

TADEUSZ KORNAŚ



SCHOLA TEATRU WĘGAJTY
DRAMAT LITURGICZNY

+ CD LUDUS PASSIONIS

ho  iní

Teatr Wiejski Węgajty *- pierwsze lata*

Różnymi ścieżkami zmierzam ku opisowi dramatów liturgicznych Scholi Teatru Węgajty. Zanim się na niej skupię, proponuję jeszcze jedną wyprawę w przeszłość. Znów będzie to podróż wykraczająca daleko poza bezpośrednie trasy związane z dramatem liturgicznym, bowiem Teatr Wiejski Węgajty to nie to samo, co Schola Teatru Węgajty. Schola rzeczywiście wyłoniła się z Teatru Wiejskiego, ale jej poszukiwania są teraz radykalnie odmienne. Bezpośredniego spadkobiercę estetyki Teatru Wiejskiego Węgajty upatrywałbym raczej w Teatrze Węgajty/Projekcie Terenowym. By wyjaśnić te wszystkie komplikacje związane z nazwą Węgajty, muszę cofnąć się wiele lat wstecz.

Teatr Wiejski Węgajty nie narodził się nagle. Jego powołanie było konsekwencją konkretnych zainteresowań artystycznych twórców, ale też okoliczności związanych ze społecznymi zawirowaniami po stanie wojennym. Teatr ten rodził się w kręgu fascynacji dziełem Jerzego Grotowskiego w dziedzinie kultury czynnej, ale od początku dopełniały go inne poszukiwania, które określilibyśmy dzisiaj teatrem terapeutycznym albo terminem używanym przez założyciela zespołu, Wacława Sobaszka – „teatrem potrzebnym”. Prehistoria Węgajt wiąże się z powstaniem Pracowni w Olsztynie.

Olsztyńska Pracownia

Wacław Sobaszek, Krzysztof Łepkowski, Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski studiowali w latach siedemdziesiątych XX wieku w Warszawie historię sztuki. Jednak ich zainteresowania daleko wykraczały poza zakres programu, który mogła zaoferować uczelnia. Zmierzali w kierunku czynnego włączania się w tworzenie sztuki, interesowała ich sztuka conceptualna, działania czynne, inspiracje kontrkulturowe. Podczas studiów zobaczyli *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego. Stało się to podczas obowiązkowego objazdu studenckiego po zabytkach na Dolnym Śląsku. Wacław Sobaszek wspomina, że wrażenie, jakie zostawił ten spektakl, było niezwykle. Z Krzysztofem

Łepkowskim wzięli wkrótce udział w *Special Project*, prowadzonym przez Ryszarda Cieślaka. Wacław Sobaszek zapisał w swoich notatkach, że być może to on sam przyczynił się pośrednio do stworzenia jednego z najważniejszych dzieł parateatralnego okresu Teatru Laboratorium – *Góry Płomienia*¹:

„Gdy wystawiano *Górę Płomienia*, nie byłem już początkującym stażystą Teatru Laboratorium. Sam się nawet do jej powstania przyczyniłem, niezależnie od tego, kto pierwszy czytał opisy świętych gór u Eliadego. Zrealizowałem wcześniej w nieco mniejszej skali *Górę Płomieni* w Brzezince, według własnego scenariusza. Działo się to w ramach przedsięwzięcia parateatralnego *Special Project* pod kierunkiem Ryszarda Cieślaka w 1974 roku”².

Druga fascynacja, równie silna, a dla historyków sztuki w tamtych czasach niejako naturalna, dotyczyła konceptualizmu, który stał się wówczas dominującym nurtem młodej sztuki. Prawdopodobnie dzięki temu zainteresowaniu trafili na Warmię. W 1977 roku powstaje Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”, ale trzeba jasno podkreślić, że teatr nie był najistotniejszym polem eksploracji.

„W naszych początkach inspiracja pochodziła raczej od sztuk plastycznych (po-sztuka) i form działania zainicjowanych w kręgach kultury alternatywnej. Pracownia funkcjonowała z wyboru, jako dom kultury, a nie teatr czy inne miejsce, w którym robi się sztukę”³

– pisali założyciele grupy: Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek i Ewa Wołoczko.

W lutym 1977 roku sformułowany został „Program Pracowni”. W deklaracjach plastycznych nawiązania do sztuki performance’u były ewidentne, od strony teatru widoczny był wpływ działań parateatralnych. Zasadniczy element programu Pracowni związany był z szeroko rozumianą kulturą alternatywną, spadkobierczynią kontrkultury. Sztuka miała być bliska życiu prywatnemu, zacierać granicę między aktywnymi twórcami i biernymi odbiorcami. „Interesują nas zjawiska szersze

¹ O *Górze Płomienia* i o okresie parateatralnym Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium pisałem już wcześniej w książce *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2009, s. 40-94.

² Wacław Sobaszek, *Święte góry*, „Borussia” 2001, nr 23, s. 177.

³ Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko, *Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Parateatr II, Sztuka otwarta*, redaktor prowadzący Ewa Dawidejt-Jastrzębska, ZPR, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambr”, Sekcja Wydawnictw i Zdarzeń Plastycznych, Wrocław 1982, s. 62.

niż sztuka, zjawiska twórczości, a wśród nich szczególnie te, których warunkiem jest wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, kolektywność i odwaga”⁴. Ważne i nowe w działaniach tej grupy było to, że adresatem jej prac stali się młodzi mieszkańcy Olsztyna. Wcześniej nie istniało tu bowiem żadne alternatywne środowisko artystyczne.

Anna Wyka sytuuje ten wybór miejsca pracy i środków działania w szerszym kontekście kulturowym, odnosząc się jeszcze do decyzji poprzedzającej wyjazd do Olsztyna: „zdecydowali, że nie będą pracowali w wielkim mieście, bo nie widzą w tym przyjemności, i zdecydowali, że będą pracować w małym miasteczku albo na wsi”⁵. Jak się okazało, wybrali miasto nieco większe, ale zasada oddalenia od centrum obowiązywała.

Wpisywało się to w szerszy kontekst. W tamtym czasie wielu twórców odchodziło z centrum ku peryferiom kultury, poszukiwało niezafałszowanych małych enklaw kultury alternatywnej. Co niezmiernie ciekawe i nowe, Pracownia wyraźnie postawiła na działalność lokalną, nie zaś na tworzenie oderwanej od rzeczywistości przestrzeni, na wzór działań laboratoryjnych w parateatrze Grotowskiego: „Kultura powinna mieć zakorzenienie w miejscu. Nie powinno to jednak zamykać i ograniczać”⁶.

Jedną z osób, która pod koniec lat siedemdziesiątych współtworzyła Pracownię, była Erdmute Henkys. Przyjechała do Polski studiować pedagogikę specjalną. W Polsce poznała Wacława Sobaszka, swojego późniejszego męża. Dla niej działalność, z jaką zetknęła się w Pracowni, a więc niezwiązana, jak to miało miejsce w NRD, z „moločami kultury”, czyli monstrualną siecią państwowych ośrodków, była absolutnym zaskoczeniem. Tak właśnie – jak wspomina – wyobrażała sobie kontrkulturę. „Chodziło o to, żeby tworzyć różne małe przestrzenie odrębności, przestrzenie wolności, w tym sensie «kontr»”⁷. Erdmute tę wolność przeżywała mocniej niż inni: „[...] uświadamiam sobie, jak silna była we mnie przedtem beznadzieja, bo otaczał mnie system komunistyczny, który doświadczyłam jako całkowicie nie do przewyciężenia [...]”. Więc dla mnie tworzenie poszczególnych przestrzeni było bardzo

⁴ Ibidem.

⁵ *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. naukowa Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska, Uniwersytet Warszawski, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2008, s. 59.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 246.

niezwykłe”⁸. Inny gość z NRD, który zawitał do Pracowni, napisał: „Komuś, kto przybywa z NRD, rzuca się w oczy minimum organizacji, rzecz niezwykła i jakże dobroczynna, gdyż dzięki temu można było nadać swobodny bieg twórczości i fantazji”⁹.

Pracownia prowadziła działania edukacyjne i animacyjne. Często działo się to na wsi, najczęściej w Plutkach, gdzie Pracownia miała dom. „Tam właśnie odbywało się wiele akcji i kwitło «życie alternatywne». Plutki stały się miejscem przyciągającym z całej Polski młodych ludzi zainteresowanych eksperymentami zespołu”¹⁰. Na przykład w lutym 1978 roku odbył się tam warsztat nazwany *Działaniami zimowymi*. Uczestnikami była grupa licealistów. Wszystko rodziło się na pograniczu sztuki i życia. Z jednej strony pojawiały się działania plastyczne, muzyczne, teatralne i parateatralne, z drugiej natomiast:

„tak zwane «życie» wciskało się na każdym kroku [...]. Utrzymywanie porządku, dostarczanie wody, palenie w piecu, spóźniające się autobusy, głodne byki w oborze SKR (bo nie dowieziono im paszy), rozwalone domy, kolejki po chleb w Dobrym Mieście, droga restauracja itd.”¹¹.

Przypomnieć należy, że koniec lat siedemdziesiątych to stan permanentnego kryzysu, który dotyczył każdej, nawet najdrobniejszej rzeczy i czynności.

Dla późniejszej działalności Węgajt ogromne znaczenie miała akcja wymyślona przez Ewę Wołoczko i Krzysztofa Łepkowskiego *Podróż do domu*. Znów, by ją zrozumieć, ważny jest kontekst. W 1970 roku podpisany został „Układ między PRL a RFN o podstawach normalizacji ich wzajemnych stosunków”¹². Niemcy ostatecznie uznały granice Polski. W porozumieniu ratyfikowanym przez Bundestag w 1972 roku była także mowa, że autochtoni mieszkający na Kaszubach, Mazurach, Warmii czy Śląsku mogą wyjechać do Niemiec Zachodnich, automatycznie otrzymując obywatelstwo. Z Warmii i Mazur wyjechało na Zachód mnóstwo ludzi, pozostawiając opuszczone gospodarstwa.

⁸ Ibidem.

⁹ Hans-Michael Hanert, *Warsztat masek*, przeł. Wacław Sobaszek, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II*, op. cit., s. 70.

¹⁰ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 40.

¹¹ Krzysztof Łepkowski, *Warsztat w Plutkach. Działania zimowe*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II*, op. cit., s. 66.

¹² Por. Wojciech Roszkowski, *Najnowsza historia Polski, tom 2 (1945-1980)*, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 570.

Dwadzieścia siedem lat po zakończeniu II wojny światowej doszło do migracji ludności na sporą skalę. Wiele warmińskich domów znalazło później nowych właścicieli.

Akcja Pracowni została poprzedzona wcześniejszym rekonesansem. Później, w kwietniu 1979 roku kilka kilkunastoosobowych grup wyruszyło pieszo przez morenowy podolsztyński krajobraz. Domy usytuowane są tu daleko od siebie i daleko od drogi. Krzysztof Łepkowski tak opisuje podróż jednej z grup:

„Po półgodzinnym marszu dotarliśmy do pierwszego domu. Stał pusty. W środku wielki bałagan, rozbite piece, wyrwane futryny, częściowo zerwana podłoga [...]. Poszliśmy dalej. Następne domy, puste. Dużo ich. Wszystkie wyglądają podobnie. Wchodziliśmy do każdego z nich. [...] Niektórzy z nas wybierali sobie coś z tego bałaganu: butelkę, bezramiennego Chrystusa, starą książkę bez okładek. [...] Do przedostatniego domu doszliśmy po zachodzie słońca. Dalej każdy miał iść osobno. Przewodnik wskazał kierunek. Po wejściu na pagórek zobaczyłem ognistą kulę zawieszoną w lesie [...]. Daleko za lasem paliło się ognisko. Ulga. Przy ognisku stali znajomi ludzie, zapraszając do domu na gorącą herbatę i zupę. Zdziwienie. Dom podobny do poprzednich, lecz jakże inny. Wymalowane kwiaty. Okna zasłonięte, podłoga wyłożona płótnem, dużo światła od świec. [...] Rano wyjeżdżamy do Olsztyna”¹³.

Paradoksalnie akcja ta miała donośne skutki. Już wkrótce wiele z tych domów zostało kupionych i zagospodarowanych. Autor tego opisu, Krzysztof Łepkowski, będzie w jednym z nich prowadził gospodarstwo biodynamiczne. W innym Wacław i Erdmute Sobaszkowie założą teatr.

Działania Pracowni były niekiedy bardzo proste. Nie mówiono o sztuce, lecz była ona impulsem, który spajał wszystko. Ważnym elementem pracy było też ekologiczne podejście do rzeczywistości. W kwietniu 1980 roku powstała przy Pracowni sekcja ekologiczna. Akcje tej grupy stają się coraz bardziej uteatralizowane. Na przykład w czerwcu 1980 roku zorganizowano akcję *Smok*. Płynąca w centrum Olsztyna Łyna była w tamtym czasie bardzo zanieczyszczona, jak zresztą większość „komunistycznych” rzek. Dziewczyny ubrane na biało, w maskach przeciwigazowych, z koszykami pełnymi owoców przechadzały się po Olsztynie, po czym nad Łyną urządziły na wielkim białym płótnie piknik. Przechodniów na moście zachęcano do wlewania

¹³ Krzysztof Łepkowski, *Podróż do domu*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II*, op. cit., s. 69-70.

z butelek czystej wody do rzeki. Jedna z dziewczyn niosła pośród przechodniów transparent: „Pomóż Łynie. Zrób co możesz”. Koniec akcji był jednak bardzo pesymistyczny. „Zbliża się smok-potwór zrobiony z odpadów i resztek. Opadają liście z drzew namalowanych na płótnie, malarz pryska czarną farbę na obraz. Z ogona smoka zaczynają wydobywać się kłęby dymu”¹⁴. Piknik w takich warunkach nie może się udać, wszyscy się rozchodzą... Na zamalowanej na czarno powierzchni obrazu pojawi się biały napis: „Ziemia nie należy do człowieka, to człowiek należy do ziemi”. Takich akcji ekologicznych było jeszcze sporo. Na przykład na miejscu wycinanych drzew stawiano tabliczki: „Tu było drzewo”.

Zapewne uderza prostota, nawet naiwność niektórych działań. Dzisiaj inicjatyw tego rodzaju pojawiają się setki i nikt nie mówi o sztuce. W tamtym czasie działania Pracowni były jednak wyjątkowe, jedyne. Integrowały środowisko, które ogarnęła beznadzieja i marazm. To nie przypadek, że akcje, które opisałem, odbywały się jeszcze przed sierpniem 1980 roku, czyli powstaniem Solidarności. Choć działania Pracowni trudno nazwać politycznymi, to jednak wpisywały się one w to szerokie tło społecznej przemiany. Były jeszcze echem kontrkultury lat siedemdziesiątych, ale ich cel był w wielu momentach czysto społeczny. Najważniejsze wydawało się budowanie alternatywnego modelu obecności w kulturze. Aldona Jawłowska skomentowała to następująco: „zespół nie przekształcił się w teatr. Pozostał w nurcie wielorakich poszukiwań możliwości percepcyjnych i ekspresyjnych, charakterystycznych dla grup alternatywnych”¹⁵. Właśnie tworzenie alternatywnych modeli życia wiązało całe środowisko. Jak żyć inaczej, lepiej? Ale nie samotnie – z innymi. W działalności Pracowni niezmiernie ważny był też element świadomego i odpowiedzialnego życia. Stąd nacisk na ekologię. Także nacisk na odpowiedzialność. Odbudowa więzi człowiek-człowiek-przyroda-społeczeństwo miała rodzić się z wzajemnego rozumienia i wzajemnej wrażliwości.

Zastrzegałem już kilkakrotnie, że teatr nie był najważniejszym polem działań Pracowni, jednak przygotowano w niej spektakle. Jednym z głównych animatorów stał się Wacław Sobaszek. Powstawały *Podróże do wielu odległych krajów świata*, oparte na powieści Jonathana Swifta o Guliwerze, i spektakl *Skacząca myszka* – bajka prezentowana w domach dziecka, przygotowana na podstawie baśni indiańskiej.

¹⁴ Krzysztof Gedroyc, *Smok*, [w:] *Parateatr II. Sztuka otwarta*, op. cit., s. 64.

¹⁵ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, op. cit., s. 40.

Podróże do wielu odległych krajów świata (1980) były spektaklem plenerowym, luźno opartym na skojarzeniach z książką Swifta. Na spektakl składało się wiele scen rozgrywanych w różnych punktach miasta. W jednej z nich Guliwer dostawał się do kraju bestii. Bestia „składała się” z kilku ludzi, atakowała Guliwera, który ostatecznie ją pokonywał. Bestia leżała bezładnie na placu. W innej scenie wykorzystywano gazety, z których odczytywane były newsy, przypadkowo wybierane fragmenty z danego dnia. Kakofonia informacji sprawiała absurdalne wrażenie. Na koniec gazety rozszarpywane były na strzępy. Większą część spektaklu stanowiły nieme sceny, jedynym fragmentem literackim były teksty z chasydzkich opowieści rabina Nahmana. Niektóre sceny grano na podwórkach. Spektakl wyglądał jak pochód. Gdy przy jakiejś scenie zebrało się odpowiednio dużo ludzi, ruszano dalej, ku kolejnej stacji. Wykorzystywano też maski, które inspirowane były estetyką *The Bread and Puppet Theatre*.

Drugie przedstawienie Pracowni to *Skacząca myszka* (1981). Przygotowane zostało dla specjalnej publiczności – miało być prezentowane w domach dziecka, także zakładach opiekuńczych i szpitalach. To spektakl oparty na legendach Indian opowiedzianych na nowo przez Briana Pattenę.

Po wprowadzeniu stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku Pracownia została zamknięta. Zresztą już wcześniej jej członkowie byli śledzeni i inwigilowani, bo uważano, że należą do KOR-u. Jak się okazało, był to definitywny koniec Pracowni jako instytucji, ale związani z nią animatorzy uzyskali możliwość dalszej pracy w Olsztynie – zostali zatrudnieni w Wojewódzkim Domu Kultury.

Pracownia nie przetrwała więc jako instytucja, lecz osoby z nią związane pracują na Warmii do dzisiaj. Etap Pracowni minął – inspiracje pozostały.

Kształtowanie się Węgajt

Krzysztof Łepkowski, wraz z kręgiem przyjaciół, postanowił stworzyć pod Olsztynem biodynamiczne kolektywne gospodarstwo rolne. Kupili około 150 hektarów ziemi. Stały na tym terenie częściowo zrujnowane gospodarstwa. Powiązania Łepkowskiego z Pracownią sprawiły, że pojawiła się możliwość kupienia przez jej byłych członków domu w Węgajtach, będącego w miarę przyzwoitym stanie. Zamieszkali w nim na stałe Waldemar Piekarski (który bardzo szybko „zasiedlił” pobliskie opuszczone domostwo) oraz Erdmute i Wacław Sobaszkowie.

Nieopodal – po drugiej stronie lasu – zamieszkał Krzysztof Łepkowski i tam zaczął prowadzić gospodarstwo. Później kolejne domy w Węgajtach, Pupkach, Gotkach, Nowym Kawkowie zaczęli wynajmować i wykupywać ludzie, dla których ekologia, sztuka, kontrkultura tworzyły naturalne środowisko. Wybiegając w przyszłość, można powiedzieć, że Węgajty stawały się alternatywną wioską.

Wacław Sobaszek miał etat instruktora teatralnego w Wojewódzkim Domu Kultury w Olsztynie – gdzie zarabiał na życie (Sobaszekowie mieli wtedy dwójkę małych dzieci), ale chciał osiedlić się w tym węgajckim domu. Tutaj miała powstać całkowicie alternatywna placówka, niezależna od jakichkolwiek cudzych decyzji. „Postanowiliśmy zejść w artystyczne podziemie, uprawiać partyzantkę teatralną w lesie” – wspomina Erdmute Sobaszek. „Dawny zespół Pracowni zakasał rękawy, wywieźliśmy gnój z obory, mieszczącej się w murowanej części stodoły, zaadaptowaliśmy dom, który był właściwie ruiną”. Większość osób tworzących Pracownię dojeżdżała tutaj i robiła jakieś remonty. Krzysztof Gedroyć zrobił podłogę w sali teatralnej – i przetrwała ona do dziś.

Gospodarstwo Sobaszków, gdzie do dzisiaj mieści się siedziba Ośrodka Teatralnego Węgajty, znajduje się „daleko od szosy”, około dwudziestu kilometrów od Olsztyna, w tak zwanej Kolonii Węgajty. Nie dotrze się tam asfaltową szosą, która sięga tylko do samej wsi Węgajty. Stamtąd około półtora kilometra trzeba ruszyć bitą drogą, a potem jeszcze około pół kilometra trzeba iść, bądź jechać, zwykłą polną drogą, aż do granicy lasu. Dom jest mieszkaniem rodziny Sobaszków, na strychu są miejsca gościnne. Sam teatr mieści się w stodole. W miejscu, gdzie dawniej była obora, powstała sala teatralna, bardzo wygodna, a przed nią niewielkie foyer z kominkiem. Reszta stodoły pozostała drewniana. Na tak zwanym boisku, którego podłoga jest klepiskiem, a przez ściany z desek swobodnie igra wiatr, jest miejsce na tańce i spotkania po spektaklach. Przed stodołą znajduje się obszerna polana, na której ustawiono taborowy wóz cygański. Jest tam też miejsce na ognisko. Z trzech stron gospodarstwo otacza las, który również traktowany bywa jak przestrzeń teatralna (podobnie zresztą wszystko wokół).

Jesienią 1982 roku Sobaszekowie sprowadzili się tutaj z dziećmi na stałe. Wówczas też odbyły się pierwsze działania – były to warsztaty realizowane wraz ze starym składem Pracowni. Na początku były to warsztaty prowadzone przez Wacława Sobaszka i Ryszarda Michalskiego, mocno inspirowane „grotowszczyzną” – ćwiczenie uwagi i porzucanie siebie. Odbywały się one w cyklu trzydniowym, powtarzane

z różnymi grupami. Zresztą w tamtym czasie sam Grotowski pracował w Kolonii na Mazurach, a Sobaszek oraz Michalski w tych działaniach uczestniczyli.

Jednak z miesiąca na miesiąc sytuacja się zmieniała. Rodzina Sobaszków zostawała w Węgajtach coraz bardziej sama. Niekiedy, zwłaszcza zimą, nikt tu przez wiele tygodni nie przyjeżdżał. Wacław Sobaszek opublikował w „Borussi” zapiski z tamtych lat. Zdanie wyjęte z tego tekstu może powiedzieć wiele o ówczesnym stanie ducha Sobaszków: „posyp swoją ścieżkę uschłymi igłami sosny, żeby nikt nie wiedział, że ktoś tu mieszka”. Wspominają oni, że już od czasu odejścia z Pracowni myśleli, by skupić się na pracy teatralnej, zrobieniu spektaklu. Nie chcieli tego jednak robić na siłę, szybko. Wszystko miało przyjść w swoim czasie. Zresztą to paradoksalna sytuacja – zaszyć się z dala od wszystkiego, a równocześnie pracować z innymi (bo przecież muszą być też inni, inaczej trudno mówić o teatrze). Praca Sobaszków to były głównie działania z ducha Teatru Źródeł Grotowskiego. Przeglądając ulotki w archiwum domowym Teatru Wiejskiego Węgajty, można na przykład odnaleźć informację datowaną na 1982 rok, sygnowaną nazwą Ośrodek Działań Teatralnych. Były to kolejne działania w Węgajtach, o wielu niestety pamięć zginęła. Nikt nie zajmował się archiwizacją. Najważniejsze było to, co działo się tu i teraz.

