

KOLEĐOWANIE, ZAPUSTY, ALILUJA W TEATRZE WIEJSKIM WĘGAJTY

Teatr Wiejski Węgałty założony w 1986 roku przez Erdmute i Wacława Sobaszków oraz Małgorzatę i Wolfganga Niklausów jest teatrem alternatywnym i reprezentuje jeden z jego odłamów, jakim jest teatr antropologiczny.¹ Podwaliny pod ten typ teatru stworzyli Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, a w Polsce Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego. Teatr antropologiczny cechuje duża otwartość na wszelkie formy ekspresji teatralnej charakterystyczne dla różnych środowisk etnicznych. Sprawą pierwszej wagi jest w tym wypadku poszukiwanie inspiracji w innych kulturach i tradycjach nierzadko już zapomnianych. Teatr taki porusza często problemy współistnienia człowieka i natury, odtwarza i reinterpretuje dawne formy teatralne (teatr antyczny, ludowy, obrzędowy, elementy rytuału), jego twórcy stają się przez to w dużej mierze etnografami zbierającymi ślady zapomnianych tradycji, które starają się w swojej pracy ożywić, nadać im nowe sensy. Teatr antropologiczny próbuje znaleźć dla siebie nowe środowisko działań twórczych, wychodząc poza typową scenę oraz instytucję teatru (często działa więc na prowincji, wsi, z dala od wielkich centrów współczesnego życia kulturalnego). W teatrze antropologicznym środek ciężkości zostaje przeniesiony ze sztuki i końcowego efektu pracy teatru, jakim jest przedstawienie, na poszukiwanie (nowych dróg teatru, ale także sensu istnienia człowieka w świecie) i sam proces tworzenia.

Teatr Węgałty, który od 1994 roku działa w dwóch formach: jako Schola Teatru Węgałty oraz Teatr Węgałty/Projekt Terenowy², jako miejsce swej działalności wybrał wieś Węgałty położoną niedaleko Olsztyna. W teŹe miejscowości znajduje się siedziba Projektu Terenowego oraz dom Sobaszków.

Węgałty swą długoletnią działalność związały ze wsią bardzo ściśle i wielopłaszczyznowo: aktorzy nie tylko zamieszkali na wsi, ale też silnie czerpią z kultury tradycyjnej podczas tworzenia kolejnych przedstawień teatralnych (duŹa rola muzyczności, wykorzystanie masek, scenki pantomimiczne, uboga scenografia i kostium, tematyka oscylująca wokół problemów koegzystencji człowieka i przyrody

¹ Warto by w tym miejscu przywołać podział teatru alternatywnego zaproponowany przez Artura Dudę: 1) *starzy mistrzowie, czyli reprezentanci historycznego teatru alternatywnego* [...]; 2) *teatry lalek dla dorosłych i – szerzej – teatry ekspresji plastycznej* [...]; 3) *pantomima, teatry tańca i teatry ekspresji cielesnej* [...]; 4) *teatry wiejskie i antropologiczne* [...]; 5) *teatry postmodernistyczne* [...]; 6) *performerzy* [...]; 7) *monodramy i małe formy teatralne* [...]; 8) [...] *nowy teatr alternatywny* [...]. Teatr Wiejski Węgałty wpisuje się w czwarty punkt tej klasyfikacji. A. Duda, *Estetyki teatru alternatywnego*, [w:] *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych „Klamra”*, pod red. A. Dudy, E. Adamiszyn i B. Oleszka, Toruń 2012, s. 60-61.

² Schola Teatru Węgałty kierowana jest przez Wolfganga i Małgorzatę Niklausów. Teatr próbuje odtworzyć średniowieczny dramat liturgiczny, zajmuje się wielotorowymi badaniami nad tą formą teatralną. W kręgu szczególnych zainteresowań Niklausów leŹy pieśń obrzędowa. Teatr Węgałty/Projekt Terenowy, prowadzony od początku swego istnienia przez Sobaszków, to z kolei przedsięwzięcie, w którego obręb wchodzi nie tylko teatr wiejski, ale też próby rekonstrukcji dawnego kołędowania zimowego i wiosennego oraz działania społeczne i kulturalne – twórcy organizują Festiwal Wioska Teatralna, aktywizują środowiska wiejskie, organizują akcje poświęcone ekologii, ochronie zwierząt i problemom środowisk lokalnych.

itd.). Ponadto, żyjąc na terenie etnicznie zróżnicowanym (na Warmii krzyżują się elementy kultury pruskiej, niemieckiej, polskiej, ukraińskiej), twórcy wzięli na siebie rolę animatorów kultury, organizując m.in. coroczny festiwal Wioska Teatralna czy współpracując z miejscowymi domami pomocy społecznej i szkołami.

Węgajty od pierwszych lat swej działalności nie poprzestawały tylko na tworzeniu spektakli. Inspirowane wyprawami i poszukiwaniami Gardzienic, Petera Brooka, Eugenia Barby czy Jerzego Grotowskiego rozpoczęły własne wyprawy na obszary pogranicza. Doświadczenia zebrane podczas kolejnych wędrówek, eksplorowanie kultury tradycyjnej doprowadziły grupę do podjęcia próby zrekonstruowania dawnych obrzędów.

W 1989 r. odbyła się pierwsza wyprawa kolędnicza. Początkowo miejscem kolędowania był Beskid Żywiecki, Beskid Niski, Bieszczady, natomiast w 1995 roku po raz pierwszy kolęda zagościła w samych Węgajtach. Tak późna decyzja o wyjściu z kolędą do własnej wsi wiąże się z trudną sytuacją etniczną tych terenów. Jeszcze w latach 70. Warmię opuszczali autochtoni, ludność miejscowa często nie zdradzała się ze swoim pochodzeniem i można było myśleć, że nie pamięta ona zupełnie tradycji kolędniczej, która swego czasu była nawet piętnowana, o czym – z uwzględnieniem szerszego kontekstu kulturowego – wspomina Teresa Smolińska:

władze pruskie, upatrując tradycji pogańskiej, a więc słowiańskiej i polskiej, w takich dawnych zwyczajach, jak np. objeżdżanie konno kościoła w dniu św. Mikołaja, chodzenie z marzanną i gaikiem, kolędowanie, zwyczaje barbórkowe, już od XVIII w. zabraniały ich świętowania, a rygorystyczne zakazy i represje z okresu hitlerowskiego całkowicie zahamowały ich funkcję w terenie.³

Dopiero w momencie, gdy społeczność lokalna wykazywała cechy pewnej stabilności udało się zachęcić mieszkańców do dzielenia się wspomnieniami z kultywowania dawnych zwyczajów i zainicjować je na nowo, lecz już w innej funkcji.

Pierwsze wyprawy Teatru Węgajty przeprowadzane były w dwóch terminach – podczas Bożego Narodzenia obchodzonego zgodnie z kalendarzem rzymskokatolickim oraz prawosławnym. Od kilku lat zimowe chodzenie z kolędą odbywa się zawsze w tej samej miejscowości Beskidu Niskiego – Nowicy, zgodnie z kalendarzem gregoriańskim.

W 1990 r. do kolędy zimowej dołączyła wiosenna, która nazywana jest alilują (alelują, alilujkami) i odbywa się od tamtej pory rokrocznie na Suwalszczyźnie: we wsi Dziadowek i miejscowościach sąsiednich (Dzierwany, Kłajpeda).

Od roku 1999 Węgajty organizują także widowisko zapustne, które prezentowane jest już nie w przestrzeni wiejskiej, lecz w miastach. Sceną tych spektakli, podobnie, jak w czasie kolędowania zimowego i wiosennego, stają się miejsca graniczne. O ile w pierwszym przypadku są to pogranicza geograficzne i etniczne (łemkowsko-polskie, polsko-litewsko-białoruskie), o tyle w drugim – pogranicza społeczne, zamieszkałe przez ludzi z różnych względów wykluczonych ze społeczeństwa: są to pensjonariusze domów opieki społecznej, więźniowie, uchodźcy, bezdomni, mieszkańcy squatów.

