

Borussia Nr 17

1998/1999

Magdalena Bogusławska

Ku prawdzie starowieku

W 1986 r. z olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” wyodrębniła się grupa teatralna, w październiku tego samego roku powstał projekt „Węgajty – teatr na wsi”, oficjalnie inaugurujący działalność podolsztyńskiej placówki¹. Kolejne przedsięwzięcia teatru stały się wypełnieniem i rozwinięciem tego projektu. W zakresie filozofii artystycznej i estetyki „Węgajty” zapewne świadomie nawiązały do działalności Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, tym bardziej, że założyciele Teatru Wiejskiego brali udział w przedsięwzięciach organizowanych przez gardzienicki zespół. Przykładem dla nowo powstałej placówki stał się również działający w połowie lat siedemdziesiątych kierowany przez Ewę Benesz Teatr Wiejski w Ciechanowcu, podobnie jak „Gardzienice” czyniący obszarem swych artystycznych penetracji wieś, jej kulturę i środowisko mieszkańców. Niebagatelną rolę w procesie określenia filozofii twórczej „Węgajt” odegrały doświadczenia parateatralne Teatru Laboratorium oraz organizowane przez Krzysztofa Czyżewskiego w latach 1987-89 spotkania w Czarnej Dąbrówce.

Literackim źródłem inspiracji dla sformułowania programu artystycznego węgajckiej placówki stało się pisarstwo Stanisława Vincenza. Znamienne rolę zwłaszcza odegrał jego tekst „Powrót kołedy”², który pozwolił twórcom precyzyjnie określić formułę działalności wiejskiego teatru, stając się impulsem do podjęcia kołedniczego dziedzictwa. W programowym tekście z 1989 r. „Ewolucja teatru wiejskiego?” Wacław Sobaszek przywołuje następujący fragment wspomnianej

¹ W. Sobaszek, *Węgajty teatr na wsi*, tekst prezentowany jako komentarz wystawy w październiku 1986, WDK Olsztyn

² S. Vincenz, *Powrót kołedy*, w: tegoż., *Na wysokiej poloninie*, t. 1: *Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z wierchowiny huculskiej*. Warszawa 1980, s. 125-136.

Magdalena Bogusławska, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się teatrem i kulturą południowych Słowian.

wcześniejszej vincenzowskiej opowieści: *jedno trzeba przyznać, że nasi kołędnicy nie tak chodzą jak ci kościelni gdzieś tam na dolach, co chociaż nawet wyuczeni dobrze, wyklepią prędko swoje, jakby cepem, byle tylko parę złotych na Kościół wydobrzeć i już lecą dalej! Nie, chrześcijańska wiara wyludzonych pieniędzy nie potrzebuje. Potrzebna jest ochota udać. Chce porwać, zachwycić, zyskać sławę. Po miastach uczeni, światli ludzie chodzą do teatru, cieszą się przedstawieniami. U nas, na kołędzie, cały teatr przychodzi do chaty.*³

„Powrót kołedy” Stanisława Vincenza to epicki obraz obrzędu kołędowania na Huculszczyźnie, w którym pisarz dostrzegł formę teatralną zrodzoną z pamięci starowieku. Bożonarodzeniowe widowiska, pochodzące z karpackich polonin nad Czeremoszem, traktował jako ekspresję specyficznego dla społeczności wiejskiej światłoodczucia. Teatrotwórczy żywioł, ujęty w kształt tradycyjnego obyczaju, zakorzenionego w najstarszych pokładach kultury, okazuje się wzorem dla artystycznego działania pojętego jako *anamnesis*. Świąteczny czas staje się „starożytną Mnemę”, będąc jednocześnie koordynatorem wszelkich ludzkich poczyną. Na tej samej zasadzie kołęda okazuje się powrotem do tego, co immanentnie zawiera w ludowej wyobraźni, do tego, co stanowiło jej archetypową treść, jej esencję. Cytowane przez Wacława Sobaszka zdanie Vincenza: *U nas, na kołędzie, cały teatr przychodzi do chaty posłużyło do sformułowania koncepcji teatru „całego”*⁴, a sam tekst „Powrót kołedy” stał się opisem jego wzorcowej postaci. Potrzeba zdefiniowania pojęcia całkowitości w teatrze wiedzy artystów „Węgajty” ku piśmnom Mieczysława Limanowskiego:

*Prawdziwy, istotny teatr, mówimy o tym, który obcuje z utworami wielkiego na-
tchnienia, zatem z pełnym Życiem Duszy na tle muzyki z wewnątrz usłyszanej –
jest zawsze najpełniejszą formą twórczości zbiorowej.*⁵ Wszelako i Vincenz poku-
sił się o sprecyzowanie cechy całkowitości, tyle że w odniesieniu do polskiej po-
ezji okresu romantyzmu. Dla pisarza totalność sztuki, będąca „wyrazem postawy
całkowitej”, przejawia się w tym, że żywiołem [sztuki – M. B.] nie jest wrażenie,
lecz wyraz nadosobistej wspólnoty, jej podmiotem zaś staje się „człowiek wiecz-
ny”, ten, którego portret nakreślił Adam Mickiewicz. Przeznaczeniem „człowieka
wiecznego” jest wędrówka poprzez dzieje, a jego misją wiązać w sobie prze-
szłość z teraźniejszością w jedno ognisko, w jedną gwiazdę płonącą.⁶

W deklaracjach twórców Teatru Wiejskiego „Węgajty” słowa Stanisława Vin-
cenza i Mieczysława Limanowskiego rozbrzmiewają w szczególnym dwugłosie,
wzajemnie się dopełniając i potwierdzając. Tekst Limanowskiego „Rok polski i du-
sza zbiorowa” poprzez artystyczną refleksję dotyczącą ojczystego folkloru ustala
zasady funkcjonowania „Teatru Przyszłości”. Teatr ów miałby dla swej aktywności
odnaleźć wzorzec w rytymice roku obrzędowego, którego kalendarz został rozpi-

³ Cyt. za: W. Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego?*, „Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 71.

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem

⁶ S. Vincenz, *Atlantyda: pisma rozproszone z lat II wojny światowej*, oprac. J. Snopek, Świat Lite-
racki, Warszawa 1994, s. 59-63.

sany zgodnie z kosmicznym porządkiem. Byłby to teatr, który podjąwszy trud odczytywania archetypów, przypominałby o pierwotnej, utraconej jedności i „całkowitości” ludzkich działań, odsłaniających związek człowieka z kosmosem, ze zmarłymi, a jednocześnie stanowiących ewokację świadomości określonej wspólnoty. Pojmowanej w ten sposób aktywności artystycznej Vincenz przypisywał zdolność „rozszerzania dusz”.

Zdaniem Wacława Sobaszka, Homer Czarnohory tę mickiewiczowską ideę rozumiał jako możliwość zaistnienia starej kultury, a także, jak sądzę, jej indywidualnego przeżycia, co pozwoliłoby kształtować osobowość chłonną, otwartą na doświadczenie, osobowość rozumiejącą.

Mieczysław Limanowski ów „Teatr Przyszłości”, któremu poświęcał stronic swych zapisków, wyobrażał sobie jako Laboratorium, warsztat pracy zbiorowej. W zamyśle artystów Teatru Wiejskiego „Węgałty” przedsięwzięcie kolędowania ma być owocem kolektywnego wysiłku, skoro postulowana zespołowość działania jest tej formie organicznie przynależna na mocy niepisanych praw tradycyjnej kultury. Podjęcie przez „Węgałty” tematu widowiska kolędniczego stało się wyrazem tęsknoty, której patronuje Reduta, a której artykulacją są projekty teatru misteryjnego, teatru-święta, zawarte w pismach Mieczysława Limanowskiego. Kolęda, będąc powrotem do teatralnych korzeni, siłą rzeczy musi się odwoływać do pierwotnego światoodczucia, nawiązywać swym kształtem do prototypowej sytuacji święta, kiedy to inscenizacja, jak chciał twórca Reduty, staje się „czynem zbiorowym” aktorów i świadków.⁷ Podmiotem twórczego procesu oraz źródłem energetycznego impulsu, zgodnie z redutową ideą, ma być „zgrany zespół aktorski”, który oddziaływałby z siłą „wielkiego stosu galwanicznego”. Funkcję elementu organizującego ten proces twórczości zbiorowej ma spełniać muzyka, ona staje się zatem podstawą aktorskiego rzemiosła. Wacław Sobaszek we wspomnianym już przeze mnie tekście „Ewolucja teatru wiejskiego?” zauważa, że praktyka kolędnicza stwarza tę rzadką możliwość wydobycia z instrumentu, jakim jest ciało aktora-kolędnika, owych szczególnych jakości, które czynią ze starej pieśni, z *prostej melodii muzykę z wewnątrz usłyszaną*. Ta zaś stanowiąc *odbicie emocji, czyjejs, dawnej wiedzy ku rozpoznaniu siebie w innych, ku doznaniu całkowitości i wewnętrznej spójności świata*.⁸