W tym nowym dla Sobaszków kontekście nie bez znaczenia stały się doświadczenia gardzienickie. Mówiąc po latach o inspiracjach Teatru Węgajty, Wacław Sobaszek bez wahania wymienia dwa główne kręgi:

„Doświadczenie Gardzienic jest dla nas równie ważne, jak doświadczenie Teatru Laboratorium. W mojej edukacji to dwa główne filary [...]. Byłem na wyprawie Gardzienic około roku 1980, brałem też udział w różnych innych przedsięwzięciach Staniewskiego”¹⁶.

Podobnie jak Staniewski, który rozstał się z Teatrem Laboratorium, by robić spektakle, pracować w jakiejś weryfikowalnej przestrzeni, tak i Sobaszkowie myśleli o stworzeniu przedstawienia, choć mowy być nie mogło o rezygnacji z działań wykraczających poza teatr.

Stopniowo związek pomiędzy Sobaszkami a Pracownią się rozluźniał. Ich praca stawała się coraz bardziej osobna, dom stał się po prostu domem rodzinnym, a nie ośrodkiem postPracowni. „W pewnym momencie wzięliśmy się z Wackiem za muzykowanie – to był mniej

¹⁶ *W stronę tradycji żywej*, Z Wacławem Sobaszkim, dyrektorem Teatru Wiejskiego Węgajty, rozmawia Tadeusz Kornaś, „Teatr” 1997, nr 1, s. 40.



Sala Ośrodka Teatralnego Węgajty, zima 1989/1990

więcej 1984 rok” – wspomina Erdmute. Temu muzykowaniu „sprzyjały” warunki. Zimą gospodarstwo Sobaszków było na wiele tygodni praktycznie odcięte od świata. Muzykowanie stało się częścią życia. W konsekwencji muzyka okaże się w Węgajtach materiałem prymarnym, będzie prowadziła do powstawania spektakli, ale też istnieć będzie jako naturalne tło wszelkich działań. Wacław Sobaszek twierdził:

„że chodzi o uzyskanie jakiegoś impulsu, żywego impulsu,

takiego, który daje energię, ale także myśl. Który powoduje, że uczucia i myśli wzbierają i zaczynają się przelewać. W tym sensie można mówić o impulsie”¹⁷.

Odosobnienie Sobaszków nie było całkowite. Czasem do tych działań w lesie czy muzycznych maratonów dołączali inni. Właściwie nie trzeba było tu tworzyć warsztatów, ogłaszać dat muzycznych meetingów. Kultura czynna w rozumieniu Grotowskiego, ale oswojonym przez codzienne domowe przebywanie, rodziła się po prostu naturalnie. I trwała nieustannie. Wacław Sobaszek wspomina, że w tamtym czasie ważna była współpraca z zespołem El Sur, który grał muzykę wzorowaną na iberoamerykańskiej. „Chyba w 1983 roku [...] nawiązaliśmy intensywną, kilkuletnią współpracę. Jeździliśmy do nich, oni przyjeżdżali do nas”¹⁸ (kilka lat później aktorką Węgajt stanie się Katarzyna Krupka, związana z El Sur). W połowie lat osiemdziesiątych jednym z częstych i ważnych gości był Krzysztof Czyżewski. Oto fragment jego wspomnień:

„Oni wówczas całymi nocami przesiadywali nad pieśniami żydowskimi, głównie nad chasydzkimi nigunami. Odczytywali z nut, uczyli się z kaset, grali i śpiewali. Pamiętam długie rozmowy o chasydach, Vincencie, o słowie w teatrze, wspólne spotkania w pracy te-

¹⁷ *Niezadane pytanie*, op. cit.

¹⁸ *To trochę donkiszoteria...*, z Wacławem Sobaszkim rozmawia Magda Grudzińska, „Didaskalia” 1997, nr 17, s. 31.

atralnej. To był też czas, kiedy na coraz to dłuższe okresy pojawiać się u nich zaczęli Małgosia i Wolf Niklausowie”¹⁹.

Warto zwrócić uwagę na ten naturalny, prawie domowy kontekst. Nie da się powiedzieć tak naprawdę, kiedy powstał teatr Węgajty, bo jego narodziny to po prostu przyjacielskie artystyczne przebywanie. Niespieszna podróż od kultury czynnej do powstania dzieła. Sami twórcy Węgajt uznają różne wydarzenia za moment narodzin teatru. Pozostaje zgodzić się z ich opowieściami, a zarazem nazwać ten początek procesem.

Początek Teatru Wiejskiego Węgajty wiąże się bezpośrednio z rozpoczęciem współpracy z Wolfgangiem Niklausem i Małgorzatą Dzyga-dło-Niklaus. Zetknięcie było dosyć przypadkowe. Był mniej więcej rok 1985. Niklausowie co dopiero rozstali się z „Gardzienicami”. Walde-mar Czechowski powiedział Sobaszkowi, że Wolfgang Niklaus przygotował solowy spektakl i chciałby go pokazać w Węgajtach. Sobaszkowie i Niklausowie znaleźli wspólny język – i tak powstał teatr.

Wolfgang Niklaus to postać niezwykła. Studiował teatrologię, etnologię i romanistykę na Uniwersytecie Wiedeńskim (w latach 1978-1983). Jednakże jego inicjacja teatralna nastąpiła wcześniej, już w szkole średniej.

„Inspiracją była działalność ludowego teatru z małego, włoskiego miasteczka Merano w Alpach. Ten miniośrodek kultury wcale nie był prowadzony przez profesjonalistę, lecz amatora, malarza wnętrz, który po pracy wykorzystywał swój komiczny dar i swobodę w prezentacji talentu na teatralnych deskach. To właśnie jego charyzmatyczna osoba sprawiła, że grupka młodych ludzi poczuła chęć do współtworzenia etiud i drobnych spektakli ulicznych”²⁰.

Studiując, uczył się aktorstwa w Dramatisches Zentrum (1978-1981), a potem założył wraz z osobami związanymi z tymi kursami własną grupę. Jednak formującym go doświadczeniem było zetknięcie ze specyficznym polskim teatrem. Uczestniczył w działaniach parateatralnych w Teatrze Laboratorium, a później na kilka lat związał się z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych Gardzienice (1981-1985). Pracował tam nad spektaklem *Żywoł protopopa Awwakuma* i występował w premierowych spektaklach. Krzysztof Czyżewski, przyjaciel Wolfganga jeszcze z czasów gardzienickich, mówił o nim:

¹⁹ (kc) [Krzysztof Czyżewski], *Mute i Wacek Sobaszkowie*, „*ei*» Miesięcznik Trochę Inny” 1991, nr 4(5), s. 34.

²⁰ Kamila Mańka, *Wszystko jest procesem*, „Mitteilungsblatt” 2011, nr 2, s. 13.

„Zastanawiam się czasem, w jakim języku Wolf myśli. Bo mówi po niemiecku, po włosku, po polsku, po angielsku i chyba w żadnym z tych języków nie mówi idealnie. Śpiewa w języku cygańskim, jidisz, niemieckim, hebrajskim, ukraińskim, białoruskim, rosyjskim... [...] To nie przypadek, że on się sprowadził do Polski na stałe. Bardzo często tacy ludzie znajdują miejsce właśnie tutaj. Szukają korzeni i na coś trafiają. Wiem, że podobną pracę próbował robić z ludźmi z Niemiec, Austrii, Włoch – i to nie wychodziło. Tu jakoś wychodzi. W tym polskim wielokulturowym tyglu”²¹.

Uprowadzając już historię, powiedzmy, że Wolfgang Niklaus stanie się obywatelem polskim – „Tam jest moje miejsce, gdzie jest mój dom”²² – twierdzi. Ale równocześnie

„Wolf mówi, że ma dwa skrzydła, łacińskie i wschodnie, i że bez któregoś z nich nie tylko nie mógłby fruwać, ale i chodzić po świecie. Skrzydło łacińskie dostał od rodziców, o wschodnie postarał się sam, bez niego nie zrozumiałby nigdy, co posiada, a czego mu brak”²³

– pisała Małgorzata Szejnert.

Małgorzata Dzygadlo, absolwentka architektury na Politechnice Warszawskiej i scenografii na warszawskiej ASP w pracowni Józefa Szajny, przygotowała w Gardzienicach scenografię do *Żywota protopopa Awwakuma*. Tam poznała Wolfganga Niklause, wkrótce stali się małżeństwem.

Gdy odeszli z Gardzienic Wolfgang zrobił własny spektakl *Brama księżycowego Wędrowca – Das Tor des Mondwanderers*. Autorem muzyki był Mieczysław Litwiński i według zamysłu to on miał grać podczas spektakli na harmonium i śpiewać (tak było tylko w dwóch pierw-



Elementy scenografii Małgorzaty Dzygadlo-Niklaus do spektaklu *Żywot protopopa Awwakuma* w Ośrodku Praktyk Teatralnych Gardzienice

²¹ (kc) [Krzysztof Czyżewski], *Wolfgang Niklaus*, „i» Miesięcznik Trochę Inny” 1991, nr 4(5), s. 32.

²² Monika Borkowska, *Człowiek ze Scholi*, „Mitteilungsblatt” 2011, nr 3, s. 11.

²³ Małgorzata Szejnert, *Na gościńcu*, „Gazeta Wyborcza”, 15-16 maja 1993, s.

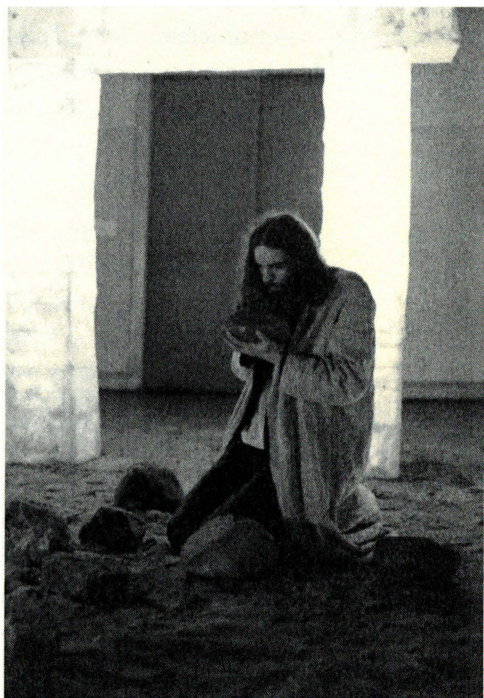
szych spektaklach). Z powodu jego wyjazdu do Stanów Zjednoczonych muzykę opracowywał później Roman Rewakowicz. Autorką scenografii była Małgorzata Dzygadło-Niklaus. Premiera odbyła się w listopadzie 1985 roku w Starej Prochowni w Warszawie.

Brama księżycowego Wędrowca nosiła podtytuł „Podróż w siedmiu obrazach z muzyką i tekstami wg Tomasza Manna, Martina Bubera, Paula Celana i Walthera von der Vogelweide”. Ze spektaklu pozostało niewiele świadectw, jako że pokazywany był on w dosyć dziwnych miejscach, gdzie recenzenci raczej nie zawitają. Widziałem to przedstawienie w Łodzi podczas festiwalu Feta. Pamięć jest zawodna, lecz kilka szczegółów zapamiętałem. Widzowie siedzieli bardzo wysoko, patrząc na jedyne go aktora z góry. Scena wysypana była piaskiem. Było też kilka sporych kamieni. Spektakl w przeważających fragmentach był śpiewany bądź melorecytowany. Całość toczyła się w przestrzeni koła.

Spektakl rozpoczynała osobista inwokacja:

„Historie, które za chwilę zobaczycie i usłyszycie, opowiadają o losach wędrowców. A ponieważ ja sam jestem wędrowcem, rzucanym tu i tam przez fortunę niespokojnym komediantem, muszę się zwrócić do moich duchowych przodków. Są to, żyjący w naszej osobistej i zbiorowej pamięci, mieszkańcy świata zmarłych, świata wielu miejsc i wielu czasów. Spróbujmy się do nich zbliżyć. Spotkanie z nimi wymaga podróży w głąb, w studnię przeszłości”²⁴.

Spektakl Wolfganga Niklausa jest tyleż osobisty, co odnoszący się do wszystkich Wędrowców. Podróż zaczynała się w głębokiej przeszłości, od opowieści o podróży Jakuba zapisanej przez Manna w *Józefie i jego braciach*, tej najważniejszej podróży ku Bogu, który jest „Bogiem



Brama księżycowego Wędrowca, prem.
listopad 1985

²⁴ Cytat z programu przedstawienia.

niepokoju, Bogiem troski, który chciał być poszukiwany i dla którego na wszelki wypadek trzeba było być wolnym, swobodnym i gotowym do drogi”. W tym przedstawieniu podróż przebiegała raczej w kierunku wertykalnym.

Pamiętam z tego spektaklu niezwykłą opowieść drugą, czyli „zakłęcie, przy pomocy którego wędrujący Germanie z okaleczonego konia wypędzali zło”. Nie wiem skąd Niklaus wziął to zakłęcie. Krótka pieśń śpiewana była przez niego gardłowym głosem, a jego ciało naśladowało konia. Najdziwniejsze w tej pieśni było to, że Niklaus śpiewał na wdechu i wydechu – głos to zmierzał na zewnątrz, to do jego ciała. Wrażenie było niezwykle przejmujące, tajemnicze. „Wynoś się robaku / z dziewięcioma robakami, / ze szpiku w kość, / z kości w mięso, / z mięsa w skórę, / ze skóry w kopyto”. Opowieść zyskiwała jakiś ekstatyczny, chtoniczny wydźwięk, nieracjonalny, jakby wmieszały się dziwne siły. W kolejnych fragmentach pojawiły się jeszcze: tyrolska kołysanka, pieśni Walthera von der Vogelweide, chasydzkie niguny i opowieści chasydzkie o Baal Schem Towie i rabi Nahmanie z Bracławia. Jednak mistyczne podróże mają jak najbardziej cielesny wymiar. Kiedy rozpoczęła się opowieść siódma, czyli „Taniec i fuga śmierci – zstąpienie Wędrowca do obozów koncentracyjnych” – opowieść oparta na wierszu Paula Celana *Fuga śmierci*, to mistyka wpadała w najbardziej krwawą historię. Potem nastąpił jeszcze epilog, do słów von der Vogelweide, o podróży ku miejscom młodości: „[...] obudziłem się i nie rozpoznaję / co przedtem znałem jak własną rękę”. Spektakl nie kończył się jednak rozpaczą, niespełnieniem. „Wędrowce nie ma końca” – Wolfgang Niklaus wychodzi przez bramę poza zamknięty krąg.

Po pokazie tego przedstawienia w Węgajtach Sobaszkowie i Niklausowie postanowili pracować razem. Na początek odbyła się wyprawa na Kurpie, latem 1995 roku, a spektakl Niklausa był jednym z jej elementów. Był pokazywany w sytuacji podobnej do gardzienickiego zgromadzenia w zaadaptowanych ad hoc przestrzeniach. Wyprawa była trochę szalona, połączona ze spływem Pisą. Tak właśnie Węgajty zaczęły podróżować, organizować kolejne wyprawy:

„W kwietniu i lipcu 1986 roku wędrowano przez wsie województwa łomżyńskiego, w październiku tegoż roku odwiedzono przemyskie, we wrześniu 1987 roku wsie: Assuny, Łęknica, Ostre Bardo w Olsztyńskim, w sierpniu 1988 – roku niektóre miejscowości województwa nowosądeckiego (z Czarną Górą i Szaflarami), w styczniu tego

1985

roku – ponownie województwo łomżyńskie, a w lutym – nowosądeckie”²⁵.

Wolfgang i Małgosia na początku mieszkali w domu Sobaszków. Potem, gdy urodziło się im drugie dziecko, zamieszkali nieopodal, w gospodarstwie Marii Kwiatkowskiej i Macieja Łepkowskiego. Dopiero potem kupili dom w Nowym Kawkowie.

Spektakle Węgajt nie powstały jednak natychmiast – droga była bardzo długa, pokonywana z wielką cierpliwością.

„Bardzo ważne było dla nas praktykowanie wzięte jeszcze z gro-towszczyzny, polegające na bardzo długich cyklach działań, także w lesie. Drugim skrzydłem było muzykowanie i śpiewanie. Śpiewaliśmy wiele, wiele, wiele godzin, a tematem głównym stały się ni-guny – chasydzkie pieśni bez słów. Dzieci spały, a my śpiewaliśmy”

– wspomina Erdmute Sobaszek. Spektakl-niespektakl, który rodził się z tego praktykowania, nazwany został *Książeczką nigunim*. Był to raczej koncert z elementami opowieści – w trakcie kolejnych realizacji wyglądał trochę inaczej. Teksty pochodziły z opowieści chasydzkich Bubera, dlatego spektakl był pokazywany na przykład w Synagodze Poppera w Krakowie. Ale *Książeczka nigunim* zawierała też teksty zapożyczone z dzieł Stanisława Vincenza. Był to więc w pewnym sensie prototyp spektaklu, który miał się dopiero narodzić: *Historii Vincenza* – spektaklu, który miał być początkiem Teatru Wiejskiego „Węgajty”.

W tamtym czasie w prasie ukazywały się tylko wyjątkowo jakieś informacje na temat Węgajt. Raczkujący wówczas „Obieg”, który przekształci się później w opiniotwórcze czasopismo wychodzące przy Zamku Ujazdowskim, pisał o *Książeczce nigunim*, nad którą pracę rozpoczęto na przełomie 1986/1987:

„Obecnie projekt ten znacznie się rozwinął i uwzględnia również inne formy śpiewów, choć w dalszym ciągu fundamentem, na którym budowany jest program, są klasyczne niguny [...]. Przestrzeń teatralna i naturalne otoczenie są ze sobą ściśle połączone, niemal zintegrowane. [...] Obok warsztatów trwają prace pięcioosobowego zespołu nad przedstawieniem dramatycznym. W niedalekiej przyszłości planowane są zajęcia warsztatowe dla większej liczby uczestników”²⁶.



²⁵ J.S., *Do źródeł kultur etnicznych*, „Gazeta Olsztyńska”, 4 IV 1989.

²⁶ *Teatr*, „Obieg”, grudzień 1987. (Wydawany od października 1987 roku przez Akademię Ruchu „Obieg” był składanym w harmonijkę biuletynem, stąd

W jednym z takich warsztatowych działań uczestniczył Sławomir Gołaszewski, który potem opublikował rozmowę z Wacławem Sobaszkiem. Charakterystyczne jest to, że obaj nie poruszają w niej wątku dotyczącego tego, co wydarzyło się podczas tych działań, bo przecież były one nastawione na „doznawanie”. Rozmowa dotyczy przede wszystkim idei. Wacław Sobaszek mówi: „Pierwotne treści kultury są związane ze zmysłowością, z tą sferą w człowieku, którą wytyczają zmysły: widzenie, słuchanie, dotyk”²⁷. Wierzył wówczas, że działanie sztuki może być obiektywne. Podał przykład muzyki weselnej, która w konkretnym momencie ma doprowadzić do płaczu. Był jednak świadomy, że obecnie takie obiektywne zasady sztuki zanikają: „Ktoś zapłacze, a ktoś drugi wcale nie musi. A w tej dawnej idei jest zawarta taka zasada, że przed płaczem nie można się obronić, gdyż «to» dotyczy każdego”²⁸. Dla Sobaszka ważna była idea sztuki obiektywnej Gurdżijewa. Odwołuje się w tej rozmowie także do historii Percevala, zapisanej przez Chrétiena de Troyes. Kiedy rycerz wreszcie dostał się do Zamku Rybaka, gdy przed nim przenoszono w procesji świętego Graala, nie zadał wówczas pytania. Trud poszukiwania okazał się daremny, zamek Rybaka zniknął. Sobaszek mówi, że być może Perceval „takie pytanie musiałby okupić natychmiastową śmiercią”²⁹. Ale trzeba było je zadać. To milczenie określa jednak każdego z nas, „pogrążonego w codziennej gnuśności”.

Jak zadać takie pytanie poprzez medium teatru? Jak zadać je obiektywnie – chciałoby się dodać. Czy istnieje technika teatralna, pozwalająca je wyrazić? Sobaszek, który głośno mówił o tego typu poszukiwaniach, zapytany o metodę pracy Węgajt, stwierdził:

„Ze słowem «metoda» są takie same problemy, jak ze słowem «technika». Musi być coś więcej, w co metoda jest zanurzona, żeby ona mogła rzeczywiście do czegoś doprowadzić. Po prostu w pracy człowiek próbuje ze wszystkich sił. Gdyby miał próbować według metody, tej, którą zna, to by miał poczucie, że to nie jest działanie ze wszystkich sił”³⁰.

nie podaję numeru strony. Informacja nie była sygnowana, ale jej charakter wskazuje, że mogła być nadesłana przez zespół Węgajty).

²⁷ *Niezadane pytanie* – rozmowa z Wacławem Sobaszkiem, kierownikiem zespołu Węgajty, [rozmawia Sławomir Gołaszewski], „Obieg”, marzec 1988.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

Wacław Sobaszek musiał zdawać sobie sprawę, że jego praktyka teatralna już na początku działań Węgajt mogła być według akademickich kategorii określana jako dyletancka. Praktykowanie Teatru Źródeł nie dawało bezpośrednio przydatnych narzędzi do tworzenia spektaklu. Wolfgang Niklaus miał większe doświadczenie praktyczne, zdobyte w szkole teatralnej, ale także nie budowane na jasno określonej praktyce scenicznej. Trzeba dodać, że obaj byli już świadomymi twórcami, więc dyletantyzm ten wypadłoby nazwać jakoś inaczej... W tamtych latach świetny klucz dla tego typu działalności znalazł Krzysztof Czyżewski – napisał mocno dyskutowany wówczas tekst o etosie amatora.

Środowisko

Węgajty nie działały w próżni. Dwa najważniejsze nurty, z którymi zetknęli się Sobaszkowie i Niklausowie – Grotowski i Gardzienice Staniewskiego, wytworzyły całe środowisko bliskich sobie osób, które, choć działalność poszczególnych grup była różnorodna, można określić jednym terminem – ekologia teatralna. Ekologia, czyli usytuowanie teatru w świecie odseparowanym od zgiełku miasta, czerpiącym z przeszłości, niekiedy z poszukiwań duchowych czy nawet ezoterycznych. Te poszukiwania często związane były z wędrowaniem. Przestrzeń, czyli jak niektórzy określali złośliwie – „pola i łąki”, to była oczywista materia tworzenia spektaklu. Widoczne były wpływy wspomnianych Grotowskiego i Gardzienic, ale w przypadku wielu „twórców ekologii” działania te zostały przekroczone, stały się bardziej utopijne. Od połowy lat osiemdziesiątych różnorakie inicjatywy nie znajdowały ram instytucjonalnych, przelewały się, łączyły, rozchodziły. Jednym z najważniejszych impulsów do stworzenia przyszłego środowiska stało się odejście z Gardzienic około 1994 roku kilku osób i początek ich własnych poszukiwań. Prawie wszyscy ci ludzie w Węgajtach odnajdywali na jakiś czas przystań. Krzysztof Czyżewski będzie tu gościł wielokrotnie, pokaże w Węgajtach swój spektakl *Garść wierzbowych gruszek*, Wolfgang Niklaus i Małgorzata Dzygałło-Niklaus zostaną tu na stałe, Piotr Borowski także odwiedzi to miejsce...

