

ODRODZENIE PRADAWNEGO OBRZĘDU?

Już sama nazwa Teatr Wiejski Węgajty wyznacza główne obszary poszukiwań artystycznych. W zamyśle Erdmute i Wacława Sobaszków, Małgorzaty Dzygałdo-Niklaus i Wolfganga Niklausa, Witolda Brody oraz Katarzyny Krupki, którzy w niewielkiej podolsztyńskiej wsi, w 1986 roku powołali do życia grupę teatralną nieporównywalną z żadną inną w Polsce¹, teatr miał stanowić połączenie eksperymentu artystycznego z działaniami obejmującymi kulturę wiejską, ludową rozumianymi w poszerzony sposób.² Trzeci element tego programu od początku

¹ Zanim wymieniani artyści osiedli w Węgajtach, pracowali w jednym z zespołów Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” stworzonej w 1977 w Olsztynie. Program działań formułowali w następujący sposób: „Interesują nas zjawiska szersze niż sztuka, zjawiska twórczości, a wśród nich szczególnie te, których warunkiem jest wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, odwaga [...] nie interesuje nas forma popularyzacji sztuki, rozrywka, konsumpcja, relaks, konformizm i poczucie komfortu”. Warto zauważyć, że wiele z założeń „Pracowni” jest realizowanych do dziś w pracy Teatru Wiejskiego w Węgajtach. Por. T. Kornaś, *Węgajty*, „Konteksty” 1991 nr 3–4, s. 68. Po kilku latach od powstania działalność Teatru Węgajty skoncentrowała się wokół istniejących fenomenów naturalnych, wśród których znalazły się m.in.: szlak ryzykantów i kołędników (Bieszczady, część Beskidów), suwalska „Alilujka”, misteria bożonarodzeniowe i wielkanocne, pieśni cyklu pogrzebowego, sztuka śpiewakalirnika i śpiewaka-improvizatora. Por. W. Sobaszek, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty”*, „Konteksty” 1991 nr 3–4, s. 69.

² Relacja Teatru Węgajty wobec wsi i kultury wiejskiej jest złożona. Po części pozostaje w opozycji do obrazu wsi obecnego w społeczeństwie ponowoczesnym, scharakteryzowanego przez Rocha Sulimę. Równocześnie niektóre uwagi badacza wciela w życie. Sulima konstatował: „Można zaryzykować tezę, że wieś staje się coraz bardziej przestrzenią «bez właściwości», gdyż nie ma już kultury ludowej jako osobnego sposobu egzystencji [...] Wieś staje się dziś miejscem semantycznie pustym, a może nawet – naocznie doświadczanym – gruzowiskiem wielkiej formacji społecznej i kulturowej. Dla żywotnych mitologii społeczeństwa ponowoczesnego wieś staje się więc pokusą wtórnych lokalizacji «natury», inności kulturowej, synonimem braku przymusów kulturowych; wydaje się przestrzenią kreacji, jakimś pożądanym przyszłym laboratorium form [...] O wsi myśli się nie tylko jako o przestrzeni już do zmodernizowania [...] ile jak o przestrzeni do odkrycia, a może także – do zdobycia, choć dziś może się ona jawić realnie jako wielka rupieciarnia, na którą chętnie patrzy ponowoczesny bricoleur [...] Wieś, która pozbywa się kulturowej tożsamości, wystawia się na sprzedaż, staje się towarem na rynku dóbr symbolicznych i ekonomicznych. Wieś jako miejsce coraz bardziej «bez właściwości» jest przestrzenią do kupienia przez nowoczesny kapitał, który z zyskiem potrafi sprzedawać wiejskie nastroje, arkadyjskie wyobrażenia, potrafi spieniężyć magię zdrowej żywności, mitologię «źródeł». Por. Wypowiedź Rocha Sulimy [w:] *Przyszłość wsi. Ankieta redakcyjna*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2012 nr 4, s. 11.

wyznaczała ważna dla tej grupy identyfikacja artystów z miejscem, które wybrali dla teatru oraz nawiązanie bliskich relacji z ludźmi, wśród których żyją i tworzą; ale też, ku którym wyruszają w trakcie rozlicznych wypraw podejmowanych w kraju i poza jego granicami.

Uderza fakt, że Teatr Wiejski Węgajty stworzyli artyści, o których Tadeusz Kornaś pisał, że „choć mieszkają obecnie na wsi [...] zostali ukształtowani w środowisku miejskim, co więcej, w tradycjach różnych regionów, a nawet krajów”.³ Teatr Wiejski powołały do istnienia mieszcuchy, a więc osoby dla tradycji wiejskiej obce. Ta obcość może się wydawać nieco dyskusyjna. Z jednej strony bowiem przynależy ona niejako z definicji do sztuki teatru. O tym zjawisku pisał Eugenio Barba.⁴ Z drugiej zaś zdecydowana większość mieszkańców Polski w którymś pokoleniu związana była ze wsią. W takim rozumieniu utworzenie „teatru wiejskiego” można potraktować jako powrót do korzeni pewnej formacji kulturowej, z której również olsztyńscy twórcy wyrosli. Założyciele Teatru Wiejskiego Węgajty nie tylko „zanurzali się” w kulturę wiejską jako obcy, ale w pewnym stopniu byli również obcy dla siebie nawzajem (gdyż ukształtowani zostali w odmiennych krajach, regionach i tradycjach). Ta heterogeniczność zespołu jeszcze bardziej uwrażliwiała jego członków na otwartość wobec inności, na wykształcenie umiejętności komunikacji z zamkniętymi społecznościami, jak również na potrzebę stworzenia wspólnego *modus vivendi*. Opierał się on siłą rzeczy na pewnego rodzaju eklektyzmie. Świadomość bycia w wybranym miejscu, a jednocześnie bycia w nim obcym, a więc poza pewnym środowiskiem, płynące stąd ograniczenia, ale i możliwości, a przede wszystkim odmienne perspektywy widzenia poszczególnych zjawisk okazały się w pracy Węgajt kluczowe.

Choć w kształtowaniu wizji teatralnej, czy szerzej wizji artystycznej zespołu, ważną rolę odegrały teksty m.in.: Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, Czesława Miłosza, Bolesława Limanowskiego, Simone Weil oraz działania Jana Dormana, fundamentalna okazała się lektura pism Stanisława Vincenza. Na podstawie jego tekstów powstał też pierwszy spektakl: *Historie Vincenza – Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźne... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie* (1988). Ale dzięki książkom Vincenza dokonało się coś jeszcze ważniejszego. Twórcy Teatru Węgajty (nie oni jedyni) uświadomili sobie wagę powrotu do „bliższej ojczyzny”, potrzebę kontaktu z „ziemią rozmaitych prowincji”, niezbędność rozpoznania własnych źródeł i rodzimych rytuałów.⁵ To nie przypadek, że Vincenz w cyklu *Kallirhoe* wśród „arcydzieł na tle rozwoju ducha”, obok dzieł Homera, Dantego, Shakespeare’a, poematu serbskiego, *Don Kichota* i *Fausta* umieścił *Po-*

³ T. Kornaś, *Węgajty...*, op. cit., s. 68.

⁴ Reżyser Odin Teatret pisał, że teatr „czy tego chce czy nie, czy ma tego świadomość, czy nie chce o tym wiedzieć, jest obcy” E. Barba, *Spalić dom*, przekł. A. Górka, Wrocław 2011, s. 187.

⁵ Por. K. Czyżewski, M. Sporek-Czyżewska, W. Szroeder, W. Szumiński, W. Wróbel-Remstedt, *Pogranicze – sztuk, kultur, narodów*, „Konteksty” 1991 nr 3–4, s. 66.

*chód kolędy. Ukraińska kolęda jako starożytna przeszłość.*⁶ Z kolei słowa autora *Na wysokiej połoninie* pochodzące z *Prawdy starowieku*, przekute na praktykę teatralną stały się jedną z ważnych metod pracy węgajckiego zespołu: „Po miastach [...] ludzie chodzą do teatru, cieszą się przedstawieniami. U nas, na kolędzie, cały teatr przychodzi do chaty”.⁷

W wyżej wymienionym zestawieniu kolędy i teatru ten ostatni jest rozumiany jako część konkretnego obrzędu oznaczającego zachowania

symboliczne, zrytualizowane wyrażające się w złączonych wspólną ideą znakach, czynnościach, gestach, a także towarzyszących im różnych akcesoriach. We wszystkich kulturach, także w polskiej tradycji ludowej obrzędy przybierają często postać spektakularnego widowiska – aktorskiego występu, z odgrywanymi [...] rolami, z elementami wokalnymi, tanecznymi i muzycznymi, z oracjami, barwnymi pochodami, stosownymi kostiumami, maskami i akcesoriami.⁸

Barbara Oгородowska w swojej definicji „obrzędu” nie użyła słowa „teatr”, lecz sięgnęła po znacznie szersze od niego znaczeniowo „widowisko”, dopełniając je zresztą także szerokim terminem „aktorskiego występu”. Podkreśliła, że choć obrzędy „przybierają często postać spektakularnego widowiska”, nie dzieje się tak zawsze. (Można wyobrazić sobie obrzęd o zminimalizowanej widowiskowości). Istnienie wspólnego obszaru między obrzędem a teatrem nie ulega dyskusji. O ile jednak teatr (występ aktorski) często może stać się/staje się częścią obrzędu, sprawa z wprowadzeniem obrzędu do teatru, przynajmniej w obszarze teatru europejskiego, okazuje się bardziej skomplikowana.⁹

Traktując słowa Vinceza jako swoisty drogowskaz, w styczniu 1989 Teatr Wiejski Węgajty wyruszył na swoją pierwszą wyprawę kolędniczą. Od tamtej pory prowadzi tę praktykę co roku zgodnie z kalendarzem świąt katolickich i prawosławnych we wsiach Żywiecczyny, Beskidu Niskiego i Bieszczad oraz Warmii, a niekiedy także Huculszczyzny.¹⁰ Sięgając do tradycji kolędniczej, po-

⁶ W. Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego*, „Konteksty” 1991 nr 3–4, s. 71.

