

SZPETNE CIAŁO POLSKI B

JOANNA WICHOWSKA

Przez lata, pisze Maria Janion, Polska była odłączona od zmysłów. „Wskutek żałoby została ich ona pozbawiona przez romantyków i później, i dalej — aż do ponownego pogrzebu w stanie wojennym”¹. Kiedy wreszcie, wraz z przemianami politycznymi 1989 roku, zmysły wróciły, „fantazmatyczne ciało Polski okazało się smutne i brudne”. Pojawiła się bolesna dysproporcja między euforią, jaką przyniosła wolność — wywalczona w imię romantycznego obrazu Polski pięknej, wzniosłej i niewinnie cierpiącej — a niesmakiem wywołanym jej rzeczywistym, nagle odsłoniętym obliczem. „Jeden z głównych wyznaczników patriotyzmu — rodzimy krajobraz — odsłonił swoje ponure strony, które przedtem rzucały się w oczy, ale nie z taką drażniącą oczywistością. Jesień, zima, błoto, brudy, niedomyte ciała okutane w jakieś bure szmaty... Całkowita deziluzja”.

Analizując stan estetycznego rozczarowania rodzimą rzeczywistością, Janion powołuje się na tekst opisujący obrzydliwość dworca kolejowego w Oświęcimiu, którego autor „przeciwstawia tej ohydzie słoneczne plaże Południa, Atlantyk i Morze Śródziemne, nasycone kolorami i zmysłami życie w cieplejszych krajach”. Tutaj tymczasem „wydziedziczenie jest doświadczone bardzo dotkliwie — w obliczu takich realiów bytowania, tak szpetnego ciała ojczyzny, takiej pustki idei”².

Nie przypadkiem epifania ohydy następuje na prowincjonalnym dworcu (który zresztą znajduje się — na co zwraca autorowi uwagę Janion — w „miejscu szczególnie naznaczonym”). Brzydotę kraju, który właśnie odzyskał wolność najwyraźniej można dostrzec tam, dokąd zmiany docierają w ślimaczym tempie, gdzie błoto to nie metafora, a higiena

nie jest sprawą pierwszej wagi. Przepaść między Polską A i Polską B rzeczywiście mogła być szokująca dla kogoś, kto wyposażony w świeżo obudzone zmysły, wysiadał w 1989 roku z warszawskiego pociągu na dworcu w Suwałkach czy w Lublinie. A szczególnie, gdy zbaczając z głównych dróg, docierał do którejś z podlubelskich czy podolsztyńskich wsi.

1 / Zostańmy przy dworcach. Podobno z kręgu Reduty wyszło stwierdzenie: „Teatr zaczyna się już na dworcu”³. Najbardziej radykalne wnioski z tej diagnozy, czytanej jako nakaz szukania nowych możliwości komunikacji między sztuką a rzeczywistością, wyciągnęły teatry, które opuściły miasto i jednym z podstawowych elementów własnej tożsamości uczyniły krajobraz i kulturę wiejską.

W 1989 roku takich zespołów nie było w Polsce wiele. Włodzimierz Staniewski i jego współpracownicy osiedlili się w Gardzienicach ponad dziesięć lat wcześniej. W marcu 1988 roku pierwszą premierę dał Teatr Węgałty, kolejna grupa, która na miejsce swoich działań wybrała środowisko wiejskie.

Ale jeszcze wcześniej na teatralnej mapie polskiej prowincji znalazła się Brzezinka. Prowadzone tam w latach 70. działania parateatralne Grotowskiego skoncentrowane były między innymi właśnie na budzeniu uśpionych zmysłów, choć jak wiadomo, nie miało to wiele wspólnego z Polską. Ważniejsze niż „rodzimość” krajobrazu brzezinkowych lasów było to, że należał on do świata natury, nie miasta. W takiej scenerii zawieszeniu ulegały — przynajmniej w zamyśle — cywilizacyjne uwarunkowania uczestników wiejskich staży Teatru Laboratorium. Swoista deprywacja sensoryczna od cywilizacji miała wzmacniać innego rodzaju percepcję — niecodzienną, jednocześnie sięgającą głębokiej archaiczności i mocno zakorzenioną w chwili teraźniejszej. Miała umożliwiać spotkania bez masek.

Możliwość doświadczenia takiego spotkania skończyła się w 1981 roku. Grotowski wyjechał, staże się urwały. „Pogrzeb zmysłów” w stanie wojennym na nowo okaleczył percepcję. Razem z ich powrotem wróciła też potrzeba przeżywania rzeczywistości na sposób odświeżony, „źródłowy”, wspólnotowy i kontestujący wszelkie kulturowe i cywilizacyjne mainstreami. Pustkę po Grotowskim, obejmującą zresztą zarówno jego pracę parateatralną, jak i jego, już wtedy legendarne, spektakle, wypełnić mogły tylko szczególne zjawiska: miejsca osob-

ne, w których poszukuje się wartości w tym, co dawne, przedwieczne, związane naturą; takie, które działając poza oficjalnym nurtem, zdają się obiecywać coś więcej niż teatr. Po doświadczenie pełni i święta, którego w tamtych czasach nie mógł zaoferować teatr instytucjonalny, miejski, jeździło się przez szarą, brzydką Polskę do Gardzienic, a potem do Węgajt. Praktyka obu tych grup, bez względu na intencje ich założycieli, doskonale się nadawała do zapełnienia pustego miejsca po Laboratorium⁴.