Patrzac na indywidualne ścieżki tych postgardzieniczian, można wskazać wiele łączących je punktów. Jednym z nich było podróżowanie. Krzysztof Czyżewski i Piotr Borowski założyli firmę czyszczenia dywanów, a po zarobieniu pieniędzy mogli wyruszać na włóczęgę. Wspomina Czyżewski:

„Piotrka ciągnęło w Bieszczady, mnie – na Łemkowszczyznę. Bywało, że szliśmy z Bieszczad na Łemkowszczyznę, nocując w baczówkach albo przy ognisku pod gołym niebem. Zajeżdżałem także z nim do Wierszalina. Z Małgosią [Sporek-Czyżewską] odwiedzałem go w Trynkusie pod Olsztynem, gdzie prowadził swoją indywidualną pracę. Z Jaśkiem Bernadem to były głównie wyprawy kolędnicze do wiosek łemkowskich, ale także śpiewanie w chórze prawosławnym w Lublinie, wspólne wyjazdy do Hajnówki i w tamte okolice. Z Małgosią często jeździliśmy do staroobrzędowców i do Litwinów na Suwalszczyźnie. Później doszły jeszcze wyprawy na obszarze Kaszub. Wszyscy spotykaliśmy się od czasu do czasu w Łukowiskach nad Bugiem u Olgi Pawluczuk”³¹.

Podróżowanie stało się sposobem życia, właściwie stało się też do pewnego stopnia działaniem artystycznym.

Charakterystyczne jest też to, gdzie podróżowano. Bardzo często były to tereny związane z mniejszościami kulturowymi, narodowymi i religijnymi. Podróżowano do miejsc szczególnieznaczonych – jak Wierszalin. Wreszcie niebagatelne znaczenia miał krajobraz, oddalenie od wszelakich wielkich miast. Prawdziwe tworzenie było tworzeniem czynnym, tworzeniem sobą. Tę potrzebę wędrowki bardzo precyzyjnie nazwał Czyżewski: „Była to raczej potrzeba takiego sposobu życia, który realizuje się poprzez wędrowanie, poprzez śpiewanie, poprzez spotkania z ludźmi, do których się dociera [...]. Myśmy jednak podchodzili do tego jak poeci, artyści, ludzie teatru, a nie jak etnografowie”³². Szlaki muzykujących poetów przecinały się w różnych miejscach, łączyły (Krzysztof Czyżewski pomieszkiwał w Węgajtach) i znów rozchodziły.

W tym samym mniej więcej czasie co Czyżewski, od Gardzienic odszedł Jan Bernad, którego bardziej niż teatr interesowała muzyka. Nie chciał traktować pieśni jako materiału wyłącznie teatralnego, który może być dowolnie przekształcany. Toteż zaczął własną pracę i własne podróże. W 1989 roku zorganizował spotkania teatralne w Kunkowej, w Beskidzie Niskim, gdzie Węgajty pokazały także *Historie Vincenza*³³.

Same Węgajty również, jak napisałem wcześniej, wyruszały w drogę.

³¹ *Tradycja i „Pogranicze”*. Z Krzysztofem Czyżewskim rozmawia Tadeusz Kornaś, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1998, nr 1, s. 3-8. Przedruk w Tadeusz Kornaś, *Aniołom i światu widowisko*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2009, s. 167.

³² Ibidem.

³³ J.S., *Do źródeł kultur etnicznych*, „Gazeta Olsztyńska”, 4 IV 1989.

Ale była i druga strona takiego nastawienia – długotrwała praca w wybranym przez siebie miejscu, zamknięcie się, związanie z konkretnym miejscem, najczęściej oddalonym od miasta. Tak będzie na przykład z Węgajtami Sobaszków, choć nie tylko. Piotr Borowski wspomina na przykład, że po odejściu od Gardzienic zaczął się u niego okres odosobnienia:

„Wyjechałem z Warszawy, zamieszkałem na kompletnym pustkowiu, kilkadziesiąt kilometrów od Olsztyna. To trwało około trzech lat. Dużo chodziłem po lesie, jakbym rozmawiał tylko ze sobą. Przystałem grać na instrumencie, nie przeczytałem ani jednej książki. Było to dla mnie ważne doświadczenie, ale w którymś momencie znów poczułem, że odosobnienie nie może trwać dłużej”³⁴.

Zarówno pustelnia, jak i wędrówki nie prowadziły do powstawania dzieła. Były miejscem intensywnego doznawania świata. Po Grotowskim kultura czynna rozlała się wielkim strumieniem. Paradoksalnie te samotnie i ci samotni podróżnicy spotykali się, mijali na drodze. Znów spotykali. Coś nabrzmiewało, aby w końcu lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych przybrać realne kształty. W Węgajtach, na przykład, powstał spektakl.

Zwieńczeniem działalności tych wszystkich wędrowców i poszukiwaczy będą organizowane przez Krzysztofa Czyżewskiego i Wojciecha Szroedera „Wioski Spotkania”. Można powiedzieć, że był to festiwal, lecz nie oddaje to charakteru tej inicjatywy.

„Koniec lat osiemdziesiątych był błogosławionym czasem owocowania tych naszych poszukiwań – to były żniwa pełne radości, świętowania, otwarcia i przyjaźni [...]. Repertuaru wystarczyło na kilka dni i nocy nieustannego grania i śpiewania. A jednocześnie to spotkanie nie miało charakteru festiwalu”³⁵.

„Wioski Spotkania” odbywały się w Czarnej Dąbrówce na Kaszubach. „Mit-Teatr-Tradycja” w 1987 roku; „Teatr-Święto-Rytuał” (1988) i „Teatr-Pieśń-Poezja” (1989). Uczestniczyły w tych imprezach także – co oczywiste – Węgajty. Istotne było tam wspólne przebywanie, pokazywanie spektakli, działań plastycznych, muzykowanie, bycie – po prostu. Można ten czas wiązać z pierwszą falą fascynacji muzyką ludową, która stanowiła podstawę repertuaru. Było to jeszcze kilka lat przed

³⁴ Oś. Z Piotrem Borowskim rozmawia Tadeusz Kornaś, „Didaskalia” 2002, nr 48, s. 72-79; przedruk w: Tadeusz Kornaś, *Aniołom i światu widowisko*, op. cit., s. 181.

³⁵ *Tradycja i „Pogranicze”*, op. cit., s. 7.

powstaniem ruchu folkowego. O spotkaniu w 1989 roku w „Dialogu” pisała Katarzyna Leżeńska:

„I gdyby podsumować sesję w Czarnej Dąbrówce jednym obrazem, jedną figurą, to nie byłaby to ani dyskusja, ani spektakl teatralny, choć każdy z nich był wart opisu. Byłby to ostatni wieczór, kiedy przy pełni księżyca wszyscy kręcili się jeszcze po obozowisku, z tej krzątany, z ciemności zaczęły płynąć pieśni – jedna – z kładki na potoku, zaraz potem – z namiotów i jeszcze inna – z okolic kuchni. Pieśni wędrowały, przenikały się, rozmawiały ze sobą i prowadziły zagubionych w ciemności lepiej niż jakiegokolwiek światło, aż spotkały się przy ogniu, gdzie pozostały do rana razem ze zmęczonymi tancerzami i tymi, którzy przyjechali do Czarnej Dąbrówki, aby się spotkać i jednej nocy doczekać przy ognisku świtu”³⁶.

Warto zwrócić uwagę na datę odbywania się „Wiosek”, która łączyła się z początkiem przemian ustrojowych w Polsce. Można mówić o oryginalności i poczuciu wolności tych ludzi, ale można, za Lechem Raczakiem, zarzucić całemu środowisku eskapizm, uciekanie od najważniejszych wyzwań tamtych lat. Prawie dekadę wcześniej Raczak określił całe to towarzystwo mianem nieudanych naśladowców Grotowskiego, których rozpoznaje dzięki stereotypom noszonym przez nich jak największy skarb. Mówił, że cechuje ich strach przed konfrontacją z obcą, zewnętrzną rzeczywistością, że potencjalność zastępuje dzieło. W konkluzji pisał: „Dlatego parateatr jest często niespełnionym teatrem, niedomyślanym i niedopracowanym spektaklem”³⁷. Echa tego konfliktu żywe były jeszcze w latach osiemdziesiątych. Juliusz Tyszką po „Wiosce Spotkania” w 1988 roku (gdy Węgajty pokazywały *Historie Vincenza*) krytycznie pisał o „bawiących się” tam ludziach:

„Gdy spoglądałem na nieugięte spontaniczne płasy uczestników «Zdarzenia», podczas «biesiad muzycznych», gdy patrzyłem na scenki obyczajowe pod restauracją, gdy zaglądałem w zmętniałe oczy «miejscowych», spoglądające na nas jak na mało obchodzących ich «darmozjadów», zabawiających się na cudzy koszt, wtedy Magia Rytuału odlatywała z Czarnej Dąbrówki tam, gdzie jej miejsce – w Społeczny Niebyt. Pozostawały podłe ziemskie realia, z którymi nadal, niestety, coś trzeba zrobić. Pozostawała też konstatacja, że

³⁶ Katarzyna Leżeńska, *Spotkanie w Czarnej Dąbrówce*, „Dialog” 1990, nr 1, s. 159.

³⁷ Lech Raczak, *Para-ra-ra*, „Dialog” 1980, nr 7, s. 135.

Pupa zwolenników Obrzędu i Porządku Wertykalnego jest nadal różowa i dziecinna, ale już nie tak niewinna, jak dziesięć lat temu”³⁸.

„Dziesięć lat temu”, czyli wówczas, gdy Lech Raczak pisał *Para-ra-ra*. Dla Tyszki, jak wcześniej dla Raczaka, najważniejsze były społeczne i polityczne realia, z którymi coś trzeba zrobić. Wtedy jeszcze działała cenzura, więc słowa te czytać należy dosadniej – trzeba było coś zrobić z socjalizmem, w który nie wierzyła już chyba nawet Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, trzeba było walczyć o godność i wolność zwykłych ludzi. Raczak jako jedną z najważniejszych powinności teatru określał mówienie wprost o rzeczywistości. Gdy odbywały się „Wioski Spotkania”, jego teatr płacił za swą postawę wielką cenę – musiał wyemigrować z Polski, cenzura nawet nie pozwalała wymienić nazwy Teatru Ósmego Dnia³⁹. Tyszka miał więc wiele racji, jednak nie do końca.

Pytanie, czy cały teatr powinien zajmować się tym, co na ulicy, dzisiaj jest tylko gdybaniem, a rozdzielanie ocen może być łatwe, ale i niesprawiedliwe. Nie każdy miał temperament Raczaka. Środowiska, które spotkały się w Czarnej Dąbrowce, a co pokazały późniejsze czasy, równie silnie przyłożyły się do przemian i do tworzenia społeczeństwa obywatelskiego (zwłaszcza „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach czy właśnie Węgajty, podejmując działania w kręgu „teatru potrzebnego”). I jeszcze jedna rzecz. Tyszka dostrzegł powierzchnię i na tym poprzestał, nie próbując śledzić długofalowych przemian związanych z tym ruchem. Kategorycznie stwierdził, że „Praktyki rodem z parateatru zdają się odżywać na żyznej glebie ogólnej bezradności”⁴⁰. Natomiast wielokrotnie już wspominany Krzysztof Czyżewski spojrział na ten fenomen kultury czynnej tamtych lat z całkowicie odmiennej perspektywy. Pisał o *Etosie amatora*. Jego zdaniem, to, co działo się w miejscach takich jak Węgajty czy Czarna Dąbrowka, wykraczało poza opozycje profesjonalne – amatorskie czy instytucjonalne – poza-instytucjonalne. Amator, czy inaczej „miłośnik”, to raczej konsekwencja przyjęcia modelu życia, niż prowadzenia działalności artystycznej. To ktoś, kto realizuje alternatywną ścieżkę bycia. Po jednej stronie jest gospodarz, właściciel warsztatu, ktoś osiadły. Ale według niego, z dru-

³⁸ Juliusz Tyszka, *Biesiada wyobraźni*, „Scena”, 11 XI 1988.

³⁹ Por. Daniel Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Instytut Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 243-282.

⁴⁰ Juliusz Tyszka, *Biesiada wyobraźni*, op. cit.

giej strony, zawsze na świecie byli „wędrowcy, pielgrzymi, poeci, pieśniarze, głupki boże”. Zdaniem Czyżewskiego:

„mądrość wspólnoty mierzy się tym, w jakim stopniu potrafi ona oswoić tych ludzi innych od siebie, zrozumieć i docenić ich przesłanie, dać im należne miejsce we własnej strukturze i nie zmieniać ich na swoje podobieństwo siłą swej miłości własnej, lecz przeciwnie, dla dobra wspólnego, chronić ich inność. Czyż nie bywało tak, że obecność poety, pieśniarza, błazna czy jurodiwego nie tylko nie niosła ze sobą zagrożenia dla wspólnoty, ale wręcz stała na jej straży?”⁴¹

To szukanie własnego miejsca było charakterystyczne dla tamtych lat. Ścieżek poszukiwano trochę po omacku. Odwołanie się do kontrkultury wydawałoby się najbardziej proste, ale nie było wcale takie oczywiste. Przyswojenie trendów kontrkulturowych dokonało się w Polsce głównie dzięki książce Aldony Jawłowskiej *Drogi kontrkultury*⁴² (1975). Jeszcze w Pracowni spotykano się z tą autorką. W 1988 roku ukazała się niezwykle ważna dla wszystkich środowisk alternatywnego teatru książka tej samej autorki – *Więcej niż teatr*. Takie spojrzenie z zewnątrz, spojrzenie socjologa, okazało się niezwykle cenne. Jawłowska diagnozowała, iż właściwie nie sposób mówić w Polsce o kulturze alternatywnej na wzór zachodniej kontrkultury.

„Przyczyną tego faktu są nie tylko warunki ekonomiczne i polityczne ograniczające możliwość rozwoju wielu rodzajów działalności zbiorowej, lecz także głęboko zakorzenione w naszym społeczeństwie tradycje obyczajowe i religijne, wzory zachowania związane z podstawowymi rolami społecznymi, sympatie i fobie. Nie rozwinął się w Polsce ruch komun, nie powstały ruchy obyczajowe tak popularne na zachodzie, na przykład ruch wyzwolenia kobiet i ruch walczący o prawa mniejszości seksualnych. Nie zyskał popularności – ze zrozumiałych względów – ruch alternatywnej technologii. Nie pojawiły się także, nie tylko ze względów politycznych, grupy ultralewicowe. Bardzo słabo dał o sobie znać o sobie alternatywny ruch ekologiczny”⁴³.

Jawłowska pisze jednak, że powstały w kraju niezwykle ciekawe, oddziałujące na cały świat idee artystyczne. Wymienia Grotowskiego, Pracownię, Grupę Lucim czy Gardzienice, nawet galerię Repassage.

⁴¹ Krzysztof Czyżewski, *Etos amatora*, „i» Miesięcznik Trochę Inny” 1991, nr 4(5), s. 27.

⁴² Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

⁴³ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, op. cit., s. 33.

Owo kontrkulturowe pochodzenie domaga się w przypadku Węgajt i pozostałych środowisk wytłumaczenia. Sobaszek twierdzi, że gdy zaczynali wspólną pracę, nie dawali swoim działaniom żadnej nazwy. Dopiero gdy wyszła książka Aldony Jawłowskiej, zaczęli mówić o kontrkulturze, ale niechętnie określając tą nazwą swoją działalność. Termin ten być może miał zbyt wiele konotacji związanych z rewoltą, lewicowością czy nawet lewackością. A jak słusznie zauważyła Jawłowska, zakorzenione w Polsce normy obyczajowe i religijne nie pozwalały przekraczać pewnych granic. Lub może lepiej powiedzieć, tych granic nie chciano przekraczać. Jeśli wczytamy się uważnie w ów manifest *indywidualizmu*, jakim był tekst *Etos amatora* Czyżewskiego, to natychmiast dostrzeżemy w nim „pozytywistyczny” wydźwięk. Osiedli, pracujący w pocie czoła gospodarze i swobodni wędrowcy są sobie nawzajem potrzebni. Ważne, by dla tych wędrowców znaleźć miejsce w społeczeństwie. A zmiany dokonywać się będą nie poprzez burzenie. Zachodnia kontrkultura nie odwoływała się do tradycji – w przypadku naszych twórców kultury czynnej, także Węgajt, zakorzenienie w tradycji było fundamentem pracy.

Gdy po kilku dekadach Wacław Sobaszek będzie wypowiadał się w książce Aldony Jawłowskiej i Zofii Dworakowskiej, nie bez wahania odwoła się do tradycji kontrkultury, mówiąc o niej, że była podłożem kultury alternatywnej w Polsce. Powie:

„To, co możemy nazwać kulturą alternatywną w Polsce i na świecie, wyłoniło się z kontrkultury. Jeśli myślimy o trwałości, o ciągłości kontrkultury, to prawdopodobnie mamy na myśli ten rodzaj trwania – w postaci różnych zjawisk alternatywnych. Miałem kiedyś wątpliwości, czy należy przyjmować nazwę «teatr alternatywny», teraz myślę, że w jakimś szerszym sensie – tak”⁴⁴.

Kontrkultura była więc dla Węgajt problemem w latach osiemdziesiątych XX wieku, jest nim i teraz, ale jej wpływ Sobaszek uznaje za oczywisty.

Trudno jednak mówić o kontrkulturowości na wzór zachodni. Aldona Jawłowska w książce *Drogi kontrkultury* pisała:

„Kontestacja, niezależnie od tego, czy prowadzi do naiwnego optymizmu wyrażającego nadzieję szybkiej zmiany czy pogodzenia się z perspektywą długiej i ciężkiej drogi do „ziemi obiecanej”, czy do rozpaczliwego przeświadczenia o nieuchronności alienacji – jest za-

⁴⁴ *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, op. cit., s. 245.

kwestionowaniem wszystkiego: kultury, polityki, organizacji społecznej, oczywistych form codziennej egzystencji, norm etycznych, wzorów i standardów zachowania. Całego sensu dotychczasowego istnienia. Tym, co wspólne, spajające ten niejednorodny ruch w pewną całość, jest totalne zwątpienie w racjonalność otaczającej rzeczywistości, połączone z niezachwianą wiarą, iż kształty rzeczywistości nowej tkwią wewnątrz ruchu i wyłonią się same w momencie zniesienia krępujących i sprzecznych z naturą form życia społecznego. Wspólne całemu ruchowi jest także dążenie do przywrócenia zdevaluowanych wartości braterstwa, równości i wolności, na nowo podejmowana próba odbudowy autentycznych więzi między ludźmi, pogodzenia indywidualności i wspólnoty [...]”⁴⁵.

Drogi kontrkultury były książką znaną w kręgach węgajckich, jednak zapatrzenie w ścieżkę zachodnią, choćby z powodów ustrojowych, musiało być obarczone sporą dozą dystansu. Formy walki Węgajt nie miały też wiele wspólnego z czynną walką, a nawet totalnym kwestionowaniem wartości życia społecznego. Bliżej Węgajtom z tamtych lat byłoby do kolejnych faz kontrkultury, do budowania społeczeństwa alternatywnego, do utopii głębokiej ekologii⁴⁶.

Utopia Węgajt była jednak nieinwazyjna. Nastawiona na całkowicie nieagresywne i spokojne egzystowanie, promieniowanie na świat dokonywać miało się subtelnie, prawie niewidocznie. Był to teatr jak życzliwy dom. Węgajty nie kwestionowały modelu funkcjonowania rodziny, nie chciały przewartościowywać zasad etycznych, burzyć sztuki. Proponowały drogę dla osób o podobnej wrażliwości.

Spotkanie Erdmute i Wacława Sobaszków z Wolfgangiem Niklaudem i Małgorzatą Dzygadło-Niklaus stało się dopełnieniem wzajemnych dążeń. Teatr, muzyka, przestrzeń, sztuka spoili się z pragnieniem niezależności i swobody. Wkrótce miał narodzić się teatr, wkrótce mieli dołączyć kolejni aktorzy. Jednak przez następne lata niewiele będzie się w Węgajtach zmieniać. Teatr ten w dosłownym znaczeniu pozostanie ubogi, a patrząc z perspektywy przemian, całkowicie nienastawiony na funkcjonowanie na „normalnych zasadach”. Aleksandra Domańska pod koniec 1991 roku napisze:

„Chałupa jest własnością prywatną. Osobowość prawną ledwo żywej stodoły jest bardziej skomplikowana. Budynek należy do Stowarzy-

⁴⁵ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, op. cit., s. 10-11.

⁴⁶ Por. Bill Devall, George Sessions, *Głęboka ekologia*, przeł. Elżbieta Margielewicz, „Gnosis”, nr 2 [brak roku wydania], s. 28-36.

szenia Twórczego, którego komitet założycielski to trójka z sześciu członków zespołu teatralnego. Zawartość zaś stodoły, czyli działalność artystyczna – teatralna, muzyczna, archiwistyczna, edukacyjna – jest w gestii Gminnego Ośrodka Kultury w Jonkowie. Są też trzy etaty dla pozostałych członków zespołu – tym razem z ośrodka wojewódzkiego w Olsztynie. Gdyby powstały spory kompetencyjne, stodoła musiałaby się zawalić od niejasności. Chałupa biedna jak mysz kościelna – jeśli są jakieś inwestycje, to w stodole. Po zaaranżowaniu w części pomieszczenia sali prób pojawiło się zaplecze w postaci łazienki i kuchenki. Pozostała część to ażur spróchniałych dech – miejsce pokazu fragmentów przygotowywanego spektaklu. Jeszcze wydzielona część kominkowa z jedną ławą i stołem, zbiór łóżek polowych [...] i leżące wszędzie instrumenty muzyczne. I goście. Bardzo dużo gości. W okolicznych chałupach inni członkowie zespołu oraz ich krewni i znajomi, w różny sposób wspomagający przedsięwzięcia⁴⁷.

W tamtym czasie prace Węgajt można odruchowo porównać z różnorakimi działaniami kontrkulturowymi, jednak ów polski, specyficzny akcent jest niezwykle mocny. Może był on trochę poczywy, ale na pewno oryginalny i niezwykle. Widoczny zwłaszcza z zewnątrz. Dla niejednego przybysza z zagranicy był bardzo charakterystyczny dla naszej rodzimej łagodnej kontrkultury. Sergio Hernandez mówił na przykład:

„Bo w Polsce zdarzały mi się najbogatsze spotkania z ludźmi. Blisko natury. I z elementem kontrolowanego szaleństwa. I z ludźmi prostymi, którzy otwierają się na pewien rodzaj związku, relacji, miłości. [...] Bardzo trudno w jakimkolwiek innym miejscu planety znaleźć ten rodzaj spotkania⁴⁸.