Kolędowanie i zapusty będące początkowo próbą rekonstrukcji zapomnianych obrzędów przekształciły się w szkołę, warsztat teatralny. Co roku Węgajty prowadzą Inną Szkołę Teatralną, w której uczestniczą adepci z Polski i spoza niej (zwłaszcza Niemcy, Ukraińcy, Białorusini, Rosjanie). Zajęcia odbywające się na kilka dni przed planowanymi wyprawami łączą w sobie naukę pieśni i tańców tradycyjnych, ćwiczenia aktorskie (skupiające się zwłaszcza na technikach ciała i emisji głosu, w czym wybrzmiewa echo inspiracji pracą Grotowskiego) oraz pracę z maską (co roku powstają

³ T. Smolińska, *Czas świąteczny na scenie. O współczesnym kolędowaniu konkursowym w Polsce*, [w:] *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, pod red. T. Budrewicza, S. Koziary, J. Okonia, Tarnów 1996, s. 357.

nowe; uczestnicy warsztatu muszą nauczyć się wchodzić z nią w kontakt). Ponadto ważne jest także otwarcie członków Innej Szkoły Teatralnej na żywioł improwizacji, tak, by mogli oni stać się częścią realizacji, które Wacław Sobaszek nazywa „spektaklami-strumieniami”⁴. Wskazuje to na umiejętność płynnego wchodzenia w kolejne role oraz gotowość na szybkie reagowanie, co wydaje się konieczne w wypadku wychodzenia do ludzi, poza przestrzeń typowo teatralną, gdzie trudniej jest przewidzieć reakcje odbiorców. Jak zauważa Erdmute Sobaszek:

Należy pamiętać, że przybycie i działanie grupy „obcych” na terenie społeczności wsi zawsze niesie równocześnie znamiona prowokacji.⁵

Inna Szkoła Teatralna jest dopełnieniem, a może kwintesencją myślenia Węgajt o teatrze. To w Szkole najpełniej ukazuje się wiejskość przedsięwzięcia Sobaszków, jego zespolenie z kulturą tradycyjną z jednej strony i tradycją teatru nowoczesnego, w którym przesunięciu ulegają podstawowe akcenty w komunikacji między widzem i wykonawcą: widz nie jest już tylko biernym odbiorcą dzieła, ale jego współtwórcą, wykonawca natomiast schodzi z piedestału sceny wprost do publiczności.

Twórcy Węgajt, jak sami to zaznaczają, rozpoczynali swoją przygodę z kolędowaniem od prac rekonstrukcyjnych, by pozwolić w kolejnych latach na rozwijanie się jej w stronę widowiska synkretycznego. Trudno jednak od początku mówić o rekonstruowaniu przez Węgajty jednego konkretnego obrzędu kolędowania, wywodzącego się z określonego regionu. Za tym stwierdzeniem przemawia już sam fakt, że pierwsze kolędy teatru Sobaszków odbywały się w dwóch terminach, co samo przez się ewokowało dwa różne porządki kulturowe: zachodnio- i wschodnioeuropejski. Poza tym od pierwszych lat swej działalności kolędniczej Węgajty współtworzyli ludzie różnych narodowości, budując z własnych doświadczeń melanz tradycji, co miało przełożenie na przebieg kolędowania, podczas którego wykonywano pieśni nie tylko polskie, ale i ukraińskie, niemieckie; śpiewano w różnych językach. Zresztą, samo zjawisko kolędowania cechowała niezwykła łatwość przejmowania elementów przynależnych innym tradycjom (tych z sąsiedniej wsi, regionu, państwa), duża swoboda w wymianie tychże elementów i otwarcie na obce wzorce. Jerzy Bartmiński w tomie „Literatury Ludowej” poświęconym kolędowaniu na Lubelszczyźnie wymienia opozycje, na których zasadza się istota kolędowania. Wśród nich:

- dawne i nowe,
- ustne i książkowe,
- żywe i umarłe,
- teraźniejszość i przyszłość,
- ludzkie i zwierzęce,
- swojskie i obce.⁶

Ostatnia z wymienionych opozycji decydowała o tym, że np. na obszarze Lubelszczyzny obok kolęd polskich wykonywanych przez kolędników można było usłyszeć także kolędy ukraińskie. Nie będzie zatem przesadą jeśli powie się, że kolędowanie samo w sobie miało duży potencjał synkretyzmu.

Kolęda węgajcka, jeżeli jest rekonstrukcją dawnego obrzędu kolędniczego, to jest to raczej obrzęd – by tak rzec – ogólnosłowiański, wzbogacony dodatkowo o elementy kultur niesłowiańskich. Należałoby zatem przyjrzeć się bliżej strukturze kolędy węgajckiej i stosunkowi poszczególnych jej części do tradycji kolędniczej.

⁴ W. Sobaszek, *Zajęcia warsztatowe i terenowe*, [w:] *Teatr Węgajty/Projekt terenowy*, pod red. M. Kotlewskiej, E. Sobaszek, W. Sobaszka, Węgajty 20.07, s. 11.

⁵ E. Sobaszek, *Przygotowania do wyprawy*, [w:] *Teatr Węgajty...*, op. cit., s. 16.

⁶ J. Bartmiński, *Wszystko się zmieniło, jak nigdy nie było*, „Literatura Ludowa”, 1982, nr 1-6 (26), s. 7-8. (Tom zbiorczy pt. *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, pod red. J. Bartmińskiego i Cz. Hernasa).

Do pierwszego etapu kolędowania można właściwie zaliczyć już czas przygotowań, przynależnych do warsztatów Innej Szkoły Teatralnej, o którym napisano wyżej. Warsztaty mają na celu nabycie przez adeptów umiejętności bycia aktorem-kolędnikiem. Choć może się zdawać, że świadczy to wyłącznie o teatralnym charakterze całego przedsięwzięcia, to przecież także tradycyjne kolędowanie było poprzedzone szeregiem prób i ćwiczeń wykonywanych przez jego uczestników. Jan Bujak w tekście *Polskie kolędowanie Bukowińczyków – wczoraj i dziś* pisze:

Kolędowanie, z natury i funkcji, było aktem tyle ważnym co uroczystym. Z tego też względu przygotowywano się doń pracowicie i długo. Przygotowania wypełniały cały adwent, a w górach, np. w Dunawcu zaczynały się zaraz po żniwach. Nie było miejsca na bierno oczekiwanie. Kto chciał cieszyć się Bożym Narodzeniem, musiał sobie zasłużyć. Kto był kolędnikiem i zamierzał nim zostać ponownie, powtarzał teksty znane i douczał się nowych. Kto po raz pierwszy miał zostać kolędnikiem, musiał nauczyć się znacznie więcej i najchętniej znajdował miejsce przy doświadczonych, o ile chcieli go zaakceptować.⁷

Przygotowanie do kolędy wyraża zatem powagę, z jaką traktuje się obrzędowy czas Bożego Narodzenia. W przypadku Węgajt można natomiast mówić bardziej o wyrażeniu szacunku do ludzi, do których kolędę się zanosি – nie jest ona tylko spontanicznym aktem performatywnym, lecz zaplanowaną akcją teatralną, a jednocześnie darem składanym przez aktorów-kolędników. Podkreśla to w cytowanym już wcześniej tekście Erdmute Sobaszek:

Kolęda nie jest doświadczeniem czysto poznawczym – w stosunku do odwiedzanych ludzi można ją wręcz nazwać uczynkiem, posługą.⁸

Im więcej wysiłku wkłada się w przygotowanie daru, tym jest on cenniejszy.