⁷ S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, Warszawa 1980, t. 1, s. 129.

⁸ Por. B. Oгородowska, *Widowiska obrzędowe (głównie weselne i zapustne) w polskiej tradycji ludowej*, referat wygłoszony podczas sesji „Ethnos – Theatron”, która odbyła się w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie w dniach 10–11 III 2016.

⁹ „Przenosząc zwyczaj kolędowy na scenę przekształcamy sakralną zabawę, zakłócamy przyjęty porządek [...] obrzęd wyjęty ze środowiska zachowuje nadal formę rytuału, ale pozbawiony jest życia, przenosi uczestników w inny świat”. J. Dorman, *Moje uwagi i spostrzeżenia na marginesie imprezy „Herody”*, „Polska Sztuka Ludowa” 1971 nr 4, s. 217; oraz por. M. Fiderkiewicz, „Herody” na deskach teatru Jana Dormana, „Konteksty” 1991 nr 3–4, s. 95–98.

¹⁰ Warto podkreślić, że kolędowanie w praktyce Węgajt odbywa się za każdym razem na ziemi pogranicza. Charakterystyka takich terenów jest szczególna. Podczas, gdy „granice dzielą, pogranicza łączą”. Por. G. Juzala-Deprati, *Wielokulturowy folklor muzyczny Suwalszczyzny*, [w:] M. Pokropek, *Ludowe tradycje Suwalszczyzny*, Suwałki 2010, s. 275. Wacław Sobaszek dodaje: „Ziemia pogranicza jest elastyczna, łatwiej dostosowuje się do zmian i potrzeb, które w czasach globalizacji docierają wszędzie”. W. Sobaszek, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, [w:] *Źródła i przyszłość. 4 żywioły work in progress*, red. J. Wichowska, Węgajty 2012, s. 29.

czątkowo zespół koncentrował się na znaczeniu obrzędowości. Z czasem ten obszar stawał się mniej ważny, na plan pierwszy wysuwało się spotkanie z ludźmi w warunkach ich życia (swoisty teatr egzystencji). Nigdy też podstawowym celem pracy zespołu nie było wierne przywrócenie dawnej tradycji. Kołędujących artystów inaczej niż węgajckich kołędników nie motywowała do działania chęć etnograficznej rekonstrukcji.¹¹ Wacław Sobaszek mówił o rewitalizacji (a więc, ożywieniu) form obrzędowych. Twórców Teatru Węgajty nie interesowała „sekcja zwłok” i podjęcie na nowo martwej formy, ale wskrzeszenie życia, które zawsze wiąże się z transformacją formy. Choć obrzęd kołędniczy stanowił bazę, celem praktyki świadomie poddawanej ewolucji, zgodnie z duchem obrzędowości ludowej¹², dla Sobaszka i jego zespołu pozostało tworzenie teatru, który jest obecnie ważny i czynienie tego w sposób twórczy.¹³ Można zauważyć, że od początku twórcy Węgajt traktowali żywe, ale i świadomie ożywiane formy obrzędowe jako inspirację dla teatru. Jego tworzenie stanowiło ostateczny cel tej pracy, choć punktem wyjścia pozostawała zachowana (nie traktowana z pietyzmem) struktura obrzędowa.

Sami artyści, jak się wydaje nie do końca słusznie, określają swoje praktyki jako postmodernistyczne ze względu na łączenie działań teatralnych z formami kultury ludowej. Oczywiście jest, że w wyniku takiej fuzji nie może powracać prądkowe widowisko, lecz rodzi się raczej współczesny obrzęd transkulturowy.¹⁴ Twórcy Teatru Węgajty całkowicie niepostmodernistycznie traktują swoje działania artystyczne, zachowując w nich za każdym razem otwartą, archaiczno-religijną wizję świata, człowieka i przyrody. Poniekąd próbują odnaleźć dla niej formę współczesną, rezonującą z aktualnymi treściami. Badają „jak spektakle teatralne mają się do obrzędów i lokalnego kontekstu”.¹⁵ Obrzęd odradzany, uobecniany i przekształcany nie tylko okazuje się wariacją wobec starej praktyki, ale także

¹¹ O rekonstrukcji pisał Leszek Kolankiewicz [w:] idem, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 317.

¹² Maria Fiderkiewicz zwraca uwagę, że ewolucja formy wpisana jest bardzo silnie w obrzędowość ludową. Ta ostatnia nie jest, jak się często przypuszcza, skostniałą, zamkniętą strukturą, ale charakteryzuje się twórczym podejściem do ról i scenariusza obrzędu, a także do plastyki obrzędowej. Jan Dorman, obserwując na przestrzeni kilkunastu lat pracę zespołów obrzędowych, dostrzegł, że to, co było zabawą, przybierało z biegiem czasu formę artystyczną. W zespołach pojawiały się nowe postaci, które były reakcją na otaczającą rzeczywistość. Wyniki tych intuicji i spostrzeżeń potwierdziły następnie badania Marii Fiderkiewicz. Por. M. Fiderkiewicz, op. cit., s. 96. Ten głos pozostaje w sprzeczności z opinią wyrażoną przez Annę Kuligowską-Korzeniewską, która podkreśla: „Dobrze wiemy, jak zamknięta jest tradycyjna kultura wiejska czy tradycyjna kultura religijna, jak odróżnia ona to, co swoje i to, co obce”. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Folklor w teatrze. Od Leona Schillera do Teatru Wiejskiego Węgajty*, „Tygiel Kultury” 1998 nr 9–10, s. 99.

¹³ Por. wypowiedź Wacława Sobaszka, *Aliluja 2008*, teatrwegajty.art.pl/pliki/Alilujki/Alilujki.html.

¹⁴ Por. A. Kuligowska-Korzeniewska, op. cit., s. 99. Heterogeniczność form muzycznych była rozpoznawalna dla uczestników obrzędów. Oddzielali oni muzykę znaną z tradycji – bliższą słuchaczom od bliższej artystom. Por. wypowiedź Krystyny Krzyżewskiej [w:] *Alilujka*, reportaż TVP Białystok 2000, teatrwegajty.art.pl/pliki/Alilujki/Alilujki.html.

¹⁵ W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 19.

staje się niejako mostem (drabiną) do wprowadzania teatru do miejsc, w których nigdy dotąd się nie pojawiał. Bez obecności obrzędu to wejście teatru w przestrzeń konkretnych domostw prawdopodobnie w ogóle nie byłoby możliwe.

Wystawa fotografii wieńcząca pierwszą wyprawę kolędniczą pokazywana w Olsztynie przyniosła nieoczekiwane owoce. „Nic piękniejszego nie może spotkać [człowieka] niż pewien przypadek [...] i dar” – tak po latach określił zaistniałą wówczas sytuację Wacław Sobaszek.¹⁶ Od jednej z osób zwiedzających wystawę dowiedział się o kolędniczym obrzędzie wielkanocnym praktykowanym niegdyś w okolicach Suwałk. Po raz pierwszy usłyszał o chodzeniu po aliluji, zwanym także chodzeniem po wołoczebnem. Tradycja ta żywa jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych następnie całkowicie zanikła.

Suwańska Alilujka to jeden z elementów bogatej obrzędowości wielkanocnej. Obrzęd ten określany synonimicznie w różnych regionach jako „wykup”, „chodzenie z Allelujo”, „chodzenie z Łołumem”, „chodzenie z Konopielko” lub „chodzenie po wołoczebnem” stanowi przykład kolędowania wiosennego¹⁷ i pojawia się w Polsce¹⁸ obok innych praktyk odwiedzania domostw w czasie Wielkanocy (takich jak „chodzenie z gaikiem-nowym latkiem”, „chodzenie po dyngusie”, „chodzenie po racyj”, „chodzenie z wyrockami”). Kolędowanie wielkanocne zasadniczo różni się pieśniami w poszczególnych regionach¹⁹ oraz oracjami wykonywanymi od popołudnia pierwszego dnia świąt Wielkiej Nocy do rana przez grupy niezonatych mężczyzn tzw. „kawalerkę” (obecność żonatych jest możliwa, aczkolwiek niepożądana). W okolicach Suwałk (podobnie jak na innych obszarach województwa podlaskiego) „racjarze” (czyli mówiący oracje), jak ich określano, śpiewali kolędy wielkanocne, „pieśni włóczebne”, „konopielki” (gdy w domu mieszkała panna na wydaniu), nawiedzając okoliczne, a czasem i oddalone domostwa i wsie. Warto podkreślić społecznotwórczą, pojednującą wartość obrzędu praktykowanego na terenach zamieszkiwanych niegdyś przez „różnoplemienny naród”.²⁰ Jak zauważa Janina Szymańska: wielkanocne kolędowanie było przykładem symbiozy językowej, społecznej i ekumenicznej, łączyło więc z dwo-

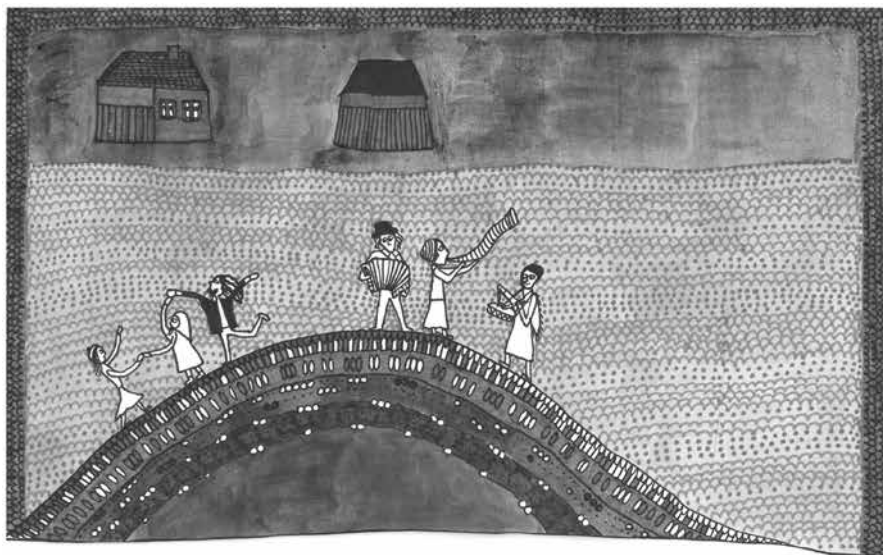
¹⁶ Wypowiedź Wacława Sobaszka, teatrwegajty.art.pl/pliki/Alilujki/Alilujki.html.