Z biegiem czasu społeczna potrzeba powtórzenia tego brakującego doświadczenia stawała się coraz mniej paląca. Dzisiaj i Gardzienice, i Węgajty często lokowane są w niszy zarezerwowanej dla teatralnych outsiderów i dziwaków, poniekąd tej samej, w której umiejscawia się Grotowskiego. Fakt, że programowo wybrały miejsce na uboczu, determinuje postrzeganie całej ich dalszej drogi. Istnieje bowiem — słuszną, czy nie — obawa, że takie miejsce oddala nie tylko od zła cywilizacji, ale także od podstawowych dyskursów, którymi żyje współczesna kultura. Może być miejscem uprzywilejowanym, ale równie dobrze — przeklętym.

Te dwa teatry różni niemal wszystko: skala działania, ambicje, stosowane techniki, język przedstawień. Łączy je właściwie tylko to, że oba od bardzo dawna, z podziwu godną wytrwałością, choć w zupełnie inny sposób, realizują ideę prowadzenia działalności z dala od cywilizacyjnych centrów, na głębokiej wiejskiej prowincji, czyli tam, gdzie „fantazmatyczne ciało Polski” jest najbardziej ułomne i szpetne.

Jak tam jest? Czego się w takim miejscu doświadcza uwolnionymi przed 20 laty zmysłami? Jakie się widzi obrazy? I jaką znajduje się na nie odpowiedź?

2 / *Carmina Burana* powstała tuż po przełomie 1989 roku. Od chwili premiery, w 1990 roku, przez dłuższy czas była grana w dyptyku z kilkoma lat wcześniejszym *Żywotem protopopa Awwakuma*, spektaklem opartym na biografii XVII-wiecznego rosyjskiego odstępcy religijnego. Awwakum rodził się w atmosferze stanu wojennego (pracę nad nim Gardzienice rozpoczęły jesienią 1981 roku, podczas wypraw; premiera odbyła się w roku 1983: latem we Włoszech, a w listopadzie w Gardzienicach). Był, jak powtarzają za Staniewskim monografiści Gardzienic, „analizą duszy rosyjskiej”, ale mówił też oczywiście o naszym

własnym uwikłaniu i naszym rozdwojeniu. „Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie/ Biedny narodzie! żal mi twojej doli,/ jeden znasz tylko heroizm — niewoli” — tej apostrofy z *Ustępu* trzeciej części *Dziadów* Mickiewicza nie kierowano wyłącznie do Rosjan.

Zbiorowym bohaterem *Awwakuma* była euroazjatycka ciżba. Rozmodlona i wulgarna, pokorna i agresywna — wszystko jednocześnie. Ciało każdego z członków tej gromady pozostawało w nieustającym, bolesnym napięciu między duchowością i cielesnością, dumą i służalczością, buntem i zniewoleniem. Górna połowa ciała wyciągnięta była ku niebu; biodra i nogi, i ciężkie buty założone na gołe stopy — wiązały z ziemią⁵. Liturgiczne prawosławne harmonie sąsiadowały z odgłosami bekania i rubasznym śmiechem, a zaczerpniętym z ikon uduchowionym gestom towarzyszyło powłóczenie nogami i prymitywne, więziennie tupanie.

Staniewski lubi budować poszczególne sceny i całe spektakle na tego rodzaju dysonansach: wzniosłość i przyziemność, metafora i dosadność, lotny duch i gnuśne ciało, najwyższe wartości i najniższe instynkty, piękno i brzydota. Patronuje tej strategii Bachtin ze swoją teorią karnewałowego przekroczenia, czasu, w którym wysokie splata się z niskim. Ale stoi za nią również inna *idée fixe* twórcy Gardzienic. „Ciżba symbolizuje społeczność. Był to dla mnie przez lata naczelny problem. Problem zmongolizowanej, słowiańskiej ciżby. Jej pathosu, ale i jej grozy. [...] Tragedia gestów ludzi z knajp, bolesna ich groteskowość, ich niedonoszenie, ich patologia, ale i ich gotowość do zbiorowego darcia na strzepy jest nie do oddania w słowach”⁶. Wywiad, z którego pochodzą te słowa, przeprowadzony został na początku lat 90. Cała dalsza droga Gardzienic wskazuje jednak na to, że „słowiańska ciżba” nigdy nie przestała być dla Staniewskiego problemem. Więcej, ten problem z upływem czasu stawał się coraz bardziej palący. I coraz bardziej bliski.