Samo traktowanie kolędy jako posługi, a nie wyłącznie działania teatralnego, wiąże kolędę węgajką bezpośrednio z tradycyjnym pojmowaniem kolędowania. Było ono bowiem nie tylko towarzyskim wydarzeniem, podczas którego oznajmiało się narodzenie Pana, ale przede wszystkim obrzędem mającym na celu sprowadzenie na odwiedzane domy urodzaju i szczęścia na kolejny rok, było darem wyrażonym w sposób synkretyczny: za pomocą słowa (słowo w kulturze ludowej równe jest działaniu, powołuje nową rzeczywistość), muzyki, tańca, specjalnego stroju, rekwizytów i postaci.⁹ Wyprawy Węgajt także podbudowane są intencją obdarowywania, błogosławieństwa, których siła nie bierze się jednak z magicznego pojmowania samej kolędy, a z obecności aktorów, z radosnego spotkania ludzi, wspólnych śpiewów i tańców.

Muzyka to podstawa wypraw kolędniczych Teatru Węgajty. Aktorzy-kolędnicy wędrują od domu do domu nieustannie śpiewając i grając na instrumentach, którym przewodzi ligawka. Jest to nie tylko instrument typowo ludowy, ale także posiadający szczególne znaczenie rytualne, np. na terenie Lubelszczyzny, w czasie Adwentu, młodzi chłopcy grali na ligawce przed wschodem i zachodem słońca, zapowiadając nadchodzące Boże Narodzenie.¹⁰ Grą na trembicie (odpowiedniku ligawki, występującym m.in. na Podhalu i w Beskidzie Śląskim) obwieszczano rozpoczęcie

⁷ J. Bujak, *Polskie kolędowanie Bukowińczyków – wczoraj i dziś*, [w:] *Z kolędą przez wieki...*, op. cit., s. 571-572.

⁸ E. Sobaszek, *Przygotowania do wyprawy*, [w:] *Teatr Węgajty...* op. cit., s. 16.

⁹ Patrz J. Adamowski, *Ludowe sposoby składania życzeń (słowo w kontekście kultury)*, [w:] *Język a kultura*, t. 6 *Polska etykieta językowa*, pod red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, Wrocław 1992, s. 102.

¹⁰ Zob. J. Petera, *Obrzędy i zwyczaje w okresie Bożego Narodzenia*, „Literatura Ludowa”, op. cit., s. 21.

kolędy i dawano znak gospodarzom, by mogli się na nią przygotować¹¹. W wypadku Węgajt ligawka zapowiada właśnie nadejście kolędników, dodatkowo wykrzykujących co jakiś czas zdanie: *Idzie się!* Po przybyciu pod dom aktorzy rozpoczynają kolędę podokienną, którą informują gospodarza o swoim pojawieniu się, często też stukają w okna i ściany. Jest to typowo tradycyjny zabieg, właśnie tak swoje przyście obwieszczali dawni kolędnicy.

Niezwykle istotna jest pora dnia, w czasie której rozpoczyna się pochód Węgajt – jest to zmierzch, czas zarezerwowany w kulturze tradycyjnej na zabiegi magiczne, czas panowania przybyszów z zaświatów. Topos przychodzenia z daleka był istotnym elementem kolędy ludowej. Kolędnicy byli traktowani jak postaci wyjęte z normalnego porządku świata, byli obcymi. Ludmiła N. Winogradowa, pisząc o aspekcie genetycznym kolędowania słowiańskiego, relacjonuje ustalenia bułgarskiego folklorysty T. Żywkowa, który zauważa, że motyw „dalekiej i ciężkiej drogi” kolędników jest motywem centralnym dla bułgarskich oracji dziękczynnych;

według badacza bułgarskiego, jest [ten motyw – przyp. K.L.] odbiciem wątku mitologicznego, rozumianego jako przyście na ziemię przodków rodu do uczty zaduszkowej.¹²

Motyw przychodzenia kolędników z daleka występuje też w kolędzie węgajckiej. „Obcość” przybyszów, poza tekstem mówiącym o tym wprost, sygnalizuje również sadza, którą aktorzy malują sobie twarze. Czarne ślady na czołach i policzkach mówią o odwróceniu normalnego porządku rzeczywistości oraz przynależności przybyszów do innego świata. Takie samo znaczenie posiadają też maski, w których występują niektóre postaci.

Po zaproszeniu przez gospodarza do środka, wędrowcy z Teatru Węgajty rozpoczynają kolędy i zaśpiewy życzące, np. *W Nowym Roku szczęść Wam Boże, będą dobra w tej komorze*. Wśród kolęd usłyszeć można typowe kolędy gospodarskie, a także skierowane do młodej panny lub kawalera, prośby o datki za śpiewanie oraz pieśni mówiące o narodzeniu Chrystusa i witające go na świecie, np. *Jam jest dudka Jezusa mojego*.¹³ Warto zwrócić uwagę na sposób śpiewania kolęd. Często to „przewodnik” (jego funkcję pełni Wacław Sobaszek) intonuje pieśń, a pozostali powtarzają tylko refren (niekiedy zwrotki śpiewane są przez różne osoby, a refreny wspólnie). Jest to cecha charakterystyczna dla wykonawstwa kolęd podczas tradycyjnego kolędowania.

Po odśpiewaniu kolęd rozpoczyna się „spektakl domowy”. Jego bazę stanowią scenki z postaciami typowymi dla kolędowania ludowego: kozą, bocianem, szemlem, turoniem. Prócz nich występują także: Herod, Cyganka, Śmierć, Diabeł, Żyd, Dziad. Spektakle domowe co roku różnią się od siebie, zmienia się także skład postaci, jednak zawsze odgrywana jest scenka, której sens zbudowany jest wokół tematu śmierci i odrodzenia, a więc motywu przewodniego dla całego zimowo-wiosennego okresu obrzędowego.

Dla symbolicznego ukazania umierania i zmartwychwstania najczęściej wykorzystywana jest maskarka kozy (należąca wcześniej, jak część innych maszkar,

¹¹ Zobacz: H. Kapeliś, *Kolęda o turze złotorogim*, [w:] eadem, *O turze złotorogim. Szkice kolędowe*, Warszawa 1991.

¹² L. N. Winogradowa, *Aspekt genetyczny kolędowania słowiańskiego*, [w:] *Z kolędą przez wieki...*, op. cit. s. 398.

¹³ Wśród kolęd wykorzystywanych przez Węgajty można znaleźć cały przekrój gatunkowy tego rodzaju pieśni. Warto przywołać w tym miejscu podział gatunkowy kolęd dokonany przez Jerzego Bartmińskiego: „I kolędy noworoczne (życzące, „dunajowe”) związane z obrzędowym obchodzeniem domów z życzeniami w okresie Nowego Roku („nowe lato”); II kolędy bożonarodzeniowe: a) przedstawiające zdarzenia związane z narodzinami Jezusa; b) witające (pochwalne, adorujące) Jezusa; c) interpretujące sens przedstawianych zdarzeń (można je nazwać refleksyjnymi czy »teologicznymi«); III kolędy przystosowane do nowych sytuacji towarzyskich (parodie kolęd) i społecznych” J. Bartmiński, *Kolęda i jej odmiany gatunkowe*, „Literatura Ludowa”, op. cit., s. 78-79.

W obrzędach występowało przemieszanie treści, a co za tym idzie i postaci. Idee ogólnokulturowe współwystępowały z chrześcijańskimi, teksty rubaszne z religijnymi. Elementy jasełkowe, pastorałne, rajske pojawiały się obok opacznych, groteskowych, nawet wulgarnych. W widowiskach dramatycznych role poszczególnych postaci mieszały się ze sobą, np. w „herodach” występowała „umierająca” i „ożywająca” Koza. Pastuszkowie i św. Józef egzaminowali domowników, bili niegrzecznych; Konik chodził z Trzema Królami [...].¹⁶

Nieco odmienne sensy wyraża tradycyjny motyw dialogu między kołédnikami a Żydem. W jednej ze scenek Teatru Węgajty Żyd z długą brodą rozmawia o narodzeniu Pana. Kołédnicy zadają mu pytania, a on odpowiada z obcym akcentem. Z jego wypowiedzi wynika, że nie rozumie on fenomenu narodzenia Chrystusa, nie uznaje jego wielkości. Żyd to typowa postać kołédnicza, przynależąca – ze względu na inne pochodzenie etniczne – do grupy „obcych” (co w węgajckim spektaklu domowym podkreślone zostaje przez obcy akcent wykonawcy). W ludowym kołédowaniu często występował on jako bohater towarzyszący maszkarze kozy oraz jedna z postaci sceny z Herodem. Żyd, podobnie jak Dziad, uważany jest za postać chthoniczną, związaną z magią płodnościową, sferą ziemską¹⁷ (stad jego praktyczne, zdroworozsądkowe myślenie).

