

Polski teatr alternatywny po 1989 roku

z perspektywy Akademickich/Alternatywnych
Spotkań Teatralnych

K L A M R A

Pod redakcją
Artura Dudy, Emilii Adamiszyn i Bartłomieja Oleszka



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA

Toruń 2012

Magdalena Jasińska

Teatr Wiejski Węajty jako teatr antropologiczny

W 1981 r. animatorzy i aktorzy¹ zrzeszeni wokół olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia Klub” zostali zmuszeni do przerwania pracy i opuszczenia swojej siedziby. Wybuchł stan wojenny i jakakolwiek działalność kulturalna była zabroniona. Wówczas małżeństwo Sobaszków (Erdmute i Waclaw) zdecydowało się poszukać domu i miejsca pracy z dala od miasta. Kilkumiesięczne poszukiwania zaowocowały odnalezieniem na Warmii niezamieszkanego siedliska z domem i zapuszczoną stodołą. Przestrzeń wydawała się szczególnie korzystna ze względu na położenie – tuż przy ścianie lasu, w znacznym oddaleniu od centrum wsi. Ulokowanie teatru miało swój wzorzec w podwrocławskiej Brzezince – wiejskiej siedzibie Teatru Laboratorium, a także w wyobrażeniu karpackiej karczmy żydowskiej z *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza, w której przesiadywali przedstawiciele wielu kultur. Pracownia nieformalnie istniała w Węajtach przez kolejne cztery lata, a jej członkowie i przyjaciele, którzy w tym trudnym czasie nie mogli sobie znaleźć własnego miejsca, pomagali w remontowaniu i przystosowywaniu stodoły do potrzeb teatru².

¹ Głównie absolwenci kierunków humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego.

² Wśród osób, które włączały się w prace remontowe, był Krzysztof Czyżewski,

Teatr Wiejski Węgajty powstał w 1986 r. „Chcieliśmy stworzyć taki teatr, który nie tylko w koncepcji, ale ze swojej natury wrośnie w życie wsi, w środowisko naturalne, jego określane przez cztery pory roku rytm życia i mityczną przeszłość. Poprzez przywoływanie starożytności chcemy przekazać nowe impulsy dzisiejszym ludziom, równoważąc wpływy kultury masowej”³ – mówił Waław Sobaszek. W 1988 r. odbyła się premiera pierwszego spektaklu. Były to *Historie Vincenza: historie dziwne, zażnione, acz niezmiennie wyraźne... O Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropoliecie* według opowieści z cyklu *Na wysokiej połoninie Vincenza*. Zagrali w nim Sobaszkowie, Małgorzata i Wolfgang Niklausowie, a także Maria Lubiancowa (Nela Brzezińska). Po jakimś czasie do zespołu doszedł Mariusz Podbiegłowski⁴. Z czasem dołączyli także: Sergij Petryczenko, Monika Paśnik-Petryczenko, Sławomir Gostański⁵, Trevor Hill, Janek Sobaszek, Monika Blige, Daniel Brzeziński, Justyna Wielgus i Piotr Rogaliński, a w ostatnich latach Zofia Bartoszewicz. Pozostając pod nieukrywanym wpływem Wypraw zespołu Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego⁶, Waław Sobaszek z Niklausem zaczęli organizować własne wyprawy etnologiczno-teatralne. Ich celem było poszukiwanie, poznawanie i przypominanie odchodzących w niepamięć elementów teatru obrzędowego, które przetrwały w wiejskim kolędowaniu zimowym i wiosennym (alilujka suwalska), a także w sposobach obchodze-

założyciel Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach. Waław Sobaszek wspomina, że Czyżewski wpadał do niego najczęściej wtedy, gdy przewoził w plecaku bibułę albo kopie zakazanych książek.

³ *Tradycja żywa*. Z Waławem Sobaszkem rozmawia Paszt Patricia, „Magyar Hirlap” 10.08.1995, z archiwum teatru.

⁴ Po kilku latach Mariusz Podbiegłowski został aktorem Włodzimierza Staniewskiego.

⁵ Wcześniej aktor bydgoskiego Teatru Studio Czyczkowy, który w roku 1996 prezentował na Kłamrze przedstawienie *Skrzypce Rotszylda*. Twórcą tego teatru, Jerzy Welter, zorganizował wyprawę swojego zespołu do Węgajt na początku lat dziewięćdziesiątych.

⁶ Wolfgang Niklaus grał w *Żywocie Protopopa Awwakuma* Gardzienic, zanim dołączył do zespołu Sobaszków. W zespole Staniewskiego terminowała również Małgorzata Dzygadlo-Niklaus. Warto dodać, że Niklausowie poznali Sobaszków w Gardzienicach podczas jednego z pokazów tego spektaklu.

nia świąt i spędzania wolnego czasu. Podobnie jak w Gardzienicach, fragmenty świata obserwowanego podczas takich wypraw przenikały w naturalny sposób w dramaturgię kolejnych przedstawień.

W 1989 r. opiekę instytucjonalną nad Teatrem przejęły Wojewódzki Dom Kultury w Olsztynie, Gminny Ośrodek Kultury w Jonkowie i Towarzystwo Kultury Teatralnej – oddział w Olsztynie. Rok później powstało Stowarzyszenie Teatr Węgajty. „Sedno twórczości Węgajt, zarówno teatralnej, jak i muzycznej, leży 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”⁷ – pisał Tadeusz Kornaś.