Warto zauważyć, że pierwotnie aktorzy Teatru „Węgałty” kładli nacisk głównie na stronę muzyczną kolędniczego obrzędu, ich praca stanowiła rodzaj grupowego muzykowania związanego z nauką śpiewania kolęd. Wtedy to, zanim jeszcze w trakcie ewolucji dzieła wykształciła się jego silnie zrestrukturalizowana oraz wyraźnie teatralna postać, nosiło ono adekwatną do swego charakteru nazwę „kantyczki”. Obecnie zespół porzucił już drogę prowadzącą od muzyki do słowa dramatycznego i *gestu jako elementu kardynalnego*⁹ – drogę wytyczoną w programowych wypowiedziach z lat 1986-1990. Obszarem aktualnych penetracji artystycz

⁷ Cyt. za: Z. Osiński, *Ku teatrowi Mieczysława Limanowskiego*, w: M. Limanowski, *Duchowość i maestria*, oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 14.

⁸ W. Sobaszek, op. cit.

⁹ W. Sobaszek, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgałty”*, op. cit. s. 69

nych „W
pisany –
się słow
specyfik
utworów
rytmiczn
potencję
Walter
nymi a
słowem
mi jego

W k
rapsody
wać, rh
łączeni
a więc
repertu
widowis

Ana
spektak
szczeg

Nie
lędnicz
jego po
ko insp
ska jes
ją tego
w prze
przyjęt
nia w k
głębia
dzone
kolędzi
prastar
cenz, z
partej

Twó
rzywa
nizacje

¹⁰ Po
1992, s.
¹¹ J. I
wa” 197

nych „Węgajty” uczyniły fenomen oralności [oralny, z łac. oralis, słowny, ustny, nie pisany – red.] konstytuującej kulturę tradycyjną. Ośrodkiem pracy aktorów stało się słowo „niepisane, żywe”, osadzone w strukturach czynnościowych, którego specyfika pozwala na nowo podjąć problem techniki gry aktorskiej. Morfologia utworów ludowych, wyrosłych z tradycji ustnej, opiera się na stałych wzorcach rytmicznych, zorganizowane w formuły słowa uruchamiają swą całą rytmiczną potencję, ta zaś implikuje określone reakcje fizjologiczne, gdyż – jak przypomina Walter J. Ong – zachodzi organiczny związek między owymi wzorcami rytmicznymi a procesem oddychania, gestem, ruchem ciała.¹⁰ Zatem praca aktora nad słowem, moglibyśmy je nazwać „słowem z wewnątrz usłyszanym” oraz sposobami jego artykulacji, staje się bazą wyjściową dla treningu fizycznego.

W kompozycji kolędniczego „spektaklu domowego” teatr odwołuje się do rapsodycznej tradycji „zszywania pieśni” (od greckiego rhapsoiden – rapsodować, rhapsin – zszywać, oide – pieśń). Technika ta w tym wypadku polega na łączeniu w całość standardowych formuł kolędowych, incipitów pieśni i oracji – a więc motywów anonimowych, przedindywidualnych, wybranych z bogatego repertuaru, a następnie pogrupowanych wokół zwyczajowych, stałych tematów widowiska.

Analogicznie do dzieł greckich poetów odczytanie partytury węgajckiego spektaklu jest jednocześnie z jej odśpiewaniem (lub melorecytacją); wynika to ze szczególnej własności obrzędowego słowa nie dającego oddzielić się od muzyki.