Ponadto Teatr Węgajty w spektaklach domowych pokazuje także krótkie scenki z maszkara bociana, turonia czy konika (szemla). Nie mają one partii dialogowych, są raczej prezentacją postaci, czasem szemel angażowany jest do krótkich pokazów, które polegają na skakaniu przez krzesło lub przykucniętego aktora.

Po zaprezentowaniu scenek, stanowiących punkt centralny pojedynczej kołedy, aktorzy-kołédnicy rozpoczynają śpiewy i wspólne tańce, wciągając do nich mieszkańców odwiedzanych domów. Nie było to czymś nieznanym dla ludowej kołedy. Ważną zachętą do odwiedzania przez kołédników domów sąsiadów były panny na wydaniu. Kołeda miała więc również charakter matrymonialny. Zainicjowanie wspólnych tańców było świetną okazją do bliższego poznania, poza tym wspólne tańce podkreślały też radość z Bożego Narodzenia i wkraczania świata w nowy etap.

W ramach podziękowania za kołedę gospodarze zobowiązani byli zapłacić kołédnikom, co zwykle czynili w formie poczęstunku. Podobnie kołédnikom węgajckim gospodarze wręczają domowe wypieki, kielbasy, częstują alkoholem, owocami czy kompotem. Jan Adamowski nazywa zapłatę za kołedę „darem odwzajemnionym (wywołanym słowem)”¹⁸. Po podziękowaniu za datki kołédnicy idą do następnego domu ze śpiewem, pośród dźwięków instrumentów, oświetlając sobie drogę lampionami.

Można zatem uznać, że kołeda węgajcka wypełnia szkielet kompozycyjny tradycyjnej kołedy, który daje się streścić w kilku punktach:

- 1) wyjście wieczorne ze śpiewem i przy akompaniamencie instrumentów
- 2) kołeda podokienna
- 3) kołedy życzące po zaproszeniu przez gospodarza (kołeda gospodarska, do młodej panny, kawalera)
- 4) scenki z maszkarami (część przedstawieniowa, centralna, liminalna)
- 5) kołeda z podziękowaniem za datki
- 6) wspólny taniec [fakultatywnie].

Fakt posiadania przez kołedę swego scenariusza, który każdorazowo zostaje wypełniony działaniem różnych aktorów, przy sporym udziale improwizacji, łączy kołédowanie z komedią *dell'arte*. W obu przypadkach mamy również do czynienia ze stałym zestawem postaci. Na to podobieństwo zwraca uwagę Wacław Sobaszek:

¹⁶ R. Godula, *Dramatyzacja czasu „przejścia” w obrzędzie kołédowania* [w:] *Z kołedą przez wieki...*, op. cit., s. 353.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ J. Adamowski, *Ludowe sposoby składania życzeń ...* op. cit., s. 104.

W tej chwili najbardziej istotne i pomocne wydaje się rozpoznanie Jana Dormana, który uznawał, że jest ono [kolędowanie – przyp. K.L.] rodzajem *commedii dell'arte*: postaci i sytuacje są ustalone, lecz duża doza improwizacji nadaje mu swoisty posmak i energię.¹⁹

Kolędowanie jest zatem formą, w której żywioł kultury ludowej styka się z teatrem nie tylko przez to, że zawiera w sobie elementy przedstawieniowe (sceny z kozą, Herodem itd.), ale także przez wzgląd na całą swą konstrukcję. Kolędowanie jest doskonałą okazją do tego, by popatrzeć jak teatr rodzi się na oczach widzów i z nich samych – dzięki określonym reakcjom, aktywności lub jej braku. Poza tym kolędę organizowaną w okresie karnawału można uznać za swego rodzaju laboratoryjną próbę zawiązania nowych relacji społecznych, wcielenia w życie idealnego stanu komunikacji z przyrodą i drugim człowiekiem. Pozwala na to sam charakter karnawału, podczas którego „tworzył się szczególnie, idealno-realny, niemożliwy na co dzień typ stosunków międzyludzkich”²⁰; jest to okres traktowany jako „[...] nieustrukturyowany teren, na którym testuje się nowe struktury społeczne i kulturowe [...]”.²¹

Nieco inny charakter ma kolędowanie wiosenne, któremu poświęcono zdecydowanie mniej uwagi w tekstach o tradycyjnej kolędzie, stąd też nasza wiedza na jej temat jest znikoma, często o kolędzie wiosennej w ogóle się nie pamięta. Kolęda wiosenna w różnych miejscach nazywana była różnymi terminami:

[...] w Polsce centralnej znany był zwyczaj chodzenia z kurkiem dyngusowym. Natomiast na Podlasiu ludowy obchód wiosenny zwie się konopielką, na Suwalszczyźnie alilują (od refrenu śpiewanego przez kolędników), a na pograniczu białoruskim nazywany jest „chodzeniem po wołoczebnem”; na Mazurach oraz południowo-zachodniej Suwalszczyźnie zwyczaj ten nazywany jest „chodzeniem po wykupie”. Obrzęd wołoczebników znany jest także na Białorusi i Litwie.²²

Węgałty przyswoiły nazwę z Suwalszczyzny, gdzie co roku, w Wielką Niedzielę Zmartwychwstania, po kilkudniowych warsztatach i przygotowaniach, wyprawiają się aktorzy-kolędnicy. Miejscem kolędowania jest Dziadówek, którego niektórzy mieszkańcy pamiętają jeszcze dawny obrzęd. To dzięki jednej z mieszkanek Dziadówka, Mariannie Maliszewskiej, jej opowieściom i przekazanim fragmentom pieśni, udało się Węgałtom przygotować pierwszą wyprawę alelujkową. Dom Babci Maliszewskiej, jak zwykli o niej mówić uczestnicy wypraw, był niejednokrotnie bazą teatru, miejscem noclegu aktorów i pierwszym gospodarstwem, w którym odbywała się kolęda.

Kolęda wiosenna wzmacnia kolędę zimową i przypieczętowuje końcowy czas obrzędów przejścia od zimowej martwoty do wiosennego czasu wegetacyjnego. Stąd właśnie w centrum widowiska Węgałt znajduje się smok²³ (trójgłowy) – symbol żywiołów, wody, płodności, ale też pierwotnego chaosu. Jest to jedyna maskara, która towarzyszy kolędnikom węgałckim podczas ich wędrówki po Dziadówku i okolicznych miejscowościach. Smok wykorzystywany jest później w spektaklu zwieńczającym całą wyprawę i w ogóle edycję Innej Szkoły Teatralnej.

Kolędnicy wychodzą na wędrówkę od domu do domu o zmierzchu, śpiewając i grając na instrumentach. W drodze do aktorów przyłączają się miejscowe dzieci, powiększając pochód i włączając się aktywnie w muzykowanie. Kolęda przedłuża się na Poniedziałek Wielkanocny.

Alelujka posiada konstrukcję różniącą się od kolędy zimowej. Przede wszystkim brak w niej spektaklu, scenek z maskarami. Kolędnicy zaproszeni przez gospodarza śpiewają kolędy życzące, proszą o datki, którymi hojnie są obdarowywani (dominują jajka), kończą natomiast zazwyczaj wspólnymi tańcami. Magdalena Bartnik opisuje:

¹⁹ W. Sobaszek, *Zajęcia warsztatowe i terenowe*, [w:] *Teatr Węgałty...*, op. cit., s. 9, 11.

²⁰ M. Bachtin, cyt. za M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 52.

²¹ M. Carlson, *ibidem*.

²² M. Bartnik, *Alilujnicy i konopielki*, [w:] *Teatr Węgałty...*, op. cit., s. 44.