Nie chciałbym przytaczać tych słów bezkrytycznie, bo ten okres końca lat osiemdziesiątych był nie tylko pełen fermentu twórczego, ale chwilami naiwny, a nawet pełen mistyfikacji. Widać to zwłaszcza po latach. Całkiem uprawniona wydaje się fundamentalna krytyka tego, co wówczas powstawało, co spajało tak różnych ludzi. Była tam doza ckliwości i sentymentalizmu. Dla wielu dzisiejszych potencjalnych widzów już nie do zniesienia. Było też w tym coś z bezradnego odwrócenia

⁴⁷ Aleksandra Domańska, *Teatr cichszy od mysiego pisku*, „Gazeta Wyborcza”, 3 października 1991, s. 17.

⁴⁸ Sergio Hernandez, *Caminantes znaczą wędrownicy* [na podstawie relacji Sergio Hernandeza spisała Joanna Wiszniewicz], „i» Miesięcznik Trochę Inny”, 1991, nr 4(5), s. 49.

się od brudnych politycznie czasów końca beznadziejnej dekady. Jakiś rodzaj eskapizmu, powrotu do szczęśliwych krain, pamiętających, mówiąc za Vincenzem, „prawdę starowieku”; potrzeba przebywania w gronie bliskich sobie osób, włączenie się, wędrowanie lub, jak w przypadku Węgajt, oddalenie od centrum.

Te szczęśliwe krainy mieściły się jednak w kraju, który nazywał się Polska Rzeczpospolita Ludowa. Galopująca inflacja, później przemiany demokratyczne i związane z nimi zaciskanie pasa, które wręcz trudno sobie dzisiaj wyobrazić i przypomnieć. A Węgajty trwały, poświadczając konsekwencję swojej drogi. Na przełomie 1989 i 1990 roku w niezależnym „Olsztyńskim Kurierze Obywatelskim” pisano:

„Wielka fasada sztuki upada na naszych oczach. Tysiące kłopotów, brak pieniędzy, sceny, bezpłodny zapal tych, którzy dużo i głośno mówią o pauperyzacji kultury. Tymczasem poza zasięgiem powszechnego marudzenia żyje najprawdziwszy teatr. Teatr Wiejski Węgajty”⁴⁹.

Ruch teatrów niezależnych z Teatrem Ósmego Dnia na czele potwierdził słuszność swoich diagnoz poprzez spektakle. Natomiast środowisko, które tak mocno krytykowali Lech Raczak i Juliusz Tysza, wyszło równie obronną ręką. Okrzepną Węgajty, wkrótce w Sejnach Krzysztof Czyżewski otworzy swój ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”, powstanie Fundacja Muzyka Kresów Jana Bernada i Moniki Mamińskiej. Eskapizm zmieni się niekiedy w działalność bardzo pragmatyczną i wręcz pozytywistyczną. Czyżewski będzie prowadził Szkołę Pogranicza w Sejnach, Muzyka Kresów połączy pracę artystyczną z organizowaniem międzynarodowych sesji naukowych. Za to „Węgajty” Sobaszków pozostaną przez kolejne lata prawie niezmienione. To także potwierdzi ich wybór, determinację i słuszność drogi – bo miejsce to wciąż jest żywe, promieniujące swobodą i niezależnością. Nie tylko teatr czy parateatr był ważny. Także zwyczajne, codzienne życie. Dzieci Sobaszków chodziły do szkoły, oni sami zaczęli poznawać życie na wsi, włączać w działania na rzecz mieszkających tu ludzi. Na przykład w „Biuletynie Informacyjnym Gminy Jonkowo”⁵⁰ można przeczytać, że Teatr Wiejski Węgajty i Gminny Ośrodek Kultury organizują kursy gry na gitarze, akordeonie i pianinie dla dzieci. Erdmute Sobaszek wspomina, że wieś się zmieniała:

⁴⁹ (wp), *Teatr – tam, gdzie jesteś*, „Olsztyński Kurier Obywatelski”, 24 I 1990.

⁵⁰ 1991, nr 3.

„W latach dziewięćdziesiątych wieś zaczęła się zamykać, pojawiły się różne ksenofobie. Było to coś zupełnie innego niż na początku, kiedy zawsze były szeroko otwarte drzwi. Teraz młodzież zaczęła mieć cechy marginalnego środowiska. Zaczęłam wtedy – w końcu lat dziewięćdziesiątych i na początku nowego wieku prowadzić działania z miejscowymi dziećmi, które miały już charakter socjoterapeutyczny, a nawet resocjalizacyjny”.

Taka praca była też inspirująca dla teatru, który miał powstać. Wacław Sobaszek zapisywał uwagi o wrażliwości dzieci:

„Czy zabawy dzieci nie są skarbnicą, która przechowuje tajemnice kultury? [...] Gdy się patrzy, jak one się bawią, można nieraz dostrzec taką intensywność przeżyć, takie zanurzenie się w «roli», pełne troski i czułości, że podobieństwo z obrzędem nasuwa się samo”⁵¹.

Praca z dziećmi, praca na rzecz miejscowej społeczności, praca z pensjonariuszami domu pomocy społecznej, angażowanie się w różnorakie akcje (ochrony drzew przy alejach i drogach przed wycinaniem, angażowanie się w promowanie zdrowej żywności) stawały się coraz bardziej ważnym elementem działalności Węgajt. Stopniowo pojawia się idea „teatru potrzebnego”, ale to już historia lat późniejszych. Nie wyrosła ona jednak z próżni.

Historie Vincenza (1988)

Do pewnego stopnia *Historie Vincenza* – pierwszy spektakl Węgajt – jest naturalną konsekwencją wszystkich wcześniejszych działań parateatralnych i owego spektaklu-koncertu *Książeczka niganim*.

Na początku lat osiemdziesiątych ukazała się w Polsce tetralogia Stanisława Vincenza *Na wysokiej połoninie*⁵². Było to odkrycie zupełnie nowego świata – mitycznego, ale bardzo konkretnego, istniejącego przecież niegdyś rzeczywiście. To trochę tak, jakby legendy zeszyły na ziemię. Niebagatelne znaczenie dla Sobaszków i Niklausów miał kontekst żydowski

⁵¹ Wacław Sobaszek, *Małe dzieci miewają wielkie sny*, „Warmia i Mazury”, rocznik 1984.

⁵² Kolejne tomy *Na wysokiej połoninie* ukazywały się w Polsce w Instytucie Wydawniczym PAX. Vincenz podzielił swe dzieło na trzy części, nazwane przez niego „Pasmami”. Pasma I to *Prawda starowieku* (1980) [była to zmieniona rozszerzona wersja tekstu wydanego w 1936 roku przez Wydawnictwo Rój]. Pasma II – *Nowe czasy* – zostało wydane w dwóch księgach: *Zwada* (1981) i *Listy z Nieba* (1982) [tomy te zostały wydane wcześniej w Londynie, w Oficynie Poetów i Malarzy, odpowiednio w 1970 i 1974 roku], i Pasma III – *Barwinkowy wianek* (1983) [wydanie londyńskie 1979].

– przecież Węgajty pracowały nad tą muzyką. Na dodatek Huculszczyzna to także mityczna ziemia Baal Szem Towa – tu rodził się chasydyzm. W książce Vincenza znajdowało się wiele opowieści chasydzkich relacjonowanych zupełnie inaczej niż u Bubera, mających o wiele bardziej rozbudowaną stronę narracyjną. Na dodatek zmieszanie z legendami huculskimi nadawało im inny, bardziej uniwersalny charakter. Nie tylko Węgajty zafascynowało to dzieło. Całe środowisko, które przedstawiłem, zaczytywało się w prozie Vincenza. Jako że wiązała się ona z konkretnym miejscem na ziemi, próbowano poznać Huculszczyznę. Wyruszyły tam, choć będzie to kilka lat po premierze spektaklu, Węgajty, później jeszcze Gardzienice. Wyjazdy były możliwe dopiero po rozpadzie Związku Sowieckiego, po powstaniu w roku 1991 Ukrainy.

Dla wielu ludzi zaczytujących się w „pasmach” Vincenza była to naprawdę mityczna kraina. Z perspektywy lat słowa te mogą brzmieć wstydliwie, egzaltowanie, jednak bardzo chcę podkreślić praktyczny wymiar takiej fascynacji – mityczna rzeczywistość stała się naturalnym kontekstem spektaklu.

Na wysokiej połoninie było Vincenzowskim opus magnum. Stanisław Vincenz rozpoczął pracę w 1930 roku. Pisał, poprawiał, przekształcał dzieło aż do swojej śmierci w roku 1971. Ostatni tom, czyli *Barwinkowy wianek*, został wydany już pośmiertnie z przygotowanych, lecz ostatecznie niezredagowanych przez autora fragmentów. Ta czterotomowa huculska saga zawiera mity, opowieści, opisuje życie, pracę i tradycje ludzi tam mieszkających. Jednak trudno byłoby nazwać ją pozycją etnograficzną. Jak stwierdził syn pisarza, Andrzej Vincenz, źródeł tej książki można doszukiwać się już w dzieciństwie Stanisława, w słuchanych opowieściach piastunki Pałahny i „brechuna” Petra Kuzyka. Później Stanisław Vincenz, mieszkając w Krzyworówni, pozostał zafascynowany kulturą, która go zewsząd otaczała. Opowieści huculskie dopełnił własną wyobraźnią i stworzył jedno z najważniejszych dzieł polskiej literatury XX wieku. Zupełnie niezwykle jest język tych opowieści. Bo trzeba zauważyć, że Huculowie mówią dialektem języka ukraińskiego, a chasydzi – w jidisz. Pojawiają się tam jeszcze Wołosi, Rumuni, Słowacy, Węgrzy... U Vincenza zaś wszyscy mówią pięknym polskim językiem, lekko tylko stylizowanym, zawierającym pojedyncze słowa czy terminy z własnych języków. Na tym słowotwórczym poletku dokonał się cud – otrzymujemy polski ekwiwalent różnych narracji językowych, złączonych w wielką, spójną sagę. Wydaje się, że każdy język (polski, huculski, jidisz, ukraiński, rumuński...) został zachowany i różni się od innych:

Jeanne Hersch pisała o *Na wysokiej połoninie*:

„Nie jest to ani dzieło naukowe, ani folklor. Opowiadacz – nieśpieszny jak Homer – przywraca do życia dusze i mądrość wielu zaginionych światów. [...] Coś w rodzaju epopei, niby to poddanej niezgrabności i powtarzankom typowym dla ludowego gawędziarstwa – gdyż przeważnie głos zabierają woźnice, wędrowni kramarze, pasterze lub myśliwi – atakuje jakby od tyłu współczesną racjonalistyczną arogancję, oblega inną strefę duszy, zastępuje dowód tajemnicą, pewność – pytaniem i odwraca wszystkie wartości: «Błogosławieni ubodzy duchem»»⁵³

Kiedy patrzymy z perspektywy Węgajt, pojawia się praktyczny problem. Jak z 2300 stron książki zrobić kameralny spektakl? Jak przenieść góry, Czeremosz, połoniny i setki postaci do maleńkiej sali na Warmii Wspomina Waław Sobaszek:

„zaczęło się grzebanie w Vincenzie. Nigdy wcześniej nie mierzyłem się z takim zadaniem. Aż w końcu natknąłem się na numer «Znaku», gdzie było publikowane opowiadanie Vincenza *Echa z czerdaka*. Ten tekst Vincenz pisał z myślą, że będzie to dodatek, postscriptum do *Na wysokiej połoninie*. I to mi się wydawało wreszcie takim tekstem dramatycznym, na bazie którego można stworzyć spektakl. To był początek, decydujący impuls, potem dokładaliśmy kolejne teksty z tetralogii – na przykład opowieść Pinkasa. Ale to właśnie historia Etyka i Etyczki z *Ech z czerdaka* stała się fundamentem”.

Jednak praca nad spektaklem nie przebiegała w Węgajtach tak jak w większości innych teatrów. Nie było ścisłej adaptacji i potem budowania na jej podstawie spektaklu. Należy powiedzieć, że najpierw była muzyka – dziesiątki pieśni chasydzkich, poszukiwania muzyki huculskiej. Wolfgang Niklaus grał na cymbałach – instrumencie typowym dla wszystkich huculskich kapel, Waław Sobaszek – na akordeonie, Erdmute Sobaszek – na klawecie. Później dołączy Witold Broda (grając na bębnie i skrzypcach) i Katarzyna Krupka (na drumli). Opanowanie ogromnego materiału muzycznego, z którego ledwie fragmenty znajdują się w przedstawieniu, stworzyło „pejzaż” tej scenicznej opowieści. Takie myślenie o muzyce było zbieżne z poglądami Vincenza. Waław Sobaszek mówił:

⁵³ Jeanne Hersch, *O Stanisławie Vincenzie*, [w:] Stanisław Vincenz, *Tematy żydowskie*, Biblioteka im. Stanisława Vincenza, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1993, s. 10.

„Mam zaufanie do tego, że w muzyce kryją się możliwości wyprowadzenia z niej pewnych wątków dalej. Na przykład Vincenz pisze o takim rodzaju muzyki, a właściwie akompaniamentu przy śpiewie, dzięki któremu każde słowo jest podane jak na dłoni, osobno. Jest parę innych rodzajów muzyki, ale jest i taki. [...] W tym jest konkret”⁵⁴.

Może dlatego słowo w tym spektaklu stało się materia do pewnego stopnia muzyczną. Odgrywane dialogiczne sceny stanowią mniejszość – raczej był to teatr opowieści. Zresztą i ten wątek był do pewnego stopnia wywiedziony z poetyki Vincenza. Andrzej Vincenz w posłowie do *Barwinkowego wianka* napisał:

„[Stanisław Vincenz] Był zresztą w ogóle człowiekiem kontaktu osobistego przede wszystkim. Toteż całe *Na wysokiej połoninie* jest tekstem mówionym, jednym wielkim opowiadaniem, rozmową z czytelnikiem. O tym należy pamiętać. Gdyż także pisane było w ten sposób: najpierw notowane całkiem nieczytelnym pismem, czymś w rodzaju prywatnej stenografii, jako pierwszy brulion, z którego dyktował potem mojej Matce na maszynę tekst mniej więcej definitywny. Niektóre teksty były dyktowane dwa albo trzy razy, a wszystkie powstawały jako teksty ustne, mówione. Łatwo się o tym przekonać, czytając na głos”⁵⁵.

Aktorzy Węgajt zagrali więc ten spektakl jak teatr opowieści, gawędę. W scenach grupowych nie było psychologicznej gry postaci, ale dziwny, stylizowany zaśpiew, jakim mówili, raczej miał ilustrować zdarzenia, niż je uobecniać. Słowa były śpiewne, prawie melorecytowane. Nie było w tym, od razu chcę zastrzec, stylizacji na huculski żargon, raczej śpiewna opowieść. Tekst wyznaczył więc również sposób inscenizacji. Był to teatr muzyki i opowieści.

Ale zamierzenia Węgajt sięgały jeszcze dalej. Miał to być, jeśli dobrze odczytuję intencje Sobaszka, teatr afirmujący świat. Nie bezkrytycznie i głupio, ale dostrzegając całą jego złożoność i związany z nim trud. Mieszkając w tak trudnych warunkach, wychowując dzieci, borykając się z codzienną pracą, nie sposób mówić o bezrefleksyjnej afirmacji. I nie takie bezmyślne zapatrzenie było celem Węgajt. Jednak wątek: jak żyć w lepszym świecie, stawał się bardzo ważny. Tę złożoność pro-

⁵⁴ *Niezadane pytanie*, op. cit.

⁵⁵ Andrzej Vincenz, *Posłowie*, [w:] Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, Pismo III *Barwinkowy Wianek. Epilog*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983, s. 555.

blemu podkreślał jeszcze wybrany tekst – *Echa z Czerdaka*⁵⁶ to przecież opowieść o apokalipsie. Ale owocem spektaklu ma być „miłość i zgoda”. Wacław Sobaszek podczas spotkania w Czarnej Dąbrowce w 1989 roku mówił:

„Jaki ten teatr «cały» miałby być? Spróbujmy go sobie wyobrazić, idąc tropem motywów Vincenza, odpowiadając do nich, rozwijając je. [...] Vincenz napomyka o «słowie ważkim» – pojawia się to rzadko, lecz w momentach niezwykle istotnych. Przypomina się Mickiewicz [...]: «Poznacie po tym słowo prawdy, że pada cicho i leży długo – Sine strepitu discussionum et argumentorum. A potem powoli wschodzi. Owocem jego jest miłość i zgoda»”⁵⁷

Przytaczane przeze mnie inspiracje wskazują, że cele Węgajt były niezwykle idealistyczne i nawet nierealne. Dzisiaj mówienie o teatrze prowadzącym do „miłości i zgody” wydaje się niepoważne, nawet całkowicie pretensjonalne. Takie też było w tamtych latach, choć na pewno nie aż tak drastycznie odbiegało od poszukiwań teatru krytycznego, jak dzisiaj.

Wydać się, że i pod tym względem wybór Stanisława Vincenza na patrona był dla Węgajt znaczący. Słynne są spotkania Miłosza z Vincenzem w La Combe. Miłosz patrzy na autora *Na wysokiej połoninie* jak na człowieka zbyt łagodnego, pisze nawet o jego „wszechpobłażliwości”. Za tym stwierdzeniem ukrywała się przypisywana Vincenzowi naiwność. Ale ten stosunek do Vincenza stosunkowo szybko się zmienia. Miłosz „zaczął domyślać się, przeczuwać, że istnieje inny rodzaj walki, istnieje sposób, by «przezwyćczać, zachowując»”⁵⁸. Dostrzegając i opisując największe tragedie, apokalipsę, wojnę i przemoc, można nie zgadzać się i swoim życiem świadczyć o tej niezgodzie. Vincenz mówił o tym wprost, w Węgajtach było to trochę podskórne:

„Miłosz nazywał Vincenza człowiekiem odwrotnym. Określenie to pochodzi od samego Vincenza: ludźmi odwrotnymi nazywał on mianowicie chasydów. Chasydzi wszystko robili na odwrót. [...] W czasie wesela tańczyli taniec śmierci, zaś po pogrzebie, w cza-

⁵⁶ Stanisław Vincenz, *Echa z Czerdaka*, „Znak” 1984, nr 11-12. Opowiadanie to zostanie później opublikowane w: Stanisław Vincenz, *Tematy żydowskie*, Biblioteka im. Stanisława Vincenza, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1993, s. 212-231.

⁵⁷ Wacław Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego?*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 72, cytat z listu Adama Mickiewicza do Hieronima Kajsiewicza i Leonarda Rettla z 1833 roku za: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1954, t. XV, s. 99.

⁵⁸ Ibidem, s. 71.

sie ścisłego postu, częstowali gości smakołykami, podawali nawet wódkę, choć było to zabronione. [...] Zatem Vincenz jako człowiek odwrotny, jego dzieło to zbudowanie wielkiej konstrukcji – epopei huculskiej *Na wysokiej połoninie* – i zamknięcie, ukrycie w niej sprawy, tej, o którą walczył⁵⁹.

W tle fascynacji Vincenzem kryły się odwołania do chasydyzmu. Wcześniejsze fascynacje nigunami znalazły w jego powieści dopełnienie literackie. Wacław Sobaszek, odnosząc się do powstawania Węgajt, wspominał swoje „docieranie się” z Niklausem – obu fascynowały *Opowieści chasydów* Martina Bubera. Buber swoją młodość spędził we Lwowie i tam zetknął się z chasydami, ale spisywać ich opowieści zaczął później. Chasydzi żyli pośród Polaków, Ukraińców – jednak czytając Bubera, odnosimy wrażenie zupełnego zamknięcia, hermetyczności ich świata. U Vincenza jest całkiem inaczej. Nagle te same i podobne opowieści zabrzmiały tam, jakby były o wiele bliższe, sąsiedzkie. Vincenz pokazuje ten świat z fascynacją, ale jako świat dający się przeniknąć, dostępny (oczywiście tylko do pewnego stopnia). To trochę takie przyjacielskie przebywanie ze światem, jakie od początku chciały budować Węgajty. Wydawać by się mogło, że to ten sam typ wrażliwości – opowiadanie o katastrofie, przemijaniu, rozpadzie świata, ale równocześnie opowiadanie się po stronie utopii, niepoddawania się dyktatowi „czasów”. I otwartości na innych. Andrzej Vincenz wspomina o tej otwartości:

„We właściwy sobie sposób ojciec wyraził to w jednym ze szkiców, wspominając pewnego młodego chasyda rodem z Węgier, spotkanego po wojnie, który opowiadając o swoich lekturach, mówił, że najbardziej pociąga go obok literatury rosyjskiej, Tolstoja i Dostojewskiego, literatura polska: Wielki Magid, słowa samego Baal Sze-ma, Mendel z Witebska i Nhman z Braclawia⁶⁰.”

W 1989 roku odbyła się we Wrocławiu sesja naukowa z okazji stulecia urodzin Vincenza, zorganizowana przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Wystąpiły też podczas niej Węgajty, a środowisko vincenzowskie przyjęło ten spektakl wyśmienicie. W nowojorskim „Nowym Dzienniku” spektakl zostanie uznany za ukoronowanie sesji.

„Trzyosobowa obsada dokonała niemożliwego – za pomocą paru rekwizytów, kukielek i dźwięcznie hucznie brzmiącej trembity –

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Andrzej Vincenz, *Postowie do Barwinkowego wianka*, op. cit.

pokazała w oszałamiającym skrócie cały gęsto zaludniony świat vincenzowski, wraz z jego gusłami i zabobonami, wraz z jego wymiarem metafizycznym i magicznym”⁶¹.

Drugą niezwykle ważną lekturą dla Sobaszków i Niklausów był krótki tekst Mieczysława Limanowskiego *Rok polski i dusza zbiorowa*. W programie spektaklu – zresztą bardzo skromnym – zostało zamieszczonych kilka cytatów z tego tekstu. Między innymi taki: „Przeogromny świat woła o życie. Z mroków należy wywabić widza i zbudzić guślarsko stare obrzędy, zanucić dawne pieśni zbiorowe, tak, aby wrócił odwieczny korowód i mogły się odzywać imiona bogów zapomnianych”⁶². Limanowski w swoim tekście nawoływał do uzgodnienia cyklu teatralnego z przebiegiem roku obrzędowego. Węgajty przyjęły ten postulat dosłownie – zaczęły wyruszać na alilujki i kolędy. Wielu twórców powoływało się na ten tekst, ale chyba żadna grupa nie zrobiła tego tak konsekwentnie. Limanowski cytowany będzie tylko na samym początku działalności Węgajt, choć współbieżność z jego sposobem myślenia znaczyła będzie cały okres ich pracy.