3 / Staniewski często powtarzał, że w pierwszych latach wolnej Polski zrobił spektakl o miłości: „W 1990 byliśmy w euforii, choć nie wiedzieliśmy, co przyniesie przyszłość. Ta euforia była potężną emocjonalną wiązką dobrych emocji, pragnień, marzeń, nadziei, oczekiwań — a to wszystko są atrybuty miłości”⁷.

Carmina, idealnie odwzorowując ówczesne nastroje społeczne, przenosiła je w obszar metafory i alegorii. W spektaklu rzeczywiście do-

minowała euforia: piękno niczym nieskrępowanej witalności, zachwyt potęgą uczuć, które zwyciężają nawet śmierć, i zmysłowością, która unieważnia moralne dylematy. Koło Fortuny obracało się, windując bohaterów na szczyty miłosnego uniesienia i spychając ich w otchłanie rozpacz, ale nawet złamani, pozostawali piękni i świetliści. Zresztą rozpacz, zdrada, wojna i w końcu śmierć miały tę samą emocjonalną intensywność, a zatem tę samą zniewalającą urodę i moc, co szczęście, miłość, wybaczenie, życie. I tę samą rangę wzniosłości.

Pojawiały się jednak również postacie i sceny przełamujące tę, здаwałoby się, wszechogarniającą regułę uszlachetniającego, euforycznego zachwytu, wprowadzające znaczącą dysharmonię w estetycznie wyrafinowany świat przedstawienia.

Merlin i Viviana, para czarowników, bywali bardziej zwierzęcy niż ludzcy, ich twarze wykrzywiał grymas prymitywnej zaciętości, poruszali się zamasyście, pokracznie, albo chyłkiem, a ich pojawieniu się często towarzyszyły muzyczne dysonanse. Nie byli piękni. Kulejący, przygarbiony Merlin przypominał czasem Quasimodo, Viviana — zapuszczoną, rozsierdzoną kuchnię. Nawet protagoniści: Król Marek, Tristan i Izolda, bohaterowie miłosnego trójkąta (a właściwie czworokąta, bo postać Izoldy rozdzieliła się na Starszą i Młodszą), zarażali się czasami wiszącą w powietrzu plebejskością. Izolda Starsza, kłócąc się z Królem Markiem, zmieniała się w swarliwą, prostacką żonę. Izolda Młodsza — w ordynarną wiejską dziewczkę. W jednej ze scen obcesowo ucisza tę drugą, śpiewającą hebrajską pieśń, wpychając jej skibkę chleba w usta. Sama narzuca na głowę wzorzystą chustkę i z przytupem zawodzi ludową weselną przyśpiewkę. Izolda Starsza w tym czasie, przerażona, znika ze sceny.

Plebejskość rzeczywiście wisiała w powietrzu i była wyzyskiwana w całkiem dosłowny sposób, szczególnie wtedy, gdy spektakl grany był nie na wyjazdach, lecz w siedzibie teatru. Brał w nim wtedy udział mieszkaniec Gardzienic, nazywany przez wszystkich Romkiem. W początkowej scenie, razem z Mariuszem Gołajem — Merlinem — wprowadzał do sali konia. Do Romka należały pierwsze zdania spektaklu: „Wielce miłościwi panowie i panie, czy wola wasza usłyszeć piękną opowieść o miłości i śmierci?”. Wypowiadał je z widocznym wysiłkiem, w nerwowym pośpiechu, niewyraźnie, pomagając sobie niezgrabnymi gestami rąk, wspierany przez aktora, który powtarzał po

nim albo podpowiadał niektóre słowa. Kontrast między historią, którą zapowiadał Romek, i szlachetnymi słowami, jakimi do jej wysłuchania zapraszał, a jego ułomną prywatnością, bez żadnych retuszy wprowadzoną w świat przedstawienia, był uderzający.

Na krótką chwilę i bardzo dosadnie wdzierają się w spektakl tujejsza, gardzienicka rzeczywistość. Daleka od klasycznego kanonu piękna. Dysonansowa. Taka, wobec której spragnione urody zmysły chcą się buntować. Obok sceny uciszania Izoldy-Żydówki, ta była kolejną, w której Staniewski zdawał się oddawać głos światu istniejącemu, chciałoby się powiedzieć: czyhającemu tuż za drzwiami sali, w której toczyło się przedstawienie.

„My, członkowie platońskiej rodziny, znamy to tylko, co urozyste, radosne, święte, wzniosłe, niebiańskie” — mówi w *Metamorfozach* przywódca zgrai upośledzonych, przygłuchych, uniżonych i sprośnych wieśniaków. Za chwilę głupawo chichoczące dziewczyny zamieniają się w ekstatycznie wirujące bachantki. Rozdźwięk między pięknem ekstatycznego tańca a prymitywizmem groteskowych postaci z pierwszej sceny pokazuje, że w każdym brudzie tkwi iskra przedwiecznego, platońskiego piękna. Ale jednocześnie jest bezceremonialną, zjadliwie ironiczną parodią. Prostacka euroazjatycka tłuszcza ma wyrażne, znajome rysy społeczności zamieszkującej Polskę B.