²³ Tradycyjnie chodziło się z węzem, najczęściej zrobionym z drewna lub papieru.

[...] chodzenie po wołoczebnem jest nicią sunącą przez czas, jest łącznikiem z mitycznym początkiem. Przestrzeń domowa staje się mitycznym centrum. Spotkania mijają na śpiewach pieśni wielkanocnych, konopielek, tańcach, wspomnieniach, rozmowach. Nie brakuje oracji wielkanocnych i życzeń:

Ty gospośu bądź wesoła,
weź kluczyki, skocz do stoła,
a od stoła do szafeczki,
przynieś dla nas flaszkę gorzałeczki
i tę kielbasę, co trzy razy się opaszę.

Mieszkańcy Dziadówka przypominają, jak to kiedyś chodzili po aliluji, pokazują zdjęcia, opowiadają historie. Wszędzie częstują gorzałką, domowych chlebem, kielbasą.²⁴

Co roku kolędowanie wiosenne ma swój finał w jednym z gospodarstw, gdzie odbywa się tzw. zająście – spotkanie mieszkańców wsi i teatru. Węgajty prezentują wówczas krótki spektakl, który płynnie przechodzi w potańcówkę. Przedstawienie stanowi zwykle (choć oczywiście do nich się nie ogranicza) zbiór scenek pantomimicznych, prezentację postaci w maskach, w tym także wspomnianego smoka, stanowiącego podstawę zaprezentowanej publiczności historii ze świętym Jerzym. Jedna z uczestniczek wyprawy z 2011 roku opisuje swoje wrażenia:

Widownia bardzo żywo reagowała na postacie w maskach, traktowała je jak starych znajomych: facet z wielkim doczepionym fallusem, żebraczka, prostytutka, wioskowska piękność z ogromnym biustem, facet z brzuchem piwnym, wołoczebnik.²⁵

Poszczególne postaci dokonują prezentacji przed publicznością, zabawiają ją, nawiązują z nią kontakt za pomocą mimiki i gestów, np. atletyczny Murzyn pręży muskuły z szerokim uśmiechem, dziewczyna gimnastykuje się tuż przed pierwszym rzędem widowni, nauczycielka z groźną miną zaczepia widzów. Mają także miejsce scenki dwuosobowe: myśliwy poluje na kozę; mężczyzna i kobieta kłócą lub zalecają się do siebie; baba zabija zającą, którego zjada brutalnie jakaś para siedząca przed telewizorem. Powtarza się w kolejnych przedstawieniach motyw symulacji stosunku seksualnego, dwuznaczne, erotyczne gesty, rekwizyty wyobrażające fallusy. Kolejne prezentacje następują po sobie w szybkim tempie i nieustannie towarzyszy im muzyka.

Te pantomimiczne partie przedstawień wyraźnie nawiązują do żywiołu ludowych widowisk, wystarczy przywołać starożytnych mimów greckich czy rzymskich, interludia misteryjne, szopki noworoczne czy widowiska jarmarczne. Pantomima była także istotnym elementem słowiańskich widowisk, takich jak korowody²⁶. Typowe dla nich było pokazywanie sytuacji z codziennego życia, ukazywanie treści erotycznych, miłosnych, scenek z maszkarami zwierzęcymi. Postaci były przeciwne, swojskie, przykładowe z nich to właśnie dziad i baba. Charakterystyczne dla przedstawień dawnych Słowian było posługiwanie się groteską (jest ona również nieodłącznym elementem wymienionych wyżej form teatru ludowego), która prezentuje bohaterów w krzywym zwierciadle, obnaża ich wady, brzydotę, pokraczność i głupotę. W ukazaniu tego pomagają maski.

W maskach występują wszystkie postaci ze scen pantomimicznych stanowiących część przedstawień Teatru Węgajty (zarówno przedstawień stanowiących element końcowy kolędy wiosennej, jak i samodzielnie istniejących spektakli). Zakrywają one całą twarz lub jej połowę. Są bardzo proste, bazujące na łatwych skojarzeniach. Maski ludzkie zwykle przedstawiają twarze szpetne, pokrzywione, wulgarne – prezentują one typy ludzkie. Są jednak także maski bardziej abstrakcyjne, które nie ukazują konkretnego typu ani zarysów znajomych postaci. Wykorzystanie masek przez twórców

²⁴ M. Bartnik, *Alilujnicy i konopielki*, [w:] *Teatr Węgajty...* op. cit., s. 47.

²⁵ K. Łukasiewicz, *Wyprawa wielkanocna 2011 (fragmenty studenckiego raportu)*, [w:] *Źródła i przyszłość. 4 żywioły. Work in progress*, pod red. J. Wichowskiej, Węgajty 2012, s. 37.

²⁶ Zob. K. Moszyński, op. cit., s. 271-274, 385-386.

Węgałt nasuwa wiele związków. Widać w tym zwrot ku ludowości i tradycji wiejskich przedstawień z jednej strony, z drugiej zaś inspiracje widowiskami rytualnymi różnych kultur (nie bez przyczyny chyba pojawia się na scenie afrykański myśliwy) czy wreszcie teatrem Dalekiego Wschodu, zwłaszcza japońskim teatrem nō. Ponadto maski nawiązują również do komedii *dell'arte* (istotne jest opieranie się w tym gatunku na typach postaci i posługiwanie się maskami krótkimi, niezakrywającymi całej twarzy).

Maski pełnią bardzo wiele ważnych funkcji w przedstawieniu: pozwalają stworzyć określone typy ludzkie, przez co działają na wyobraźnię i wywołują potoczne skojarzenia, dają efekt komiczny; pomagają w odpsychologizowaniu postaci, a co za tym idzie – metaforyzują przekaz; stanowią łącznik między światem rzeczywistym i metafizycznym, światem żywych i umarłych – pełnią więc funkcję mediacyjną. Ten ostatni aspekt był niezwykle ważny w przypadku widowisk rytualnych, obrzędowych, odgrywa też zasadniczą rolę w tradycyjnym teatrze japońskim. Zdaje się, że od mediacyjnego charakteru maski nie odżegnują się też Węgałty. Tak mówi o tym Wacław Sobaszek:

Od kiedy interesuję się maskami? Mam wrażenie, że zawsze się nimi interesowałem. Pamiętam moją rozmowę z Grotowskim. To była rozmowa na temat maski. Działo się to podczas zakończenia sesji Teatru Źródeł, w której brałem udział, gdzieś na początku lat 80-tych. Powiedział, że maska jest o tyle inspirująca, o ile jest przewodową, jak przewodnik, w sensie „przewodnik elektryczny”.²⁷

Pantomimiczne scenki z udziałem bohaterów w maskach pełnią niebagatelną rolę w przedstawieniach Węgałt. Roztaczają przed widzami całe spektrum ludzkich typów z różnych warstw społecznych (poza schematycznymi postaciami, takimi jak dziad czy baba, pojawiają się również typy bardziej współczesne, np. dresiarz, gimnastykująca się dziewczyna, para przed telewizorem). Zwracają tym uwagę na fakt, iż prezentowane w spektaklach problemy dotyczą nas wszystkich, są uniwersalne. Zastosowanie maski daje także możliwość „wyjścia” poza czas historyczny lub może bardziej połączenia przeszłości z teraźniejszością i przyszłością. Przywoływane postaci przez wzgląd na swoją niedookreśloność, bardzo lekko zarysowane kontury stają się wyobrażeniem człowieka jako takiego, bez względu na pochodzenie i czasy, w których żyje. Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze bardzo ważny aspekt ludyczności. Scenki te mają przecież rozerwać widza, dotrzeć do niego przez śmiech wywołany komizmem postaci (nie bez przyczyny dużą rolę gra w omawianych przypadkach kreacja wiejskiego wesołka), ale też uderzyć w niego satyrycznym ostrzem (wyraźnie widać to w scenie pożerania zająca przez młodą parę), pobudzić do głębszej refleksji. Jest to wreszcie ułkon w stronę wszystkich wspomnianych wyżej form teatru ludowego i rytualnego.