W 1994 r. w zespole Teatru Wiejskiego Węgajty doszło do rozłamu, który wynikał z odmiennych zainteresowań i pomysłów na dalszą pracę teatralną Niklausa i Waława Sobaszków. Z nazwy teatru znikł przymiotnik „wiejski”, co wiązało się także z przemianami, jakie można było obserwować na polskiej wsi po transformacji ustrojowej. W ramach Stowarzyszenia Teatr Węgajty zaczęła funkcjonować Schola Teatru Węgajty prowadzona przez małżeństwo Niklausów oraz Projekt Terenowy Teatru Węgajty kierowany przez Waława Sobaszków. „*Węgajty Teatr, Węgajty Schola...* Ten dualizm niektórzy odczytują jako sytuację rozejścia się, rozpadu lub sytuację nieprzejrzystą. Dlatego przy okazji wyjaśniam: działamy we wspólnym ośrodku, wskazałem też, jaki jest wspólny rys. Teatr nie musi być monolitem, teatr to przede wszystkim warsztat pracy”⁸ – tłumaczył Waław Sobaszek.

Schola pod kierownictwem Niklausa zajęła się rekonstruowaniem średniowiecznych dramatów liturgicznych, badaniami chorału gregoriańskiego i śpiewu sakralnego. Projekt Terenowy rozwinął działania edukacyjne w ramach programu Pedagogika Teatralna w Akcji. Powstała także Inna Szkoła Teatralna, której głównym celem są działania towarzyszące corocznym przygotowaniom widowiska kolędniczego,

⁷ T. Kornaś, *Wędrowcy z Rachmańskiej Krainy*, „Teatr” 1991, nr 2, s. 20–21.

⁸ W. Sobaszek, *O schodzeniu na ziemię*, „Gazeta Łódzkich Spotkań Teatralnych” 2004, s. 38–43.

alilujki oraz zapustów. W kręgu zainteresowań Wacława Sobaszka znalazły się również prace nad kolejnymi przedstawieniami teatralnymi, a także powołany w 2001 r. festiwal „Wioska Teatralna”. Coraz więcej uwagi zaczęto poświęcać pograniczom społecznym i miejscom marginalizowanym. Węgajty zagościły ze swoimi widowiskami w domach pomocy społecznej, ośrodkach dla uchodźców czy więzieniach. Od momentu rozłamu zespół Wacława Sobaszka ulega częstszej rotacji – dołączają do niego stażyści Innej Szkoły Teatralnej, którzy włączają się w kolejne projekty teatralne.

Omawiając przedstawienia Teatru Węgajty, skupiam się na tych, które wyreżyserował Wacław Sobaszek, pomijam tu przedsięwzięcia Scholi. Przez dwadzieścia pięć lat działalności Teatru Węgajty powstało jedenaście przedstawień, wśród których dwa to widowiska plenerowe. Premiera wspomnianych już *Historii Vincenza. Historii dziwnych, zasłnionych, acz niezmiennie wyraźnych... O Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie* odbyła się 26 marca 1986 r. Istotną rolę w przedstawieniu odegrały chasydzkie i ukraińskie pieśni, a także scenki kolędnicze. „Vincenz był bardzo związany z kulturą żydowską i w jego utworach znajduje się wiele jej elementów. Chyba dlatego niektórzy ludzie identyfikują nas z Żydami. Kultura żydowska pełniła [w] [...] Polsce rolę arki przymierza między starymi a nowymi laty. Ta ciągłość kulturowa była starsza od tej, którą dziś znamy. [...] Biblia żydowska to spis zasad dotyczących codziennego zachowania, obowiązujący od tysięcy lat”⁹ – pisał Wacław Sobaszek. Premierę drugiego przedstawienia opartego na historiach zaczerpniętych z *Doliny Issy* Czesława Miłosza (przede wszystkim historii Magdaleny), fragmentach *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka i poezji Johanna Bobrowskiego przygotowano 14 marca 1992 r. Motywacją do sięgnięcia po utwór Miłosza była potrzeba przyjrzenia się tradycji ludowej na polskich kresach, wszak społeczność *Na wysokiej połoninie* tworzyli m.in. Huculi, Ukraińcy, Niemcy i Żydzi.

⁹ Tamże.

Historie Vincenza i Gospodę ku Wiecznemu Pokojowi do 1994 r. prezentowano razem. Oba przedstawienia są do dziś traktowane jako wzorcowe przykłady poetyki Teatru Węgajty. Można było w nich zauważyć kształtowanie się najistotniejszych, stosunkowo najmniej zmienianych elementów estetyki Teatru. W pierwszej kolejności należy wskazać na muzyczność. Muzyka stała się dla twórców Teatru podstawowym językiem komunikacji z ludźmi wsi, z „innymi”; była także punktem wyjścia do wszelkiej aktywności artystycznej. W Węgajtach dużą wagę przywiązuje się do codziennych ćwiczeń na instrumencie. Zdaniem Wacława Sobaszka, dyscyplina gry powoduje, że dzień ma swój stały rytm, a częsty kontakt z muzyką pozwala odnaleźć w sobie spokój i harmonię niezbędne do dalszej pracy. Co ciekawe, gra na instrumentach muzycznych jest praktykowana w sposób podobny do tego, jak czyni się to w społecznościach tradycyjnych. „Nasza metoda [jest – przyp. M. J.] bardzo intensywna. To tak jakby z dnia na dzień osoba wzięła instrument i na nim zagrała. [...] To jest swoistość muzyki ludowej, tej żywej, która płynie prosto z serca – można się jej szybko nauczyć”¹⁰ – tłumaczy Wacław Sobaszek. Tajniki gry przekazywane z pokolenia na pokolenie stały się dostępne twórcom Teatru dzięki bezpośredniemu kontaktowi ze starymi ludźmi żyjącymi na wsi. Bezcenne doświadczenie było uzupełniane własnymi studiami i edukacją muzyczną.