Nieprzypadkowo Teatr Wiejski „Węgajty” w czasie pracy nad materiałem kolędniczym zainteresował się twórczością Jana Dormana – zwłaszcza zaś nurtem jego poszukiwań, dotyczącym teatru obrzędowego – traktując jego działalność jako inspirację dla własnych poczynąń. Podobnie jak Dormanowi, „Węgajtom” bliska jest troska, by uchronić przed zapomnieniem prastary obyczaj, choć dokonują tego innymi niż on sposobami. Dorman starał się ocalić tę formę przenosząc ją w przestrzeń teatralną za cenę *przekształcenia sakralnej zabawy, zakłócenia przyjętego porządku*.¹¹ Fascynacja teatrem obrzędów skłoniła go do organizowania w latach 1965-1973 Przeglądu Zespołów Obrzędowych w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie. Wybrał to kompromisowe rozwiązanie, chcąc ominąć wprowadzone jeszcze w okresie stalinowskim rozporządzenie, zakazujące chodzenia po kolędzie. Kilkanaście lat później Teatr „Węgajty” podejmuje wysiłek przywrócenia prastarego zwyczaju macierzystemu środowisku, przychodząc, jak chciał Vincenz, z *całym teatrem do chaty*. Dąży w ten sposób do rewitalizacji tej formy wypartej z obrzędowego kalendarza pod wpływem zmian cywilizacyjnych.

Twórcy „Węgajt” upatrują w widowisku kolędniczym narzędzie ożywienia tworzywa teatralnego, co zbliża ich do postawy Dormana, który we własnych inscenizacjach wykorzystywał elementy kolędniczej konwencji, budując w ten sposób

¹⁰ Por.: W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 59.

¹¹ J. Dormann, *Moje uwagi i spostrzeżenia na marginesie imprezy „Herody”*, „Polska Sztuka Ludowa” 1971, nr 4, s. 217.

oryginalną poetykę teatralną. W spektaklach teatralnych podolsztyńskiej placówki również mamy do czynienia z przetransponowanym poetycko doświadczeniem kolędy w spektaklach stricte teatralnych.

Podobnie jak w przypadku inicjatywy Dormana, pracy Teatru Wiejskiego towarzyszy refleksja nad jego symboliczno-magiczną stroną. W będzińskim teatrze w ramach corocznego przeglądu grup kolędniczych odbywały się sesje poświęcone zagadnieniom z pogranicza teatru i etnologii. Węgajckie „projekty terenowe” wieńczone są seminariami o podobnym charakterze.

Sformułowanie i realizacja projektu kolędniczego jest przejawem dynamicznego stosunku Teatru Wiejskiego do tradycyjnej kultury ludowej; stanowi on pogłos romantycznej refleksji nad ludowością. W tym ujęciu wiejska społeczność jawi się jako „nosiciel prawd żywych”, a tworzona przez nią na przestrzeni wieków kultura wiedzie ku źródłom doznań egzystencjalnych. Formacja romantyczna funkcjonuje zatem jako płaszczyzna odniesienia w podjętym przez Teatr „Węgajty” wysiłku określenia własnej pozycji wobec procesów kulturowych, a literatura tego okresu dostarcza wzorów twórczego wyzyskania etnografii. Placówka ta poprzez swe działania dokonuje artystycznej reinterpretacji tradycji ludowej na poziomie rozpoznania egzystencjalnych. Tym samym jej twórcy polemizują z obecną we współczesnej kulturze tendencją, która traktuje ludowość jako narzędzie artystycznych stylizacji, wykorzystującą wyłącznie jej walory estetyczne. Krytyczną ocenę tego nurtu Wacław Sobaszek formułuje w następujący sposób: *Dziś folklor to właściwie fake-lore. „Fake” oznacza po angielsku iluzję, blagę.*¹² Zdanie to wydaje się zadziwiająco bliskie słowom wypowiedzianym ponad sto lat wcześniej przez Cypriana Norwida: *Pieśń gminna to nie jest to/ Co wy dziś zrobiliście z niej.*¹³

Częste nawiązania twórców teatru do artystycznego dorobku romantyków stanowią dowód nie tylko ogromnej żywotności tej tradycji w „Węgajtach”, ale również podnoszą problem języka, który pozwoliłby adekwatnie opisać podobne doświadczenia. Naukowe sposoby artykulacji wypracowane przez etnologię i antropologię, wydają się niewystarczające do wyrażenia ich całej złożoności, wymykającej się intelektualnym konkretyzacji. To właśnie w romantycznej literaturze „Węgajty” poszukują języka, który pozwoliłby dotknąć nerwu archaicznych pokładów kultury.