Warto zauważyć, że spektakl powstały na „zajście” podczas jednej z wypraw, noszący nazwę *Woda*, wszedł później jako przedstawienie grane osobno, bez kontekstu kołędowania, i dało początek pozostałym częściom cyklu przedstawień pt. *4 żywioły*.²⁸

Kołędowanie jest dla twórców Węgałt olbrzymią inspiracją przy tworzeniu kolejnych przedstawień. Zawierają one fragmenty pieśni zaczerpniętych z wypraw, a także odpryski zasłyszanych historii, emocji, indywidualnych doświadczeń. Wacław Sobaszek mówi wprost:

W każdym naszym spektaklu można znaleźć coś, co jest subiektywnie zakorzenione w tych zdarzeniach, czyli w tym, co spotyka alilujników podczas chodzenia z alilują. „Kalewała”, „Opowieści kanterberyjskie”, „Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi”, „Syncyzna”, wszystkie te spektakle w jakimś sensie wywodzą się z Dziadówka.²⁹

Sprawa kołędowania, zarówno zimowego, jak wiosennego, jest w Teatrze Węgałty dość złożona. Wielu chciałoby w niej widzieć próby rekonstrukcji

²⁷ W. Sobaszek, *Trudne miejsca, przygoda z maską*, [w:] *Teatr Węgałty...*, op. cit., s. 38.

²⁸ Na cykl składają się przedstawienia pt. *Woda 2030*; *Powietrze, e(ks)misje*; *Ogień, kryzys...*; *Ziemia B*. Wszystkie części poruszają temat degradacji przyrody przez człowieka.

²⁹ W. Sobaszek, cyt. za M. Bartnik, [w:] *Teatr Węgałty...* op. cit., s. 51.

zapomnianego obrzędu, jednak, jak zostało to już nadmienione, mimo wierności w odtwarzaniu przez teatr określonych elementów składowych tradycyjnego kołędowania, próby podjęte przez Węgajty od początku otwarte były na różne tradycje, na żywioł wielokulturowości. Podkreśla to już sam fakt miejsca, w którym co roku kołęda się odbywa – pogranicza, a także jej uczestnicy, będący nie tylko chłopcami i kawalerami, jak to zwykle bywało w kołędowaniu tradycyjnym, ale stanowiący mieszkankę osób różnych płci, narodowości, ludzi w różnym wieku. Od początku obok kołęd polskich współwystępowały w wyprawach Węgajt kołędy zagraniczne, śpiewane w różnych językach. Węgajty cechuje ponadto bardzo twórczy i krytyczny stosunek do zebranych pieśni oraz postaci wchodzących do zestawu kołędniczego. Warto przytoczyć w tym miejscu obszerną wypowiedź Wacława Sobaszka:

Przez wiele lat nie wiedzieliśmy, co począć z obecną w teatrze obrzędowym postacią Żyda. Czy to rzeczywiście postać, czy stereotyp? Czy może ona istnieć poza kontekstem poniżania, bicia? Czy konieczny jest wypchany grochowinami garb i wzniesiony nad głową niby rytualny kij? Wcześniej kij pojawił się w naszym kołędniczym rekwizytorium jako wyposażenie pasterza, przewodnika kozy. Obserwowałem, jak głęboko tkwi w naszych genach gest wznoszenia kija ku górze, choćby na widok zwierzęcia. To, co biologiczne i scenicznie podniecające, z czasem stało się nam wstrętne. Nie chcieliśmy już, by pasterz groził zwierzęciu przemocą. (...) Coś podpowiada, że należy podchodzić do materiału z pietyzmem i nie opuszczać żadnej zwrotki. Musimy jednak pamiętać, że nic nie zwalnia nas z wyboru. I drażnienia. To, co jawi się nam jako jedność bywało w przeszłości zszywane z różnych materii. Znaleźliśmy kiedyś piękną pieśń u bardzo leciwej pani na Podlasiu, w Szczęsnowiczach. Zapisaliśmy wszystkie zwrotki. Następnego dnia w sąsiedniej wsi jej brat pokazał nam zapis tej samej pieśni, z innym zestawem kupletów. Znacznie młodszy od swej siostry, urodzonej na początku wieku, chodził do szkoły w latach trzydziestych. Ten czas podpisywał do istniejących pieśni zwrotki antysemitkie. Podobną wymowę miała ostatnia zwrotka kantyczkowej kołędy „Żydzie, Żydzie...”. Spróbowaliśmy wyciąć ostatnią zwrotkę, nie wydawało się to jednak zabiegiem wystarczającym. Coś niedobrego wisiało w powietrzu. Rozwiązanie przyszło wtedy, gdy na wyprawie pojawił się młody adept z Izraela. Wspólnie stworzyliśmy nową zwrotkę, w której wyłożona została inna myśl teologiczna na temat Mesjasza, tym razem żydowska. Teraz pieśń stała się czymś w rodzaju dysputy.³⁰

Cytat pokazuje, jak twórcy Węgajt ingerują w materię ludową, by nadać jej inne znaczenie, zmienić jej wymowę, uczynić z niej nośnik pewnej idei – w wyżej wymienionych przykładach będzie to tolerancja oraz przeciwstawienie się agresji w stosunku do ludzi i zwierząt, próba zerwania z krzywdzącymi stereotypami³¹. Ujawnia się w tym swoista misja Węgajt, polegająca na zanoszeniu do środowisk wiejskich wartości, które nie są w nich zakorzenione i kojarzą się raczej ze współczesnością, refleksją nad humanitaryzmem i multikulturowością. Obrzęd przywoływany przez Węgajty można zatem nazwać słowem „derekonstrukcja”, bowiem zrekonstruowana forma ulega w rękach twórców dekonstrukcji, przechodzi w nową jakość.

Kolejny problem w traktowaniu kołędy Teatru Węgajty pojawia się na linii obrzęd – teatr. Kołędowanie zachowuje wprawdzie tradycyjną kompozycję ludowego obrzędu,

³⁰ W. Sobaszek, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, [w:] *Źródła i przyszłość...*, op. cit., s. 25-28.

³¹ Należałoby jednak zwrócić uwagę na fakt, że pojmowanie postaci Żyda przez twórców Węgajt jest mocno współczesne, wychodzące z perspektywy politycznej poprawności. Tymczasem w tradycyjnym obrzędzie postać Żyda była wprawdzie obca etnicznie, lecz mocno związana z polską rzeczywistością i dlatego występowanie jej jako obligatoryjnej osoby kołędniczej może stanowić o jej symbolicznym włączeniu do wspólnoty. Natomiast atrybuty, takie, jak kij, garb czy długa broda były związane przede wszystkim z magią płodnościową. Zob.: J. Adamowski, *Postać obcego w polskiej obrzędowości dorocznej. Od obcości do wspólnoty*, „Etnolingwistyka”, 2008, nr, s. 191-199.

ale istotniejsza jest w tym wypadku funkcja, jaką pełni. Pomimo to, że sami twórcy wskazują na kolędę jako posługę i dar, co bezpośrednio łączy ją z ludowym kolędowaniem, to głównym celem Węgałt jest raczej spotkanie z drugim człowiekiem. To z niego, z sytuacji wspólnotowej potrafi zrodzić się teatr, niczym podczas dawnych wieczornic, kiedy mieszkańcy wsi spotykali się, by gawędzić przy piecu, opowiadać sobie historie i spontanicznie je inscenizować. Ciekawość teatralna to chyba pierwsza motywacja kolędowania. Jest to sprawdzian dla żywotności samego teatru, jego możliwości oddziaływania na rzeczywistość. Kolęda jest także inspiracją, szukaniem nowych źródeł ekspresji i próbą osiągnięcia pewnego ekstremum: styku teatr i obrzędu.