Przedstawienia węgajkie nie mają klasycznej fabuły. Opowieści wybierane spośród dzieł „wielkiego natchnienia”, jak powiedziałby Mieczysław Limanowski, często nie łączą się z sobą fabularnie. Wybierane są raczej przez wzgląd na wartości, o których mówią. Co zatem porządkuje akcję? Właśnie muzyka. W *Historiach Vincenza* można było obserwować proces wyłaniania się historii z dźwięków. Grana na żywo muzyka w naturalny sposób przeplata się w przedstawieniach zespołu z materiałem słowa. Dużą wagę przywiązuje się do właściwego wypowiedzania słów. Dbano, by były one utrzymane w odpowiednim tempie i by rytmiczność wypowiedzi była zawsze równa, przez co słowa nabierają charakteru melicznego. Nastroje i emocje bohaterów,

¹⁰ Tamże.

okoliczności i atmosfera opowieści, relacje międzyludzkie – wszystko to jest oddawane za pomocą dźwięków, które wydobywa z siebie również organizm aktora. Materiał pieśni i opowieści przypomina patchworkowy pled. Kolorowe kawałki opowieści, pieśni, legend i melodii tworzą niejednorodną stylistycznie materię, którą łączy „zszywa” muzyka. W montażu poszczególnych scenek można dostrzec celową niestaranność i umowność. Wynika to z idei, w myśl której w teatrze najważniejszy jest kontakt z drugim człowiekiem i możliwość nawiązania z nim dialogu. Przedstawienie jest jedynie pretekstem do dalszej rozmowy, do zaproszenia widzów na tradycyjną potańcówkę, *jam session* czy *rozplesu*. Wspomniana niestaranność oddaje również nastrój spotkań społeczności tradycyjnych, które czas wolny spędzały na wspólnym śpiewaniu, graniu i opowiadaniu niezwykłych historii. Spotkania takie miały przecież bardzo umowny scenariusz, istotny był żywioł spontaniczności i improwizacji.

Erdmute Sobaszek, wspominając przygotowania do pierwszych spektakli, podkreślała, że w pierwszej kolejności czuła się w nich muzykiem. Od aktora wymaga się głównie umiejętności muzycznych bądź chęci ich nabycia, a także zdolności szybkiego reagowania na działania partnera, czujności i scenicznej obecności bliskiej poglądom twórcy antropologii teatru Eugenio Barby, a także świadomego siebie ciała. Treningi, praktykowane biegi nocne i ćwiczenia teatralne bliskie są tym, które miały miejsce w działalności Jerzego Grotowskiego. Kontakt z twórcą Teatru Laboratorium uważa Waław Sobaszek za fundamentalne doświadczenie dla własnego rozumienia teatru. Aktorzy wcielają się często w kilka ról, a ich zamiana jest niekiedy zaznaczana jednym gestem. W *Historiach Vincenza* metamorfoza wielkiego przemównika (Niklaus), któremu posłuszna była przyroda i którego mocy obawiały się demony, dokonuje się przez założenie mu przez jednego z aktorów czapki na głowę. W mgnieniu oka przemienia się on w zastraszoną ofiarę szykanującej go ze względu na religię i pochodzenie społeczności. Takimi przemieniającymi aktora w inną postać impulsami są w przedstawieniach Węgajt drobne gesty, zmiana rekwizytu, przede wszystkim zaś zmiana muzyki – jej tempa, brzmienia, instrumentu, nastroju czy po prostu pieśni lub melodii.

Vincenz w *Malej Itace* porównał tradycję i kulturę ludową do iskiei zasypanych w popiele. Wystarczy dmuchnąć, by ogień znowu zapłonął. Twórcy Teatru, odwołując się do poglądów m.in. Vincenza, Limanowskiego i Grotowskiego, mieli w sobie głębokie przekonanie, że w zebranych pieśniach, ludowych melodiach i tekstach przekazywanych z pokolenia na pokolenie ciągle tli się żywe doświadczenie przodków. Zebrany materiał stawał się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań artystycznych, był pierwszym impulsem w przekładaniu go na język teatralny, dzięki któremu zyskiwał drugie życie, rodził się na nowo.

Niedługo po podziale wewnątrz zespołu, 17 listopada 1995 r., odbyła się premiera *Opowieści kanterberyjskich* według Geoffreya Chaucera w reżyserii Waława Sobaszka (głównym źródłem inspiracji stały się opowieści: *Przekupień relikwii*, *Ksiądz z orszaku Przeoryszy*, a także *Dama z Bath i rycerz*). Z kolei 27 stycznia 2001 r. premierę miało przedstawienie *Kalevala – fragmenty niepisane* oparte na trzech runach słynnego eposu fińskiego. Spektakle, które dzieli sześć lat, łączy umiłowanie formy opowiadania. Można odnieść wrażenie, że położono w nich silniejszy niż dotąd akcent na umiejętność opowiadania historii.