Nad spektaklem początkowo pracowano w czwórkę, a właściwie nawet w trójkę, bo Małgorzata Niklaus skupiła się nad warstwą plastyczną dzieła, niekiedy tylko wspomagając aktorów śpiewem. Spektakl powstawał niespiesznie. Wynikał z *Książeczki nigunim*. Nad tekstem Vincenza zaczęto myśleć już w 1986 roku, ale dopiero 26 marca 1988 roku odbyła się próba otwarta spektaklu *Historie Vincenza. Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźne... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie*. Właściwie nigdy potem nie było oficjalnej premiery, więc może ta data przynajmniej w przybliżeniu ukazuje, kiedy ten spektakl się narodził. Wiadomo tylko, że zgodę na prezentację spektaklu cenzura dała 21 marca 1988 roku (wówczas jeszcze każde widowisko musiało zostać poddane takiej procedurze) – stempel widnieje na zachowanym scenariuszu przedstawienia. Kierownictwo artystyczne sprawował Wacław Sobaszek, scenografię przygotowała Małgorzata Dzygadło-Niklaus, wystąpili: Wolfgang Niklaus, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek. Stopniowo pojawiały się kolejne osoby: Witold Broda i Katarzyna Krupka. Poprzez ich obecność spektakl nieco się rozrastał, dodano nowe sceny. „Kasia [...] przez długi czas

⁶¹ Nina Taylor, *Nad wrocławskim Czeremoszem*, „Nowy Dziennik” [Nowy Jork], 7 XII 1989.

⁶² Mieczysław Limanowski, *Rok polski i dusza zbiorowa*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 85-89.

kursowała między Krakowem a Węgajtami, a Witek – wtedy jeszcze student, pojawił się zaraz po premierze *Historii Vincenza* – przyjeżdżał na weekendy i uczestniczył w próbach⁶³.

W tym momencie zacznę swoją krótką prywatną opowieść. 26 marca 1988 roku odbyła się próba otwarta spektaklu *Historie Vincenza*, na której się znalazłem. Była to moja pierwsza wizyta, nie znałem zupełnie członków teatru. Przeczytałem tekst o tym teatrze właśnie w „Obiegu”. Była to rozmowa Gołaszewskiego z Sobaszkim. Można więc powiedzieć, że towarzyszyłem temu teatrowi prawie od początku. Piszę o tym spotkaniu z sentymentem, bo o Węgajtach napisałem swój pierwszy drukowany tekst – jeszcze do Magazynu Studentów Warszawskiej PWST „99”. Prawdopodobnie był to pierwszy w ogóle tekst o *Historiach Vincenza*. Nie wszystko pewnie umiałem zanalizować, lecz kilka spostrzeżeń jest dla mnie aktualnych do dziś. Przede wszystkim fakt, że zdobycze parateatru Grotowskiego zostały tu w znaczący sposób przemienione i złączone z teatrem. Przedstawienie stało się częścią większej całości, miało (prawie) zamkniętą strukturę, ale zanim się zaczęło i gdy się skończyło, ów teatralny kontekst się dopełniał. Pisałem wówczas:

„Teatr staje się pretekstem do spotkania i wzajemnego przebywania grupy ludzi. W «normalnym» teatrze widzowie po spektaklu rozchodzą się do domów, często nawet nie zauważając się wzajemnie. W Węgajtach granica spektaklu, choć ma on ściśle określony początek i koniec, nie ma w gruncie rzeczy większego znaczenia. Po spektaklu nadal wszyscy pozostają razem. Aktorzy przyjmują widzów w swoim domu (dosłownie). I nie ma tu już podziału na artystów i profanów. Do rana, przy wtórze harmonii, klarnetu i gitary, wszyscy śpiewają stare, tradycyjne pieśni: żydowskie, ukraińskie, polskie... ktoś z przyjezdnych opowiada o prawosławiu, ktoś inny mówi o chasydach. I tak, przy herbacie i chlebie własnego wypieku, znika gdzieś wzajemna obcość⁶⁴.

Dzisiaj wiem już, że wykonywane pieśni były daleko idącą trawestacją tradycyjnych utworów, a nie oryginalnymi pieśniami, ale z pozostałych zdań nie wycofałbym się do tej pory. Próbuując pisać o tym spektaklu, trzeba pamiętać o kontekście miejsca, w którym był pokazywany i dla którego był tak naprawdę przeznaczony. Ta sytuacja nie

⁶³ *To trochę donkiszoteria...*, op. cit., s. 31.

⁶⁴ Tadeusz Kornaś, *Węgajty*, „99. Nieregularny Magazyn Studentów PWST” 1988, nr 1, s. 20.

będzie zmieniała się przez kolejne lata. Aldona Mikulska dziesięć lat później napisze:

„Goście, widzowie, uczestnicy, przyjaciele – każde z tych określeń jest uprawnocnione – zjeżdżają się z całej Polski [...]. Ten teatr nie potrzebuje reklamy, plakatów, transparentów. Widzowie są grupą starannie wyselekcjonowaną – docierają ci najbardziej zainteresowani, gotowi zapłacić cenę niewygód podróży i noclegu”⁶⁵.

Przedstawienia Teatru Wiejskiego Węgajty przekraczają tradycyjną strukturę spektaklu. Najwyraźniej można to dostrzec, gdy ogląda się je w miejscu, w którym się narodziły – w węgajckiej przebudowanej stodole, w pejzażu morenowych wzgórz, nieopodal lasu, z dala od szosy. Tutaj, w Kolonii wsi Węgajty każdy dom ma swoje imię, jak człowiek. Każda pora dnia czy roku ma całkiem inny kolor. I nie jest to tylko mój czczy sentymentalizm. Bo cała otaczająca przestrzeń odciska piętno na przedstawieniu, nasącza je. W najbardziej podstawowym wymiarze wiąże się to z faktem, że wszyscy aktorzy zamieszkali na wsi na stałe (tak było przynajmniej w kilku pierwszych latach działania Węgajt). Niejako naturalnie więc wnoszą w przedstawienie brak pośpiechu i spokój. Iza Walesiak wspomina: „[...] gdy kilka lat temu trafiłam do Węgajt i poprosiłam Wacka Sobaszka, by opowiedział mi o swoim teatrze, był temu niechętny. Nie należy mówić, skoro trzeba pobyć, żeby zrozumieć”⁶⁶. Nie daje się w Węgajtach przedstawień zbyt często. Ich prezentacja zawsze jest małym świętem. Przyjeżdżają z daleka goście, pośród nich jest wielu znajomych, przychodzą ludzie ze wsi. Wszystko się wycisza, ludzie rozmawiają, siedzą przy kominku czy przed salą. Choć przedstawienie jeszcze się nie zaczęło, działa już otaczająca je magia. Po spektaklu znów jest czas na rozmowy, na herbatę, na pobyć razem. Nikt nie odchodzi, by zdążyć na ostatni autobus bądź program w telewizji. Za chwilę zagra muzyka, wkrótce zawiruje taniec.

Spektakl w Węgajtach jest jednym z ogniw „nabycia się razem”. W ciszy, w rozmowie, w śmiechu. Ale nie znaczy to, że spektakl jest przez to traktowany mniej serio. Przedstawienie jest czymś niesłychanie ważnym, ba, wręcz podstawowym w tej gościnie. Przygotowuje się je z pełną świadomością, że jest ono zamkniętym dziełem, że będzie pokazywane nie tylko dla gości i przyjaciół, ale też na festiwalach,

⁶⁵ Aldona Mikulska, *Odszukiwanie zapomnianych form: Węgajty*, [w:] *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajt*, red. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 226.

⁶⁶ Iza Walesiak, *Węgajty*, „Portret” 1996, nr 1, s. 48.

podczas wyjazdów, pośród ludzi, którzy niekoniecznie będą przyjaźnie nastawieni do teatru. Tu, w Węgajtach, spektakle wchłaniają wszystko to, co stało się wcześniej, co stanie się za chwilę. Nasycone są przyrodą, okolicą, ciepłem i bezpieczeństwem.

Pierwsze pokazy były pełne niepewności. Do tej pory praca w Węgajtach „przelewała się”, była bliżej „bycia w świecie” niż skończonego dzieła. Teraz miało się to zmienić – spektakl, prezentacja, to od tej pory serce spotkania. Zmieniało to trochę rolę widza, który wcześniej właściwie nie istniał. Do Węgajt przyjeżdżało się po prostu zanurzyć w „dzieło strumień”⁶⁷ – nurt działań i wzajemnego bycia. Teraz „patrzenie” na dzieło miało stać się centralnym punktem. Lecz ta bariera była łagodnie rozpraszana. W przedśionku teatru i przed teatrem wszyscy siedzieli, czekając na spektakl, rozmawiając.

„Z przytulnej sieni goście wkraczają w półmrok teatru, rozpraszany delikatnie przez świece osadzone w ogromnej menorze. Jedną trzecią sali zajmują ławy. Naprzeciwko – przestrzeń przeznaczona dla aktorów. Rozdział na scenę i widownię nie jest jednak tak oczywisty. Do pierwszego rzędu ław przysunięty został stół, publiczność, zajmując swoje miejsca, wydaje się przy nim zasiadać”⁶⁸

– pisała Aldona Mikulska.

Gdy już wszyscy się rozsiądą, z głębi sceny pojawiają się postaci niosące instrumenty. Nie będzie wcielania się w role, a dokładniej – role będą podejmowane i porzucane, jakby aktorzy grali i równocześnie patrzyli na siebie z boku, komentując własną grę, własne opowieści ilustrowane chwilowym podejmowaniem roli. „Aktorzy działają jako grupa, przekazując sobie partie narracyjne z ust do ust, wspólnie grając, śpiewając, tańcząc. Żaden z grających zdaje się nie potrzebować rekwizytów, jakby sama historia była wystarczająco absorbująca i atrakcyjna”⁶⁹. Rekwizytem może okazać się wszystko – instrument, lalka. Jednak najważniejszym materiałem budującym spektakl jest słowo. Jakby ziściły się „proroctwa” Mickiewicza z Lekcji XVI czy marzenia Mieczysława Limanowskiego. Żywioł słowa miał stwarzać świat.

⁶⁷ To określenie Jerzego Grotowskiego na działania parateatralne prowadzone w Teatrze Laboratorium. Por. Jerzy Grotowski, *Wędrowanie za Teatrem Żródeł*, „Dialog” 1979, nr 11, s. 94-103.

⁶⁸ Aldona Mikulska, *Odszukiwanie zaginionych form: Węgajty*, op. cit., s. 226-227.

⁶⁹ Ibidem, s. 227.

Spektakl *Historie Vincenza* składał się z dwóch części. Pierwsza część w swym rdzeniu była oparta przede wszystkim na *Echach z Czerdaku*, druga opowiadała o krawcu Pinkasie (z tomu *Barwinkowy wianek*). Później, po kilku latach, dołączono jeszcze inne fragmenty, na przykład o Doboszu – huculskim „Janosiku”. Nie naruszały one jednak tej podstawowej struktury dwóch opowieści.

Gdy widzowie już się usadowią, gdzieś z daleka, z zewnątrz, słychać zawołanie: „idzie się”. Tak na połoninach mogą wołać kolędniczy czy pasterze. Tak Węgajty będą wołać podczas wypraw kolędniczych czy alilujkowych, zbliżając się do kolejnych domów. Wchodząc więc jak przybysze, których się wyczekuje. Wchodząc do sali, śpiewają żydowskie niguny.

Erdmute Sobaszek, wspierając się na ligawce (odpowiedniku huculskiej trombity, pochodzącym z Kujaw), zaczyna inwokację, zwołując wszystkich: gazdów, cesarzy, wieszczunów na portasz. Wszystkie siły nieba i ziemi zapraszane są do małej sali zagubionej gdzieś na Warmii.

Kolejne opowieści będą przywoływane jako, jak zapowiada Erdmute Sobaszek, listy z nieba. Sam Vincenz zresztą tak zatytułował jeden z tomów *Na wysokiej połoninie*. To nie tylko prosta deklaracja. Tradycja czytania listów z nieba powiązana jest od wieków z istnieniem chrześcijańskich apokryfów. Listy z nieba, które rozpowszechniły się w polskiej, białoruskiej, litewskiej kulturze ludowej, to echo starych apokryficznych pism, przeniesionych na teren tradycji. Na początku XX wieku „Listy [...] błąkają się pomiędzy ludźmi w wielkiej ilości”⁷⁰. Magdalena Zowczak wspomina, że pośród nich można na przykład odnaleźć parafrazy z *Epistola manu Dei scripta*⁷¹, krążące od piętnastu wieków. Pisała:

„Jedną z przyczyn popularności *Listu* było niewątpliwie jego zastosowanie do pogranicza kulturowego rozciągającego się pomiędzy światem pisma a społecznością ludzi niepiśmiennych, podobnie zresztą jak w przypadku wielu innych apokryfów. Oto wystarczy nosić go przy sobie, słuchać albo trzymać z «uszanowaniem» w swo-

⁷⁰ Magdalena Zowczak, *Listy z nieba w kulturze ludowej*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. III, *Listy i apokalipsy chrześcijańskie*, red. ks. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 106.

⁷¹ *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekłady apokryficzne*, wydali Wojciech R. Rzepka, Wiesław Wydra, wstęp Maria Adamczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 355-357.

im domu, aby zabezpieczyć się przed wodą, ogniem, bólami porodowymi”⁷².

Ale biada, gdyby posiadacz takiego listu nie dzielił się nim z innymi. Ten nakaz rozpowszechniania i nadprzyrodzona natura listów zsyłanych z nieba powodowały, że pojawiało się ich do początku XX wieku wiele. W spektaklu Węgajt ów wstęp nadaje historiom później przekazywanym lekko apokryficzne zabarwienia. Tak jak *Listy z nieba*, zawierają one treści apokryficzne czy, na bardziej przyziemnym poziomie, przestrzegają przed piciem wódki. Taki zabieg powoduje, że ranga wykorzystywanych tekstów się podnosi – nie są to już zwykłe opowieści, ale przesłania z wysokości.

Ta apokryficzna zapowiedź przełamana zostanie przewrotną sceną: Wolfgang Niklaus jak żyd odczytuje jakiś tekst z modlitewnika, tymczasem pozostali aktorzy zawodzą udawaną żydowską pieśń modlitewną bez słów, śmiesznie parodiując też ruchliwy, pełen pokłonów, cielesny sposób modlitwy. Wreszcie zbliżają się do Rabina i popychają go od jednego do drugiego, śpiewają teraz urywane „niepoprawne politycznie” śpiewki: „wszystkie żydki w piekle są, aj waj bum” czy „A starego rabina przywaliła drabina, aj waj bum”. Scena jest parodystyczna, choć zagrana z nadętą powagą i narastającą przez to przemocą. Ukazuje, że te światy tylko pozornie – jak pokaże to cała reszta spektaklu – są harmonijne i czyste. Wiele w nich także niesprawiedliwości i zła. Jednak tę sytuację rozładuje kolejny nigun, który podejmą wszyscy. Potem popłyną następne pieśni. Raz po raz pojawiać się będą jakieś huculskie przyspiewki-zaklęcia, o „wodycze jordanycze”, sytuujące się, jak wszystko na huculczyźnie, na pograniczu chrześcijaństwa i magicznych przedchrześcijańskich guseł.

Wreszcie spośród grających wyłoni się Wacław Sobaszek i zacznie przedstawiać historie z *Ech z Czerdaku*. Ubrany jest w białą koszulę – zwracać się będzie wprost do innych aktorów, ale czasem i wprost do widzów. Początkowo opowiada w ciszy, ale wraz z rozpędzaniem się opowieści zaczyną brzmieć instrumenty. Niklaus bierze cymbały, Broda – bęben, Krupka zagra na drumli. Ot, huculska muzyka. W *Echach z Czerdaku* pod warstwą prostej opowieści, jak to często u Vincenza, kryje się powiew zagłady, przeczucia katastrofy, ale też dobra.

Wspomniana zagłada pojawia się już w pierwszych słowach tego fragmentu spektaklu:

„KARABEŁYK [WACŁAW SOBASZEK]: Koniec świata. Metropolita przyjechał i już odjechał sobie.

ETYCZKA [ERDMUTE SOBASZEK]: Koniec świata, i czort urwał się z łańcucha, rządzić światem razem ze swoją najgłówniejszą dziwką, panią tego świata. Wielki cesarz i wielka cesarzowa...

ETYK [WOLFGANG NIKLAUS]: Co powiecie na to, że Wieczny Żyd ma niedługo przybiegać? [...]

KARABEŁYK: Coś tam słyszeliście, ale zawsze źle, bo wy nigdy nic dokładnie nie wiecie. To najważniejsze i to sobie zapamiętajcie, koniec świata nie od wschodu, nie od słońca wali, tylko przeciw słońcu od zachodu. Zrozumieliście. Stamtąd jedzie Jancychryst na czarnych koniach”⁷³.

Cytaty te pochodzą z różnych fragmentów opowiadania, zgrupowane stwarzają jednak eschatologiczną żydowsko-chrześcijańską wizję, przeczucie końca świata, jaki istniał.

Opowieść, którą wypowiada, a raczej prawie wyśpiewuje Wacław Sobaszek, w największym skrócie przebiega tak: W Czerdaku, nad ujściem Bystreca, swoją karczmę ma Żyd Etyk. „Pustkowia u szczytów gór opustoszały jesienią doszczętnie. [...] Pierwszy śnieg spadł obficie”⁷⁴. Pewnego wieczoru, gdy spodziewać się żadnych gości nie można było, przychodzi do karczmy Karabełyk, miejscowy pijak, jurodiwy, nauczający na połoninach modlitw. Opowieść Karabełyka w przedstawieniu będzie wypowiadał Wacław Sobaszek, zarazem reżyser przedstawienia. Karabełyk opowiada, jak to do Żabiego przyjechał Metropolita, który urasta w jego opowieści do roli ostatniego z wielitów, wataha doskonałego, wielikana⁷⁵. Najpierw proponuje zorganizowanie zabawy „bez wódki”. Zabawa wydawała się marna, „Tańczyli chłopcy i dziewczęta [...], ale z rozpacz, z musu cerkiewnego”⁷⁶. Do czasu, gdy do tańca ruszył sam Metropolita. Wszystko się wtedy odmieniło, wszyscy ruszyli do tańca, do śpiewu, do zagadek. „Radowali się, nabywali się wesoło [...]. A czy wiesz, co to znaczy, kiedy radość się narodzi? To już nie zgaśnie do końca świata, to może śmieć się z końca świata. To jest cud,

⁷³ Cytaty ze scenariusza spektaklu *Historie Vincenza* w Archiwum Teatru Wiejskiego „Węgajty”.

⁷⁴ Stanisław Vincenz, *Echa z Czerdaka*, op. cit., s. 212.

⁷⁵ Wielita – w mitologii huculskiej mityczny olbrzym, watah – baca, wielikan – wielkolud. Warto dodać, że prototypem postaci Metropolity w opowiadaniu *Echa z Czerdaka* był Andrzej Szeptycki (1865-1944) – greckokatolicki arcybiskup lwowski i halicki.

⁷⁶ Stanisław Vincenz, *Echa z Czerdaka*, op. cit., s. 220.

w to ja wierzę⁷⁷ – opowiadał Karabetyk. Ale to nie koniec opowieści. W jakieś trzydzieści koni Metropolita i gazdowie raniutko pojechali ku Czarnohorom, ku wirującemu światłami szklanemu zamkowi, by wyrwać czartowi dusze potępieńców. Watah doskonały usłyszał ich wołanie: „Dusze. Tych, co pomarli. Wołają nas – ratujcie. A my nic, my bez mocy, bo czart chrapnął w pazury i trzyma⁷⁸”. Metropolita pojechał ratować dusze, stąd koniec świata blisko.

Spektakl Węgajt zapowiadał też coś więcej. Pojawianie się duchów. Metropolita, Watah doskonały, poruszył piekło, kazał wyjść duszom. Pierwsza część kończy się stwierdzeniem Karabetyka: „Ci, których tu dawno nie ma, wrócili do nas. Rozumiecie, czemu koniec świata?”. To obcowanie światów, to jak sytuacja z Dziadów. Świat duchów miesza się ze światem ludzi. Tak przynajmniej chce widzieć to spektakl Węgajt.

Opowieść Sobaszka podbijana i momentami ilustrowana jest przez muzykę. Gdy Sobaszek zaczyna opowiadać o zabawie, Niklaus zaczyna grać skoczną huculkę, taką, o jakiej mowa w opowieści. Pojawia się kolejne huculskie przyspiewki, wreszcie kolęda. Ale kolędy huculskie są na poły pogańskie. „Czy pozwolicie kozie skakaty”. Erdmute Sobaszek zaczyna tańczyć szaleńczo z ligawką, przemieniając się w rogatą kozę, która przynosi szczęście (jak wierzą wszyscy przyjmujący kolędników). Wreszcie kulminacyjny moment zabawy. W środku sali wiruje Erdmute z ligawką, grając na niej, wokół niej ekstatycznie wiruje z bębniem Witek Broda. Wirowanie z trembitą w małej sali daje niezwykle efekt akustyczny – jakby dźwięk wędrował po ścianach, uderzając widzów co okrażenie wielką mocą. Aktorka, z rozwianą suknią, wygląda jak derwisz w ekstazie z dwumetrową ligawką przy ustach. Szybciej i szybciej. By w końcu łagodnie się zatrzymać.

Wirowanie będzie zresztą jednym z powtarzających się elementów spektaklu: „W kulminacyjnym momencie dziewczyna wskakuje na ramiona jednego z tancerzy i wirują po sali z ligawą, trąbiąc donośnie. Ta muzyka i śpiew, ten taniec, wszystko to tworzy jedność⁷⁹”.

Opowieść Sobaszka brzmi dalej – teraz już o podróży do zamku wirujących światła. Gdy opowiada, pozostali cicho podśpiewują, dopowiadając dźwiękiem nigunów nastrój tajemniczej opowieści. Gdy opowieść z *Ech z Czerdaku* się skończy, nigun rozbrzmiewać będzie już pełnym głosem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, s. 228.

⁷⁹ Teresa Kłosiewicz, *Teatr Wiejski „Węgajty”*, „Gościńiec” 1990, nr 2.

Na Huculszczyźnie niezwykle ważnym instrumentem jest trembita. Trembitano w czasie wielkich świąt, trembitano, gdy ktoś umierał, gdy wracano z wypasu na połoninie...

W spektaklu *Węgajt* używany był prawie analogiczny prawie instrument – ligawka, nieco grubszy, krótszy, zakrzywiony. W przerwie widzowie wychodzili na zaśnieżone pola, w noc i w mgłę. „Tam, wśród pagórów moren, brzmiała muzyka. Dźwięków, jakie wydaje ligawka, nie sposób opisać: potężne, nasycone, ogarniające całą przestrzeń. Długo w ciemności brzmiały niesione przez echo tony”⁸⁰. Ta przerwa w spektaklu nadawała przedstawieniu dodatkowy ton. Ciemność, mgła, oddalenie od drogi. Jakiś koń, wszystko to było nierzeczywiste. Opowieść z pierwszej części znalazła dopełnienie. Teraz rzeczywistość z sali teatralnej i wzgórz Warmii dopełniły się. Nie było żadnej ontologicznej przepaści między salą a nocą na zewnątrz.

Podczas innych prezentacji to wyjście na zewnątrz odbywało się na koniec spektaklu. Było ważnym przeżyciem chyba dla wszystkich widzów.