Za stosowaną przez Staniewskiego z upodobaniem strategią zestawiania w kontrastowych, dysonansowych obrazach dwóch światów: szlachetnego i pięknego oraz trywialnego i karykaturalnego kryją się sprzeczne intencje. Z jednej strony próba uwznioślenia, z drugiej — potrzeba demaskacji. Staniewski czyni wysiłek włączenia w dyskurs wysokiej kultury zarówno wiejskiego jurodiwego, czyniąc go gospodarzem miejsca, „zgromadzicielem” i narratorem starej, europejskiej legendy, jak i bandy prowincjonalnych głupków, której każe przemawiać słowami Platona. Ale wiejska ciżba nie daje się łatwo uwznioślić. To żywioł, który jest nie tylko groteskowy, ale w każdej chwili gotowy do „zbiorowego darcia na strzępy”.

4 / Stosunek Staniewskiego do kultury ludowej i żywiołu ludowości od początku był ambiwalentny. Nawet w czasach formułowania tak zwanego „Programu Wiejskiego” i manifestu *Po nowe, naturalne środowisko teatru*, w czasach intensywnych wypraw na Zamojszczyznę,

do Łemków, na Grabarkę, ludowość nie była przez niego postrzegana jako zjawisko bezgrzeszne. Odwoływał się wprawdzie — za Mickiewiczem i Vincenzem — do obrazu kultury ludowej jako miejsca przechowującego archaiczne wartości (związane z obrzędowością, proto-teatrem, bachtinowskim karnawalem), ale jednocześnie żywo miał w pamięci czarną legendę polskiego chłopstwa: Jakuba Szełę, widły i krew. W relacjach z Wypraw — oprócz opowieści o dotykaniu przedwiecznej tajemnicy, o pięknie i ufności — mnóstwo jest anegdot o pijanych chłopach przeganiających aktorów ze wsi z krzykiem: „Krzyże nam tu będą palić”.

W latach 70. i 80. zeszłego stulecia romantyczne z ducha nobilitowanie tradycji, stojącej poza oficjalnym nurtem, było gestem nowatorskim i buntowniczym. To, co wykluczone i zafałszowane, domagało się afirmacji. A przy okazji stawało się też niezwykle interesującym materiałem dla pracy teatralnej. Zmiany, które przyniósł rok 1989, spowodowały, że afirmacja zaczęła zamieniać się w swoje przeciwieństwo. Bo cóż zastawały przebudzone zmysły na polskiej prowincji w latach 90. i pierwszej dekadzie XXI wieku? Nową wiejską tożsamość, budowaną w dużym stopniu na ksenofobii i najróżniejszych resentymentach: lepperyzm i nastroje pogromowe, „parafiańszczyznę i stereotypy”, „zglajszachtowanie i sponiewieranie”, „czarną sotnię”, „kufaje i PGR”, „śnieg po pas, błoto po kostki i świńską grypę”⁸.

Staniewski jest w swoich opiniach o przemianach zachodzących na polskiej wsi niesłychanie kategoryczny. „Za oknem bielejąca zawieszona, zlepiąca z szarości, brudu, zaciętych wiejskich twarzy, kaprawych oczu, wyjąca brudnych psów, błota skraplającego się w górę i bryzgającego w niebiosy. [...] Z cherlawych badyli obnażonych drzew skapują krople błotnistej mazi, wyszczerbiony murek prosi o litość, dalej, na pochyłości wzniesienia — kołchoz, wielki komunistyczny czyrak. Zalaął się na tym skrawku urodziwej niegdyś ziemi. Pękł. Zieje pustką. Ropieje, śmierdzi. W jego ziejącej czeluści ludzie mrówki walczą o resztki ochłapów z ludźmi trutniami”⁹.

Taka perspektywa, bardziej chyba nawet niż sama rzeczywistość wystawia osławione ekologiczne ideały Gardzienic na ciężką próbę. Jeszcze niedawno można było nakarmić wyobraźnię przywołaniem krajobrazów z płócien Malczewskiego, do złudzenia przypominających te gardzienickie. Teraz widzi się wokół coraz mniej piękna. Nawet Mal-

czewski nie ratuje przed prowincjonalną beznadzieją. Oikos-dom zawęży się do małego fragmentu gardzienickiego pejzażu, zabudowań pałacowych i parku. Zaczyna niebezpiecznie przypominać obleżoną twierdzę.