Pierwszy pokaz widowiska plenerowego opartego na poemacie Edwarda Stachury pt. *Missa Pagana* odbył się 23 września 2000 r. Natomiast 21 lipca 2001 r. przygotowano pokaz drugiego widowiska plenerowego opartego na *Dziadach. Części II* Adama Mickiewicza, z muzyką Mieczysława Litwińskiego, pt. *Upiorny całun*. W obu widowiskach realizowała się idea „Redutowców”, by teatr zaczynał się już na dworcu. Jędrzej Cierniak, uczeń Limanowskiego i Juliusza Osterwy, dodawał nawet, że teatr powinien mieć za scenę krajobraz wiejski, leśne łąki i kurhany. Stachurowe śpiewanie „pod wielkim dachem nieba” zyskało w widowisku węgajckim bardzo dosłowny wymiar. W 2005 r. Waław Sobaszek przygotował przedstawienie oparte na utworach Witolda Gombrowicza (pierwszy akt *Ślubu* oraz fragmenty *Trans-Atlantyku*) pt. *Syncyzna*. Waław Sobaszek podkreślał wówczas, że traktuje je jako próbę rozrachunku z kulturą tradycyjną, w obrębie której tworzył od samego początku istnienia Teatru Węgaj-

ty. Czas pokaże, że rozmowa o kulturze tradycyjnej doczeka się także prologu. W 2010 r. powstanie *Prolog komedii. Sceny pomiędzy poezją i dokumentem* według poezji Wisławy Szymborskiej i wypowiedzi mieszkającej nieopodal Teatru Anny Wojtyniak.

Mówiąc o przedstawieniach Teatru Węgajty, trzeba także wspomnieć o premierze *Wesela – domeny publicznej* według *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. *Wesele* to szczególne przedstawienie w dorobku Węgajt. Powstawało w ścisłej współpracy z podopiecznymi Domu Pomocy Społecznej w pobliskim Jonkowie. Powołano odrębny zespół teatralny – Haz Beszkwej, nad którym opiekę artystyczną sprawowali Sobaszkowie oraz adepci Innej Szkoły Teatralnej. Nazwę jonkowskiej grupy tworzą pierwsze litery imion wykonawców nazwanych przez reżysera performerami; podkreśla ona odrębność tego projektu wobec poprzednich działań Teatru. Rok później Waław Sobaszek zdecydował się powrócić do twórczości Gombrowicza i razem z zespołem Haz Beszkwej przygotował *Iwonę poślubioną* według *Iwony, księżniczki Burgunda* oraz opowiadania *Szczur*. Spektakle Haz Beszkwej odpowiadają na bardzo konkretne potrzeby społeczne. W 2010 r. podczas festiwalu Wioska Teatralna Waław Sobaszek przypominał ideę teatru potrzebnego. Kolejne spektakle *Planeta B* i *Woda 2030*, przygotowane wyłącznie z adeptami, opowiadają o zagrożeniach płynących z nadmiernej eksploatacji naszej planety. Węgajcki teatr potrzebny, bardziej zaangażowany społecznie niż w czasach świetności polskiej kontrkultury, w sposób naturalny zmierza w stronę teatru ekologicznego.

Scenografia wymienionych przedstawień i przedsięwzięć parateatralnych zespołu Waława Sobaszka jest uboga, ascetyczna, bardzo prosta. W pierwszej chwili może kojarzyć się ze scenami teatru domowego. Bierze się to, co jest pod ręką – prowizorycznie złożony stelaż i kawał czarnego materiału tworzą chętnie przez Waława Sobaszka wykorzystywany parawan. Oświetlenie w pierwszych przedstawieniach było naturalne, używano wtedy jedynie świec. W widowiskach plenerowych to światło zachodzącego słońca i wschodzącego księżyca zapewniało odpowiednie oświetlenie. Celowo rozpoczynano widowiska o określonej porze dnia – gdy zaczynał zapadać zmrok. W Węgajtach często wykorzystuje się maski, których użycie wymusza na aktorze

inny rodzaj zachowania na scenie. Gesty muszą być bardziej wyraziście, głos donośniejszy, kroki powinna cechować zauważalna intencja, ponieważ twarz, podstawowe narzędzie ekspresji aktora, jest zakryta. Po raz pierwszy maska została użyta w *Kalevali*, którą w 2001 r. Węgajty pokazały na Klamrze w Toruniu.

Głównymi bohaterami fińskiego eposu narodowego są postaci niezwykle, obdarzone wyjątkowymi przymiotami: potężni pieśniarze, czarownicy, szamani czy znachorzy. Ich historie są opowieściami o podróży, której celem staje się często mityczna kraina umarłych, Pohjola. „Przedstawienie rozpoczyna się w tonie rabelaisowskim. Zza kurtyny dobiegają kobiece jęki i wystają dwie niemożliwie szeroko rozstawione nogi. Spomiędzy nich wysuwa się mężczyzna. Narodził się Lemminkäinen, uwodziciel i zabijaka”¹¹ – zauważa Joanna Wichowska. Waław Sobaszek wybrał kilka wątków z *Kalevali* zogniskowanych wokół życia Lemminkäinena. Są to: wyprawa do krainy Pohjoli w poszukiwaniu zemsty, romans z własną siostrą i kilka scenek ukazujących hulaszczy, beztroski tryb życia chłopaka. Sceny te są przerywane pieśniami, które bardzo często zapowiadają następne wątki. W kolejne sytuacje wprowadzają głównego bohatera także postaci poboczne – przede wszystkim napotkany przez niego Kruk i Orzeł. Struktura spektaklu, podobnie jak fiński epos, jest nierówna i chaotyczna.