Ów, prowadzony w duchu romantyzmu, dialog z procesami kulturowymi skłonił ten wiejski teatr do stworzenia własnego wzoru uczestnictwa w kulturze, alternatywnego wobec przemian społecznych, dyskredytujących tradycyjne wartości.

Poza próbą rozwinięcia romantycznej myśli o ludowości w postawie zespołu zauważyć można także dążenie do przełamania tradycyjnego modelu folklorysty. Swą misję badacza węgajcki aktor traktuje nie jako powinność kronikarza powierzonego księgom pamięć o ginącym świecie, ale jako norwidowe „Tchnij!...”, jako bycie raczej tu niż gdzie indziej, raczej teraz – niż wtedy – o czym przypominają słowa Pascala. Spośród wszystkich przedsięwzięć Teatru Wiejskiego „Węgajty” kolędowanie i „spektakl domowy” zdają się ucieleśniać tę ideę najlepiej.

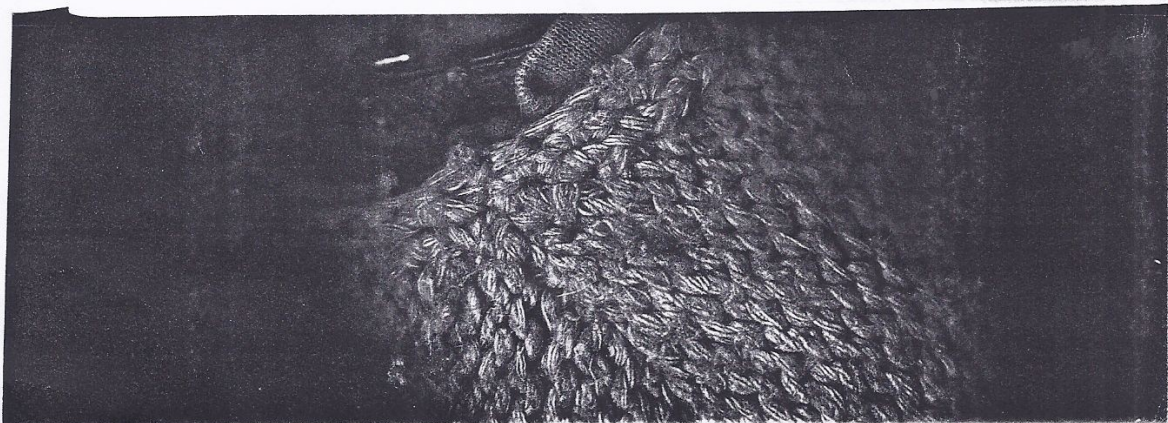
¹² W. Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego?*, op. cit. s. 72.

¹³ C. K. Norwid, *Kolebka pieśni. Do współczesnych ludowych pieśniarzy*, w: tegoż, *Vade-mecum*, BN, Wrocław 1990, s. 142-144.

Nazwa kolęda, obejmująca swym zakresem przede wszystkim obrzęd i pieśń, stanowiącą jego ośrodek, etymologicznie związana jest z rzymskim świętem kalend styczniowych (Calende Januariae), przypadającym na dni inaugurujące nowy rok. Obrzędowym trzonem święta było obchodzenie domów z życzeniami szczęścia i pomyślności. Należy przypomnieć, że podstawą rzymskiego zwyczaju kolędy stał się pierwiastek agrarny, konstatający święta przypadające na czas wiosenny, a związane z obchodami początku roku. Wraz z przesunięciem daty nowego roku na pierwszy dzień stycznia, równolegle nastąpiło przemieszczenie pewnych, specyficznie rolniczych zwyczajów. Innym źródłem pochodzenia treści agrarnych zarówno w kolędowaniu rzymskim, jak i substratu o charakterze karnawałowym, są Saturnalia i Opalia poprzedzające kalendy styczniowe (od 17 do 25 grudnia) oraz sąsiadujące z nimi Brumalia, obchodzone we wschodniej części rzymskiego cesarstwa uroczystości ku czci Dionizosa, których zasadniczym elementem były kolorowe pochody masek. Na kształt rzymskiego obyczaju kolędniczego oddziaływały również, wieńczące grudzień, święta ku czci zmarłych – Compitalia i Larentalia, wzbogacając motywy chtoniczne obecne w obrzędach zimowych.