„Wylęgamy nieźbornie, bo ziąb na dworze. I szok. Nad nami rozgwieżdżone niebo, a z kępy sosen na nieopodal ległym pagórku rozlega się śpiew zamykający ten niezwykle spektakl, kończący się tysiącem ech pomykających w wszechświat leśno-gwiazdzisty. Rześkie powietrze po dłuższej chwili zapędza nas z powrotem do środka, do kominka, do buzującego ognia, do gorącej herbaty pitej z blaszanych kubków. I to jest chyba dalszy ciąg małego misterium [...]”⁸¹

– pisała Bożena Ulewicz.

To wyjście w przerwie na zewnątrz odbywało się tylko podczas pierwszych pokazów. Przy kolejnych zastąpiła je dziwna, oniryczna scena. Aktorzy, wirując do wtóru nigunu, ubierali na siebie lub trzymali w dłoniach wielkie drewniane rzeźby – jakby rzeczywiście jakieś zaświatowe zwidy pojawiły się w tej sali. Opowiadający historię o Metropolice Sobaszek wirował z wielkim siedmioramiennym świecznikiem. Cały świat zawarł się w ekstatycznym wirowaniu chasydzkim. Jednak teraz to wirowanie jest powolne i posępne, mroczne. Powoli wszystko ucicha, uspakaja się. Rzeźby znajdują miejsce przy ścianach, wielki

⁸⁰ Tadeusz Kornaś, *Węgajty*, op. cit., s. 21.

⁸¹ Bożena Ulewicz, *Teatr pod strzechą*, „Posłaniec Warmiński”, 6-19 maja 1990.

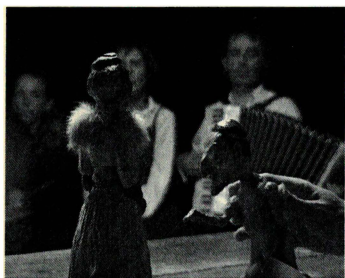
świecznik ustawiony zostaje za stołem, przy którym zasiadł Wolfgang Niklaus.

Druga część spektaklu uformowana była na kształt chasydzkiej opowieści. Mówi o tym, jak krawiec Pinkas pojechał do Hiszpanii („Rarytas” z *Barwinkowego wianka* Stanisława Vincenza). Aktor opowiadający historię (Wolfgang Niklaus) siedzi za stołem, na którym ustawione są tylko dwie świece. Pod stołem, w worku, znajdują się różnorakie, niewielkie, może kilkunastocentymetrowe, drewniane lalki. Niklaus ilustrował opowieść, wyciągając z worka i animując przed sobą na stole figurki. Robił to w sposób najprostszy: jak dziecko, które trzyma w ręce lalkę i mówi za nią. Zabieg ten okazał się niezwykle udany. Uwypuklono w ten sposób prostotę, a także cudowną rzeczywistość tej opowieści. Leszek Kolankiewicz, który oglądał ten spektakl w 1988 roku, napisał: „Właściwie cała druga część, z lalkami animowanymi na stole w wiejskiej świetlicy, z prostą a budującą historią, była urody najszlachetniejszej”⁸².

Warstwę muzyczną opowieści tworzyły znów niguny – chasydzkie melodie bez słów, w których sama melodia jest wyrazem najczystszej przepływu duszy do Boga. Oto w dalekiej Hiszpanii dowiadują się, że w Polsce mieszka żyd. Z Hiszpanii wszystkich żydów wygnano, a przecież chrześcijanin winien kochać nieprzyjaciół. Król chciałby więc mieć żyda, którego mógłby kochać. Pinkas radzi się rabina, czy jechać do Hiszpanii, a ten przykazuje mu, by wziął śmiertelną koszulę i pojechał. Król przyjmuje żyda z wielkim szacunkiem, ale papa rzymski dowiedział się o tym, przyjechał do Hiszpanii i orzekł, że to nie żyd, bo żyd musi być przecież straszny, a takiego jak tu to kochać łatwo. By udo-

wodnić, że jest żydem, Pinkas musi więc powędrować na górę i odczytać, co na jej szczycie jest napisane. Gdy zbliża się do szczytu, widzi na niebie fałdę (jako krawiec miał do tego oko). Straszna to była fałda, ale ją wygładził. Przygoda szczęśliwie się zakończyła, Pinkas wrócił do domu, a rabin mówi, że ta fałda oznaczała, że mesjasz już tuż-tuż. Czy należało ją więc wygładzać? – na to pytanie muszą już sobie odpowiedzieć słuchacze opowieści.

Opowieść, jak wspomniałem, była odgrywana przez drewniane, niewielkie malowane figurki. Nie-



Historie Vincenza

⁸² Leszek Kolankiewicz, *Spotkanie w Czarnej Dąbrówce*, „Dialog” 1998, nr 11/12, s. 238.

które miały ruchome nogi (Król) czy ręce (Pinkas), ale ogólnie były to porne, nieruchome. Niklaus jednak poprzez opowieść i delikatny ruch mistrzowsko je ożywiał. Wyciągał i chował do worka. Mówił za nie, ale opowieść tak czarowała, że wydawało się, że to one mówią, że to cały świat. Gdy Pinkas wędrował na górę, Niklaus wstawał zza stołu i coraz wyżej unosił prostego wędrującego krawca. Było to pozornie tak proste, a jednocześnie teatralnie intrygujące. Gdy opowieść o krawcu milkła, śpiewano tylko huculską pieśń i aktorzy wychodzili. Wyglądało to, jakby zawitali na chwilę do chaty, stworzyli świat opowieści i odeszli gdzieś dalej, do następnego domostwa.

Spektakl wydawał się krańcowo prosty – ot teatr opowieści. Ale dodać trzeba, że rytm spektaklu zmieniał się nieustannie. Milczenie i skupienie kontrastowane było ekstatycznym tańcem. Prostota tych działań była absolutnie niewymuszona i szczerą. Działała na korzyść, nadając *Historiom* uroczysty ton. Niestłuchanie trudno jest mi to przedstawienie oceniać. Niewątpliwie było ono ważnym dla mnie przeżyciem, ale czy było wybitnym dziełem sztuki? Patrząc z artystycznego punktu widzenia, dostrzec w nim można zbyt dużo pustych miejsc, szwów, dowolności. Ale zarazem było to doświadczenie bardzo ważne, o wiele ważniejsze niż dziesiątki dobrze skrojonych sztuk. Iza Walesiak z Radia Olsztyn tak to określiła: „Obrazuje rodzaj doświadczenia, które dają nam Węgajty. Nie jest to doświadczenie tylko estetyczne, jego wymiar jest głębszy – to doświadczenie egzystencjalne”⁸³.

Historie Vincenza były w tamtym czasie propozycją całkowicie odmienną od innych przedstawień teatralnych. Storytelling, o którym tyle się teraz mówi i pisze, nie był wówczas popularną formą. Więcej, był konwencją nieco wstydliwą. Teatr Wiejski oparł formę spektaklu na zlekceważonym lub zapomnianym przez innych gatunku – ustnej tradycji opowieści. Ten rodzaj, wypracowany w ciągu wieków przez prostych ludzi, zakłada, przynajmniej tak było w przeszłości, że słuchający poddaje się nastrojowi płynącej opowieści, zanurza się w potoku słów, zarówno w ich treści, jak i w melodii. Widzom w pamięci często pozostawały ledwie obrazy, pojedyncze sceny, niezwykle nastrój przedstawienia.

Węgajtom, jak wspomniałem, zarzucano eskapizm, powrót do utopijnego świata, tak harmonijnego, że wręcz nieprawdopodobnego. Sobaszek replikował:

⁸³ Iza Walesiak, *Węgajty*, op. cit., s. 48.

„Rzeczywiście, u Vincenza jest arkadyjskość, lecz to wiąże się z Mickiewiczowską ideą «rozszerzania dusz naszych», która dla Vincenza była bardzo ważna. Vincenz budował *Na wysokiej połoninie* trochę na zasadzie «poszukiwania straconego czasu», ukazał pewne procesy, które się rozwijały, ale nie dokonały. Nastąpiła katastrofa dziejowa, a Vincenz cofał się do momentu przed katastrofą. Czytając, mam wrażenie, że wszystko promieniuje od wewnątrz, że wszystko jest przesycone luminescencją. Że Vincenzowi chodziło dosłownie o «rozszerzenie dusz naszych» rozumiane jako możliwość zaistnienia starej kultury. [...] [Małgorzata Dziewulska w swojej książce *Artyści i pielgrzymi* mówi], ku mojemu wielkiemu zaskoczeniu, że Vincenz to narkotyk. Że czytanie Vincenza może być niebezpieczne. Jakie to może być niebezpieczeństwo? Mnie to dziwi. Myślę, że [...] *Dialogi z Sowietami* ukazują użyteczność jego utopii [w momencie rzeczywistego kryzysu]”⁸⁴.

Powrót do arkadyjskiego świata był więc założony, pomimo że był utopijny i... niemożliwy.

Równolegle z powstawaniem spektaklu Teatr Węgajty rozpoczął wyprawę, wpisując ich rytm w tradycyjny kalendarz wsi. Po Bożym Narodzeniu była kolęda, po Wielkiej Nocy – alilujka. Zbierane pieśni, nawet sam materiał pierwszego spektaklu, odwoływały się do tradycji ludowych, wiejskich. Teatr Wiejski Węgajty, jak to programowo zawarł w swej nazwie, zwrócił zainteresowania ku szeroko rozumianej kulturze ludowej. Brak zanurzenia osób tworzących ten teatr w jednej, usankcjonowanej pochodzeniem i wychowaniem kulturze skazał ich na pewnego rodzaju eklektyzm. Ale i tę różnorodność spróbowali wykorzystać jako atut. Sedno twórczości Węgajt, zarówno teatralnej, jak i muzycznej, leżało w wyłuskiwaniu z tego, co jest już tylko etnograficznym zapisem świata (ze starych melodii, historii, gawęd, pieśni i podań), jego żywej istoty objawiającej się podczas międzyludzkiego spotkania. W żywym kontakcie kultura ludowa odsłania swe drugie oblicze. Pod powierzchnią nieprawdopodobnych ludowych opowieści, prościutkich przyspiewek czy zaśpiewów kryje się archaiczno-religijny sposób pojmowania świata, a dokładniej – życia w nim. Kultura ludowa, pozostając w swych objawach różnorodna, prowadzić może do myślenia ekologicznego, rozumianego jako życie w zgodzie z ludźmi i przyrodą. Wacław Sobaszek, cytując Vincenza, mówił o swoim te-

atrze: „Po miastach uczeni, światli ludzie chodzą do teatru, cieszą się przedstawieniami. U nas, na kolędzie, cały teatr przychodzi do chaty”⁸⁵.

Oczywiście takie zafascynowanie kulturą ludową, patrzeć na nią wyłącznie jak na krajobraz raj utraconego, byłoby co najmniej naiwnością i prostodusznością. Nawet muzyka, słowo – wszystko było zapożyczone, przekształcone na swój sposób.

Sytuacja osób tworzących Teatr Węgajty podobna była trochę do tej, w jakiej znalazł się Stanisław Vincenz. Ten wybitny humanista z racji wykształcenia i pochodzenia nie był przecież predestynowany do zajmowania się kulturą ludową, przeniknął jednak w ten hermetyczny świat i okazał się jego piewą. *Na wysokiej połoninie* stało się kto wie czy nie jedyną księgą łączącą artystycznie wyrafinowaną formę z prostotą postrzegania rzeczywistości oczyma zwykłych, wiejskich ludzi. Węgajty na gruncie teatru i muzyki wyznaczyły sobie podobny cel – świadomie wkroczyć w świat już teoretycznie utracony, poznać go, dotrzeć do jego wnętrza, by w końcu zamknąć go w artystyczną strukturę spektaklu czy pieśni. Oczywiście różnic jest równie wiele, bo Vincenza otaczała Atlantyda żywej kultury. Węgajty natomiast wykorzystują rozmaite artefakty z różnych miejsc i czasów. Twórcy Węgajt nie próbują stworzyć jednak nowej syntezy, jakiejś utopijnej „ludowości”. Potrafią cieszyć się z ogromnej różnorodności kultur i z pokorą zbierać ich okruchy.

***Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (1992)**

W latach dziewięćdziesiątych Wacław Sobaszek zdecydowanie deklarował, że dla niego „najważniejsze są przedstawienia”⁸⁶. Od premiery *Historii Vincenza* Teatr Węgajty podejmował wiele różnorodnych działań: kolędował, alilujkował, prowadził warsztaty, zapraszał gości, zaczynał organizować seminaria. Jednak stwierdzenie, że cała ta działalność pozaspektaklowa była wstępem do robienia przedstawień byłoby przesadą i nawet nieprawdą. Sobaszek sumował to następująco:

„Przedstawienia – bo najważniejsze, wyprawy – żeby zejść na ziemię, staże – by dzięki obecności młodych ludzi wszystko stało się jasne

⁸⁵ Wacław Sobaszek, *Ewolucja Teatru Wiejskiego*, op. cit., s. 71. Sobaszek cytuje w nim fragment *Prawdy Starowieku* Stanisława Vincenza (Por. *Na wysokiej połoninie*, Pasma I, op. cit., s. 121).

⁸⁶ Magda Grudzińska, *Węgajt droga ku przedstawieniu*, „Dramaturgia Polska” 1997, nr 4-5, s. 66.

i by można było działać od nowa, seminaria – by połączyć wszystkie wątki”⁸⁷.

Historie Vincenza stały się sukcesem. Nie należy jednak tego sukcesu rozumieć w kontekście kultury masowej – Węgajty, co prawda, występowały na festiwalach i zdobywały nagrody, ale były to raczej sporadyczne przypadki. Ich fenomen sytuował się na innej płaszczyźnie – związanej z obrzeżami kultury. By zobaczyć spektakl, trzeba było podjąć spory wysiłek – wybrać się na Warmię. Mimo to do Węgajt zaczęli przyjeżdżać coraz liczniejsi widzowie. Proponowano im nie tylko spektakle, ale najczęściej kilkudniowe wydarzenia, nazywane seminariami (od semen – ziarno). Podczas nich odbywały się także prezentacje artystyczne innych twórców. Niepowtarzalna atmosfera wspólnego przebywania, brak pośpiechu, naturalny rytm przechodzenia z jednego wydarzenia muzycznego czy teatralnego do drugiego, stały się naturalnym kontekstem prezentacji własnych spektakli. A przedstawienia z kolei zachęcały do wzajemnego przebywania, do zabawy. Bo najczęściej kończyły się właśnie wspólną zabawą taneczną.

Do Węgajt dołączali na dłuższy czas kolejni aktorzy. Najpierw, jak już wspominałem, Witold Broda i Katarzyna Krupka. Gdy Sobaszek zaczął myśleć o kolejnym spektaklu – *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*, który po części miał się odwoływać do *Doliny Issy* Miłosza, wspomina, że „w postaciach Baltazara i Magdaleny widziałem właśnie ich”⁸⁸. Dołączył także Serhij Petryczenko z Kijowa, choć początkowo nie na stałe. Dojeżdżał kilka razy w roku z Ukrainy na Warmię. „Siergiej od razu włączył się do pracy. Okazało się, że do *Gospody* trzeba przebudować salę teatralną, podnieść ją o jedną kondygnację. Robota była bardzo ciężka i ryzykowna”⁸⁹ – wspomina Sobaszek. Stodoła, gdzie mieści się teatr, była dosyć typowym budynkiem gospodarczym, w którym niegdyś było murowane pomieszczenie dla zwierząt o wysokości może trzech i pół metra. Teraz dach został przebudowany namiotowo, z szalunkiem. Przypomina to trochę dach kościelny – co skwapliwie zostanie wykorzystane w powstającym przedstawieniu. Później do teatru dołączyła jeszcze Marika Łubincewa, pracująca podobnie jak Siergiej Petryczenko w kijowskim teatrze Wydybaj. Nie grała ona

⁸⁷ Por. Aldona Mikulska, *Odszukiwanie zaginionych form: Węgajty*, op. cit., s. 231.

⁸⁸ *To trochę donkiszoteria...*, op. cit., s. 32.

⁸⁹ Ibidem.

w przygotowywanym spektaklu, ale dopiero w kolejnym – *Opowieści kanterberyjskie*.

Spektakl miał być nowym otwarciem. *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* powstała trochę jako próba znalezienia odpowiednika dla vincenzowskiego świata, o tej samej sile oddziaływania, ale w obrębie swojej tradycji. Od huculskiej egzotyki do litewskiej swojskości⁹⁰ – mówił Wacław Sobaszek. Po *Historiach Vincenza* sugerowano, niekiedy niezyciwiście, że Węgajty stworzyły własną utopię. Odnalazły literacki pierwowzór i spróbowały go zaktualizować w swoim środowisku na Warmii. Muzyka, pokój, zgoda, szlachetność, dziwność, starowiek – wszystko to, realizowane w Węgajtach z większym lub mniejszym powodzeniem, było importem z Huculszczyzny. Utopia z dalekiej krainy (wówczas bardzo trudno dostępnej, bo to jeszcze czasy ZSRR), a na dodatek z przeszłości i wspomnień (kolejne tomy *Na wysokiej połoninie* Vincenz pisał już na emigracji), została uznana za własną i eksplorowana w małej wiosce na Warmii. Brzmi to trochę niewiarygodnie i było też postrzegane nieco ambiwalentnie. Wokół walił się przecież cały system komunistyczny, wydarzenia na scenie politycznej biegły szybko i wyraziście. Wkrótce miał zmienić się ustrój kraju. Tymczasem w Węgajtach tworzone utopijną enklawę.

Tytuł przedstawienia był dosyć przewrotny. *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* łączy w sobie podstawową sprzeczność – radość gospody i wieczny pokój śmierci. Sobaszek pisał o tym następująco: „Pochodzenie tytułu «ku wiecznemu pokojowi» było satyrycznym szyldem na pewnej holenderskiej gospodzie, na którym obok widniał namalowany cmentarz. Cmentarz albo gospoda, pośmiertny pokój albo ziemską radość⁹¹. Ten spektakl zawierał więc już o wiele więcej swojskiego, bliższego materiału, wciąż jednak odwołującego się do utopijnego świata przeszłości. Pojawiły się fragmenty *Doliny Issy* Miłosza, *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka i wiersze Johanna Bobrowskiego, mówione po niemiecku. Muzyka pochodziła głównie z północnej Polski – odnaleziona podczas wypraw na Suwalszczyznę czy już na samej Warmii.

„Droga, po której idą Węgajty ku swej bliższej ojczyźnie – śledząc wpływy, jakie odcisnęły różne kultury – prowadzi w głąb zapomnianych dziejów. Z obszarem dawnych Prus i Warmii swój los związa-

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Wacław Sobaszek, *Wypisy z dziennika*, część 2, „Borussia” 2006, nr 40, s. 123.

ło wiele lokalnych kultur i narodowości. Oto na tych ziemiach żył niegdyś Bobrowski, oto zstąpienie do piekieł, zaczerpnięte z Mikołaja z Wilkowiecka znajduje połączenie i dopełnia suwalski obrzęd alilujki, oto tradycje polskie i litewskie wyzierają spod słów prozy i poezji Miłosza. Północna bliższa ojczyzna wielu narodów i kultur w całej swej różnorodności znajduje odbicie w tym wielowątkowym spektaklu *Węgajty*⁹².

Sobaszek twierdzi, że bardziej uchwytnie relacje teatru z kulturą i tradycją Warmii nastąpiły jeszcze później, choć niewątpliwie *Gospoda* była ich istotnym elementem. Materiał wybrany do spektaklu był z jednej strony poszukiwaniem genius loci tej okolicy, ale z drugiej zawierał pewne wyswobodzenie, uniwersalizowanie. W powieści Miłosza nazwa rzeki – Issa – została wymyślona tak, by mogła oznaczać jakąkolwiek środkowoeuropejską rzekę. „Więc i Miłosz chciał uzyskać wyswobodzenie i lekkość. Z jednej strony *Dolina Issy* jest bardzo związana z krajobrazem dzieciństwa Miłosza, z drugiej zaś przenosi konkretny krajobraz w szerszy kontekst i czyni go czytelnym dla innych”⁹³. Takie wyswobodzenie w zamierzeniu miał zawierać spektakl *Węgajty*.

Tomasz Łubieński pisał, że Sobaszek lepszej niż Vincenz i Miłosz inspiracji nie mógłby odnaleźć. „Musiałby szukać chyba u samego Mickiewicza”⁹⁴. Łubieński, podobnie jak wielu innych komentatorów, sytuuje przedstawienie *Węgajty* w pejzażu historii i krajobrazu, pokazując, w jaki sposób wiąże się ono z tym konkretnym miejscem na mapie – z Warmią.

„Morenowe pagórki, między nimi wgłębienia, gdzie bujniejsza roślinność pozwala się domyślać wyschłych bagien, jakieś laski, nie ma nawet kawałka porządnej puszczy, okazańszego jeziora. A przecież jest w tym pejzażu napięcie, jest tajemnica. Niedaleko teatru [...] w kilku miejscach podobno straszy i wcale nie ma się czemu dziwić. Na tej ziemi [...] żyły i zwalczały się starożytne plemiona, podbijali je potem Krzyżacy, tędy przetaczała się wojna napoleońska, potem pierwsza i druga światowa, i trwał przez kilka dziesiątków lat pełen ludzkich tragedii okres powojenny. Pamięć zmarłych tutejszych oraz tych, co powinni o nich pamiętać, lecz zostali stąd wypędzeni albo sami wyjechali [...] wszystkie zatarte, rozwiane głosy i melodie zdają

⁹² Tadeusz Kornaś, *Bliższe ojczyzny w Węgajtach*, „Dialog” 1993, nr 1-2, s. 208-211.

⁹³ *W stronę tradycji żywej*, op. cit., s. 42.

⁹⁴ Tomasz Łubieński, *Wspólne ścieżki*, „Więź” 1995, nr 1, cyt. za: *Węgajty*, „Ruch Teatralny” 1995, nr 3(7), s. 66.

się gęstnieć w powietrzu, zwłaszcza o zmierzchu i poranku. Ten pejzaż o każdej porze roku i dnia jest inny, inaczej piękny”⁹⁵.

I rzeczywiście, spektakl Węgajt skupia w sobie te wszystkie sprawy. Z jednej strony znajdując wyswobodzenie od spraw Europy Środkowo-Wschodniej – jak chciał Miłosz, z drugiej całą tę Europę, jak w skroplinie, odnajdując u siebie.

Niezmiennie trudno wytłumaczyć, jak działają spektakle Węgajt, gdy ogląda się je na miejscu. Jak gdyby odsłaniały tajemnicę świata. Nie były to najważniejsze artystyczne działania tamtych czasów, jeśli oceniać je w ramach kryteriów powszechnie obowiązujących. Ale były za to adekwatne w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Jakby odnalaziono ojczyzna odsłaniała tajemnice.

Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi w podobny sposób działała też na widzów, gdy spektakle grane były w miastach. Tadeusz Burzyński obejrzał spektakl we Wrocławiu. Napisał wówczas:

„Staję się uczestnikiem dziwnego seansu, który mnie przenosi do krainy dzieciństwa, na huculskie połoniny, skąd pochodzę. [...] Przyszedłem do teatru znużony długim, pracowitym dniem. Opuszczałem go odnowiony, naładowany świeżą, życiodajną energią, która emanuje z przedstawień pieśniarzy Ziemi z Węgajtów”⁹⁶.

Węgajty ciągle powtarzały, iż starają się odnowić ideę teatru ekologicznego. Jak widać na tym i na wielu innych przykładach, taka forma była możliwa. To teatr, który objawia dobre strony życia, nie uciekając od mówienia o mrocznej rzeczywistości.

Spektakl rodził się z materii opowieści – jak *Historie Vincenza*. Jednak tym razem o wiele więcej było partnerowania aktorów, inscenizowania całych scen. Wciąż jednak wyobrażnia aktorów i widzów odgrywała większą rolę niż konkret sceny. Aldona Mikulska pisała o przestrzeni gry:

„Nie obowiązuje tutaj jedność miejsca. Teren aktorskich działań, choć faktycznie obejmuje nie więcej niż dwadzieścia metrów kwadratowych, wyznacza obszar kościoła, konfesjonatu, plebanii, lasu, drogi, po której kroczy procesja...”⁹⁷.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Tadeusz Burzyński, *Pieśniarze ziemi*, „Gazeta Robotnicza” 1995, nr 47, cyt. za: Węgajty, „Ruch Teatralny” 1995, nr 4(8), s. 64.

⁹⁷ Aldona Mikulska, *Odszukiwanie zaginionych form: Węgajty*, op. cit., s. 230.

W centrum przestrzeni znajduje się wysoki stół nakryty huculską makatką. Poza tym jeszcze sznur zwisający ze zwieńczenia dachu, który przekształcił się w sznur dzwonnicy. Oprócz tego beczka i drabina. A aktorzy wykreują z tych przedmiotów szeroki świat „pól i łąk”.

Zanim opiszę to przedstawienie, chciałbym wrócić do własnych wspomnień. Pisałem niegdyś:

„Było to chyba w 1990 roku – pojechałem z Węgajtami na wyprawę. W drugi dzień Świąt Wielkanocnych śpiewaliśmy alilujkę w Dziadówku, niedaleko jeziora Hańcza, a później wszyscy przeniesliśmy się na pogranicze polsko-litewskie, w okolice Szypliszek. Szło nas kilkanaście osób. Od domu do domu. Wszędzie czekały ciasta, wędlina, bimber... Nie zdarzyło się, by ktoś nas nie przyjął. Ruszaliśmy koło południa, a na miejsce noclegu wracaliśmy już późno wieczorem. A jeszcze wszystkich z okolicy czekała zabawa. Było wędrowanie po wzgórzach moren, śpiewanie pieśni świątecznych, starych i wesołych, przekomarzanie się, opowieści starych ludzi. Spotkanego na drodze śpiącego pijaka trudno było rozbudzić nawet dźwiękiem trombity. Mieszały się gesty, uśmiechy, chwile tańca, wielogłosowe *Alleluja*. A zabawa w Dziadówku... tam dopiero rozpętał się żywioł. Bo przecież święta, bo kapela... A rok później zobaczyłem w Węgajtach premierę spektaklu *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*. Obok historii utkanej ze słów *Doliny Issy* Czesława Miłosza, poezji Johanna Bobrowskiego i fragmentów z Mikołaja z Wilkowiecka, zobaczyłem w tym spektaklu raz jeszcze «naszą alilujkę». Było to dziwne wrażenie. Spod scenicznych wydarzeń dostrzegalne były wciąż echa podróży na Suwalszczyznę. Od najprostszych, podpatrzonych u ludzi gestów czy zachowań, od pieśni tam śpiewanych po bardziej skomplikowane, nasuwające się w sferze skojarzeń”⁹⁸.

Nastrój to niebezpieczne słowo przy opisie przedstawienia teatralnego. Ale cała sfera świętowania wielkanocnego, odtworzona w *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi*, swój rodowód wywodziła wprost z dziadówckiej alilujki. Oczywiście Węgajty podróżowały jeszcze w wiele innych miejsc, ale sam szef Węgajt przyznaje, że inspiracja z Dziadówka była najważniejsza.

Nawet wrażenia związane z krajobrazem znajdowały odwołanie w spektaklu. Wacław Sobaszek wspominał, jak jeden z obrazów z tamtej alilujki znalazł się dosłownie w spektaklu. Wędrując od domu do domu, aktorzy nieśli kontrabas we dwóch, bo tak wygodniej. Pusta, niezalesio-

⁹⁸ Tadeusz Kornaś, *Alilujka, Dziadówek, Węgajty*, „Dramaturgia Polska” 1997, nr 4-5, s. 71.

na, morenowa przestrzeń, dwaj mężczyźni z kontrabasem, a za nimi grupka osób – przecież to kondukt pogrzebowy, a kontrabas to trumna. Ten cytat prawie dosłownie wszedł do spektaklu, choć oczywiście morenowych wzgórz przenieść się nie dało, ale dało się je stworzyć wyobraźnią.



Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi

Wciąż poruszam się w materii ukrytych inspiracji, gdy rodzą się idee i przeczucia. Bo można zapytać wprost – skąd na przykład w spektaklu zstąpienie do piekieł według tekstu Mikołaja z Wilkowiecka? Jedna z odpowiedzi może być taka. Otóż

w Dziadówku mieszkaliśmy w domu na szczycie moreny górującej nad okolicą. Pogoda była wyśmienita, siedzieliśmy z Wacławem Sobaszkiem, gawędząc o tym i o owym. I w pewnym momencie zaczął opowiadać, że za rok chciałby zainscenizować tu jasełka. W plenerze, na wzgórzu. Tu będzie brama piekieł – wskazał na jakąś ziemiankę, stąd wyjdą diabły... Opowiadał, opowiadał, a ja próbowałem wówczas podążać za jego wyobraźnią. Pomysł widowiska na wzgórzu pozostał chyba tylko marzeniem tamtego dnia. Ale, jak sobie wyobrażam, wielkanocne akcenty w *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi* stamtąd wzięły początek. Bo w spektaklu świąteczne widowisko jest właśnie dziadóweczkie: na wpół ludowe, trochę udawane, trochę amatorskie, nawet naiwne.

Ale nie tylko nastrój jest echem różnych podróży węgańskich. Z drogi, z różnych wypraw, przywieziono gotowe elementy wykorzystane w *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi*. Bo skąd i po co na Warmii huculskie wzory na makatce zakrywającej wielki stół? To na pewno echo fascynacji postacią Stanisława Vincenza i pamięć o podróży na Huculszczyznę. Skąd cygańskie gryfy, w jakie zaopatrzone były taborowe wozy? Świadczą o spotkaniu z cygańskimi muzykami. Gdyby tak rozebrać przestrzeń spektaklu na kawałki, odsonią się setki kontekstów, spotkań, opowieści. W *Gospodzie* sklepienie przebudowanej stodoły przemienia się w dach świątyni i dzwonnicy. Stół okryty huculską tkaniną i zaopatrzony w gryfy wyjęte z cygańskiego taborowego wozu staje się metaforą podróży. A tytułowa gospoda jest tradycyjnym miej-

scem spotkań. Cała więc przestrzeń w ukrytej warstwie jest pamięcią, zbiorem artefaktów i opowieści wzajemnie się splatających.

Spektakl zaczyna się od prologu: przez scenę przebiega Tomaszek (Wacław Sobaszek), a za nim ksiądz Peikswa (Wolfgang Niklaus), jakby chciał go pochwycić.

Tomaszek zbliża się do wysokiego stołu, przed którym, jak mały chłopiec, klęka na taborecie i wielkim piórem zaczyna pisać, wymawiając jednocześnie słowa:

„Urodziłem się w Giniu, nad rzeką Issą, w porze, kiedy dojrzałe jabłko spada ze stukiem na ziemię w ciszy popołudnia, a w sieniach stoją kadzie brunatnego piwa, które warzy się tutaj po zakończeniu żniw. Wtedy odbywa się w Giniu kiermasz. Przekupnie z miasta wystawiają swoje budy z płótna, sprzedają pierniki w kształcie serca, szkaple-rze, różańce i gliniane kogutki-świsławki”⁹⁹.

Jego słowom towarzyszy narastający puls muzyki nawiązującej do tradycyjnych ludowych brzmień. Grający Tomaszka Wacław Sobaszek zabiera ze stołu świecę i odchodzi zamyślony. Cały spektakl będzie jak wspomnienie, jak powrót do czasów dzieciństwa. Znow Węgajty wyruszą do mitycznej krainy.

W kolejnych scenach pojawiają się różne postaci z *Doliny Issy*. Przeplatać się będą dwie opowieści: pierwsza dotyczy Baltazara, druga wiąże się z tragiczną miłością Magdaleny i Księdza.

Zabrzmie też muzyka, dosyć różnorodna. Ksiądz, podziwiając wdzięki Magdaleny, śpiewać będzie prowansalski madrygał, zaś gdy Tomaszek zacznie opowiadać o wielkiej wojnie, która przetoczyła się przez Ginie, usłyszymy balladę *Na podolu biały kamień*. Ta pieśń, śpiewana w dziesiątkach wariantów po całej Polsce¹⁰⁰, była dla Tomasza Łubieńskiego kulminacyjnym momentem spektaklu: „kiedy wykonuje ją cały zespół, uderza pod wysoki strop teatru jak hymn”¹⁰¹.

Spektakl, jak wspomniałem, bazuje na materii opowieści, ale mocniej uteatralizowanych niż w *Historiach Vincenza*. Nie ma jednak

⁹⁹ W scenariuszu wybrano i lekko przekształcono cytaty z różnych miejsc książki Czesława Miłosza (por. Czesław Miłosz, *Dolina Issy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981).

¹⁰⁰ Elżbieta Jaworska w *Katalogu polskiej ballady ludowej* [Ossolineum, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1990, s. 56-66] podaje, iż balladę tę notowano już od 1827 roku w wielu miejscach w Polsce, od Nowego Targu, poprzez Mazowsze, Lubelszczyznę, Kujawy, aż po Lidę.

¹⁰¹ Tomasz Łubieński, *Wspólne ścieżki*, op. cit., s. 66.

wcielania się w role, opowieści płyną w trzecioosobowym przekazie. O związku Księdza i Magdaleny dowiadujemy się z relacji Antoniny, zaś obecni na scenie bohaterowie jakby ilustrowali tę opowieść. Taki dystans wzmacniany jest jeszcze materią słowa: Magdalena i ksiądz Peikswa rozmawiać będą ze sobą językiem poezji Bobrowskiego.

Antonina snuje dalszy ciąg opowieści o tym, jak nagle wszystko uległo zmianie i Magdalena się otruła. Kondukt pogrzebowy to wielkie basy niesione w nabożnej procesji. Sceny przeplatają się. Tomaszek opowiada o swoim śnie – w którym widział Magdalenę zakopaną w ziemi. Zwieńczeniem historii jest kazanie Księdza o Wniebowzięciu, wygłoszone w święto Matki Boskiej Zielnej. Ksiądz mówi, że w „wiecznej młodości ogląda oblicze Wszechmogącego”. Słowa te brzmią, jakby odnosiły się równocześnie do Magdaleny. Radykalny kontrast wobec tej sceny stanowi rozmowa Baltazara i Antoniny, którzy opowiadają, że dusza Magdaleny nie zaznała spokoju – błąka się po ziemi. Gdy wykopano jej zwłoki i odcięto jej głowę łopatą, jej udręka się skończyła.

Tomaszek, grany przez Sobaszka, zmienia teraz temat. Wygląda to tak, jakby zaczęła się druga, osobna część spektaklu. Słyszymy opowieść o najpiękniejszym odpuscie w Giniu. O tym, jak chłopcy wieszali na kijach martwe wrony i wbiegali do kościoła straszyć stare kobiety, o tym, jak męczono Judasza. Największa tajemnica chrześcijaństwa zostawała dopełniana ludycznym wybuchem radości. Bo ta opowieść dotyczy świąt Wielkiej Nocy.

Przenosimy się w spektaklu w świat *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka. Jest to jak teatr w teatrze – wspomnienie widowiska ludowego, jakie mogło być grane i w Giniu – owym środkowoeuropejskim ucieleśnieniu mitu o Issie. Oglądamy rzecz o tym, jak Jezus wkracza do piekieł, obalając wieczne bramy, których bronią Lucyfer i Cerberus. Jezus wyprowadza Jadama i starotestamentowy tłum. A diabły, choć pokonane, i tak odgrażają się, że „Pomścim się tego w klasztorach, w karczmach, w szpitalach, we dworze”.

Po tym intermedium stworzonym z *Historii* wracamy do historii z Miłoszowej *Doliny Issy*. Tym razem będzie to opowieść Baltazara o tym, jak wziął ze sobą konsekrowaną hostię i kłuf ją szydłem, by wyciekła kropla krwi. Nie wyciekła. Zestawienie odpustowych tradycji wielkanocnych z tragicznym indywidualnym doświadczeniem jednostki wybrzmiewa bardzo mocno.



Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi

Koniec przedstawienia wydaje się jeszcze bardziej mroczny. Ksiądz Peikswa tańczy z trupem Magdaleny. Podchodzi do nich postać z mieczem w dłoni. Przez moment krąży wokół nich, a potem odwraca się do Księdza. Ta postać to oczywiście Śmierć. Po ostatnich słowach: „A potem w Jego szczęśliwości zginę”, Ksiądz popelnia samobójstwo.

Na koniec wiersz Johannes Bobrowskiego *Wschód*, mówiony po niemiecku. Przytoczę tylko krótki jego fragment:

„Słowa nie liczą się,
lecz pieszczoty, pozdrowienia,
błysł pod mroczniejącą powieką
i w piersi owa tęsknota;
silniejsza od objęć.
[...]
Lecz my znamy się bez trudu.
Nasze rozmowy wyrastają
wszystkie z tego samego podglebia.
A w oczekiwaniu wiecznie
mieszka serce”¹⁰².

Ten spektakl odwoływał się do mitu Europy środkowej, Europy, która w tamtym czasie się przepoczwarziała. Paradoksalnie Węgajty pozostały niezmienione, choć zmieniało się wszystko wokół.

„Runął berliński mur, ale społeczeństwa nie umieją sobie poradzić z agresją i nietolerancją. Wszystko to rozgrywa się na grząskim gruncie bezrobocia i niepewności jutra. Kultura w tych warunkach może pełnić rolę tonizującą, mediacyjną, integrującą społeczność. Kultura powinna osłaniać ludzi, uczyć umiejętności rozmawiania ze sobą”¹⁰³

– mówił Wacław Sobaszek.

¹⁰² Johannes Bobrowski, *Wschód*, [w:] Johannes Bobrowski, *Wiersze*, przeł. Eugeniusz Wachowiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 26-27.

¹⁰³ Ewa Mazgał, *Odmienicy*. Rozmowa z Wacławem Sobaszkiem, reżyserem Wiejskiego Teatru „Węgajty”, „Gazeta Olsztyńska” 16 XII 1991.

Opowieści kanterberyjskie (1995)

Na początku lat dziewięćdziesiątych w Teatrze Wiejskim Węgajty zaczęła rysować się coraz mocniejsza różnica zainteresowań Sobaszków i Niklausów. Tradycja ludowa pozostawała inspiracją dla wszystkich. Sobaszkowie, co będzie widoczne później o wiele wyraźniej, traktowali ją jako odskocznnię do dzisiejszych problemów, często bardzo konkretnych. Stopniowo spektakle domowe zawierać będą coraz więcej nieludowych elementów. Staną się widowiskami synkretycznymi. Spotkanie, żywioł zabawy, improwizacji, wiecznego stwarzania i bycia zanurzonym w teraźniejszość będą dominowały. Niklausowie odkryli ogromny potencjał, jaki kryje się w muzyce chorałowej. Zająli się też muzyką dawną, która pochłaniała ich coraz bardziej – i to zarówno instrumentalna, jak i ludowa.

Te odmienne fascynacje stopią się w ostatnim wspólnie przygotowanym spektaklu – *Opowieściach kanterberyjskich* według Chaucera. Tekst ten zaproponował Waław Sobaszek, muzykę związaną ze średniowieczem opracował Wolfgang Niklaus. Fascynacje szczęśliwie się spotkały – i dało to bardzo ciekawy efekt.

Do zespołu dołączyło wówczas kilkoro młodych, którzy pozostaną w nim na dłużej (bądź w Projekcie Terenowym, bądź w Scholi): Monika Paśnik (później Paśnik-Petryczenko), Joanna Wichowska, Grzegorz Podbiegłowski, Katarzyna Bartoszewicz. Natomiast odeszli z niego Katarzyna Krupka i Witold Broda¹⁰⁴.

Wybór tematu przedstawienia okazał się niezwykle trafny jeszcze z jednej przyczyny. Przestrzeń dzieła literackiego, będącego inspiracją i rdzeniem spektaklu, przenikała się, także w materii słownej, z płonem wędrówek Węgajt. *Opowieść przekupnia relikwii* – historia o trzech hultajach, którzy chcieli zabić śmierć, zapisana w XIV wieku przez Chaucera, została odnaleziona podczas wyprawy jako historia „tutejsza”, opowiadana przez jednego z mieszkańców wsi (Aleksandra Chudziuka).

Ale paralele sięgają jeszcze dalej. To zadziwiające, jak literatura wysoka wpisała się w przestrzeń wsi i poprzez tradycję ustną była przenoszona przez wieki i kraje. Prości ludzie na Warmii nie słyszeli o Chaucerze, ale znali, choć w nieco innym wariantcie, opowiadaną historię.

¹⁰⁴ Witold Broda pracował najpierw w Bractwie Ubogich, a potem stworzył ze swą żoną oraz gościnnie występującymi muzykami Kapelę Brodów. Brodowie mieszkają nadal w Węgajtach, bardzo blisko siedziby Teatru Wiejskiego.

Także i Chaucer pisze, że Rycerz, który zawędrował do Palestyny, mógł odwiedzić Warmię. W *Opowieściach kanterberyjskich* czytamy:

„Był z nimi Rycerz, szlachetny i prawy,
Który od pierwszej w młodości wyprawę
Rycerskie cnoty umiłował kornie:
[...]
Na pierwszym miejscu zwykle go sadzano
Pośród rycerzy wszystkich nacyj w Prusiech,
Bo rzadko walczył na Litwie i Rusi
Równy mu stanem rycerz chrześcijański”¹⁰⁵.

Wybrane opowieści staną się podstawą przedstawienia. Podobnie jak poprzednie spektakle, jest to rodzaj teatru opartego na słowie, na opowiadaniu historii.

„Kwestie Tezeusza, Emeliji, Amazonki, która pragnie pozostać panną, albo starej kobiety, która pochowała pięciu mężów i tęskni za minioną młodością, czy trzech rzezimieszków, którzy usiłują się nawzajem przechytryć, brzmią na scenie naturalnie. Gra aktorów jest bardzo ekspresyjna. Pięknie śpiewają i grają, melorecytują, przypominając nam tym samym, jakie są źródła teatru. Często ton ich wypowiedzi przypomina skargę”

– pisała Ewa Mazgal¹⁰⁶.

W przestrzeni *Opowieści kanterberyjskich*, podobnie jak we wcześniejszych spektaklach, raz po raz pojawiają się „gotowe”, niezwykle nasycone znaczeniami kultury tradycyjnej elementy. Najważniejszym z nich będzie szeml. W okolicach Węgajt przed wojną żywe były zwyczajne kolędnicze. Chodziło się tutaj z szemlem – swoistym lajkonikiem. Na jednym ze strychów węgajckich gospodarstw odnalazł się właśnie taki kolędniczy konik. Zespół Węgajt, wraz z ludźmi ze wsi, zaczął więc w 1995 roku kolędować z nim po okolicy. Tymczasem podczas spektaklu tenże sam szeml pełni zupełnie odmienną rolę. W *Opowieści Rycerza* w szemla „ubrana jest” Emelija. I to ona swoją pięknnością oczaruje Palamona i Arcytę. Grająca w tym spektaklu Joanna Wichowska pisze też, że podstawowym strojem aktorów były stare, „wygrzebane

¹⁰⁵ Geoffrey Chaucer, *Opowieści kanterberyjskie*. Wybór, przeł. Helena Pręczkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich („Biblioteka Narodowa” nr 188, Seria II), Wrocław – Warszawa – Kraków, 1963, s. 8.

¹⁰⁶ Ewa Mazgal, *Gdzie się łączy Wschód z Zachodem?*, „Gazeta Olsztyńska”, 22-24 marca 1996 roku.

z węgajskich piwnic szare, wełniane płaszcze – kufajki, zwane przez zespół warmiakami”¹⁰⁷.

Wiele elementów – i słowa, i rekwizyty – splatało się więc, by stworzyć opowieść „tutejszą”, związaną z Warmią.

Opowieści kanterberyjskie miały, podobne do wcześniejszych spektakli, zaplecze obrzędowe. Pierwsze trzy spektakle Węgajt zawierały szereg powracających wątków, pośród których najważniejszym jest motyw śmierci i jej przewycięzania, umierania się i budzenia do życia. W *Historiach Vincenza* pochodził on jednoznacznie z kręgu obrzędowości ludowej. Odwoływał się do kolędowego obrzędu śmierci i ozdrowienia kozy. Wyjęty był, jak sądzę, z huculskiej tradycji, lecz znany jest na całej Słowiańszczyźnie. Kozą może być zastąpiona turoniem (przykładowo w Małopolsce), konikami (żywieckie dziady noworoczne) czy innym jeszcze zwierzęciem. Znaczenia rytualnej śmierci i ozdrowienia są bardzo szerokie. Kolędowanie wiązało się zawsze z okresem przemiany, czasem przejścia bądź „dobrego początku” (czas Bożego Narodzenia, Wielkiej Nocy). Był to czas, zwłaszcza zimą, odganiania złego, właśnie rytualnej śmierci i później odrodzenia przyrody – w obrzędzie przywrócenia życia. Ludowe obrzędy miały za zadanie przemienić, odgonić to, co złe, a równocześnie przynieść szczęście i błogosławieństwo. W *Historiach Vincenza* prawie dokładnie wykorzystano znaczenia, jakie obrzęd ten niesie.

W *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi* śmierć i zmartwychwstanie zamknięte są w kręgu tradycji chrześcijańskiej, a dokładniej – ludowej religijności. Chrześcijański i obrzędowy czas wsi spajają się w takim ujęciu w jedno. *Historia o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* staje się ludowym misterium.



Opowieści kanterberyjskie

¹⁰⁷ Joanna Wichowska, *Szpetne ciało Polski B*, [w:] *20-lecie. Teatr Polski po 1989 roku*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja Ha!art, Uniwersytet Jagielloński, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Kraków 2010, s. 136.

Sytuacja komplikuje się w *Opowieściach kanterberyjskich*. Tutaj śmierć zbiera obfite żniwo. O przejściu do nowego życia nie mówi się wprost. Ale na zakończenie spektaklu formuje się orszak weselny – w dawnej kulturze jeden z najsilniejszych znaków afirmacji życia, zapowiedź przyszłych narodzin. Na dodatek już postać szemla jest sama w sobie znakiem błogosławieństwa. Taka ambiwalencja życia i śmierci (bo właśnie śmierć znaczy koniec przedstawienia) jest ogromnie mocnym znakiem.