Przedsięwzięcie Węgajt nie było tak szeroko zakrojone jak przygotowanie Petera Brooka do interpretacji *Mahabharaty* (artyści Węgajt nie odbyli podróży do źródeł eposu), jednak spektakl wpisuje się w tradycję bliską antropologii teatru. Impulsem do realizacji pomysłu, który dojrzał w Waławie Sobaszku od kilku lat, stała się współpraca z Trevorem Hillem¹², który wcielił się w rolę głównego bohatera. Po paru latach zastąpił go Janek Sobaszek. Obaj artyści zdecydowali się dokonać wyboru trzech z pięćdziesięciu run eposu. Historia Lemminkäinena jest ściśle spleciona z losami Kullervy. Obie postaci przedstawione są tak, by nie było jasne, czy do czynienia mamy z jednym bohaterem, czy też

¹¹ J. Wichowska, (*nie*) *wystarczy być*, „Didaskalia” 2005, nr 69, s. 70.

¹² Szkocki antropolog i artysta, śpiewak, bębniarz-bodhranista, muzyk uliczny, lalkarz, reżyser. Przyjechał do Polski w 1998 r. z zespołem Best Kept Secret. Od 1999 r. współpracuje z Projektem Terenowym.

z dwoma odrębnymi postaciami. Joseph Campbell nazwał Lemminkäinena bohaterem o tysiącu twarzy, gdyż jego cechy można odnaleźć w sylwetkach postaci mitycznych także innych kultur. Nieraz nazywano go fińskim Don Juanem¹³. W spektaklu, podobnie jak w eposie, cechuje go lekkomyślność, awanturnictwo i umiłowanie kobiet, które bardzo szybko mu ulegają, a których uczuć on nie szanuje.

Chęć wydobycia uniwersalności dzieła była dla artystów fundamentalna. Dlatego w pierwszej obsadzie spektaklu na scenie obowiązywały aż trzy języki: angielski (Trevor Hill¹⁴ wcielający się w postać Lemminkäinena, Athiego, Kauko i Kullerwo), polski (Wacław Sobaszek grający Orła, Kruka oraz pana z Pohjoli, a także Erdmute Sobaszek w roli Matki) oraz ukraiński (Maria Lubiancewa grająca panią Pohjoli, Kyllikki i siostrę). „Sądźmy, że każda z tych trzech wersji jest zwierciadłem, inaczej odbijającym oryginał i dającym możliwość stworzenia w wyobraźni tamtej jakości pierwotnej i tożsamości utworu”¹⁵ – mówił Wacław Sobaszek. „Spektakl Teatru Wiejskiego Węgałty można traktować jak prastarą archetypową opowieść o drodze bohatera, którym jest każdym z nas. Poprzez narodziny, miłość i śmierć zdąża do zmartwychwstania”¹⁶ – pisała Iza Walesiak.

Twórcy Węgałt postarali się, by opowieść, melodyjność run oraz niesamowitość przywoływanych światów wysunęły się na plan pierwszy. Wacławowi Sobaszkowi zależało, aby w dźwiękach i obrazach widz odnalazł swoje wyobrażenie eposu, swoje skojarzenia, wspomnienia i refleksje. „Myśląc o tożsamości i poszukując jej, zstępujemy jakby na ubity grunt. Jednak droga ta może zaprowadzić nie tylko do kraju, który wydał arcydzieło. Świat przedstawiony w *Kalevali* istnieje przecież nadal w nas. Świat przesądów, zabobonów, magii. Droga do prowadza do rozstajów”¹⁷ – pisał Wacław Sobaszek. Spektakl *Kalevala*

– fragmenty niepisane miał przybliżyć polskiemu widzowi niezwykle świat mitologii skandynawskiej, pokazać cechy uniwersalne ludowych podań w Finlandii i w Polsce, a także zaprosić do spotkania z niezwykle starą tradycją opowieści, w której za pomocą słowa, jego muzyczności i barwy brzmieniowej, można przenieść się w odległe światy.

W 2006 r. publiczność Klamry mogła zobaczyć *Synczyznę* – przedstawienie, które miało być swoistym rozprawieniem się z kulturą tradycyjną. Od momentu przybycia Sobaszków na Warmię wieś bardzo się zmieniła, „pojawiły się różne ugrupowania, które potraktowały dokonujące się odrodzenie jako źródło przekonania o jakiejś wyjątkowości, lepszności, wyższości polskich tradycji. Czy zajmowanie się tradycją zawsze musi prowadzić do etnocentryzmu?”¹⁸ – pyta Wacław Sobaszek w programie *Synczyzny*. Zachowania agresywne, ksenofobiczne, przepełnione zbiorowym gniewem i chęcią odwetu stawały się coraz bardziej widoczne. Podstawowym celem przedstawienia było uświadomienie sobie i innym, że tradycja narodowa, którą tak bardzo się chlubiśmy, może się odradzać w karykaturalnych i niebezpiecznych zarazem formach. Do tego zabiegu najwłaściwszy okazał się Gombrowicz.

Sięgnięto po pierwszy akt *Ślubu* i po fragmenty *Trans-Atlantyku*. Spektakl rozpoczyna się w ciszy i w ciemnościach, które rozświetla niewyraźnie płomień świecy. Kontury postaci są rozmyte. Wszystko to sprawia silne wrażenie dziwności, tajemniczości i braku poczucia bezpieczeństwa. „Pustka. Pustynia. Nic. Ja sam tu jestem. Ja sam” – mówi Henryk (Daniel Brzeziński). Zza pleców wyłania się Władzio (Sławomir Gostański), *alter ego* Henryka. Wykorzystanie elementów teatru cieni powoduje, że postać Ojca (Wacław Sobaszek) urasta do monstrualnych rozmiarów, co symbolizuje władzę i wpływ na życie syna. Ojciec nieustannie trzyma coś za pazuchą, jakby obawiał się, że utraci to, co stanowi jego tożsamość. W kolejnej scenie, gdy jego rola jest poddawana degradacji, cień gwałtownie maleje. Lęk przed synem odsłania odwrócenie dotychczasowego porządku świata. Odpowie-

¹³ Zob. T. Szyłłęjko, *Mit w pigułce?*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 29.01.2001.

