesują nas zjawiska szersze niż sztuka, zjawiska twórczości, a wśród nich szczególnie te, których warunkiem jest wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, kolektywność i odwaga.

Interesują nas zjawiska twórczości docierające do środowisk, które ze względu na treści, formy ekspresji, sposób, miejsce i czas przekazu – sztuki, są od niej praktycznie odizolowane.

Nie interesuje nas tradycyjna forma popularyzacji sztuki, rozrywka, konsumpcja, relaks, konformizm i poczucie komfortu.

Stoimy po stronie wszelkich postaci aktywnego tworzenia i uczestnictwa w kulturze na terenie Olsztyna[24].

W archiwum Teatru Węgajty tekstów bezpośrednio poświęconych Pracowni brak. Może zresztą, nie powinno to dziwić. Teatr Węgajty powstał już w innym miejscu, na wsi, poza środowiskiem miejskim. Nastąpiło także pewnego rodzaju przesunięcie w obszarze zainteresowań twórczych i stosowanych środków wyrazu, do głosu doszedł teatr i praca nad spektaklem. A co najważniejsze – zmienił się skład osobowy tworzący obie grupy. Waław i Erdmute Sobaszek jako jedyni stanowili trzon ich obu. W początkowym okresie istnienia Teatru Węgajty wśród głównych jego twórców znaleźli się Wolfgang Niklaus, Małgorzata Dzygadlo-Niklaus, Katarzyna Krupka i Witold Broda, którzy nie uczestniczyli w pracach Pracowni. Stała się więc ona, przynajmniej formalnie, przeszłością. Jednak jej najważniejsze postulaty, wyrażające się w powyższym manifestie zdecydowanie przetrwały.

Partycypacyjność spektakli Teatru Węgajty, jego zainteresowanie drugim człowiekiem, jego kreatywnością, twórczością, osobistą opinią i sposobem jej wyrażenia, współtworzenie widowiska Kolędowania wraz z mieszkańcami oddalonych od centrów wsi, aktualność przedstawień i ich zaangażowanie społeczno-polityczne to

konsekwencja postulatów wyrażanych przez Pracownię. Potrzeba rozwijania kreatywności i twórczości każdego człowieka, uważność wobec niej i waga jej nadawana towarzyszy Teatrowi Węgajty od początku jego pra-istnienia. Rozmowa, partnerstwo i współdziałanie są jego celem. Sztuka teatru w Teatrze Węgajty jest demokratyzowana (bo dopuszcza wielogłosowość), uwalniana ze ścisłych konwencji (bo podważa strukturę) i unaoczniania (bo wskazuje na akt tworzenia).

Jednocześnie, wszystkie działania teatralne, które powstają w Teatrze Węgajty, tworzą się dzięki pracy grupy. Współpraca, kolektywizm, wzajemna pomoc i wspólna improwizacja to cechy bardzo bliskie węgajckim działaniom. Poszczególne sceny w przedstawieniach powstają wskutek impulsu konkretnej osoby, ale rozwijane są przez zespół. Te najciekawsze, najbardziej nośne czy najdłużej wypracowywane stają się częścią ostatecznego spektaklu, nawet jeżeli jej autor w nim nie gra, nie tylko dlatego, że unaocniają czyjąś twórczość, są jej znakiem, z którego ciężko rezygnować, ale także dlatego, że w wyniku współdziałania autorstwo rozmywa się. Paradoksalnie, choć Teatr Węgajty swojej stałej grupy nie ma już od wielu lat, grupowość, bliskie relacje oparte na przyjaźni, zaufaniu i wzajemnym inspirowaniu się w pracy artystycznej, wciąż są tam bardzo ważne. Nie jest tajemnicą, że tworzył się ze wspólnego, przyjacielskiego muzykowania. Nadużyciem nie będzie, gdy stwierdzi się, że dzięki temu, dzięki radości z przebywania w atmosferze współtworzenia z bliskimi sobie, choć często nowo poznanymi ludźmi, wciąż istnieje.

