

Alilujka Teatru Węgajty

AUTOR: MAGDALENA HASIUK

„Po miastach [...] ludzie chodzą do teatru, cieszą się przedstawieniami. U nas, na kolędzie, cały teatr przychodzi do chaty”¹.

S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku*

W kształtowaniu wizji artystycznej Teatru Wiejskiego Węgajty ważną rolę odegrały teksty Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, Czesława Miłosza, Bolesława Limanowskiego oraz działania Jana Dormana. Jednak kluczowa dla twórców z Węgajt okazała się lektura pism Stanisława Vincenza.



■ Traktując zacytowane w motcie słowa Vincenza jako swoisty drogowskaz, w styczniu 1989 roku Teatr Wiejski Węgajty wyruszył na swoją pierwszą wyprawę kolędniczą. Wieńcząca ją wystawa fotografii okazała się przełomem. Twórcy Węgajt dowiedzieli się od jednej z osób zwiedzających o „chodzeniu po alilui, zwanym także chodzeniem po wołoczebnem”. Tradycja ta, żywa jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych, prawie całkowicie zanikła.

Suwalska alilujka to jeden z elementów bogatej obrzędowości wielkanocnej. Stanowi przykład kolędowania wiosennego i pojawia się w Polsce, (ale także na Białorusi, Litwie, Łotwie i w Rosji) obok innych praktyk odwiedzania domostw w czasie Wielkanocy. Biorą w nim udział nieżonaci mężczyźni nawiedzający sąsiadów z pieśniami i oracjami od południa pierwszego dnia świąt Wielkiej Nocy do rana dnia następnego. „Wielkanocne kolędowanie było przykładem symbiozy językowej, społecznej i ekumenicznej, łączyło wieś z dworem. Znali je katolicy, prawosławni i protestanci. Pieśni „wołoczebne” śpiewano również sąsiadom-Żydom². Alilujka stanowi również doskonały przykład synkretyzmu polskiej obrzędowości wielkanocnej. Zadziwia bogactwo znaczeniowe i symboliczne jej synonimicznych określeń³.

Wystawa fotografii kolędniczych w Olsztynie stała się dla węgajckiego zespołu początkiem przygody. Proces ten przebiegał poprzez spotkania z ludźmi. Wiosną 1990 roku do Dziadówka, do małej wioski nad jeziorem Hańcza, do świata „nie nadążającego za teraźniejszością”, do starzejących się ludzi, upadającego rolnictwa, po raz pierwszy dotarli nieznani nikomu artyści (Wacław Sobaszek z Wolfgangiem Niklausem) zainteresowani „niemodną” już tradycją.

Węgajty poznawały alilujkę przez inicjację, a nie kradzież. Już poprzez 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, czyli chóru (zalatorem lub oratorem). Alilujka stanowiła w istocie występ chóralski. Przypomnianie repertuaru wymagało regularnych prób „instytucjonalnej” nauki⁴.

To przede wszystkim dzięki ludziom: Babci Mariannie Maliszewskiej oraz jej rodzinie Krystynie i Henrykowi Podbielskim, a także starszym mieszkańcom Dziadówka i sąsiednich miejscowości, artyści poznawali ducha i literę pradawnego obrzędu. Kobiety i mężczyźni w podeszłym wieku nie mogąc przekazać go miejscowym młodym ludziom, dzieciom, powierzyli go przybyłym z zewnątrz artystom. W momencie, w którym wspólnota zamiera, do podtrzymania jej istnienia i zlikwidowania wrodzonej niepamięci⁵ potrzebni są obcy.

W praktyce Węgajt została zachowana trójdzielna struktura alilujki. O ile jednak forma dwóch pierwszych elementów: marszu od domostwa do domostwa oraz nawiedzenia kolejnych gospodarstw z pieśniami, życzeniami i muzyką, wzorowana była na tradycyjnym obrzędzie, ostatni jego element stanowiła uczta alilujników we własnym gronie wieczorem drugiego dnia świąt – „wielki bal – jajecznica i sznabs”⁶. Elitarne świętowanie Węgajty zastąpiły przedstawieniem otwartym dla wszystkich mieszkańców. 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 (jakości niegdyś być może deficytowych) została zastąpiona tym, czego brakuje dziś – doświadczeniem wspólnoty. Co istotne, idea dla zaistnienia teatru w Dziadówku została przejęta ze spotkań praktykowanych w tym miejscu drugiego dnia świąt, tzw. zająć wielkanocnych, i odpowiednio przekształcona przez Węgajty.