¹⁴ W drugim składzie, w którym do czynienia mamy już tylko z językiem polskim, jego miejsce zajął Jasiak Sobaszek.

¹⁵ S. Waśko, *Świat zabobonów*, „Gazeta Pomorska” 13.03.2001, s. 14.

¹⁶ I. Walesiak, *Mroczny oddech Fina*, „Portret” 2002/2003, nr 12.

¹⁷ W. Sobaszek, *To może być wszędzie* (zapis programu przedstawienia), strona internetowa teatru: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=12>, dostęp: 3.10.2011.

¹⁸ Tenże, *Po co ten Gombrowicz?*, „Gazeta Festiwalowa” XIV Akademickich Spotkań Teatralnych Klamra 2006 (14 marca), nr 3/6, s. 1. Przedruk z programu spektaklu opracowanego przez Węgałty, s. 4.

dzią na zmurszałość i skamieniałość formy kultury tradycyjnej jest dynamiczne przejście w *Trans-Atlantyk*. Przez otwarte okno karczmy wpada zawierucha wojenna, która porywa Henryka (a może już pisarza G.?) w całkowicie inną rzeczywistość. Słoneczna, karnawałowa i wyzwolona Argentyna, w której zakazy i nakazy ojców nie istnieją, a jeśli się pojawiają, to jako własne karykatury, jest krzywym zwierciadłem starego świata.

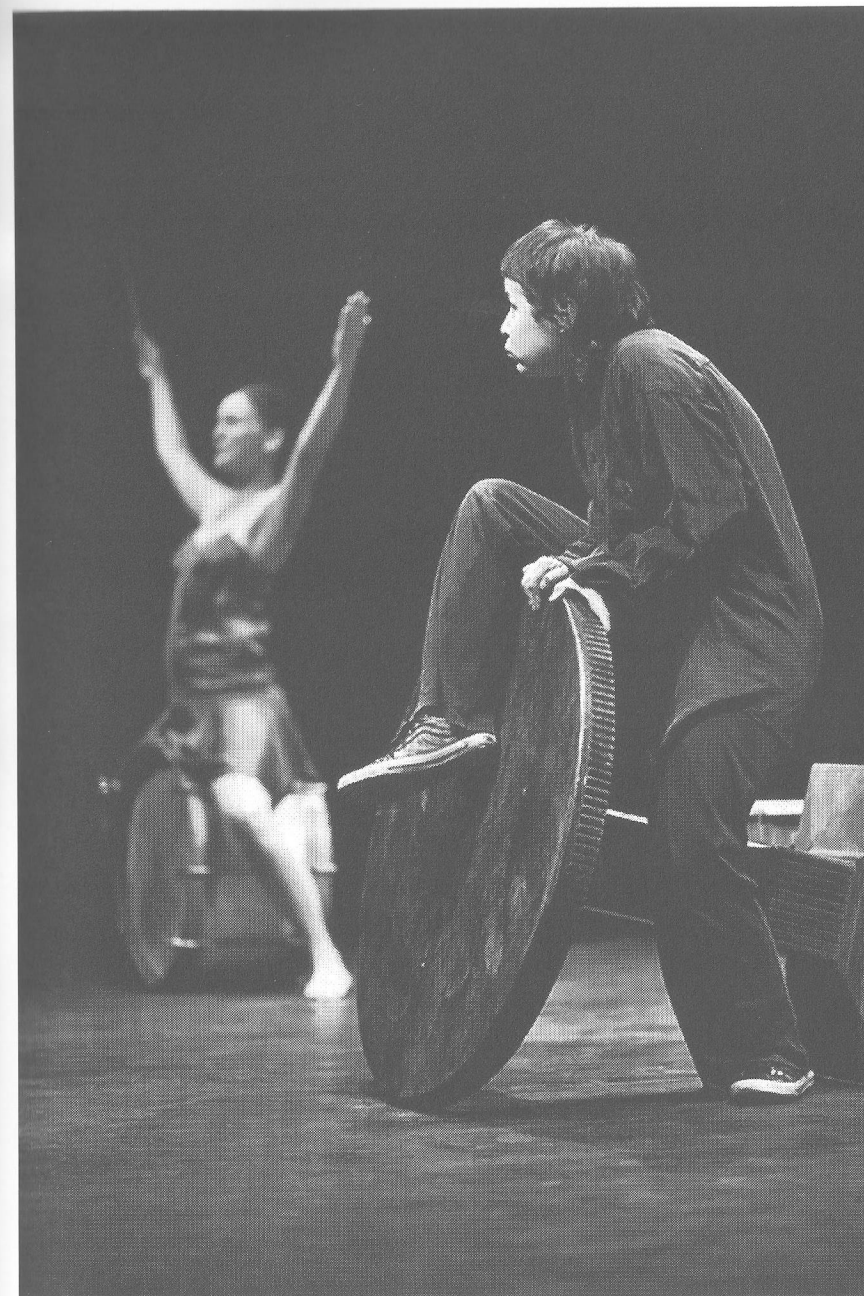
Tradycyjnie u Węgajt dużą wagę przywiązuje się do melodyjności i brzmień języka. Tak też było w *Synczyźnie* – Waław Sobaszek mówił:

Występujące w nim gwarowe wyrażenia i intonacja lokują go bardzo wyraźnie na mapie regionów. Tak się składa, że ten etnograficzny region jest mi znany, ta okolica jest nie tylko Gombrowiczowska. Małoszyce, Bodzechów, Potoczek to okolica także moja, tam się urodziłem. Postaci *Ślubu* mówią językiem także moich [...] ciotek i wujów. Gombrowicz, niespokojny o losy rodziny, przenośli się w tę okolicę zza oceanu, śniąc koszmarny sen. Dla mnie ważne jest, że wszystko, co zostało opisane: sceny upadku Henryka, narastającej wojennej opresji, potrafię zobaczyć w konkretnym pejzażu, rysach twarzy ludzi, usłyszeć w brzmieniu mowy¹⁹.

Waław Sobaszek demaskuje i ośmiesza w *Synczyźnie* nasze wady narodowe: postawę Polaka-Sarmaty z szabelką, nacjonalizm, nietolerancję, zakłamanie, „gęby napchane patriotyzmem”, przede wszystkim zaś kompleksy i ograniczenie własną tożsamością narodową, rodzinną, lokalną, ale także cielesną. W finałowej scenie przedstawienia aktorki tańczą z lustrem wzdłuż rampy scenicznej. W jego tafli odbija się publiczność. „Oba teksty użyte w spektaklu, *Ślub* i *Trans-Atlantyk*, to głęboka analiza, krytyka – mówi Waław Sobaszek. – Można zobaczyć w nich diagnozę obecnego stanu kultury tradycyjnej. Lecz na tym sprawa się nie kończy, bo dopiero gdy jest diagnoza, można myśleć o terapii”²⁰.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.



Fot. 18. Erdmute Sobaszek (na pierwszym planie) i Zofia Bartoszewicz (w głębi) w *Prologu komedii – scenach między poezją a dokumentem*, Klamra 2011

Po *Synczyźnie*, do której droga wiodła przez arkadyjskie obrazy kultury tradycyjnej Vincenza i Miłosa, przez uwielbienie natury i zachwyt nad pięknem wiejskiego krajobrazu u Mickiewicza i Stachury, przez podróże w odległe rejony Finlandii i Wysp Brytyjskich, wydawać się mogło, że wszystko na temat tradycji zostało już powiedziane. W 2011 r. Projekt Terenowy Teatru Węgajty ponownie zagościł na scenie toruńskiej Od Nowy. Tym razem jednak mieliśmy do czynienia z narracją kobiet o kobietach. *Prolog komedii. Sceny pomiędzy poezją a dokumentem* jest przedstawieniem, które powstawało wyjątkowo bez udziału Wacława Sobaszka. Wymyśliły je i wyreżyserowały Erdmute Sobaszek i Zofia Bartoszewicz. Pretekstem do wspólnej pracy była intuicja Bartoszewicz, że sposób nazywania świata, dobierania słów i budowania metafor Anny Wojtyniak, osiemdziesięcioletniej mieszkanki Nowego Kawkowa, są zaskakująco bliskie poezji Wisławy Szymborskiej.

„Szanowne Panie, Pani Wisławo i Pani Andziu! [...] Wy się Panie wzajemnie nie znacie, ale Wasze wypowiedzi wspaniale się dopełniają i stają się dialogiem. Pani Wisławo, pani partnerka w tym dialogu, Anna Wojtyniak, osiemdziesięcioletnia mieszkanka warmińskiej wsi Nowe Kawkowo, prawdopodobnie nie poznała Pani poezji, ale ma podobną do Pani wrażliwość na słowa. Nie zadowala się gotowymi frazami, nie pisze wierszy, ale mówiąc, tworzy język na nowo. Pani Andziu, Pani partnerka w tym dialogu, Wisława Szymborska, ma podobny do Pani stosunek do rzeczywistości, potrafi rzeczy nazywać po imieniu. Jest znaną poetką, można czytać Jej wiersze w książkach. Tak jak Pani »letko« znajduje właściwe słowa” – napisały w programie. Stylistyka wypowiedzi obu kobiet w spektaklu jest na tyle podobna, że osobom, które nie znają dobrze twórczości noblistki, trudno jest nieraz wskazać autorstwo poszczególnych wypowiedzi.

Przedstawienie rozpoczyna się filmem dokumentalnym, w którym poznajemy panią Annę. Mieszka w bardzo skromnym, zniszczonym domu. Ma mały ogródek, kota i kwiaty na parapecie. Opowiada Zofii Bartoszewicz stojącej po drugiej stronie kamery o swojej młodości, o miłości do tańca i do mężczyzny, który próbował ją namówić, by dołączyła do cyrku. Decyzją rodziców pozostała na

gospodarce, wyszła za męża, urodziła dzieci i całe życie ciężko pracowała. Chwile wytchnienia dawał jej taniec, tańczyła przy każdej okazji.