¹⁷ W tej części artykułu powołuję się przede wszystkim na badania Janiny Szymańskiej, których rezultat został opublikowany w artykule. Por. J. Szymańska, *Podlaskie pieśni „włóczebne”*, „Etnolingwistyka” 1992 nr 5, s. 97–134; oraz na badania Gustawa Juzali. Por. G. Juzala, *Semantyka kolęd wiosennych. Studium folklorystyczno-muzykologiczne*, Warszawa 2012; a także G. Juzala, *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*, Kraków 2007. Por. także książkę mieszkanki Suwalszczyzny, twórczyni ludowej Władysławy Racis, *Ocalić od zapomnienia*, Suwałki 2006, s. 165–167.

¹⁸ Wiosenne kolędowanie praktykowane jest na dużym terytorium obejmującym część regionów Białorusi, Litwy, Łotwy, Polski i Rosji.

¹⁹ Kolędy wielkanocne różnią się w zależności od regionu. Inne śpiewa się na Mazowszu czy Ziemi Łomżyńskiej, jeszcze inne na Podlasiu, Kurpiach, Mazurach, w Suwalskiem i Siedleckiem. Por. G. Juzala, *Semantyka...*, op. cit., s. 17.

²⁰ Por. A. Połujski, *Wędrowki po Guberni Augustowskiej w celu naukowym odbyte*, Warszawa 1859, s. 3.



Wyprawa Wielkanocna Teatru Węgałty w Dziadowku. Rys. Karolina Placha, 2014

rem. Znali je katolicy, prawosławni i protestanci. „Pieśni «włóczębne» śpiewano również sąsiadom-Żydom».²¹

Alilujka stanowi doskonały przykład synkretyzmu polskiej obrzędowości wielkanocnej.²² Archaiczny obrzęd uległ bowiem chrystianizacji. Z dwoma polami odniesień rezonują odmienne nazwy.

„Alilujka” to gwarowe „Alleluja”, które pojawia się w *Starym Testamencie* jako aklamacja wychwalająca Boga Jahwe. W *Nowym Testamencie* odnosi się zaś do osoby Jezusa Chrystusa, a w sposób szczególny wyraża radość z Jego zmartwychwstania. Chodzenie po Aliluji w takim odczytaniu stanowi wyraz szczęśliwości dzielonej z sąsiadami (ludźmi z tego samego miejsca), płynącej ze zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią. O sile przedchrześcijańskiego obrzędu drzemiącej w Alilujce najlepiej świadczą reakcje hierarchów Kościoła zanotowane w połowie XIX wieku. W relacji Aleksandra Rypińskiego, pochodzącej z terenów Białorusi, stanowiącej jeden z wczesnych opisów praktyki w języku polskim, czytamy:

Szczególny jakiś, im tylko właściwy wyklinany od księży, a jednak do dziś istniejący religijny-niby obrządek: Włóczębników: (Wołóczębniki); czyli zwyczaj włóczenia się z muzyką od chaty do chaty i i winszowania sąsiadom chwili Zmartwychwstania Pańskiego.²³

²¹ J. Szymańska, *Podlaskie pieśni „włóczębne”*, „Etnolingwistyka” 1992 nr 5, s. 97.

²² Dowodzą tego już zestawione obok siebie a występujące synonimicznie nazwy obrzędu „Alilujki” i „chodzenia po wołóczębnem”. Por. W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 29.

²³ A. Rypiński, *Białoruś. Kilka słów o poezji prostego ludu tej naszej polskiej prowincji; o jego muzyce, śpiewie, tańcach, etc.*, Paryż 1840, s. 43–46.

Jak podkreśla Gustaw Juzala²⁴, kolędy wielkanocne nie mają charakteru chrześcijańskiego, są regularnie powtarzaną praktyką magiczną, sposobem składania życzeń wyrażanych w formie życzeń spełnionych. Poprzez śpiewanie o pożądanych wydarzeniach (urodzeniu, małżeństwie, dobrostanie) w trybie dokonanym zaklinają je. Z kolei sam termin „włóczębne”/„wołoczebne” (występujący w różnych formach²⁵) oprócz znaczenia podanego przez Rypińskiego posiada również inne. To nazwa daru, poczęstunku, datku dla grupy odwiedzającej domostwa, prezentu przygotowanego dla chrześniaków na Wielkanoc przez rodziców chrzestnych, ale też daniny wprowadzonej przez Zygmunta Augusta w Wielkim Księstwie Litewskim.²⁶ Możliwe, że geneza terminu odnosi się, jak sugeruje Janina Szymańska, bezpośrednio do ziemi i czynności bronowania pola (spulchniania i wyrównywania powierzchni gleby przez ścinanie jej górnej warstwy za pomocą włóki – brony).²⁷ Na bardzo silny związek tego obrzędu z ziemią zwrócił też uwagę Waław Sobaszek: „Chodzi się po ziemi, wdychając jej zapach wcześniej, w czasie zimy, nieobecny. Patrzy się na nowo zaorane pole i czasami jest tak, jakby się widziało samą nagość ziemi”²⁸. Wracając do znaczenia słowa „wołoczebne”. Wschodniosłowiańscy językoznawcy i folklorysty jeszcze wyraźniej podkreślają związek między nazwą wołoczebne i agrarnymi zwyczajami od słowa „wołoczyć” – tarzać po ziemi. Tarzanie się gospodarza po ziemi miało zapewnić jej urodzaj.²⁹ Sobaszek przywołując mit założycielski obrzędu poniekąd łączy dwa ostatnie znaczenia słowa. Pierwszym wołoczebnikiem był mężczyzna, który leżąc na ziemi na brzuchu był przeciągany po niej (niczym brony). A „imitując ruchy miłosne, spełniał zadanie magiczne, zapewniał ziemi płodność, a ludziom urodzaj”.³⁰ W tym miejscu pragnę tylko zasygnalizować trzy przestrzenie znaczeń, które otwiera Alilujka – przestrzeń daru, pracy oraz symbolicznej praktyki (miłosnej) zapewniającej dobrobyt, dobre życie.

Na przykładzie omawianego obrzędu można zauważyć (podobnie jak to uczynił Jean Duvignaud badając kulturę Bretanii), że chrześcijaństwo łączy się w nim z archaiczną magią. Stanowi też jej przedłużenie. Alilujka to jeden z przykładów

²⁴ Por. G. Juzala, *Semantyka...*, op. cit., s. 11.

²⁵ „Włóczębne, włóczębne, wołoczebne, wołoczone – wołoczebne, wołocewne, wołoszewne, wołoczewne”. Por. J. Szymańska, op. cit., s. 97.

²⁶ Ibidem, s. 98.

²⁷ Ibidem.

²⁸ W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 19. Ujawnienie cielesnego aspektu ziemi pojawia się w różnych tekstach dotyczących województwa podlaskiego. Współczesny autor Jarosław Szewczyk w tekście o przestrzeniach Podlasia pisał o „zmarszczkach krajobrazu”. Por. J. Szewczyk, *Szept pola*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2015 nr 2, s. 54. Z kolei Aleksander Połujski w połowie XIX wieku porównywał, co prawda w przestrzeni kartograficznej, kształt guberni augustowskiej do części ciała: „Piękna to kraina, gubernia augustowska. Na mapie wygląda ona jakby szyja, czy głowa [...] jeśli zaś podług anatomii i fizjologii mierzyć, toć głowa zgoła nie może być pośledniejszą od reszty ciała”. A. Połujski, op. cit., s. 3.

²⁹ G. Juzala, *Semantyka...*, op. cit., s. 54.

³⁰ W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 20.

procesu, w którym ludzie na przestrzeni dziesiątków wieków zamieniają jedno sacrum na inne (albo jeden z obrazów sacrum na inny, niekiedy o „pokrewnym” znaczeniu). Często zdarza się, że nowy kult p r z e j m u j e (podkreślenie Jeana Duvignaud) na swoją korzyść stare praktyki. Nowi wyznawcy stosując je, często postępują w podobny sposób jak ich poprzednicy.³¹ Janina Szymańska pisze o „późnej chrześcijańskiej inkrustacji” archaicznego obrzędu.³² W Alilujce zmartwychwstanie Chrystusa łączy się z odrodzeniem życia przyrody i wpisuje w czas początków, gdyż „każda regeneracja jest nowym narodzeniem, powrotem do mitycznej epoki”³³ – jak pisał Mircea Eliade.

Wielkanoc staje się w tym ujęciu tradycją ekumeniczną, po trosze oderwaną, rachmańską. Fruwają po tej przestrzeni szamańskie łałymki – dziwne pieśni, jak ta o dziewięciu rogach jelenia. Przechadzają się maskary zwierzęce rodem z przedchrześcijańskich czasów [...]. Mieszają się [...] i krzyżują różne wektory czasowe³⁴

– komentuje Sobaszek.