„Kiedyś silnie działała tam sprzeczność pomiędzy teatrem jako miejscem jasnym, ludzkim i wspólnym, do którego jechaliśmy, a tą Polską, która była po drodze”¹⁰ — mówiła niedawno Małgorzata Dzięwulska o Gardzienicach. To przeciwstawienie wydaje się dzisiaj wyzyskiwane jako podstawowy element konstytuujący samoidentyfikację teatru. Polska, która znajduje się za murem okalającym jego siedzibę, to „błoto po kostki i świńska grypa”. Jądro ciemności. Obudzone zmysły tej napierającej zewsząd brzydoty nie wytrzymują. Trzeba uciekać: do słonecznej Grecji, albo choćby na warszawską Pragę.

5 / „Żeby dokądś pojechać, trzeba wyruszyć skądś” — pisze Stasiuk. „Nie ma się co oszukiwać, podróż jest zawsze ucieczką i działa jak narkotyk. [...] Ale trzeba przynajmniej określić to, co nas zmusza do przemieszczenia. Trzeba ustalić położenie antypodów. Powiedz mi, co porzuciłeś, a powiem ci, kim jesteś”¹¹.

Staniewski się ze Stasiukiem nie zgadza — ucieka od słowiańskiej ciżby, bo zdaje się wierzyć, że prawdziwa ojczyzna naszej kultury jest gdzie indziej.

Na początku trasa jego ucieczki zbiega się z drogą, którą podąża Polska. Zmiana perspektywy z „euroazjatyckiej” na „europejską”, która dokonuje się między *Awwakumem* a *Carmina Burana* pozostaje w pełnej zgodzie z momentem historycznym i społecznymi oczekiwaniami. Zaraz potem, mniej więcej w połowie lat 90., horyzont wyznaczający tożsamość ulega jeszcze dalszemu przesunięciu — i w czasie, i w przestrzeni. Nie jest już umiejscowiony w stepach Azji ani wśród celtyckich legend, średniowiecznych pieśni, obrazów Boscha i Breughla, lecz w antyku, w tekstach Platona, Apulejusza, Eurypidesa, na śródziemnomorskim wybrzeżu.

Powstawaniu kolejnych antycznych spektakli Gardzienic, *Metamorfóz*, *Elektry*, *Ifigenii w Aulidzie*, towarzyszą studia nad starogrecką literaturą, muzyką, ikonografią, tradycją teatralną, obrzędowością. U podstaw tego szerokiego projektu artystyczno-badawczego stoi przekonanie, że kultura antyczna — wcześniej w ten sam sposób myślał Staniewski o kulturze ludowej — zawiera w sobie wszystkie najważ-

niejsze prawdy o ludzkiej naturze, procesach historycznych i społecznych, wszystkie podstawowe człowiecze wartości i dylematy. I że zatem jej twórcza rekonstrukcja jest obowiązkiem w czasach, które zupełnie zapomniały o tym, co dla człowieka i dla kultury esencjonalne.

Ale to właśnie ambicja wskrzeszania przeszłości, samozwańcza misja odkrywania na nowo, rewaloryzowania i przywracania kulturze tego, co zapomniane, wydaje się największym niebezpieczeństwem, na które narażona jest dzisiaj praca Gardzienic. Podczas gdy dzisiejsza sztuka na różne sposoby próbuje ingerować w tkankę społeczną, otwierając zasklepione rany i odkrywając inną, nie aż tak daleko przesuniętą w przeszłość pamięć, Gardzienice wycofują się na bezpieczne w gruncie rzeczy pozycje archeologów kultury. Pieczołowite, prowadzone z błogosławieństwem naukowych autorytetów, choć w całości podporządkowane autorskiej intuicji reżysera, rekonstruowanie reliktyw starożytnej przeszłości, pobieranie nauk u „żywych kamieni”, studiowanie antycznego języka gestów — cała ta praca wydaje się prowadzona po to, by jak najdalej odsunąć od siebie horyzont współczesności — skoro ma ona zdeformowany, kaleki kształt prowincjonalnego świata Polski B.

6 / W sierpniu 1989 roku, na Spotkaniu Teatralnym w Czarnej Dąbrówce Waław Sobaszek, odpowiadając na pytanie, czym może być teatr wiejski, cytował Vincenza: „Po miastach uczeni, światli ludzie chodzą do teatru, cieszą się przedstawieniami. U nas, na kolędzie, cały teatr przychodzi do chaty”¹².

Decyzja prowadzenia pracy w środowisku wsi była, jak się zdaje, traktowana przez Sobaszka w sposób o wiele bardziej niż w Gardzienicach wiążący. Przymiotnik „wiejski” był już od trzech lat częścią nazwy teatru działającego w warmińskich Węgajtach. Tworzyli go wtedy między innymi Erdmute i Waław Sobaszkowie, związani wcześniej z olsztyńską Pracownią oraz Małgorzata Dzygadło-Niklaus i Wolfgang Niklaus, którzy niedawno odeszli z Gardzienic. Od połowy lat 90., kiedy Niklaus, w ramach wyodrębnionej z teatru Scholi, zaczął prowadzić własne prace nad rekonstrukcją dramatu liturgicznego, działalność teatralna Sobaszka kontynuowana była pod nową nazwą: Teatr Węgajty / Projekt Terenowy. Ta terminologia jest znacząca. „Wiej-skość” i „terenowość” zarysowują podstawowy kontekst, w którym od

20 lat odbywają się poszukiwania teatralne i badawcze prowadzone przez Teatr Węgajty.