Przejęcie tradycji kolędniczej przez ludność słowiańską dokonało się za pośrednictwem objętych rzymską kolonizacją ludów tracko-romańskich, przodków dzisiejszych Rumunów. Miało to miejsce jeszcze w okresie wspólnoty prasłowiańskiej, na co wskazują badania językoznawcze, stwierdzające obecność terminu kolęda w wielu zmodyfikowanych fonetycznie wariantach, na terenie południowej, środkowej i wschodniej Europy. Rzymska forma obrzędowa wchłonęła podobną morfologicznie, rdzennie słowiańską tradycję „połaźnika”, a żywioł magiczny rzymskiego kolędowania został zasymilowany z lokalnymi, słowiańskimi praktykami magicznymi. Archaiczne motywy agrarne, wywodzące się z noworocznych uroczystości celebrowanych podobnie jak w cesarstwie na początku marca, spłótły się z analogicznymi wątkami, konstytuującymi starożytny rzymski zwyczaj. Ustanowione następnie jako zasadniczy element pogańskich Godów, świętowania na obszarze prasłowiańszczyzny na przełomie grudnia i stycznia, zaważyły na ich charakterze. W archaicznym obrzędzie kolędniczym stwierdzono obecność zarówno praktyk magicznych, jak i wtórnie naniesionych struktur rytualnych (związanych m.in. kultem solarnym, zrodzonym z pogańskiego święta Słowian ku czci Swarożycza – boga Słońca i ognia). Badania etnograficzne wykazały też obecność w zwyczajach kolędniczych zabiegów związanych z kultem zmarłych przodków, opartych na prastarych wierzeniach pogańskiej Słowiańszczyzny, towarzyszących cyklowi godnich świąt, osadzonych przez tradycję w okresie przesilenia zimowego. Wiele tych form, na skutek wyjałowienia ich pierwotnego, rytualnego znaczenia, uległo sekularyzacji oraz daleko idącej teatralizacji, a w konsekwencji tych procesów wyemancypowało się w proteatralną strukturę.

Ostateczny szlif owemu cyklowi zimowych świąt oraz wywodzącym się z nich widowiskom, zarówno w tradycji rzymskiej, jak i słowiańskiej, nadało chrześcijaństwo. Dokonywało tego poprzez wykorzystanie obrzędowego kalendarza pogańskiego jako matrycy dla wytyczenia dat własnych świąt oraz adaptując prastare



struktury obrzędowe i modyfikując ich wymowę zgodnie z potrzebami Kościoła. Jednakże nieodwracalne przeobrażenia stały się udziałem dopiero reformacyjnych i związanych z protestantyzmem ruchów ewangelizacyjnych, które oparowały w XVI w. obszar zachodniego chrześcijaństwa.

I tak też bożonarodzeniową oktawę otwiera dzień narodzin Jezusa, przypadający 25 grudnia; chrześcijańskie święto wyparło obchodzony w tym dniu w starożytnym Rzymie Dies Natalis Solis Ivicti, ku czci Mitry, perskiego boga Słońca, którego kult rozprzestrzenił się na terenach Cesarstwa już w I w. p.n.e., a w III stuleciu n.e. został uznany za religię państwową.

Zamykający świąteczny tydzień 6 stycznia, pierwotnie obwołany dniem narodzin bóstw roślinności, np.: greckiego Dionizosa czy egipskiego Ozyrysa, w tradycji chrześcijańskiej został ustanowiony najpierw jako dzień chrztu, czyli duchowych narodzin Chrystusa (IV w.). Z datą tą zaczęto następnie wiązać uroczystość Objawienia, zwaną również świętem Trzech Króli. Chrześcijaństwo, wchłaniając jedno z pogańskich praktyk, potępiało inne. W III w. Tertulian wystąpił przeciw ucztom i podarkom, na przełomie IV i V w. św. Augustyn przeciwstawiał się zwyczajowi wzajemnego obdarowywania się oraz maskaradom. Wymienione wyżej napiętnowane przez ojców Kościoła elementy odnaleźć możemy w tradycyjnych zwyczajach kolędniczych. Pomimo tych wystąpień oraz radykalnych ustaleń synodów, mających na celu wykorzenienie pogańskich praktyk, prastare wierzenia i zwyczaje przetrwały w obyczajowości ludowej. W ten sposób weszły zatem w skład widowisk, towarzyszących obchodom świąt Bożego Narodzenia.