Wystawa fotografii kołędniczych w Olsztynie stała się dla węgajckiego zespołu nie tylko momentem podsumowania doświadczenia kołędniczego, ale przede wszystkim inicjacji w inny obrzęd archaiczny. Tak jakby samo kołędowanie doprowadziło twórców do Alilujki. Poznawanie jej było możliwe dzięki spotkaniom z ludźmi i miejscami. Artyści otrzymali od konkretnych osób adresy, dzięki którym trafili do Dziadówka – małej wioski położonej na wzgórzach nad jeziorem Hańcza – do domu Marianny Maliszewskiej „Babci”. Słowa wielkiego księcia litewskiego Trojdena „gana cze!” („dosyć tutaj”)³⁵, od których w formie spolszczonej wywodzi się nazwa „Hańcza” (tak nazwa jeziora, rzek, jak i wsi oraz folwarku) stały się symboliczną zapowiedzią badań nad starym obrzędem podjętych przez teatr.

Wiosną 1990 do Dziadówka, do świata „nie nadążającego za teraźniejszością”³⁶, do starzejących się ludzi, upadającego rolnictwa po raz pierwszy dotarli nieznani mieszkańcom artyści – Wacław Sobaszek i Wolfgang Niklaus – zainteresowani: wielkanocnymi pieśniami, lokalnymi historiami, oracjami, „niemodną” już tradycją. Przybywający z daleka „inni” zapragnęli stać się spadkobiercami obrzędu niepodjętego (z różnych względów) po dawnych alilujnikach przez „swoich”. O teatrze w tych stronach mówiło się niewiele. Jednak to teatr, którego istota polega na re-prezentacji, u-obecnianiu stworzył ramy, w których można było przekazać i przejąć tradycję. Stał się niczym rezerwat.

³¹ Por. J. Duvignaud, *Dar z niczego. O antropologii święta*, przekł. Ł. Jurasz-Dudzik, Warszawa 2011, s. 79–80.

³² J. Szymańska, op. cit., s. 101.

³³ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 304.

³⁴ W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 29–30.

³⁵ Por. A. Połujski, op. cit., s. 216.

³⁶ W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 22.

Węgajty poznawały Alilujkę przez inicjację/nie przez kradzież.³⁷ Przez ten fakt wpisywały się w stary obyczaj, zgodnie z którym grupa przyszłych alilujników w okresie postu zbierała się, by od doświadczonego śpiewaka uczyć się pieśni i towarzyszących im oracji. Ów doświadczony śpiewak często stawał się później przewodnikiem kompanii (załatorem lub oratorem³⁸). Alilujka stanowiła w istocie występ chóralny (i tym samym, jak zauważył Nietzsche, „macierzyste łono dialogu”³⁹).

Pieśni włóczębne jako pieśni sakralne były ściśle związane z jedynym dniem wykonania w roku. Przypominanie repertuaru, który nie ulegał większym zmianom przez długie lata⁴⁰, wymagało regularnych prób. Kolędowanie – jak zauważa Juzala – to jedyny gatunek wśród pieśni obrzędowych wymagający „instytucjonalnej” nauki.⁴¹ W przypadku Węgajt jej podstawę stanowiło spotkanie. O szczególnej roli międzyludzkiego kontaktu podczas spotkań z zamkniętymi społecznościami wspominał Sobaszek. Podkreślał, że spotkanie rozumiane jako ekumenia (od *oikumene* – jako zamieszкана ziemia) zawsze jest możliwe. Trzeba tylko poznać ludzi, stanąć wobec wzajemnych różnic i problemu inności, przygotować grunt na spotkanie, „rzetelnie i z odrobiną wzajemnej ufności”.⁴² Poznanie języka danej społeczności, nie rozumianego jednak lingwistycznie, stanowi konieczność.

Kultura to jest słowo, które nie należy do słownika ludzi ze wsi” – podkreślał reżyser. – Wycho-dzenie od zrozumiałych dla nich terminów takich jak: kolędowanie, pieśń, serce... Pozwoliło oswoić się wzajemnie i dopiero wówczas rozpocząć kolędowanie. Bez oswojenia nie byłoby to możliwe.⁴³

Marianna Maliszewska, zwana Babcią, która w momencie spotkania z „grajkami”, jak określono zespół Sobaszków w Dziadówku, miała siedemdziesiąt pięć lat, wspominała je w sposób następujący:

Ja na polu krowę doilam, patrzę, siedzą takie nieznane ludzie, a mąż mówi, gości mamy; jakie to gości, jak ja ich nie znam, a oni pytają czy mogą przenocować, no i przenocowali [...] potem przyjechali znowu i tak się zapoznaliśmy [...] A teraz to już takie bliskie, takie swoje, że też tak można z człowiekiem się żyć, dobre ludzie [...] już oni tu przyjeżdżają jak do domu....⁴⁴

Od 1990 roku do połowy pierwszej dekady XXI wieku dom Marianny Maliszewskiej stał się dla Teatru Węgajty schronieniem i bazą podczas wielkanocnych obrzędów. Ta przemiana, której aktorzy i muzycy doświadczyli w Dziadówku,

³⁷ Por. J. Grotowski, *Teksty zebrane*, Wrocław – Warszawa 2012, s. 812.

³⁸ W. Racis, op. cit., s. 166.

³⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 62.

⁴⁰ G.. Cytowicz, *Białoruska pieśń wielkanocna*, „Kurier Wileński” 1936 nr 101, s. 9.

⁴¹ G. Juzala, *Semantyka...*, op. cit., s. 58.

⁴² Wypowiedź Wacława Sobaszkę [w:] *O Teatrze Wiejskim Węgajty z Wacławem Sobaszką rozmawia Jacek Podsiadło*, „Borussia” 1993 nr 6, s. 153.

⁴³ T. Kornaś, *W stronę tradycji żywej. Z Wacławem Sobaszką rozmawia Tadeusz Kornaś*, „Teatr” 1997 nr 1, s. 41.

⁴⁴ Por. Wypowiedź Marianny Maliszewskiej [w:] M. Majewska-Wójcik, *Allelujka w Dziadówku „Jaćwierz”* 2002 nr 18, s. 20–22.

od obcego do domownika zapisana została w programowej postawie zespołu wobec świata: „Stoję na gościńcu, będę przybyszem, gościem, «hostis», obcym bliźnim”⁴⁵ – pisał Sobaszek.

To przede wszystkim dzięki ludziom, ich głosom, pamięci, dzięki Marianie Maliszewskiej (interesujące jest, że to nie dawny alilujnik stał się głównym źródłem wiedzy, a uczestniczka obrzędu, kobieta) oraz jej rodzinie Krystynie i Henrykowi Podbielskim, a także starszym mieszkańcom Dziadówka i sąsiednich miejscowości artyści poznali ducha i literę pradawnego obrzędu. Nie musieli „szperać po zbutwiałych archiwach iskry życia [...] przodków [...] w gruzach ich mieszkań, w polach, lasach, rzekach i jeziorach, nad którymi działalność ich rozprzestrzeniła się”⁴⁶, by „śledzić prawdy i ducha ojców naszych”.

Choć praktyka Alilujki już nie istniała, pamięć o niej pozostawała żywa. Podobnie jak tęsknota tych, którym dane było z nią obcować. W przekazywaniu tradycji Alilujki można dostrzec pewne paralele z wprowadzeniem obrzędów w społecznościach tradycyjnych. W przypadku Dziadówka kobiety i mężczyźni w podeszłym wieku, nie mogąc przekazać obrzędu miejscowym młodym ludziom (alilujnicy często byli nastolatkami), powierzyli go przybyłym z zewnątrz artystom.⁴⁷ W momencie, w którym wspólnota zamiera, do podtrzymania jej istnienia i zlikwidowania wrodzonej niepamięci⁴⁸ potrzebni byli inni, obcy.

Zgłębiając tajemnicę Alilujki, Teatr Węgajty poznał w Dziadówku również inny obyczaj zwany „zajściem wielkanocnym”. Było to spotkanie drugiego dnia Świąt Wielkiej Nocy w domu jednej z rodzin. Odbywało się ono spontanicznie lub po uprzednim umówieniu. To właśnie ten miejscowy zwyczaj wyewoluował w formę teatralną. W lokalnej sytuacji teatr zrodził się z obrzędu. Zajście zamieniło się w spektakl. Sztuka i tradycja zaczęły też modelować formy przestrzenne wsi. Jeden z mieszkańców Dziadówka Antoni Jankowski – zburzył ściankę działową w swojej chałupie, tworząc salę teatralną, w której zespół mógł pokazywać małe formy stricte teatralne. Tak powstał Teatr Wiejski w Dziadówku, odradzany corocznie na jeden dzień. Wskrzeszony pierwszego dnia świąt obrzęd kończył się drugiego dnia spektaklem złożonym z tańców, sekwencji dawnych przedstawień, nowych etiud, recytacji, improwizacji z maskami. Ten porządek świętowania zburzyła śmierć gospodarza. Wówczas przez kilka lat Teatr Węgajty po Alilujce odprawionej w Dziadówku wyjeżdżał pod Sejny, gdzie po obejściu wioski drugiego dnia świąt wieńczył wyprawę spektaklem/zajściem w stodole zwanej Teatrem Dzieci Stabieńszczyzny. W 2010 roku po ukończeniu przez Henryka Podbielskiego budowy wiaty w Dziadówku zakończenie obrzędu powróciło nad jezioro Hańcza.

⁴⁵ W. Sobaszek, *Przedsięwzięcie...*, op. cit., s. 69.

⁴⁶ A. Połujski, op. cit., s. 215–216.

⁴⁷ Artyści to osoby, które zazwyczaj zachowują bardziej żywy aspekt dzieciństwa, a jednocześnie potrafią dzięki sztuce stać się mediatorami między różnymi przestrzeniami, także między starszym a młodszym pokoleniem w lokalnym środowisku.