Ważną zachętą do podjęcia kolędowania jest sam człowiek ze swoimi historiami, wspomnieniami, sposobem życia. Wacław Sobaszek w jednym z wywiadów³² powiedział, że wraz z kolejnymi latami kolędowania twórców Węgałt coraz mniej interesuje sama forma obrzędu, a coraz bardziej egzystencja człowieka: to, w jakich warunkach żyje, jak zmienia się jego otoczenie. Innym razem mówi:

Doświadczenie kolędowania jest bardzo intensywne, związane jest z byciem pośród ludzi. Jakby się nagle skróciło dystans, jakby się było blisko ich radości i bólu. „Wszedł między lud ukochany, cierpiąc z nim trudy i znoje...” Jest to też doświadczenie bardzo indywidualne, jednorazowe, pierwsze.³³

Dodatkową płaszczyznę kolędy wyznacza chęć zbliżenia się do kultury ludowej, wejścia w naturalny cykl przyrody, tradycyjny cykl obrzędowy. To na tym poziomie najwyraźniej spotyka się Teatr Węgałt z myśleniem magicznym, z „wiejskością”. Wacław Sobaszek niejednokrotnie podkreślał: „Kolędowanie to doświadczenie początku”.³⁴ Zdanie to w oczywisty sposób nawiązuje do pierwotnego znaczenia obrzędów zimowo-wiosennych, którym było rewitalizowanie świata. O potrzebie ustanawiania świata na nowo pisze Mircea Eliade:

A „na początku” na ziemi działały istoty boskie lub półboskie. Tęsknota za początkiem jest więc tęsknotą religijną. Człowiek pragnie odnaleźć czynną obecność bogów, pragnie także żyć w świecie świeżym, czystym i mocnym, takim, jaki wyszedł z rąk stwórcy. To właśnie tęsknota za doskonałością początków wyjaśnia w dużej mierze okresowy powrót „in illo tempore”. W terminologii chrześcijańskiej można by powiedzieć, że chodzi o „tęsknotę za rajem”, jakkolwiek - na poziomie kultur prymitywnych - kontekst religijny oraz ideologiczny jest całkiem inny niż w judeochrześcijaństwie. Ale czas mityczny, reaktualizowany okresowo, jest czasem uświęconym przez obecność boską i można powiedzieć, że chęć życia w obecności bogów i w świecie doskonałym (bo ledwo poczętym) odpowiada tęsknocie za sytuacją w raju.³⁵

Trudno mówić w przypadku Węgałt o tęsknocie religijnej (choć i to nie jest wykluczone w indywidualnych przypadkach), byłaby to bardziej może potrzeba powrotu do pewnego idealnego (może po trosze też wyidealizowanego) stanu komunikacji międzyludzkiej, opartej na bezpośrednim kontakcie, równomiernie rozłożonym dawaniu i braniu. Byłaby to również tęsknota za pewną stałością, powtarzalnością, która czyni człowieka bezpiecznym i nadaje sens jego działaniu.

³² W. Sobaszek [w:] *Alihuja 2008 – Teatr Węgałt*, <http://www.teatrwegajt.art.pl/pliki/tresc.php?go=502>, dostęp 09.10.204, 12:10.

³³ W. Sobaszek, *Schodzenie na ziemię*, [w:] *Teatr Węgałt/Projekt terenowy*, pod red. M. Kotlewskiej, E., Sobaszek, W. Sobaszka, Węgałt 2007, s. 55, 57.

³⁴ W. Sobaszek, *Zajęcia warsztatowe i terenowe*, [w:] op. cit., s. 11.

³⁵ M. Eliade, *Czas święty i mity*, [w:] *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, tł. A. Tatarkiewicz, wyd. III: 1993, PIW (wybór z tomów: *Obrazy i symbole, Mit wiecznego powrotu, Sacrum i profanum, Mity, sny i misteria, Mefistofeles i androgyn*), s. 107.

Pewnie dlatego Węgajty od lat kolędują w tym samych miejscach, wśród tych samych ludzi, którzy czekają na kolędników jak na święto. Oczywiście można przypuszczać, że w działaniach Węgajt wyrażona jest też próba sięgnięcia do początków teatru, do źródeł przedstawiania, co było centralnym zamiarem Grotowskiego w jego późniejszej pracy, ale zdaje się, że akurat ten aspekt jest w wypadku Teatru Węgajty drugorzędny.

Uczestnicy węgajckich wypraw często mówią o doświadczaniu kolędowania jako przemiany, swistego rytuału przejścia:

Kolęda jest doświadczeniem przemiany. Na metamorfozę składa się między innymi odczuwalne poczucie zmiany. Czyli niemal namacalne uchwycenie momentu: wszystko jest inne, ja jestem innym życiem. Doświadczenie przemiany łączy się także z wtajemniczeniem. Podczas kolędowania następuje przekroczenie jakiejś granicy. Kolęda jest inicjacją.³⁶

Trudno jednak uznać to za doświadczenie zbiorowe, raczej są to indywidualne rytuały przejścia adeptów, niemające za wiele wspólnego z myśleniem magicznym, w którym rytuał, by zaistnieć, musiał być przede wszystkim poparty wiarą wszystkich zgromadzonych. Kolędowanie oderwało się już od swojego obrzędowego znaczenia i odbierane jest przez odwiedzanych gospodarzy jako wydarzenie towarzyskie, teatralne. Kolęda pełni więc przede wszystkim funkcję ludyczną.

Ta indywidualnie przechodzona inicjacja odpowiada coraz wyraźniej artykułowanej w dzisiejszych czasach, zwłaszcza przez młodych ludzi, potrzebie bycia wspólnotowego, bliskości ziemi, bezpośredniości kontaktu. Staje się to już swoistym sposobem życia. Czyni to z Teatru Węgajty jedną z „teatralnych wysp”, o których Eleonora Udalska w swoim szkicu pisze, że kreują one własne utopie, próbując docierać do początków teatru, archetypicznego źródła życia, starając się tworzyć zespół, w którym znaczenie ma nie tyle aktor, ile odnawiający się przez sztukę i kontakt z tajemnicą człowiek.³⁷

Na przedsięwzięcie zwane Inną Szkołą Teatralną, poza kolędowaniem, składają się jeszcze zapusty. Etap ten został celowo pominięty, choć chronologicznie zajmuje miejsce między dwoma kolędowaniami. To odrębne potraktowanie zapustów łączy się z jego formą, która od początku była wyjątkowo synkretyczna i najwyraźniej widać w niej procesy adaptacyjne przeprowadzone przez twórców Węgajt.

Podobnie, jak w przypadku kolędowania zimowego i wiosennego, zapusty poprzedzone są kilkudniowymi warsztatami, podczas których szczególną uwagę poświęca się przygotowaniom masek. Ważne jest, aby podkreślić ich różnorodność, co wiąże się z indywidualistycznym podejściem – maska ma pośredniczyć w ukazaniu osoby adepta (lub zaawansowanego aktora). Wśród nich są maski zoomorficzne, przedstawiające typy postaci, a także maski abstrakcyjne. Poza tym, uczestnicy warsztatów uczą się też tańców różnej proweniencji (np. litewskiego klaskanego).

W ostatnim dniu warsztatów przygotowywany jest spektakl zapustny, w którym ogromną rolę pełni improwizacja, co mocno uzależnione jest od publiczności, której przedstawienie zostaje zaprezentowane. Wspominało już, że spektakle zapustne odbywają się co roku w przestrzeni miejskiej, w środowiskach wyalienowanych ze społeczeństwa ze względu na swój niepewny status (bezdolnego, uchodźcy, więźnia itd.). Często w jednym roku Węgajty odwiedzają kilka miejsc. Wtłoczenie materii inspirowanej ludowością w krajobraz miejski pozwala na zderzenie dwóch rzeczywistości, choć jednocześnie podkreśla niejednorodny charakter karnawału, który przecież (podobnie zresztą jak kolędowanie) nie był domeną wsi. Ponadto goszczenie

³⁶ M. Bartnik, *Notatki, szkice, wiersze* [w:] *Teatr Węgajty...* op. cit., s. 22.