Połączyły się z wątkami wywiedzionymi ze średniowiecznego teatru misterijnego oraz spłoty z bożonarodzeniowymi pieśniami, dla których w XVI w. wtórnie przyjęto nazwę „kolęda”, w miejsce staropolskiej „symfonii”.

Opierając się na folklorystycznych zapisach ludowych widowisk kolędniczych oraz korzystając z materiałów etnograficznych, zgromadzonych w czasie wypraw badawczych, Teatr Wiejski „Węgajty” podjął się zrekonstruowania tej prastarej formy w postaci spektaklu, starając się zachować jej tradycyjny kształt. Jak przypomina Wacław Sobaszek, początkowo zespół teatru pracował zaledwie nad paroma motywami i kilkoma kolędami. Prawdziwym przełomem, który zaważył na powstaniu „spektaklu domowego”, stało się spotkanie z „Dziadkiem” Tkaczukiem (zm. w 1995 r.), mieszkańcem Kawkowa, leżącego nieopodal Węgajt.

Nagrane teksty i motywy muzyczne, udostępnione przez Dziadka Tkaczuka, miały konkretne przeznaczenie, posłużyły jako materiał do przygotowania kolejnej wyprawy etnoartystycznej „Węgajt”. Podczas pracy okazało się, że na ich podstawie można zbudować partyturę całego spektaklu.

Po raz pierwszy Teatr „Węgajty” wystawił „spektakl domowy” we wsi Dziadówek na Suwalszczyźnie, podczas kolędowania, na przełomie grudnia 1989 i stycznia 1990 r., następnie na Huculszczyźnie (1991 r.), w łemkowskich wsiach Beskidu Niskiego (1992, 1993 r.) oraz w Olsztyńskim (1994 r.). Kolędy i motywy dramatyczne lokalnych tradycji kolędniczych, z jakimi teatr spotkał się podczas swych wędrówek, a trzeba podkreślić, że każdy z odwiedzanych regionów przechowuje w mniejszym lub większym stopniu pamięć o obrzędowych zwyczajach, wzbogaciły zasób materiałów, z których budowano „spektakl domowy”.

Dopiero w 1995 r. powzięły „Węgajty” inicjatywę kolędy na terenie rodzimej wsi. Na jednym z węgajckich strychów odnaleziono wtedy maskę kozy oraz szkielet kukły Szemla (Szymła) – konika, z którym niegdyś w czasie adwentu chodzili po domach warmińscy kolędnicy. Okoliczność ta skłoniła zespół do poszukiwań etnograficznych opisów zwyczaju kolędowania z maskarą konika, a także sporządzenia na tej podstawie odpowiedniej partytury. Choć w „spektaklu domowym”, z którym teatr odwiedził wówczas węgajckie domy, przeważały motywy miejscowe, niemieckie, pochodzące z obszaru Warmii, nie poniechano wszakże, używanych wcześniej, elementów ukraińskich i polskich.

Trzeba tu dodać, że Teatr „Węgajty” uzależnia kształt przedstawianego spektaklu oraz dobór pieśni przede wszystkim od kulturowej i etnicznej specyfiki miejsca, w którym realizuje wyprawę. Dlatego też w zeszłym roku (1997) podczas węgajckiej kolędy na Łemkowszczyźnie, w której brałam udział, dominowały pieśni oraz inkantacje przejęte z kolędniczego repertuaru zamieszkującej ten teren ludności.

Podejmowana rokrocznie na nowo praca nad strukturą spektaklu, ciągła cyrkulacja motywów powoduje, że spektakl przypomina nieustannie odmieniający się strumień rzeki. Trudno byłoby zatem opracować zapis spektaklu, korzystając z ustnych i publikowanych w prasie relacji sporządzonych na przestrzeni lat przez uczestników kolędniczych przedsięwzięć, filmowych świadectw i dokumentacji magnetofonowych, skrzętnie gromadzonych w teatralnym archiwum.