⁴⁸ Por. J. Duvignaud, op. cit., s. 85.



Antoni Jankowski (u dołu z lewej na fotelu) i jego sala teatralna, Dziadówek 2003.

Fot. Monika Blige

Trójdzielna struktura Alilujki została zachowana. O ile forma dwóch pierwszych elementów: wielokrotnie powtarzanego marszu od domostwa do domostwa oraz nawiedzenia kolejnych gospodarstw z życzeniami i muzyką wzorowane były na tradycyjnym obrzędzie, ostatni jego element stanowiła uczta alilujników we własnym gronie wieczorem drugiego dnia świąt – „wielki bal – jajecznicza i sznabs”⁴⁹ (prysmaki niegdyś na wsiach nieczęsto goszczące). To elitarnie świętowanie „włóczego” Węgajty zastąpiły przedstawieniem otwartym dla wszystkich mieszkańców i trwającą długo w nocy potańcówką. To przesunięcie jest znaczące. Zamiast zamkniętej uczty wokół strawy dla ciała – otwarta uczta duchowa. Niegdyś praktykowana potrzeba chwilowego wyłączenia się ze wspólnoty i smacznego posiłku jedynie w gronie alilujników (jakości niegdyś być może deficytowych) zastąpiona została tym, czego brakuje dziś – doświadczeniem wspólnoty wokół, co interesujące, teatru.

Wszystkie trzy etapy alilujkowego obrzędu: droga, nawiedzenie domostw i wieczorne zajście-spektakl charakteryzują się uporządkowaną strukturą, w którą

⁴⁹ G. Juzala, *Semantyka...*, op. cit., s. 59.

wpisany został element improwizacji. Próba określenia poszczególnych składowych za pomocą terminów teatrologicznych przynosi interesujące konstatacje.

Alilujka zaczyna się od drogi⁵⁰, ale i od znalezienia się poza codziennymi sprawami i zwyczajnym porządkiem, od podążania do nowego stanu.⁵¹ Tutaj nie „świat jest drogą, którą się idzie”⁵², ale droga staje się światem. Marsz pozwala zanurzyć się w nim w sposób fizyczny, ze wszystkimi zmysłami, stanąć na ziemi, zapaść się w błocie, potknąć o kamień. Alilujką węgajccy wykonawcy odpowiadają na pytanie-wyzwanie sformułowane niegdyś przez Wacława Sobaszka:

Jak można by było wycofać się w sytuację elementarną, przejść rodzaj „experimentum crucis”, działać bez ubezpieczenia, pod gołym niebem, na nierównym gruncie, mieć ze sobą tylko instrument.⁵³

Niektórzy folklorysty⁵⁴ zwracają uwagę, że kolędnicy – przybywający z daleka przemierzający rzeki, błota, idący z góry na dół, z zimna do ciepła, z ciemności do światła, zmęczeni, o zmarzniętych nogach, zdeptanym obuwiu i mokrym ubraniu – to nikt inny jak przodkowie powracający z zaświatów na ziemię⁵⁵ z prośbą o dar. W takiej interpretacji węgajccy wykonawcy wcielaliby się w role przodków swoich gospodarzy. Obcy przychodzili w imieniu dawnych mieszkańców Dziadówka.

Kontakt z ziemią zmienia relację nie tylko człowieka z samym sobą i z innymi, ale także z pogodą i z krajobrazem, z widnokresem.⁵⁶ Wymaga innej postawy ciała. Wprowadza dynamiczną perspektywę spojrzenia. Uwrażliwia na szczegóły, a jednocześnie zachęca do ogarnięcia całości. Wejście w krajobraz, który nie stanowi tylko scenografii (nie chodzi wyłącznie o estetyczny odbiór przestrzeni) pozwala człowiekowi choć w pewnym stopniu, na chwilę przekroczyć wyobcowanie z przyrody (szczególnie odczuwane przez mieszkańców miast), doświadczyć ponownego zakorzenienia w niej. Kontakt z naturą to doświadczenie miejsca wszystkimi zmysłami (zamiast dominacji wzroku) nasiąkanie otaczającą przestrzenią.⁵⁷ Jej otwartość (w krajobrazie Suwalszczyzny zrytmizowana przez

⁵⁰ Zasadne wydaje się zanalizowanie zarówno tego etapu Alilujki, jak i całego obrzędu jako obrzędu przejścia, niejako z dwóch perspektyw – przyjezdnych artystów i mieszkańców wioski.

⁵¹ P. Kowalski, *Droga, wędrówka, turystyka w kulturze popularnej*, [w:] *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategorie przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*, red. idem, Opole 2001, s. 7.

⁵² Wypowiedź Włodzimierza Staniewskiego [w:] *Odczytanie świata. Z Włodzimierzem Staniewskim rozmawia Zbigniew Taranienko*, „Konteksty” 1991 nr 3–4, s. 43.

⁵³ Por. W. Sobaszek, *Przedsięwzięcie...*, op. cit., s. 69.

⁵⁴ Por. G. Juzala, *Semantyka...*, op. cit., s. 15.

⁵⁵ W takiej interpretacji zupełnie innego znaczenia nabiera dialog prowadzony przez Wacława Sobaszka z mieszkańcami jednego z domostw:

– „Z daleka jesteście?

– Z dalekiego, bogatego, szczęśliwego kraju

– Gdzie taki kraj jest? Ja chciałabym tam się znaleźć”.

Por. *Teatr wiejski w Dziadówku*, 2000 [w:] teatrwegajty.art.pl/pliki/Alilujki/Alilujki.html.

⁵⁶ Określenie Rocha Sulimy [w:] *Przyszłość wsi...*, op. cit., s. 11.

⁵⁷ D. Henry, *Przemierzać, obserwować, czytać... pejzaże*, przekł. K. Musioł, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2005 nr 1, s. 9–10.



Wyprawa wielkanocna Teatru Węgajty w Dziadówku, 1999. Fot. Mariusz Papierski

morenowe pagórki), uwalnia nie tylko percepcję, ale także stymuluje wyobraźnię, zmienia jakość myślenia, uwrażliwia. Jednocześnie pojawia się jako wyzwanie, również w sensie fizycznym, wobec kolejnych kilometrów do przejścia. „Prze-strzeń staje się narzędziem [roz]poznania”⁵⁸ właściwego miejsca człowieka w Kosmosie (jako części wobec całości), śmiertelności wobec odradzającego się życia. Zaprasza do znalezienia się choć przez chwilę w centrum „sakramentalnego modelu postrzegania świata”⁵⁹, a może i dotknięcia transcendencji.

Jednocześnie wędrówka w pustoszejącym rolniczo krajobrazie Suwalszczyzny oznacza wejście na ziemię, która dla niektórych mieszkańców prawdopodobnie stała się powodem cierpienia jako ciężące zobowiązanie po przodkach. Dlatego stąd odeszli. Ten zakorzeniający jednych kosmos dla innych może stał się światem, który najlepiej było porzucić, zamienić w ugór i zostawić odłogiem, a potem udawać, że się nigdy w nim nie było?⁶⁰ Perspektywy kosmiczna i społeczna ujawniają niebezpieczne napięcie.

Zanim alilujnicy dotrą do poszczególnych chat stanowią barwną procesję, jak pisał Tadeusz Kornaś „zupełnie nierealną, wciąż zmieniającą się kompozycję”.⁶¹

⁵⁸ Por. A. M. Leśniewska, *Magdalena Więcek – przestrzeń jako narzędzie poznania*, Orońsko 2013, s. 5.

⁵⁹ M. Lapka, *Płynny krajobraz*, przekł. E. Ranocchi, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2012 nr 4, s. 71.

⁶⁰ M. Zych, *Ugory, odłogi, ziemia*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2012 nr 4, s. 13, 16.

⁶¹ T. Kornaś, *Wędrowcy z Rachmańskiej Krainy*, „Teatr” 1992 nr 2.

Ciała zostały odpowiednio przygotowane, zaopatrzone w wygodne, często pstrokate okrycia, mocne buty, niewielkie torby, a przede wszystkim uzbrojone, czy raczej poszerzone o zgodnie z tradycją obowiązkowe instrumenty muzyczne, z roku na rok w zmieniającym się układzie (niekoniecznie respektującym dawne wskazania). To zrośnięcie ciała alilujnika z instrumentem muzycznym, albo rekwizytem takim jak choćby koszyk na jajka, czyni zeń formę hybrydyczną. Ujawniając jej pozacodzienność odsyła do szczególnej sytuacji. Dźwiganie bębna sporych rozmiarów czy kontrabas, ciężkiej harmonii albo ligawki – prawie dwumetrowej trąby⁶² – po polnych wykrotach wiąże się ze szczególnym trudem wędrowania, zmusza ciało do dodatkowego wysiłku. Obecność instrumentów nie tylko kształtuje malowniczą formę procesji, ale jest nieodzowna, gdyż muzyka rozbrzmiewa nieustannie. Nie jest ona tutaj wyborem estetycznym, ale stanowi ślad ludzkiej obecności w świecie. W wędrowce alilujników świat jawi się nie tylko jako miejsce dla pieśni, ale i miejsce pieśni, miejsce, które jest pieśnią. Muzyka jako działanie życiodajne przypomina akt symboliczny (niemal miłosny), którego cel to połączenie z naturą przez śpiew i stąpanie po ziemi, zmieniające się w rodzaj tańca. Dodatkowo pochod alilujników zestraja się z kolejnymi miejscami⁶³, odpowiada na ich energię i formę. Inne dźwięki rozlegają się nad jeziorem, inne na wzgórzu, jeszcze inne na łące, zmieniają się rytmy, barwy, charakter motywów. Procesja staje się widowiskiem sama dla siebie, ale i dla okolicznych dzieci, które chętnie dołączają do niej.