Mimo że Sobaszek, podobnie jak Staniewski, nie miał nigdy złudzeń co do ciemnych stron kultury wiejskiej¹³, podstawową strategią, którą konsekwentnie od lat wobec niej stosuje, jest zaufanie i adaptacja. Przypomina to trochę technikę obserwacji uczestniczącej wykorzystywaną w etnografii. Warunkiem prawdziwego wglądu w tradycję jest, zdaniem Sobaszka, całkowite zanurzenie się w życie prowincjonalnej społeczności. Koniecznie zrezygnować trzeba przy tym z postawy wartościującej. W skrajnych przypadkach, jak podczas wypraw kołędniczych i alilujkowych, ta strategia jest bliska mimikrze. I nie przypomina w niczym postawy mentorsko-wartościującej. Węgajty akceptują ludowość z całym dobrodziejstwem inwentarza (choć aprobatą nie oznacza pełnej afirmacji), również z tym, co w niej mało urodziwe, niemoralne, groźne. Jeśli wiadomo, że w bożonarodzeniowych obrzędowych widowiskach tradycyjnie występuje postać Żyda, to nie zabraknie jej również w odtwarzanym przez Węgajty obrzędzie kołedy. W takiej konfrontacji z ludowością — może lepiej ją nazwać obcowaniem — jest miejsce na trzeźwy krytycyzm, ale nie ma ani odrazy, ani buntu, ani ironii.

Z przytaczanych w Czarnej Dąbrówce słów Vincenza Sobaszek wyciągał bardzo praktyczne wnioski. Właściwie wszystkie reżyserowane przez niego przedstawienia mogłyby być grane w wiejskiej izbie: są programowo skromne, wręcz zgrzebne, mało efektowne, budowane z tego, co pod ręką: z prostych, funkcjonalnych przedmiotów i z prostych wątków, odwołujące się do dziecięcej wrażliwości, której wystarczy drewniany miecz, żeby wyobrazić sobie wojnę, albo cień rzucany przez świecę, żeby zrozumieć, że chodzi o śmierć. Od początku istnienia Węgajt powstają tam też spektakle, przeznaczone nie dla teatralnych widzów, lecz dla ludzi, którzy zechcą je gościć we własnym domu.

Kołędowanie i chodzenie z alilujką albo z zapustem wpisuje się w obrzędowy kalendarz polskiej wsi. W czas cykliczny, ahistoryczny. Węgajty trafiają z corocznymi wyprawami od lat w te same miejsca: wiosną — do Dziadówka na Suwalszczyźnie, zimą — do Nowicy w Beskidzie Niskim. Pieczołowicie rekonstruowane — za pomocą lektur, ale przede wszystkim drogą przekazu ustnego — tradycje kołędniczego i wielkanocnego wędrowania jeszcze w latach 60. i 70.

były w tych miejscach żywe. Teraz trwają wyłącznie dzięki przyby-
szom z zewnątrz. Coś, co mogłoby się wydawać sztucznym przywra-
caniem dawno pogrzebanych wartości, jest pozbawioną sentymentalizmu, pragmatyczną próbą stworzenia przestrzeni, w której mogą
się spotkać dwa zupełnie inne światy.

Dla uczestników wypraw, stażystów i członków zespołu nie jest to
doświadczenie łatwe ani przyjemne. W Dziadówku na przykład trzeba
napatrzeć się na dziesiątki zniszczonych ubóstwem i alkoholem twa-
rzy. Trzeba w ekspresowym tempie nauczyć się tonować wybuchającą
w jednej sekundzie agresję i odpierać rubaszne zaloty pijanych męż-
czyzn. Często trzeba zupełnie dosłownie brnąć w błocie po kolana.
I pić kawę z brudnych szklanek. A jednak relacje uczestników wypraw
alilujkowych świadczą o tym, że pobyt w takim miejscu, w nadzwyc-
zajnej urody (mimo błota) krajobrazie, z niemilknącą muzyką w tle
i w stanie wyczerpującego karnawałowego ekscesu — nieustanne-
go wydatkowania energii — pozostaje w pamięci jako doświadcze-
nie przeżywane w kategoriach wzniosłości i piękna. W Dziadówku,
na czas alilujki dokonuje się niekłamana nobilitacja prowincjonalnej
brzydoty, nędzy i niedorobienia.