- [1] Po publikacji książki Tadeusza Kornasia Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny Wojciech Dudzik pisał: „Świadectwem teatralnego wędrowania Kornasia są jego książki, na czele z monografią Ośrodka Praktyk Teatralnych »Gardzienice«. Najnowsza poświęcona jest Teatrowi Węgajty – co wydaje się jak najbardziej naturalnym następstwem zainteresowań autora. Książka to jednak nieco osobliwa. Nie jest to bowiem monografia Węgajt, jaką już dawno chciałoby się przeczytać”, zob. W. Dudzik, Liturgia a teatr. Refleksje na marginesie książki Tadeusza Kornasia, „Didaskalia” 118/2013, s. 149.
- [2] L. Kolankiewicz, Spotkanie w Czarnej Dąbrówce, „Dialog”, nr 1/1989.
- [3] Opowieści Vincenza zespołu z Węgajt, „Gazeta Olsztyńska”, 11-12.02.1989.
- [4] W. Sobaszek, Małe dzieci miewają wielkie sny, „Gazeta Warmii i Mazur”, 1984.
- [5] W. Sobaszek, Na otwarcie „Innej Szkoły Teatralnej” [w:] Inna szkoła teatralna, red. M. Kotlewska, E. Sobaszek. W. Sobaszek, Węgajty 2007, s. 9.
- [6] T. Kornaś, Węgajty, „Scena”, nr 10/1989.
- [7] J.S., Do źródeł kultur etnicznych, „Gazeta Olsztyńska”, 4 IV 1989.
- [8] Na podstawie filmu Teatr w Dziadówku, reż. Waldemar Czechowski, Polska 2000.
- [9] Teatr w Dziadówku, reż. Waldemar Czechowski, Polska 2000.
- [10] Alelujiki [w:] <http://teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=7>, data dostępu: 29.03.2014.
- [11] Powiedział Waław Sobaszek. Zob.: Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze, red. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Warszawa 2008, s. 245.
- [12] W. Sobaszek, Zajęcia warsztatowe i terenowe [w:] Inna szkoła teatralna, op. cit., s. 9.
- [13] W. Sobaszek, Na otwarcie..., op. cit., s. 9.
- [14] Rozróżnienie na ciało semiotyczne i fenomenalne wg Eriki Fischer-Lichte, por. E. Fischer-Lichte, Estetyka performatywności, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- [15] W. Sobaszek, Zajęcia warsztatowe..., op. cit., s. 11.
- [16] Ibidem.
- [17] J. Dobrowolski, A kapela karuzela, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3-4/1991.
- [18] P. Leończyk, Węgajcki obrzęd przejścia. Wielkanocne „Chodzenie z Alilują” w Teatrze Wiejskim Węgajty, [praca licencjacka], Kraków 2012, s. 7.
- [19] S. Gołaszewski, W. Sobaszek, Niezadane pytanie, „Obieg”, marzec 1988.
- [20] Sztuka otwarta. Parateatr II, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1982, s. 62-72.
- [21] A. Jawłowska, Pracownia olsztyńska, [w:] Więcej niż teatr, Warszawa 1987, s. 37-40.
- [22] Tadeusz, nazwiska nie podano.
- [23] K. Gedroyć, R. Michalski, W. Sobaszek, E. Wołoczko, Interdiscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza

„Pracownia” [w:] Parateatr II, Sztuka otwarta, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1982, s. 62
[24]K. Gedroyć, R. Michalski, W. Sobaszek, E. Wołoczko, Program Pracowni [w:] Sztuka otwarta. Parateatr II, red.
E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1982, s. 62-72.

Ten wpis został opublikowany w kategorii [Teksty](#). Dodaj zakładkę do [bezpośredniego odnośnika](#).

Colloquia

Dumnię wspierane przez WordPressa.