Zdarzało się, że podczas rozmów ze starymi mieszkańcami zespół poznawał lokalne tradycje toponomastyczne – nazwy obiektów i przestrzeni: dróg, rozwidleń, pagórków i głazów narzutowych, poszczególnych parcel i siedlisk, starych drzew.⁶⁴ Śpiewane w ich sąsiedztwie tradycyjne pieśni nie tylko pobudzały pamięć o nie-obecnym już świecie, ale przywoływały istnienia tych, którzy niegdyś je tutaj śpiewali, a może nawet i tych, którzy byli tam przed nimi.⁶⁵ To kolejny, niesformułowany explicite cel Alilujki: śpiewać swoim głosem starą pieśń w obcym miejscu po tym, by na moment mogła zostać odzyskana łączność

⁶² Inne instrumenty pojawiające się często podczas Alilujki to skrzypce i klarnet.

⁶³ W. Staniewski mówił o odbieraniu świata, który otacza człowieka, jako faktury muzycznej. Por. wypowiedź W. Staniewskiego [w:] *Odczynianie świata...*, op. cit., s. 46.

⁶⁴ Por. J. Szewczyk, *Szept pola*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2015 nr 2, s. 56.

⁶⁵ O wspomnianiu podczas alilui plemion bałtyjskich: Prusów i Jaćwingów pisała Monika Blige: „Dlaczego opisując chrześcijańską tradycję chodzenia po alilui wspominam o losach pogańskich plemion? Odpowiedź jest prosta. Nie da się – patrząc na rozległe przestrzenie – nie myśleć o ludziach kiedyś je zamieszkujących. Nie da się nie zaśpiewać pieśni w języku, którym się kiedyś ponoć posługiwali. Ta śpiewana w niezrozumiałym języku pieśń to swoisty hołd złożony Jaćwingom i Prusom przez węgajskich kołędników. Pieśń ta, nie mająca tak naprawdę żadnego związku z tradycją chodzenia po wołoczebnym, świadczy o otwartości twórców Teatru Wiejskiego Węgajty na inspiracje płynące z wielu źródeł”. M. Blige, *Alilujka*, [w:] „Więcej niż teatr”. *Teatr Wiejski Węgajty – fenomen kulturowy i artystyczny*, (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Dobrochny Ratajczakowej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej), Poznań 2003, s. 98.



Wyprawa Wielkanocna Teatru Węgajty w Dziadówku. Rys. Karolina Placha, 2014

z przeszłością⁶⁶; by uzyskać niezbędne dla ciągłości życia połączenie między tym, co było, jest i nadejdzie.

Muzyka grana przez Węgajty wśród suwalskich pagórków rozlega się w przestrzeni wielu kilometrów. Większość miejscowych stoków posiada bowiem wspaniałe właściwości akustyczne, które każą myśleć o nich jako o lokalnych (potencjalnych) amfiteatrach. Człowiek na górze nie tylko jest słyszalny, ale i widoczny. Można powiedzieć, że sama forma krajobrazu ujawnia jego teatralny charakter. John Berger pisał o szczególnym doświadczeniu patrzenia na pole zdolne uruchomić dawną pamięć choćby pieśni słuchanej w dzieciństwie. Wśród cech charakterystycznych idealnego pola, wywołującego takie doświadczenie, Berger wymienił: porę roku obserwacji pola – i zaznaczył, że nie powinna to być zima (kiedy się nic nie dzieje), obecność granic, porośnięcie trawą, lokalizację na stoku wzgórza (umożliwiającą oglądanie z góry, albo z dołu oraz ustanowienie bardziej wyrównanej relacji między tym, co daleko i co blisko), niezamknięcie żywopłotem. Idealne pole określone przez Bergera precyzyjnie przywołuje krajobraz Dziadówka. Angielski krytyk sztuki podkreślił, że idealne

⁶⁶ K. Czyżewski, M Sporek-Czyżewska, W. Szroeder, W. Szumiński, W. Wróbel-Remstedt, op. cit., s. 66.

pole przypomina obraz (z określonymi granicami, przystępną odległością) i teatr (z okrągłą sceną, której towarzyszy otwartość na wydarzenia i maksymalna możliwość wychodzenia i wchodzenia). Jest nie tylko miejscem oczekującym na zdarzenia, ale i zdarzeniem samym w sobie. Berger porównał nawet idealne pole do życia patrzącego nań podmiotu.⁶⁷

Zatopiony w przyrodzie pochód alilujników jest widowiskiem, ale dopiero filmowa dokumentacja Waldemara Czechowskiego złożona z wieloplanowych, szeroko kadrowanych ujęć ujawnia inną perspektywę spojrzenia na ten orszak. W filmowych sekwencjach Czechowskiego suwalskie pola umieszczone na stokach stają się zarazem sceną, scenografią i partnerem dla węgajskich artystów. Ci z kolei jawią się jako wykonawcy kosmicznego *theatrum mundi*⁶⁸. Wyreżyserowanego i oglądanego przez Boga. Danego nie tylko Jemu i Jego aniołom, ale całemu stworzeniu – drzewom, ziemi, wodom i pagórkom.

Celem drogi podejmowanej przez alilujników jest za każdym razem odwiedzenie kolejnych gospodarstw. Coraz głośniejszy śpiew i oznajmienie „idzie się” zapowiadają pochód zbliżający się do obejścia. Wezwanie sygnalizuje doświadczenie nowego wymiaru, w jaki alilujników wprowadza praktyka. Nie wiadomo już, czy to ludzie podążają, czy prowadzi ich droga, a może wiedzie pieśń?

Porządek Alilujki od momentu wkroczenia na podwórkę zostaje ściśle określony. Składa się on zgodnie z tradycją z czteroelementowej struktury: inwokacji do gospodarzy (często śpiewanej pod oknem zwanej „kolędą okienną”) i prośby o wyrażenie zgody na zaśpiewanie kolęd, śpiewania kolęd dla poszczególnych członków rodziny (odbywa się to zazwyczaj w domu, a przy sprzyjającej aurze na podwórku i rozpoczyna od kościelnej pieśni wielkanocnej), prośby o dary oraz życzeń.⁶⁹ O ile ustalona kolejność i charakter pieśni stanowią stałe części obrzędu, elementem zmiennym i z reguły lokalnym są oracyjki – rymowane, dowcipne życzenia układane niegdyś przez alilujników.⁷⁰ To połączenie stałych i improwizowanych/zmiennych elementów typowe dla form tradycyjnych (przypomina nieco obecny w komedii dell’arte podział na *canevas* i *lazzi*). W alilujkowej praktyce Węgajt zaobserwować można synkretyczne połączenia – obok śpiewu, oracyjek i żartobliwych komentarzy przejętych z lokalnej tradycji, pojawiają się towarzyszące niektórym pieśniom układy choreograficzne oraz spontaniczne tańce, niekiedy nawet mikrosekwencje teatralne. Zespół sięga również do bogatego arsenału zabaw z Rusi na Welykdeń, a więc do zabaw towarzyszących obchodom Wielkiej-

⁶⁷ J. Berger, *O patrzeniu*, przekł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 259–266.

⁶⁸ Por. D. Kosiński, *Histrioni i aktorzy*, „Ethos” 2007 nr 77–78, s. 135–146. Z kolei Włodzimierz Staniewski w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką użył terminu *theatrum mundi* do określenia pory dnia między dniem a nocą. Por. wypowiedź W. Staniewskiego [w:] *Odczytywanie świata...*, op. cit., s. 52.

⁶⁹ Por. G. Juzala, *Semantyka...*, op. cit., s. 11.

⁷⁰ Oracyjki są regionalnym elementem chodzenia po dyngusie, nie występują poza Suwalszczyzną. Zob. A. Kawecki, *Ludowy obchód wielkanocny „Konopielka” na Podlasiu*. „Literatura Ludowa” 1960 nr 2–3, s. 71–73.

nocy.⁷¹ Trzonem rewitalizacji tej części obrzędu są elementy tradycyjne wzbogacone jednak z czasem o coraz bardziej liczne elementy teatralne i performatywne, nieprzynależące do dawnej tradycji, silnie natomiast związane z tradycją Teatru Węgałty.

Zwieńczenie Alilujki i niejako pożegnanie indywidualnej przestrzeni mieszkańców Dziadówka stanowi pieśń śpiewana na wszystkich podwórkach:

Dziękujemy za te dary,
Co żeście nam darmo dali,
Darmo dali, a nie żalowali,
Żebyście się za to do nieba dostali.

Alilujka to także wymiana darów. W myśleniu ludowym słowo równoważne jest rzeczy i stanowi dar. Obdarowywanie to zarówno okazywanie uznania drugiej osobie, jak i utrwalanie wzajemnych więzi. W kulturach ludowych dar wymaga odwzajemnienia, a wymiana darów stanowi jedną z podstawowych reguł współżycia. W hierarchii darów, jak poucza sytuacja kołędowa, słowa, życzenia, pochwały wyrażone przez przybyszów, ich pieśni – są czynnikami sprawczymi, wywołującymi wymianę.⁷²

Odwiedzani domownicy za słowa, pieśni, muzykę, obecność odwzajemniają się poczęstunkiem, alkoholem (dużą jego ilością), jajkami. Dla obu grup – obdarowujących i obdarowanych (wzajemność tej relacji podkreśla materialność-niematerialność darów) „dar oznacza utratę”⁷³, (w praktyce Węgałt w przeciwieństwie do niektórych dawnych alilujników) dokonywany jest bez wizji ekonomicznej. Jak pisał o darze Jean Duvignaud:

Daje się, ponieważ jest się niczym i daje się niczemu [...] a w ten sposób niszczy się siebie i innych – w akcie, który wyodrębnia z czasu jedną z tych chwil, o których Spinoza mawiał, że zawierają w sobie wieczność.⁷⁴

Wszyscy autorzy świadectw węgałkiej Alilujki, ale także wielu jej uczestników podkreśla szczególny wymiar tego doświadczenia. Możliwe, że jego źródłem było nic innego jak owo wspólne (zniszczenie siebie) doświadczenie (za życia) wieczności.