Spektakl stanowił też otwarcie Węgajt na nowe muzyczne obszary. Monika Blige napisała:

„Chcąc uznać realizację *Opowieści kanterberyjskich* za punkt przełomowy w historii teatru z Węgajt, doszukując się w nim nowych – dotąd nieużywanych rozwiązań czy pomysłów, trzeba zwrócić uwagę nie na tekst i jego pochodzenie, ale na muzykę obecną w przedstawieniu, na jej pochodzenie. W spektaklu rozbrzmiewa autentyczna muzyka z XIII stulecia, to pieśń Waltera von der Vogelweide, sławnego średniowiecznego *minnesängera*, wykonana przez Wolfganga Niklausa, oraz melodie ze zbioru *Carmina Burana* i z francuskich XII- i XIV-wiecznych rękopisów. Fakt ten zasługuje na wyróżnienie, nie stanowi bowiem incydentalnego przypadku, ale wynik świadomych poszukiwań i analiz zarówno pieśni ludowych, jak i tych związanych z kręgiem kultury dworskiej, której korzenie tkwią w średniowieczu”¹⁰⁸.

Wacławowi Sobaszkowi, reżyserowi przedstawienia, udało się stopić w jedną całość te różnorodne inspiracje. Kultura średniowiecza, tradycja ludowa, muzyka dawna, teatr nowoczesny wzajemnie się dopełniały. Młodzi aktorzy, którzy zasilili Teatr Wiejski Węgajty, dodali spektaklowi żywiołowości.

Sobaszek stwierdził, że Chaucer pojawił się w Węgajtach jako nieoczekiwany gość. Nadał nowy kierunek pracy, pozwolił także spojrzeć na kulturę tradycyjną nieco inaczej. Sobaszek mówił o materii tego tekstu:

„*Opowieści kanterberyjskie* powstały w czasach, gdy książek było mało, więc czytało się je na głos. Jest to więc «słuchana literatura». Już nie czysta tradycja ustna, lecz wciąż oparta na dźwięku. Brzmienie jest

¹⁰⁸ Monika Blige, „Więcej niż teatr”. *Teatr Wiejski Węgajty – fenomen kulturowy i artystyczny*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Dobrochny Ratajczakowej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Poznań 2003, s. 27.

w teatrze bardzo ważne. Bo przecież brzmienie to wibracja w powietrzu, a więc działanie fizyczne. Ten tekst jako materia jest mocny”¹⁰⁹.

Rozstaje

Ścieżki Niklausów i Sobaszków coraz wyraźniej się rozchodziły. Gdy powstawały *Opowieści kanterberyjskie*, Schola realizowała już swoje pierwsze projekty. Próbowano ocalić jednak wspólną pracę Teatru Wiejskiego Węgajty, ale na dłuższą metę okazało się to niemożliwe. Zarówno Teatr Węgajty / Projekt Terenowy, jak i Schola Teatru Węgajty z coraz większym rozmachem przygotowywali własne przedsięwzięcia i coraz trudniej było skorelować terminy. Nikt nie chciał rezygnować ze swoich priorytetów. Podział nie dokonał się jednak radykalnie. *Opowieści kanterberyjskie* grane były rzadko. Wkrótce też dwoje kluczowych aktorów tego spektaklu – Joanna Wichowska i Grzegorz Podbiegłowski – odeszło do „Gardzienic”. Teatr Węgajty / Projekt Terenowy i Schola Teatru Węgajty, choć wciąż tworzyły i tworzą razem do dziś Stowarzyszenie Węgajty, swoje zainteresowania kierowały w odmienne rejony.

Wspomina Wolfgang Niklaus:

„Nigdy nie powiedzieliśmy sobie, że nie możemy pracować wspólnie. Choć po *Opowieściach kanterberyjskich* właściwie nasze drogi się rozeszły, ale graliśmy ten i wcześniejsze spektakle jeszcze przez kilka lat. Była także jedna próba zrobienia kolejnego wspólnego przedstawienia – Wacek przygotował adaptację *Siódmej pieczęci* Bergmana. Odbyły się nawet pierwsze próby, był materiał wyjściowy, załączki scen, pomysły muzyczne. Potem jednak właściciele praw autorskich nie wyrazili zgody na wykorzystanie tego scenariusza. Bardzo żałuję, że nic z tego nie wyszło. W 2004 roku zagraliśmy ostatni wspólny spektakl – *Opowieści kanterberyjskie*”.

W tym momencie muszę zrezygnować ze szczegółowego opisywania dalszych losów Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. To niezwykle fascynujące przedsięwzięcie znajdzie zapewne swojego monografa. Wskażę tylko kierunki przemian i nowe obszary prac grupy Wacława Sobaszka.

Projekt Terenowy mocno przekształca się, lecz pewne zasady pozostają niezmiennie. Bardzo precyzyjnie nazwała to Joanna Wichowska:

¹⁰⁹ W stronę tradycji żywej, op. cit., s. 42.

„Mimo że Sobaszek [...] nie miał nigdy złudzeń co do ciemnych stron kultury wiejskiej, podstawową strategią, którą konsekwentnie od lat wobec niej stosuje, jest zaufanie i adaptacja. [...] Węgajty akcentują ludowość z całym dobrodziejstwem inwentarza (choć aprobata nie oznacza pełnej afirmacji), również z tym, co w niej mało urodziwe, niemoralne, groźne. [...] W takiej konfrontacji z ludowością – może lepiej ją nazwać obcowaniem – jest miejsce na trzeźwy krytycyzm, ale nie ma ani odrazy, ani buntu, ani ironii”¹¹⁰.

Projekt Terenowy Węgajty działa wciąż na wsi, podróżuje z alijką czy kolędą. Zmieniło się jednak nieco wykorzystywanie wątków kultury ludowej – jest ich zdecydowanie mniej i są coraz bardziej synkretyczne. Magdalena Bartnik zanotowała wypowiedź Wacława Sobaszka, w której tłumaczy wybór nowej nazwy – Projekt Terenowy – i zdystansowanie się wobec starej (Teatr Wiejski Węgajty):

„Więć, wiejskie, te nazwy kojarzone są z przeszłością tak czy owak. I to zaczęło dość uwierać, przeszkadzać. Termin «terenowy» i «projekt terenowy» odnosi się właściwie do tego samego obszaru, chociaż teren miejski też wchodzi tutaj w zakres, ale już nie powoduje tych sentymentów czy resentymentów. Dlatego terenowy, że ta nazwa wydaje się bardziej precyzyjna”¹¹¹.

Teatr Węgajty / Projekt Terenowy zmienił też sposób działania. Obok kilku osób za stałego zespołu w poszczególnych przedsięwzięciach pojawia się coraz więcej stażystów, młodych ludzi, którzy w naturalny sposób zostają tu na dłużej, później grają w spektaklach. Warto w tym momencie wymienić Daniela Brzezińskiego, Justynę Wielgus, Monikę Blige, Sławomira Gostańskiego, Katarzynę Regułą.

Powstały też, co oczywiste, kolejne spektakle w reżyserii Wacława Sobaszka: *Kalewala – fragmenty niepisane* (2000), *Synczyzna*, stworzona z fragmentów *Ślubu* i *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza (2004), oraz cykl spektakli tworzonych w oparciu o Inną Szkołę Teatralną: *Woda 2030* (2010), *Ziemia B* (2011) *Ogień, kryzys, Dworzec Centralny* (2012)¹¹². Zrealizowany też został przez Zofię Bartoszewicz i Erdmunte Sobaszek spektakl *Prolog komedii* (2010), zderzający wiersze Wi-

¹¹⁰ Joanna Wichowska, *Szeptne ciało Polski B*, op. cit., s. 134.

¹¹¹ Magdalena Bartnik, 10 lat „Projektu Terenowego” Teatru Węgajty, „Borusia” 2006, nr 40, s. 130.

¹¹² O tych najnowszych, opartych na żywiołach spektaklach oraz o pracach Teatru Węgajty (także o wyprawie do Albanii) opowiada wydawnictwo *Źródła i przyszłość*, red. Joanna Wichowska, Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, Węgajty 2012.

sławy Szymborskiej z wypowiedziami Anny Wojtyniak, zwanej przez wszystkich Panią Andzię, osiemdziesięcioletniej mieszkanki Nowego Kawkowa.

Ogromnie ciekawe były też spektakle plenerowe: *Upiorny całun* według *Dziadów* Adama Mickiewicza (2002) i *Missa Pagana* Edwar-da Stachury z muzyką Mieczysława Litwińskiego (2001). Przedstawie-nia te można nazwać swoistego rodzaju teatrem stacyjnym. Aktorzy i widzowie przemieszczają się razem po niezwykle, pełnym wzgórz, tajemniczych zakamarków, łąk i lasów pejzażu Warmii. Kolejne sceny dzieją się w różnorodnych miejscach, czasem na wyciągnięcie ręki, czasem daleko – gdzieś na wzgórzach. Ostatecznie i przyroda, i widzowie stają się fragmentem dzieła. Postaci bardzo często pojawiają się w maskach, muzyczność przenika wszystkie działania. Wszystko staje się teatrem.

„Czy wędrowaliście kiedyś przez las, gdy zapada zmrok? Czy słuchali-ście dźwięków odbijających się echem od ściany lasu? Czy potykaliście się w mroku o kamienie na dnie wyschniętego strumienia? A może słyszeliście strzelistą, podniosłą pieśń dobiegającą z niezwykle piękne-go, samotnego i dostojnego dębu? [...] Mnie się to udało”¹¹³

– pisała Agnieszka Kozłowska-Piasta po obejrzeniu i uczestnicze-niu w *Missa Pagana*.

Obok przygotowywania spektakli sztandarowym przedsięwzięciem Projektu Terenowego jest organizacja od 2003 roku festiwalu Wioska Teatralna. Jego oryginalna formuła przyciąga na Warmię gości z wielu krajów i kontynentów. Spektakle, koncerty, wystawy, performanse, róż-norakie działania rozgrywają się w nieśpiesznym festiwalowym rytmie. Trudno wyjaśnić w krótkich słowach, na czym polega fenomen tego spotkania. Tutaj dzieła artystyczne nie są odseparowane od rytmu wza-jemnego przebywania festiwalowych gości – artystów i widzów. Całość działań splota się, stwarzając zadziwiającą atmosferę spotkania w świe-cie przesiąkniętym sztuką. Ta sztuka (czasem bardzo „wysoka”) łączy się z zabawą, zabawa – z rozmową. Od kilku lat Wioski Teatralne coraz mocniej naznaczone są społecznym zaangażowaniem. Po edycji Wioski w 2009 roku pisała Joanna Wichowska:

Pensjonariusze Domu Opieki Społecznej w Jonkowie, młodzi Cze-czeni – dzieci uchodźców, panie skupione w Centrum Praw Kobiet, dziewczyny z Zakładu Poprawczego w Falenicy – dzięki nim festi-wal nabrał nieprawdopodobnej siły i stał się czymś o wiele więcej niż

¹¹³ Agnieszka Kozłowska-Piasta, *Wyznania latarnicy*, „Wici”, październik 2005, s. 8.

ludycznym świętowaniem kulturowej różnorodności. Wszyscy oni pokazywali przedstawienia, w czasie spotkań opowiadali o sobie i o swojej pracy, brali udział w warsztatach, wędrowali po wsi [...], a nocami tańczyli polki, oberki, tanga, melodie chasydzkie i cygańskie albo improwizowali do rockowych czy elektronicznych kawałków. Ale sama ich obecność wystarczała, by na festiwalu wszechobecne były: wojna, przemoc, starość, choroba, bezradność, wykluczenie – i cały przypisany tym doświadczeniom lęk”¹¹⁴.

Projekt Terenowy organizuje też cyklicznie zajęcia Innej Szkoły Teatralnej¹¹⁵. Ta „Szkoła” prowadzi bardzo wyjątkowy rodzaj edukacji. Młodzi stażyści wraz z członkami zespołu przygotowują się do specyficznej teatralnej eksploracji, a później, po tym okresie terminowania, wyruszają na wieś, by w kolejnych gospodarstwach pokazywać *Spektakle Domowe*. Mają być aktorami czasem dla kilku widzów, niekiedy dla większej publiczności. Ale zawsze muszą też umieć zachować własną osobowość, bo taki rodzaj aktorstwa, gdy jest się gościem w konkretnym domu i u konkretnych ludzi, nie może bazować wyłącznie na poziomie profesjonalnego warsztatu. Trzeba reagować na wszystko wokół. Wacław Sobaszek mówił podczas otwarcia Innej Szkoły Teatralnej:

„Praca sytuuje się w dziedzinie tradycyjnych widowisk i obrzędowości cyklu kalendarzowego: od początku do końca zimy. Zajęcia warsztatowe wiążą się zwłaszcza z poznawaniem form i motywów dotyczących trzech fenomenów: widowisk kolędniczych na pograniczu łemkowsko-polskim, warmińskich zapustów oraz kolędowania wielkanocnego na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim. Służą przygotowaniu adeptów do uczestnictwa w wyprawach do odległych i bliskich miejsc”¹¹⁶.

W ramach przygotowania odbywają się warsztaty aktorskie, muzyczne, tworzenia masek, które są istotnym elementem przedstawień domowych. Każdy z aktorów tworzy maskę dla siebie, na swoją twarz. Ekspresja tych masek często jest zadziwiająco mocna, odślaniają one zaskakujące aspekty osobowości ich twórców. W czasie „zajęć” powstaje zrab widowisk, które później będą prezentowane w odwiedzanych do-

¹¹⁴ Joanna Wichowska, *Mała rewolucja*, [w:] *Teatr potrzebny*, red. Magda Jasińska, Jeannine Pitas, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, [bez daty wydania], s. 7-8.

¹¹⁵ Por. *Inna Szkoła Teatralna*, red. Magdalena Kotlewska, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, Węgajty 2007.

¹¹⁶ Wacław Sobaszek, *Na otwarcie „Innej Szkoły Teatralnej”*, [w:] *Inna Szkoła Teatralna*, op. cit., s. 9.

mach. Wacław Sobaszek nazywa je widowiskami synkretycznymi, gdyż ich pierwowzór zaczerpnięty jest z obrzędowych struktur, choć forma ostatecznie wykorzystuje i inne elementy, często bardzo współczesne.

Następnie aktorzy Projektu Terenowego jadą do Dziadówka, Nowicy czy kołędują u siebie. Zdarzają się jednak specyficzne pokazy. Widowiska zapustne pokazywane były w więzieniu, domu pomocy społecznej, poprawczaku, schronisku dla bezdomnych. W 2009 roku spektakl zapustny pokazano w warszawskim skłocie na Elbie przy ulicy Elblaskiej. Widownię stanowili mieszkańcy skłotu, ale też zaproszeni przez Węgajty widzowie. Magda Bartnik, opisując ten pokaz, pisze, że już scena początkowa odwoływała się do konkretnej skłotowej sytuacji. „Pierwsza postać pokazu – urzędnik w ogromnej masce i okularach. To on dzwoni na policję, aby donieść o «nielegalnych» mieszkańcach, którzy żyją bez zameldowania. Postać jest śmieszna, a policja na szczęście się nie pojawia”¹¹⁷.

Najważniejszym momentem przedstawienia, gdziekolwiek ono się odbywa, jest scena przemiany Księcia Zapusta. Według relacji, Bartnik najpierw wygląda jak cyrkowy woltyżer, by potem przemienić się w księcia na białym koniu, który dostojnie odjeżdża w dalekie krainy. W tej scenie śpiewana jest pieśń „Gdzie Zapust chodzi, tam wszystko się narodzi” – pieśń od wieków towarzysząca zegnaniu karnawału. Spektakl tę starą tradycję wkleja w całkiem nowe sytuacje. Są postaci z dzisiejszego świata, urzędnicy, ekspresyjne, ale zupełnie „nieludowe” maski. A i muzyka biegnie w różne strony.

Projekt Terenowy, co widać we wszystkich elementach pracy, coraz wyraźniej stara się poruszać sprawy istotne, dotyczące otaczającej rzeczywistości. Wacław Sobaszek wskazuje, że inicjatorem działań jest często jego żona – Erdmute:

„Mute twierdzi, że w Polsce potrzeba teraz rozbudzenia świadomości moralnej do rozwiązywania takich problemów, jak nietolerancja narodowa, agresja, narkomania, AIDS, choroby psychiczne wynikające z wewnętrznej pustki, nadmiernego zainteresowania światem zewnętrznym (biznes, konkurencja, asekuracja, blichtr...). Na czym stoi świadomość moralna? Chyba na tym, co jest «strukturą głębką kultury»”¹¹⁸.

¹¹⁷ Magdalena Bartnik, *Zapust na Elbie*, „Scena” 2010, nr 1, s. 31.

¹¹⁸ Wacław Sobaszek, *Wypisy z dziennika, część 2*, „Borussia” 2006, nr 40, s. 125-126.

Konsekwencją tej postawy jest też hasło „Teatr potrzebny”, które stało się inspiracją do różnorodnych działań na pograniczu sztuki i terapii. Jednym z najbardziej owocnych było powołanie zespołu Haz Beszkwej, w którym grają wspólnie członkowie Projektu Terenowego i pensjonariusze Domu Pomocy Społecznej mieszczącego się w pobliskim Jonkowie. Początkowo relacje między Teatrem Wiejskim Węgajty a Domem Pomocy Społecznej były sporadyczne – Węgajty chodziły tam z kolędą, z zapustem, organizowały zabawy. Pierwsze zbliżenie nastąpiło około 1995 roku. Elżbieta Morawiec opisuje jeden z ważniejszych momentów tego wzajemnego badania się. W lutym odbyła się sesja poświęcona tradycjom kolędniczym, a podczas niej spotkanie w Domu Pomocy Społecznej:

„Ale to, co najbardziej wzruszające i wykraczające poza rytuał obrzędu ludowego, odbyło się za sprawą Teatru Węgajty w Domu Starców w Jonkowie. Najpierw kolędnicza parada z szemlem (konikiem kolędowym) i muzyką przemaszerowała przez całą wieś. A potem w Domu Starców widowisko kolędowe, które wszyscy znamy: ze Śmiercią, ścinającą głowę Herodowi, Żydem, co starego Pana Boga, jak należy, umie, ale tego maleńkiego wcale nie rozumie. [...] Widowisko herodowe kończy się. Ale nie kończy się muzykowanie, wciąż zmieniająca wykonawców kapela gra melodie kurpiowskie, żywieckie, kaszubskie i huculskie [...] tańczone wspólnie, kto żyw w koło. Starsze panie i panowie, podrostki i teatroldozy, wszyscy”¹¹⁹.

Jednak na powołanie zespołu Haz Beszkwej trzeba było jeszcze kilka lat poczekać. W 2009 roku twórcy Projektu Terenowego próbowali przygotować z mieszkańcami DPS-u *Wesele Wyspiańskiego*. Ostatecznie ledwie kilka osób zgodziło się pracować. Nazwa zespołu powstała z pierwszych liter imion aktorów – zarówno z Projektu Terenowego, jak i z DPS-u: Halina, Albin, Zygmunt, Barbara, Erdmute, Sebastian i tak dalej. Kilka lat później przygotowano kolejne przedstawienie – *Iwona poślubiona* – na podstawie *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza (2010). Spektakle przygotowuje Wacław Sobaszek, starając się wykorzystać także indywidualne cechy i predyspozycje aktorów w budowaniu ról.

Ta wielotorowa, niezwykle ciekawa praca Teatru Węgajty / Projektu Terenowego kontynuuje dziedzictwo Teatru Wiejskiego Węgajty.

¹¹⁹ Elżbieta Morawiec, „Gazeta Krakowska” 1995, nr 41, cyt. za: Węgajty, „Ruch Teatralny” 1995, nr 3(7), s. 66.

Choć przekształca je twórczo, jednak wiele elementów pozostało niezmiennych. To połączenie niezmienności i nowatorstwa podsumowała bardzo trafnie Joanna Wichowska:

„Włączanie się w rytm 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 ludzi. Takie przywiązanie do sprawdzonych form może być postrzegane jako rodzaj ostentacyjnego protestu przeciwko zmieniającemu się światu, protestu skazanego na niepowodzenie, a więc będącego naiwną donkichoterią. Ale zdaje się, że w Węgajtach za tą taktyką stoi jeszcze coś innego. Za pomocą kultywowanej wbrew linearnemu biegowi czasu powtarzalności porządkuje się wszak chaos, który – pozostawiony sam sobie – mógłby przybrać groźne kształty. A zatem realnie wpływa się na rzeczywistość”¹²⁰.

¹²⁰ Joanna Wichowska, *Szpetne ciało Polski B*, op. cit., s. 135.

Książka zestawia obok siebie trzy odrębne dziedziny, rzadko ze sobą na co dzień sąsiadujące: liturgię, teatr współczesny i kulturę alternatywną. Splata ze sobą awangardę i tradycję.

Schola Teatru Węgajty realizuje od prawie dwudziestu lat we wnętrzach kościołów średniowieczne dramaty liturgiczne. Dramat ten, w którym upatruje się początków nowożytnego europejskiego teatru, rozwijał się od mniej więcej X wieku w strukturze nabożeństw Kościoła rzymskokatolickiego, by w końcu zostać przez Sobór Trydencki (w XVI wieku) „wyrzucony” ze świątyń. Po wiekach Schola Teatru Węgajty próbowała na powrót włączyć ten dramat w krąg celebracji kościelnych – czyli w jego naturalne miejsce. Ale czy to jeszcze jest możliwe?

By opisać i zanalizować spektakle Scholi autor książki prowadzi czytelnika niezależnymi ścieżkami. Najpierw zadaje kilka podstawowych pytań: czym był teatr w rozumieniu Biblii i doktryny Kościoła katolickiego i czym jest liturgia? Następnie przedstawia dotychczasowe próby wykorzystywania struktur liturgicznych i inscenizowania dramatów liturgicznych w polskim teatrze dramatycznym, operowym i poszukującym (m. in. Schiller, Dejmek, Grotowski, Gardzienice). Przedstawia wreszcie krąg kultury alternatywnej, z której wyrosła Schola Teatru Węgajty.

Najważniejszą partią książki jest opis i analiza inscenizowanych przez Scholę Teatru Węgajty dramatów liturgicznych. Przedstawione wcześniej zagadnienia dopełniają się w tej części. Pozwala to dostrzec ogromny obszar poszukiwań i dążeń twórców Scholi, którzy starają się robić na wskroś współczesny teatr wywiedziony jednak z najstarszych tradycji.

TADEUSZ KORNAŚ. Adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 1997–2009 redaktor *Gazety Teatralnej* „Didaskalia” (w latach 2004–2008 redaktor naczelny). Opublikował książki: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”* (Homini, 2004), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre* (Instytut Teatralny, 2007), *Aniołom i światu widowisko* (Homini, 2009).

DO KSIĄŻKI DOŁĄCZONE SĄ 2 PŁYTY CD
Z DRAMATEM LITURGICZNYM LUDUS PASSIONIS

www.tyniec.com.pl

ISBN 978-83-7354-443-7



www.homini.com.pl