Największą energię w spektaklu niesie muzyka grana na żywo. Aktorki korzystają z akordeonu, wielkiego bębna i własnych ciał. Wykorzystują chyba wszystkie jego możliwości dźwiękowe – klaszczą, tupią, sapią, gwizdzą, nucą i śpiewają, szurają stopami i piszczą. Błyskotliwie wymieniają się i dzielą rolami osób, które pani Anna spotykała w swoim życiu. Wyśpiewują fragmenty jej wypowiedzi. Rekwizytami, jak zawsze w Węgajtach skromnymi i ograniczonymi do niezbędnego minimum, podkreślają zmiany emocji, nastroju i sytuacji. Akordeon, gdy wymaga tego sytuacja, staje się maszyną do pisania, a stół, przy którym pisze maszynistka, w mgnieniu oka zamienia się w łóżko małżeńskie. Nie wyczuwa się w tym przedstawieniu ciężaru dyskusji nad stanem kultury tradycyjnej. Niesamowita wprost energia i lekkość charakterystyczna dla zabawy teatrem bije z *Prologu komedii. Sceny pomiędzy poezją a dokumentem* mają tę wartość, że zdążyły uchwycić niezwykłość zwykłej mieszkanki okolicznej wsi.

Teatr Wacława Sobaszka najchętniej zestawia się dziś z Gardzienicami Staniewskiego. Mimo wielu podobieństw obu teatrów – poczynając od nazwy, którą tworzy nazwa wsi, po decyzję osiedlenia się z dala od miasta, przez chęć wyjścia z budynku teatru, potrzebę ciągłego bycia w drodze i praktykowanie wypraw etnologiczno-teatralnych, aż po muzyczność i potrzebę rewidowania wartości tradycji – w kwestiach dziś podstawowych pozostają odmienne. Tadeusz Kornaś wskazywał, że Gardzienice czynią bohaterem swoich widowisk zbiorowość, zaś Węgajty – jednostkę. Magda Grudzińska pisała, że Gardzienice są teatrem miejskim, jedynie działającym w warunkach wsi, w przeciwieństwie do zespołu Sobaszka. Najwyraźniej różnice wskazała jednak Joanna Wichowska:

Te dwa teatry różni niemal wszystko: skala działania, ambicje, stosowane techniki, język przedstawień. Łączy je właściwie tylko to, że oba od bardzo dawna, z podziwu godną wytrwałością, choć w zupełnie inny sposób,

realizują ideę prowadzenia działalności z dala od cywilizacyjnych centrów, na głębokiej wiejskiej prowincji²¹.

Projekt Terenowy Teatru Węgajty jest wyjątkowym zjawiskiem na mapie teatralnej Polski. Gdyby przyjrzeć się korzeniom jego artystycznych poszukiwań, gdyby chcieć poszukać podobieństw między Węgajtami a innymi teatrami, działającymi poza oficjalnym nurtem, którym bliska jest praca w obrębie tradycji, to okazałoby się, że wiele je łączy. Przede wszystkim należy wskazać na wspólnotę doświadczeń teatralnych. Zarówno twórcy Węgajt, jak i innych teatrów wiejskich i antropologicznych (na Klamrze w Toruniu gościli np. sejneński Ośrodek Pogranicze, Teatr Pieśni Kozła, Teatr Studio Czyczkowy i wspomniane już Gardzienice), deklarują, że w pewnym momencie ich poszukiwań istotną rolę odegrał Grotowski, a później także Staniewski – najczęściej w sposobie rozumienia wspólnoty, w gotowości do dialogu z innym, przede wszystkim zaś w treningu aktorskim. Twórcy teatrów tego nurtu sięgali także po podobne lektury. Były to „dzieła wielkiego natchnienia” – utwory wielkich klasyków literatury polskiej i światowej, wśród których nie brakowało tych z okresu romantyzmu. Były to również pisma twórców Reduty – Osterwy i Limanowskiego, a także prace antropologiczne i religioznawcze (m.in. Mircei Eliadego, Carla Gustawa Junga czy Georgija Gurdżijewa). Wspólne dla teatrów wiejskich i antropologicznych jest zainteresowanie oraz poszukiwanie prowadzone w kręgu tradycji i muzyki, a także praktykowanie idei wielokulturowości. Mimo że każdy z takich teatrów jest osobną planetą, której porównywanie z innymi ma niekiedy wątpliwy sens, to na określenie ich wszystkich jako wyjątkowego zjawiska teatralnego najlepiej się nadaje termin ukuty przez Eugenia Barbę. Każdy z tych zespołów wpisuje się w definicję Trzeciego Teatru²².

²¹ J. Wichowska, *Szpetne ciało Polski B*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 126–127.

²² Definicję Trzeciego Teatru sformułował Eugenio Barba w czasie festiwalu BITEF i sezonu Teatru Narodów w Budapeszcie w 1976 r. Zob. także: E. Barba, „Trzeci teatr”: *dziedzictwo po nas dla nas samych*, „Dialog” 1994, nr 1, s. 131–138.

Termin „Trzeci Teatr” odnosi się do działalności teatrów, które nie mieszczą się ani w nurcie teatru instytucjonalnego, ani awangardowego, stąd użyty w nazwie liczebnik. W kręgu Trzeciego Teatru sytuują się teatry, których zespoły tworzą odrębny ruch społeczny, wspólnotę z określonymi zasadami budowania więzi i wzorów kulturowych. Jednym z głównych postulatów spełnianych przez zespół teatralny jest bycie w drodze. W trakcie podróży artystycznych istotne jest budowanie więzi z odwiedzanymi społecznościami – widownią spektakli teatralnych. Odmienny stosunek do widza, poparty chęcią rzeczywistego poznania korzeni jego tradycji i kultury charakteryzuje się również praktykowaną ideą kulturowego *barteru*, czyli wymiany.