O ile „w rytuale klątwy dokonuje się symboliczna transformacja swojego w obcego, poprzez [...] symboliczne działania następuje oddzielenie od wspólnoty i przypisanie orbis exterior”⁷⁵, o tyle w akcie życzenia, daru, błogosławieństwa

⁷¹ Zob. O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 29: *Pokucie*, cz. I, Wrocław 1962, s. 153–198. Wnikliwej analizy pieśni, oracyjek i zabaw składających się na węgałką Alilujkę z perspektywy obserwacji uczestniczącej dokonała Monika Blige w opracowaniu z 2003. Por. M. Blige, op. cit., s. 80–104.

⁷² Por. G. Juzala, *Semantika...*, op. cit., s. 15.

⁷³ J. Duvignaud, op. cit., s. 154.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ K. Dudzińska, *Przekleństwo jako praktyka transformacji swoich w obcych*, [w:] *Regiony, granice, rubieże*, red. L. Mróz, M. Zowczak, K. Waszczyńska, Warszawa 2005, s. 236.



Teatr Węgałty przed domem Danuty Niebrzedowickiej, Dziadówek 2004. Fot. Pep Akanyiz

obcy także poprzez symboliczne działania mogą zostać przyłączani do wspólnoty, przypisani orbis interior. Dzieje się tak, że aktorzy Węgałty na świąteczny czas Wielkiej Nocy zostają włączeni do lokalnej wspólnoty. Po ponad ćwierćwieczu wielkanocnego kołędowania mieszkańcy Dziadówka nie wyobrażają sobie świąt bez „grajków”.

Wejście z Alilujką w prywatną przestrzeń gospodarzy – na ich podwórka, do domów stanowi teatr egzystencji – oznacza stanięcie twarzą w twarz z ludźmi, otarcie się o czyjeś życie⁷⁶, dotknięcie różnych sytuacji: trudu codziennego bytowania, chorób, małościowości – życia, jak sugeruje Carl Gustaw Jung, zgodnego z pierwotnym zamysłem, życia ziemi.⁷⁷ W warunkach domowych, ustanawia się nowe, bardziej przejrzyste porozumienie między domownikami a przybyszami-aktorami. Sobaszek nazywa takie zdarzenie spektaklem domowym.⁷⁸ Tworzy się rodzaj Teatru Widzialnego w przeciwieństwie do Teatru Niewidzialnego Augusto Boala –

zakamuflowanego wystawienia prowokacyjnej inscenizacji w miejscu publicznym w taki sposób, by skłonić niczego nie podejrzewających widzów-aktorów do dyskusji i debaty.⁷⁹

⁷⁶ W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 22.

⁷⁷ C. G. Jung, *Śniący świat Indii*, przekł. E. Sobaszek, [w:] *Podróż na Wschód*, wybór, oprac., wstęp L. Kolankiewicz, Warszawa 1989, s. 107.

⁷⁸ Por. wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] *Teatr wiejski w Dziadówku*, 2000, teatrwegajty.art.pl/pliki/Alilujki/Alilujki.html.

⁷⁹ A. Boal, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przekł. M. Świerkocki, Warszawa 2014, s. 55.

W przypadku węgajckiego teatru domowego rzecz jest zgoła przeciwna. Spotykamy się z „jawnym działaniem performatywnym w miejscu prywatnym” – ale jego cel podobnie jak u Boala jest transformacyjny. Ma skłonić i zainspirować niczego nie podejrzewających widzów (ale i aktorów) do innego bycia w świecie i wobec innych osób, ale także wobec samych siebie, wobec własnej tradycji. Mimo ewidentnych różnic, dostrzegam jawne pokrewieństwo praktyki teatralnej Węgajt (realizowanej podczas alilujkowych odwiedzin) z pracą Augusto Boala. Twórcy Teatru Węgajty podobnie jak brazylijski reformator sytuują teatr w ścisłym związku z lokalnym kontekstem społecznym, a często również z konkretnym problemem. Dla Boala teatr jest poligonem ćwiczebnym, na którym widzowie-aktorzy mają odnaleźć narzędzia i sposoby zmiany ludzkich zachowań w konkretnej sytuacji, a następnie trenować wprowadzanie tej zmiany w życie. W Boalowskim Teatrze Uciśnionych geneza ucisku wynika z niesprawiedliwej sytuacji społecznej – jej zmiana stworzy lepszy świat. W przypadku Węgajt nauka działań służących przemianie rzeczywistości i tworzeniu bardziej sprawiedliwego świata, tu i teraz, przynajmniej w kontekście Alilujki znajduje się na drugim planie. Celem Teatru Widzialnego nie jest działanie, ale wzbudzenie silnych więzi społecznych w obu grupach – aktorów i domowników – oraz między nimi. Alilujkowe kolędowanie generuje doświadczenie pogłębionych kontaktów międzyludzkich, bogatych spotkań z osobami, z którymi pozornie niewiele może łączyć. Kontakty twarzą w twarz nie tylko są nam jako ludziom potrzebne do przetrwania (jak głosi jedno z haseł: „Trzeba wioski, by dożyć setki”⁸⁰), ale czynią nas zdrowszymi, szczęśliwszymi i mądrzejszymi. Pozwalają wzmocnić naszą odporność psychiczną, owocują w dobroczynne poczucie wzajemnego zaufania, zaufania do życia i przynoszą płynącą z niego radość.⁸¹ Wydaje się, że dziś w drugiej dekadzie XXI wieku nawet wśród mieszkańców wsi zaobserwować można rozluźnienie związków z ziemią. Nie znaczy to wcale, że jesteśmy jako ludzie mniej od niej zależni – każdy kataklizm szybko nam o tym przypomina, ale na co dzień jakby tego nie pamiętamy. Stąd może praktyki związane z płodnością ziemi nie są już tak respektowane. Dziś obszarem szczególnie ważnym dla naszej żywotności zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym stają się relacje międzyludzkie. Dlatego też nadrzędnym celem pracy twórców Teatru Węgajty jest wykorzystanie form teatralnych do budowania pogłębionych więzi, odkrywania ich bogactwa w sytuacjach zwyczajnych, często trudnych. Działania stają się pochodnymi tych relacji. A bliskie więzi łatwiej mogą wygenerować zmianę społeczną. Wskazówka, którą Augusto Boal opatrzył wiele „ćwiczeń i gier dla aktorów i nie-aktorów”: „Zobaczyć to, na co patrzymy, usłyszeć to, czego słuchamy, odczuć, co dotykamy, w nowy sposób doświadczyć przestrzeni”⁸² – twórcy Teatru Węgajty przekładają

⁸⁰ S. Pinker, *Efekt wioski*, przeł. M. Szymczukiewicz, Kielce 2014, s. 22.

⁸¹ Por. ibidem, s. 20–22.

⁸² A. Boal, op. cit., s. 90.



Wielkanoc, Teatr Węgajty, Dziadówek 2014

na relacje z odwiedzanymi po Aliluji rodzinami. Liczą się uważność i komunikacja. Sobaszek podkreśla, że celem jest, by nie było udawania, by postawa była otwarta, autentyczna, ale i krytyczna⁸³, pozbawiona krzywdzącej idealizacji.

Wydaje się, że ten alilujkowy teatr – jako praktyka pogłębiania więzi przynosi zamierzony cel. Odwiedzani mieszkańcy Dziadówka witają „grajków”, rozmawiają i śpiewają wspólnie z aktorami, wspominają dawne Alilujki, sami intonują pieśni, śmieją się, płaczą, częstują, czym mogą, wspólnie przepijają. Między świętującymi razem Alilujkę pojawia się ogromna otwartość na spotkanie i może dzięki temu zdarzają się „rozmaite rzeczy, które w życiu codziennym są wręcz niemożliwe”.⁸⁴

Na spektaklu, który odbywa się na zakończenie Alilujki wieczorem drugiego dnia świąt gromadzi się niemal cała wieś oraz zaproszeni goście. Czasem są to całe rodziny, niekiedy ich reprezentanci. Od początku nie zmienił się sposób kompozycji przedstawień, natomiast co roku zmienia się ich struktura. Dawniej prezentowane fragmenty spektakli bywają wzbogacone o nowe sceny, pojawiają

⁸³ W. Sobaszek, *O przyszłości...*, op. cit., s. 24.

⁸⁴ Wypowiedź Wacława Sobaszka, teatrwegajty.art.pl/pliki/Alilujki/Alilujki.html.

się w zmienionym układzie. Przedstawienia wieńczące Alilujkę za każdym razem łączą w sobie rozmaite obrazy widowiska zapustnego (z galerią masek: błazna, dewotki, żebraka, pijaka, zalotników) z pieśniami wielkanocnymi. Z czasem obok tych elementów pojawiało się coraz więcej sekwencji teatralnych, nowych etiud, a nawet mniejszych spektakli. Zdarzyło się, że to właśnie w Dziadówku miała miejsce premiera przedstawienia (tak się stało w 2012 roku w przypadku spektaklu *Ogień, kryzys, dworzec centralny*). Poza wykonawcami Węgajt, swoją pracę prezentowały także inne zespoły, z kraju i z zagranicy.