³⁷ Patrz E. Udalska, *Wielkie utopie we współczesnym teatrze polskim*, [w:] *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian*. T. 3. *Z zagadnień struktury artystycznej i świadomości kulturowej*, pod red. Tokarz, Katowice 1997.

z zapustami w tych właśnie miejscach pokazuje zaangażowanie Teatru Węgajty, ich aktywny udział w kształtowaniu otoczenia, próbę asymilowania różnych środowisk, upominanie się o wykluczonych. Zwrócenie się w stronę grup na co dzień może mniej zauważanych, osób traktowanych jako mniej wartościowe można potraktować jako wyjątkowo zgodne z duchem karnawału, kiedy to, co poniżone, ma być wywyższone, a to, co ukryte, ma być na planie pierwszym. Węgajty jednak poprzez inne swe działania wskazują na potrzebę włączenia tych grup do reszty społeczeństwa na stałe, nie tylko od święta. Do zwrócenia uwagi na ten problem zapusty nadają się doskonale.

Niejednorodność materii karnawałowej poza łąčeniem miejskości i ludowości podkreśla zestawianie w przedstawieniach Węgajt motywów pochodzących z różnych okresów chrześcijańskiej obrzędowości zimowej, a także elementów przynależnych różnym tradycjom świątecznym, także spoza kręgu kultury zachodniej.

Widowisko zapustne można podzielić na trzy części. Często spektakl zaczyna się jeszcze przed wejściem do budynku. Aktorzy grają i śpiewają, wprowadzając karnawałowy nastrój i anonując swe przybycie. Po wejściu na salę rozpoczyna się pierwsza część – scenki z maszkarami i Zapustem, który jest tu centralną postacią. Bohater na koniku (warminskim szemlu) biega po scenie, skacze przez taboret lub kucającego aktora. Książę Zapust to postać typowa dla ludowych obchodów ostatnich dni przez rozpoczęciem Wielkiego Postu. W zależności od regionu mógł on chodzić, „jeździć” konno lub być wiezionym na taczce lub wozie. Wersja z koniem jest charakterystyczna np. dla Kurpiów. Pojawienie się Zapusta sygnalizuje moment kulminacyjny karnawału, wzmożenie zabawy i psot, ale także zapowiada rychły ich koniec. Postać ta wpisuje się w symbolikę agrarną, posiada znaczenie magiczne i ma zapewnić pomyślność (postać z kręgu magii życzącej), jest też typowym bohaterem świata na opak, można go łączyć z biedakiem wybieranym na króla podczas zabaw miejskich (takie praktyki istniały już w starożytnym Rzymie, podczas świętowania Saturnaliów). Co ciekawe, Zapust węgajcki na twarzy ma maskę Króla Purimowego. Przedstawienie i przede wszystkim postać Księcia Zapusta zostaje wzbogacona o elementy święta żydowskiego, uznawanego za tamtejszy karnawał, bowiem jego charakter (maski, psoty, uctowanie, obdarowywanie się) jest mocno zbliżony do karnawału europejskiego. Włożenie na twarz Zapusta maski oznacza zbliżający się koniec zabaw. W tradycyjnym świętowaniu następowało to koło północy. Bardzo popularne było tzw. zabijanie grajka: Zapusta wywożono na taczce aż do granicy wsi, tam symbolicznie posypywano go popiołem na znak rozpoczynającego się Wielkiego Postu, niekiedy z worka wypuszczano kota, który miał symbolizować uciekającą ze wsi duszę Księcia Zapusta, przybyszów z tamtego świata (kot jako symbol demoniczności) oraz koniec zabaw, czasu „na opak”. Węgajtom także zdarzało się inscenizować scenkę z kotem. W przedstawieniach odbywających się w przestrzeniach miejskich jednak byłoby to dosyć utrudnione, dlatego Zapust po prostu schodzi ze sceny, na której pojawiają się maski. Jedną z nich jest wielbłąd mający nawiązywać do tradycji islamskiej. Wielbłąd był także maskarą analogiczną do kozy na terenie Bułgarii i chodzono z nim w okresie Godów (prawdopodobnie jednak, że chodzenie z wielbłądem zostało zapożyczone od Turków). W spektaklu Węgajt miejsce ma scenka z wielbłądem, który pada na ziemię i ożywa pod wpływem gry na klawierze. Inne maski pojawiające się na scenie to bocian i koza.

Na drugą część widowiska składają się maski - na scenę po kolei lub parami wychodzi szereg postaci ludzkich, a niekiedy też zwierzęcych, do ich grona należą: brzuchaty chłop, stara baba, dziewczyna (zwykle niezbyt urodziwa), kobieta w ciąży, wesółek, para zakochanych, dziad z brodą. Wśród zwierząt najczęstsze to ptaki, owady, ryba i koza. Przebieg prezentacji postaci w maskach opisano już wyżej przy omawianiu kolędy.

Trzecia część widowiska to inicjowane przez aktorów tańce, do których stopniowo wciągana jest publiczność. Często po zakończeniu przedstawienia aktorzy

rozmawiają z publicznością, pokazują dzieciom jak grać na instrumentach, namawiają do wspólnej zabawy.

Spektakl to najważniejszy, choć nie jedyny etap zapustów organizowanych przez Teatr Węgajty. Wieczorem, już w samej wiosce Węgajty, postaci w maskach, maskary idą w korowodzie przez wieś, niosąc lampiony, grając i śpiewając. Pochód, do którego nierzadko przyłączają się miejscowi, kończy się w remizie strażackiej, gdzie później przez całą noc odbywa się potańcówka.

Zapusty węgajckie najwyraźniej łączą elementy różnych kultur i tradycji, zachowując klimat tradycyjnych obchodów karnawałowych. Podobnie jak w przypadku kolędowania sens magiczny zapustów, jego wymiar religijny zostaje rozpoznany tylko na poziomie historycznym i ujawnia się w wykorzystywanych motywach oraz postaciach. Wymiar magiczny, religijny zapustów dawno już został wyparty przez żywioł zabawy, spontanicznego kontaktu z drugim człowiekiem. Węgajty zresztą świetnie w ten żywioł się wpisują, dając od siebie impuls do wspólnego świętowania, dla siebie czerpiąc równocześnie inspiracje i pogłębiając teatralne doświadczenie.

Podsumowując, Teatr Wiejski Węgajty wychodzi od powoli zapominanych już obrzędów kolędowania i zapustów i ożywia je, nadając im nowe funkcje, adaptując je na własne potrzeby. Okazuje się, że dawne formy mogą w sposób bardzo intensywny działać na współczesnych odbiorców i rzeczywistość, a także stać się polem do teatralnych poszukiwań. Takie podejście silnie wiąże się z propagowanym przez Mickiewicza hasłem „tradycji żywej” lub „żywej tradycji”, jak wolą to określać sami twórcy Teatru Węgajty. W kolędowaniu i zapustach zawiązuje się bliski związek między tym, co stare – formami dawnych obrzędów oraz tym, co nowe – potrzebą budowania teatru zaangażowanego, bliższego ludziom i ich problemom.

KAROLINA LEONTOWICZ

CAROLING, SHROVETIDE, AND ALLELUIA AT THE WĘGAJTY VILLAGE THEATRE

SUMMARY

The article focuses on one of the projects of Węgajty Village Theatre, a cultural venture representing anthropological theater, which in turn belongs to the broad phenomenon of alternative theater. The project discussed herein is called A Different School of Drama and attempts at recreating winter and spring caroling and Shrovetide, which are slowly falling into oblivion. The author comments on the caroling and Shrovetide as performed by the Theatre, taking into account such details of these events as the site, season, time of the day, characters and their features, costumes, props, and words uttered by the actors. Specific elements of the caroling and Shrovetide in Węgajty are analyzed in relation to traditional customs. The author stresses the Theatre's individual approach to the traditional material and the process of the project's moving from reconstructing the customs to reinterpreting them. The aim of the article is to present one of the phenomena of contemporary alternative theater and to draw attention to how traditional rituals and folk culture function in the context of contemporary high culture.

Translated by Justyna Deszcz-Tryhubczak