Włączanie się w rytmy obrzędowy, cykliczny koresponduje z wiarą
w głęboki sens powtarzalności. Podczas zabaw prowadzonych przez
Węgajty, Kapela Terenowa złożona z aktorów-instrumentalistów od
wielu lat gra te same muzyczne motywy, tańczone są te same tańce,
podróżuje się do tych samych wsi i spotyka tych samych od lat lu-
dzi. Takie przywiązanie do sprawdzonych form może być postrzega-
ne jako rodzaj ostentacyjnego protestu przeciwko zmieniającemu się
światu, protestu skazanego na niepowodzenie, a więc będącego na-
iwną donkiszoterią. Ale zdaje się, że w Węgajtach za tą taktyką stoi
jeszcze coś innego. Za pomocą kultywowanej wbrew linearnemu bie-
gowi czasu powtarzalności porządkuje się wszak chaos, który — po-
zostawiony sam sobie — mógłby przybrać groźne kształty. A zatem
realnie wpływa się na rzeczywistość.

7 / Pierwsza premiera Węgajt, *Historie Vincenza o prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczonym Metropolicie* (1988), była dokładnie
taka, jak zapowiadał jej tytuł. Prosta dramaturgia sklejała w ca-
łość trzy odrębne opowieści nawiązywała do ludowej tradycji epic-

kiej: dziadów-lirników, opowiadaczy, śpiewaków ballad. I tworzyła narrację zarazem nostalgiczną i profetyczną. Przywoływała bowiem wieloetniczną i wielokulturową przeszłość, której esencją była opisana przez Vincenza przedwojenna Huculszczyzna, zapowiadając zarazem zainteresowanie społeczne utraconym, zapomnianym światem. Światem, o którym dopiero niebawem, po wielu latach przerwy, zaczęnie się w Polsce na nowo mówić. Równie wielokulturowa i równie archaiczno-mityczna jest Wileńszczyzna Miłosza, do której nawiązuje kolejny spektakl, *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (1992) według wybranych wątków z *Doliny Issy*. Tymi dwoma spektaklami, stworzonymi w okolicach przełomu politycznego w Polsce, Węgajty włączały się w proces rozpoczynającej się właśnie zbiorowej anamnezy.

Dawny świat wielokulturowych polskich Kresów ustąpił potem miejsca epickim tradycjom Anglii i Skandynawii. W *Opowieściach kanterberyjskich* (1996) według Geoffreya Chaucera i *Kalevali* (2000), adaptacji słynnego fińskiego eposu, zespół Węgajt szukał jednak przede wszystkim punktów wspólnych z tradycjami lokalnymi i z doświadczeniem wypraw. Spośród dziesiątków Chaucerowskich opowieści najbardziej cenione były te, których warianty istniały również w ustnych przekazach na Warmii. W spektaklu pojawił się też szemel — obzędowa zabytkowa figura konia, znaleziona na jakimś okolicznym strychu, wykorzystywana potem w przedstawieniach kolędniczych i zapustnych. I wygrzebane z węgajckich piwnic szare, wełniane płaszcze — kufajki, zwane przez zespół warmiakami. W *Kalevali* głównymi rekwizytami były stare grabie i łopata do chleba. Używano też wypożyczonych z wypraw masek. Jeszcze później przyszedł czas na gombrowiczowskie rozliczenie z polskością (*Synczyzna osnuta wokół Ślubu i Trans-Atlantyku*, 2004), któremu Sobaszek nadawał wymiar ostrzeżenia przed pułapkami etnocentryzmu, związanego z bezkrytyczną fascynacją tradycją i ludowością. Dokonywał w ten sposób znaczącej rewizji i reinterpretacji mitu założycielskiego Węgajt.

Romantyczny mit rekonstruowania tradycji zamieniał się coraz bardziej — jak powiedziała by Maria Janion — w „pozytywistyczną orkę na ugorze”. Przez 20 lat swego istnienia Węgajty coraz mocniej wtapiały się w warmiński krajobraz i warmińskie realia. Latem w okolicznych lasach grywane były wędrowne widowiska plenerowe (*Missa pagana* według Stachury i *Upiorny całun* według *Dziadów*

Mickiewicza). Organizowany od 2003 roku festiwal Wioska Teatralna toczy się nie tylko w siedzibie teatru, lecz angażuje całą okolicę. Zespół włącza się w tutejsze inicjatywy społeczne, artystyczne, ekologiczne. Prowadzi zajęcia z dziećmi i młodzieżą z okolicznych wiosek oraz wspiera kampanie przeciwko wycinaniu starych drzew przy warmińskich drogach. Zakorzenie w lokalnym kontekście i działanie na rzecz miejscowej społeczności nie jest traktowane jak trybut, którym trzeba opłacić prawo do istnienia w nieprzyjaznym środowisku. Jest ono traktowane jako oczywistość. Bierze się z poczucia odpowiedzialności za coś, co nosi dość sentymentalną i wyeksploatowaną — choć w tym wypadku trafną — nazwę „małej ojczyzny”.