Czynnikiem decydującym o kompozycji spektaklu są zawsze lokalne odniesienia i atmosfera panująca w Dziadówku. W sposób szczególny liczy się tutaj również gust widzów. A o pracy aktorów Jean Duvignaud pisał:

Aktor [...] kiedy wstępuje na scenę czy podium i przepełnia go świadomość, że widzowie oczekujący spektaklu są zachłanni [...] Publiczność „zjada” go, pochłania, żżera jego tajemne energie i wysysa esencję. W takim spożywaniu jest coś fascynującego. Traktowano tę „konsumpcję” jako rodzaj sadomasochizmu, ale nazwy nadawane temu zjawisku niewiele znaczą wobec tego, czym ono w istocie jest – bo naprawdę jest to psychiczna kopulacja aktora z publicznością.⁸⁵

W kontekście zwieńczenia „chodzenie po wołoczebnym” zyskuje nowe znaczenia. Nie tylko szczególna relacja między sceną i widownią, ale także obecność masek, sposób konstruowania przedstawień – niejako z gotowych, oddzielnych części o zmieniającym się układzie, a niekiedy i strukturze, znacząca heterogeniczność spektakli (dzięki obecności momentów serio i buffo, tańca, śpiewu, gry z maskami) pozwala odnaleźć pewne pokrewieństwo przedstawień węgajckich z komedią dell’arte. Stara forma stanowi jedynie punkt odniesienia dla pracy Węgajt, przy podkreśleniu ewidentnych różnic dotyczących np. gry aktorskiej.

Podobnie jak w komedii dell’arte tematem nadrzędnym, który powraca w Dziadówku w poszczególnych sekwencjach z udziałem postaci w maskach, są ograniczenia ludzkiej natury i (daremne, czasowe) próby ich przekroczenia. Otwierający pochód masek – Dziadek i Babcia podpierają się kijami i trzymają za obolałe plecy, ale moment skocznej muzyki wystarczy, żeby porzucić laski i wirować w szaleńczym tańcu. Na koniec „wraca [jednak] starość, a z nią niedołączność”.⁸⁶ Usytuowanie postaci między przeciwstawnymi biegunami oraz dwiistość posunięta do maksimum charakterystyczne dla komedii dell’arte powracają w spektaklach prezentowanych w Dziadówku.

Elementem, który pojawia się we wszystkich przedstawieniach granych drugiego dnia Wielkiej Nocy jest pieśń *U jeziora, u białego...*, poznana przez zespół dzięki Helenie Stankiewicz. Pieśni towarzyszy inscenizacja z udziałem aktorów w maskach. Bajkowa, nieco anegdotyczna sekwencja pozwoliła twórcom odkryć głębsze znaczenia zawarte w ludowych wierzeniach. Opowieść o królewnie

⁸⁵ J. Duvignaud, op. cit., s. 57.

⁸⁶ M. Blige, op. cit., s. 102.



Rozległe pola, Dziadówek 2007. Fot. Franciszek Skrzyszewski

i smoku traktuje o katastrofalnych zagrożeniach dla życia i próbach ich przezwyciężania. Ta ciekawa pieśń tradycyjna, w której łagodność formy kontrastuje z siłą treści, w przedziwny sposób zrymowała się z *Tetralogią żywiołów* prezentowaną przez Węgajty podczas kolejnych Alilujek od 2010 do 2013 roku. Przedstawienia: *Woda 2030* (2010), *Ziemia B* (2011), *Ogień, kryzys, dworzec centralny* (2012) *Powietrze e(ks)misja* (2013) stanowią przykład teatru zaangażowanego społecznie, ekologicznego, którego celem jest budzić świadomość w kwestii wyczerpania zasobów naturalnych na planecie i w perspektywie nieuchronnej katastrofy. Czy dawna tradycja zainspirowała nowy teatr, czy problem ochrony ziemi przed katastrofą jest na tyle uniwersalny i bliski ludzkiej tożsamości, że powraca niezależnie od kontekstu?

Pod względem estetycznym Teatr Wiejski w Dziadówku jest przykładem sytuacji, o której pisał Peter Brook, w której Teatr Prosty łączy się z Teatrem Świętym, tworząc Teatr Bezpośredni.⁸⁷

Z kolei o wadze lokalnego kontekstu podczas prezentacji wielkanocnych spektakli wspominała Monika Blige:

Biedna wieś na pograniczu polsko-litewskim, stanowi dla nich [przedstawień] nie tylko nową przestrzeń, ale i rzuca na nie nowe światło, stwarza kolejne konteksty interpretacyjne. Maski zaczynają żyć własnym życiem [...] Kobieta w masce zakrywającej twarz kratami, nakryta kwefem, prze-

⁸⁷ Por. P. Brook *Pusta przestrzeń*, przekł. W. Kalinowski, Warszawa 1981.

staje być symbolem islamu, staje się personifikacją wsi bez perspektyw. Maską zdziwienia wzbudza śmiech, ponieważ swą szeroko otwartą twarz skierowała w stronę pani sołtys.⁸⁸

Przedstawienia w Dziadówku posiadają znaczącą moc społecznotwórczą. Przypominają bartery znane z praktyki Odin Teatret. W spotkaniu z obcymi, przybyłymi artystami cała wieś choć na chwilę się jednoczy, niesnaski znikają, przynajmniej na ten wieczór. Niekiedy, jak w klasycznym barterze, dochodzi do odpowiedzi pieśnią za pieśń. Spektakl kończy się wspólną potańcówką do białego rana. Dzięki wieloletniej praktyce Węgajt młodzi mieszkańcy Dziadówka w początkowych latach nieco sceptyczni wobec wielkanocnego kolędowania, przekonali się do własnej tradycji. To, co kiedyś było ich piętnem, dziś stało się powodem do dumy i źródłem radości. A dla niektórych może nawet znakiem tożsamości. W Dziadówku zarówno widzowie, jak i wykonawcy mogą doświadczyć, że teatr, kultura pełni rolę tonizującą, mediacyjną, integrującą, ale i odradzającą ducha społeczności. Oslaniają ludzi i uczą ich umiejętności wzajemnego bycia i rozmawiania mimo różnic.⁸⁹

Obrzęd Alilujki ma również ogromne konsekwencje dla pracy Teatru Węgajty. Ślady tej praktyki odnaleźć można w niektórych przedstawieniach (*Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*⁹⁰). Bezpośrednio z praktyki obrzędowej, nie tylko związanej z Alilijką, narodziła się koncepcja Innej Szkoły Teatralnej. To nauka teatru skierowana zazwyczaj do młodych ludzi, w którym rozwijanie rzemiosła teatralnego łączy się z poznawaniem kultury tradycyjnej i zgłębianiem fenomenu widowisk obrzędowych. Obecnie każdy sezon Innej Szkoły Teatralnej złożony z: kolędowania, zapustów i Alilujek kończy się nowym spektaklem. Za każdym razem jest on prezentowany w Dziadówku.

O alilujkowej praktyce Teatru Węgajty jednak nie sposób pisać jako o odrodzeniu pradawnego obrzędu. Zbyt wiele składowych uległo zmianie – rodzaj uczestników, charakter i kompozycja elementów, zmieniły się, a przynajmniej poszerzyły cele działań. Nie ma mowy o teatrze, choć każdy z elementów Alilujki można połączyć z formą teatralną, bądź z teatralnym toposem (*theatrum mundi*, Teatr Uciśnionych, komedia dell'arte). Tylko ostatni element trójdzielnej struktury można określić jako teatr, zakończony zresztą wspólnym świętem i tańcami. Termin „widowisko” byłby może w przypadku tej praktyki bardziej adekwatny, ale nie wiem, czy satysfakcjonujący.

Węgajka Alilujka zdarza się niejako w szczelinie między obrzędem i teatrem. To szczególnie miejsce sprawia, że dzięki tej praktyce pojawi się „inny świat, świat innych odległości, innych barw, innych wymiarów [...] odbywa się swoiste

⁸⁸ M. Blige, op. cit., s. 102.

⁸⁹ Por. *Odmieńcy. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Ewa Mazgal*. „Gazeta Olsztyńska”, 16 XII 1991, s. 13.

⁹⁰ Por. T. Kornaś, *Alilujka, Dziadówek, Węgajty*, „Dramaturgia Polska” 1997 nr 4–5, s. 71.



Alilujka Teatru Węgajty w Dziadówku 2016. Fot. B. Majaczyna

theatrum”⁹¹, w którym łączą się trzy perspektywy: indywidualna (domowych odwiedzin), społeczna (wspólnego spektaklu) i transcendentna („zatopienia w naturze” podczas przejść między gospodarstwami). Tylko uczestnicy Alilujek potrafią odpowiedzieć na pytanie, czy doświadczenie obrzędu, natury i teatru łączą się w całość „tak źródłową, jak odczuwanie ziemi”.⁹²

Dialog między teatrem i obrzędem – dla obu dialogujących obszarów jest ożywczy, wzbogacający na wielu polach, otwierający perspektywy, poszerzający granice. Bez teatru obrzęd umarłby. Bez obrzędu teatr nigdy nie dotarłby do miejsc, w których się znalazł. Teatr dla obrzędu stał się niczym podtrzymujący życie tlen, a obrzęd dla teatru jest niczym krew.

Praktyka Alilujki w Dziadówku, i nie tylko ona, pozwala potraktować twórców Teatru Węgajty jako założycieli nowej tradycji. Przejmując bowiem dawną formę, odnaleźli dla siebie jej sens. „To ponowne odkrycie sensu wyraża osobista, kulturowa i zawodowa tożsamość”⁹³ – konstatował Barba. Z kolei tylko dzięki kolejnym interpretatorom tradycje, także te najbardziej rygorystyczne, utrzymują swą żywotność. W dialogu z nimi doświadczyć można zakorzenienia w dziedzictwie przodków, a równocześnie otwarcia na dialog z dniem dzisiejszym, a także z przyszłymi pokoleniami.

⁹¹ Wypowiedź W. Staniewskiego, [w:] *Odczynianie świata...*, op. cit., s. 52.

⁹² Ibidem.

⁹³ E. Barba, *Traditions and the Founders of Tradition*, „NewTheatre Quarterly” 1994 nr 38, s. 197.