Węgajcki „spektakl domowy” nawiązuje swą budową do tradycyjnego schematu kolędowania, jednakże dobór poszczególnych motywów wypełniających go treścią jest świadomym zabiegiem erudycyjnym. Twórcy „Węgajt” dokonali go wtórnie, na prawach rekonstrukcji tego kulturowego fenomenu; należy zatem zaznaczyć, że praca zespołu nie polegała na przejęciu gotowej całości widowiska. To ponowne wypełnienie matrycy owocuje synkretyzmem, a spektakl jawi się jako rodzaj kolażu, w którym poszczególne całości są fragmentami rozbudowanych scenariuszy widowisk kolędniczych, rewitalizowanymi przez teatr na podstawie zapisów etnograficznych, odnalezionych w opracowaniach naukowych, zapisach filmowych oraz na podstawie nagrań magnetofonowych i bezpośrednich obserwacji, poczynionych przez zespół w czasie wypraw badawczych. Każda z sekwencji widowiska działa zatem na zasadzie cytatu, odsyła do macierzystego tekstu, często stanowi jego najbardziej reprezentatywną, najsilniej nośną znaczeniowo i energetycznie część, nierzadko pełni w nim funkcję dramaturgicznej kulminanty, staje się również przypomnieniem określonego kontekstu sytuacyjnego. Temat łączący owe sekwencje to współbrzmienie życia i śmierci, wyznaczające rytm świata, odzwierciedlające elementarne, ludzkie doświadczenie. Temat ten ujęto w dwutakt najprostszej, dramatycznej struktury: umierania i ponownego odradzania się.

Powodem, dla którego „Węgajty” dokonują tej kompilacji jest, „jakość dynamiczna”, jedynie bowiem uruchomienie, poprzez praktyczne działanie, owej energetycznej potencji pozwoli kolędowaniu, stać się tradycją żywą i ułatwi ponowne wprowadzenie jej w krwiobieg macierzystej formacji kulturowej. Wydaje się, że taka transpozycja starych motywów jest uprawniona, nie chodzi tu przecież o rygo-

rystyczne przestrzeganie kolędniczych receptur, rekonstrukcję widowiska na kształt muzealnego eksponatu, ale o to, by obrzęd ponownie zaczął funkcjonować w kulturze nawet za cenę pewnych odstępstw.

Przeciwstawiając się zamkniętej kulturze wielkich metropolii i poprzez działanie na marginesie kultury oficjalnej, twórcy „Węgałt” zwrócili się ku kulturze otwartej, kulturze drogi w jej ramach bowiem możliwa staje się konfrontacja różnych tradycji, wierzeń, zwyczajów, filozofii. Postawa otwarta wspomaga zatem przepływ myśli, wspiera konstytuowanie się światopoglądów i systemów wartości. Posiada również rozstrzygającą siłę w wymiarze przeżyć indywidualnych. To wszystko sprawia, że etnoartystyczne wyprawy Teatru Wiejskiego „Węgałt” mogą być także postrzegane jako znaczące doświadczenie humanistyczne. U podstaw tak rozumianego podróżowania leży określona wizja człowieka, o którym św. Augustyn (także podróżnik) mówił: *Homo Irrequietus – człowiek niespokojny*. To właśnie przyrodzony człowiekowi niepokój poznawczy, odnoszący się zarówno do sfery wewnętrznego życia człowieka, jak i zewnętrznego świata, jest wezwaniem do wyruszenia w drogę, do wykroczenia poza ciasny krąg własnych doświadczeń, gdyż, jak zauważył św. Augustyn, decydujące o ludzkim przeznaczeniu objawienia spotykają człowieka właśnie w drodze. W ciągłej odmianie miejsc i krajobrazów, w mnogości spotkań tkwi wielokrotnienie doznań. Ale droga mnoży też pytania, pogłębia wątpliwości, nie pozwala trwać w bezruchu. Uosabia dialektykę wszelkiego poznania: radość i smutek. Węgałckie „działanie w drodze” jest przede wszystkim, jak sądzę, praktyczną realizacją zasady, że tylko wędrowcy nieustający w poszukiwaniach mogą budować wartości trwale obecne w życiu wspólnoty.¹⁴

Magdalena Bogusławska

¹⁴ Autorka brała udział w realizacji „Projektu terenowego 97” i napisała pracę dyplomową o węgałckim „spektaklu domowym” na wydziale Filologii Polskiej, Uniwersytetu Warszawskiego, pod kierunkiem prof. Zbigniewa Osińskiego. Niniejszy tekst to jeden z rozdziałów pracy.