Poczucie odpowiedzialności zaczyna zresztą stopniowo obejmować przestrzeń o wiele większą niż tylko przydomowe okolice. Zagarnia również, jak nazywa ich Bauman, „ludzi zbędnych”, skazanych na „społeczną bezdomność”. Węgajty pokazują swoje widowisko zapustowe w więzieniach, domach opieki społecznej, ośrodkach dla uzależnionych, schroniskach dla bezdomnych, ośrodkach dla uchodźców. Na letni festiwal zapraszają między innymi spektakle tworzone przez pensjonariuszy tych pomocowych instytucji: dzieci czeczeńskie, kobiety, które doświadczyły przemocy, dziewczyny z zakładu poprawczego. To ciągle jest teatr, tyle że z wpisaną w program działania misją interwencyjną i społeczną wrażliwością.

8 / W przypadku Węgajt to właśnie społeczna wrażliwość jest sposobem na bezradność zmysłów sparaliżowanych daleką od ideału rzeczywistością polskiej prowincji ostatniego 20-lecia.

Staniewski, usilnie podkreślając nieprzystawalność kontekstu, w którym pracuje jego teatr, do rangi tej pracy, próbuje obronić porządek sztuki przed zakusami wszystkich, którzy chcieliby ją obarczyć doraźnymi obowiązkami wobec społeczeństwa, szczególnie wobec środowiska lokalnego. W jego autokomentarzach Gardzienice jawią się jako wyspa otoczona morzem nienawiści i brzydoty. Etos pracy jest równy etosowi walki.

Węgajty wybrały etos pokojowego współistnienia i pracy organicznej. Są zadomowione w szpetnym ciele prowincjonalnej Polski i nie czują do niego odrazy. Czują za to wzmożoną baumanowską „moralną odpowiedzialność”.

Miejsce na uboczu stało się dla Węgajt domem. Dla Gardzienic, wnioskując z tego, co mówi Staniewski, stało się miejscem wygnania.

Możliwe, że kolejna antyczna premiera Gardzienic odbędzie się już w Warszawie, na prawym brzegu Wisły. Węgajty swoje nowe przedstawienie niemal na pewno pokażą znowu w swojej niewielkiej teatralnej sali, przerobionej ze starej warmińskiej stodoły. I kolejną Wielką noc spędzą w Dziadówku.

Prawobrzeżna Warszawa wcale się jednak tak bardzo nie różni od lubelskich, suwalskich czy warmińskich wiosek. Też potrafi być jądrem ciemności. Stasiuk ma rację: „Powiedz mi, co porzuciłeś, a powiem ci, kim jesteś”.

- 1 Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007; niniejszy i kolejne cytaty — na stronach 317—320.
- 2 Por. Michał Olszewski, *Kraj sportów ekstremalnych*, „Gazeta Wyborcza”, cyt. za: Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, dz. cyt.
- 3 Wacław Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego?*, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 3—4/1991, s. 72.
- 4 Na zjawisko brakującego doświadczenia po Grotowskim zwrócił mi uwagę Grzegorz Niziołek.
- 5 Pisała o tym między innymi Małgorzata Dziewulska (*Dramat społeczny i dramat muzyczny*, „Res Publica” 5/1987).
- 6 *Odczynianie świata*, z Włodzimierzem Staniewskim rozmawia Zbigniew Taranienko, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 3—4/1991, s. 52.
- 7 Włodzimierz Staniewski with Alison Hodge, *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice*, Routledge, London 2003, s. 117.
- 8 *Gardzienic teatr obiecany*, z Włodzimierzem Staniewskim rozmawia Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza” („Dodatek Stołeczny”) 265/2009 oraz Ewa Winnicka, *Udręka, rzadziej ekstaza*, „Polityka” 42/2009.
- 9 Włodzimierz Staniewski, *Po drugiej w nocy. Notatki*, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1—4/2001, s. 22—23.
- 10 *Teatr potrzebuje upiórów*, z Małgorzatą Dziewulską rozmawia Paweł Soszyński, „Dwutygodnik Strona Kultury”, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/232-teatr-potrzebuje-upiorow.html>.
- 11 Andrzej Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, w: Juri Andruchowicz, Andrzej Stasiuk, *Moja Europa*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s. 131.
- 12 Wacław Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego?*, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 3—4/1991, cytowany fragment prozy Stanisława Vincenza pochodzi z pierwszego tomu *Na wysokiej połoninie* (Pax, Warszawa 1980, s. 121).
- 13 W tym samym wystąpieniu w Czarnej Dąbrówce mówił: „Napotkamy życie ludzi, na wsiach, życie często trudne do przyjęcia. Napotkamy choroby, ludzką małość, chciwość, rozmaite rodzaje emocji, które są zaskakujące, niekiedy nieznane”. I przytaczał opinię C.G. Junga po spotkaniu z ludźmi na indyjskiej wsi: „Może to jest właśnie prawdziwe życie, życie zgodne z pierwotnym zamysłem” — to, przed którym się wzdragamy (Wacław Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego?*, dz. cyt., s. 72).