Wszystkie trzy etapy alilujkowego obrzędu: droga, nawiedzenie domostw i wieczorne zająć-spektakl, charakteryzują się uporządkowaną strukturą, w którą wpisany został element improwizacji. Alilujka zaczyna się od drogi. Marsz pozwala zanurzyć się w świecie w sposób fizyczny, stanąć na ziemi, zapasć się w błocie, potknąć o kamień. Alilujką węgajccy wykonawcy odpowiadają na 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”⁷.

Niektórzy folklorysty 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 ziemię z prośbą o dar⁸. W takiej interpretacji węgajccy wykonawcy wcielaliby się w role przodków swoich gospodarzy; obcy przychodziliby 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. Wymaga innej postawy ciała. Wprowadza dynamiczną perspektywę spojrzenia. Wejście w krajobraz, który nie stanowi tylko scenografii, pozwala bowiem człowiekowi choć na chwilę przekroczyć wyobcowanie z przyrody (szczególnie odczuwane przez mieszkańców miast). Kontakt z naturą to doświadczenie miejsca wszystkimi zmysłami (zamiast dominacji wzroku), nasiąkanie otaczającą przestrzenią⁹. Staje się ona „narzędziem [roz]poznania”¹⁰ właściwego miejsca człowieka w Kosmosie (częstki wobec całości), wobec życia. Zaprasza do znalezienia się choć przez chwilę w centrum „sakramentalnego modelu postrzegania świata”¹¹.

Jednocześnie wędrowka w pustoszącym 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 stać się światem, który najlepiej było porzucić, zamienić w ugor i zostawić odlegiem, a potem udawać, że się nigdy w nim nie było¹². Perspektywy kosmiczna i społeczna ujawniają niebezpieczne napięcie.

Zanim alilujnicy dotrą do poszczególnych chat, stanowią barwną procesję. Ciała zostały odpowiednio przygotowane, zaopatrzone w wygodne 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. To zrośnięcie ciała alilujnika z instrumentem muzycznym albo rekwizytem, takim jak choćby koszyk na jajka, czyni zeń formę hybrydyczną, a ujawniając jej pozacodzienną, odsyła do szczególnej sytuacji. Dźwiganie bębna sporych rozmiarów czy kontrbasu, ciężkiej harmonii albo ligawki – prawie dwumetrowej trąby – po polnych wykrotach wiąże się ze szczególnym trudem wędrowania, zmusza ciało do dodatkowego wysiłku. Obecność instrumentów nie tylko kształtuje malowniczą formę procesji, jest nieodzowna, gdyż muzyka rozbrzmiewa nieustannie. Jej charakter kształtuje otaczający krajobraz lub dominujący nastrój¹³.

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 jest nie tylko słyszalny, ale i widoczny. Można powiedzieć, że sama forma krajobrazu ujawnia jego teatralny charakter.



fot. Bogumiła Majczyno

Alilujka, Teatr Węgajty

John Berger pisał o szczególnym doświadczeniu patrzenia na pole zdolne uruchomić dawną pamięć pieśni słuchanej w dzieciństwie. Wśród cech charakterystycznych i *idealnego pola* wywołującego takie doświadczenie, Berger wymienił: porę roku obserwacji pola (nie zimę), obecność granic, porośnięcie trawą, lokalizację na stoku wzgórza, brak zamknięcia żywopłotem. To idealne pole odpowiada krajobrazowi Dziadówka. Angielski krytyk sztuki podkreślił, że idealne pole przypomina obraz i teatr. Jest nie tylko miejscem oczekującym na zdarzenia, ale i zdarzeniem samym w sobie¹⁴.

Zatopiony w przyrodzie pochód alilujników stanowi widowisko, ale dopiero filmowa dokumentacja Waldemara Czechowskiego złożona z wieloplanowych, szeroko kadrowanych ujęć ujawnia inną perspektywę spojrzenia na orszak. W ujęciach Czechowskiego suwalskie pola umieszczone na stokach stają się zarazem sceną, scenografią, jak i partnerem dla węgajckich artystów. Ci z kolei jawią się jako wykonawcy kosmicznego *theatrum mundi*. Wyreżyserowanego i oglądanego przez Boga. Danego nie tylko Jemu i jego aniołom, ale też całemu stworzeniu.

Celem drogi podejmowanej przez alilujników jest za każdym razem odwiedzenie kolejnych gospodarstw. Porządek zdarzeń od momentu wkroczenia na podwórkę zostaje ściśle określony. Składa się zgodnie z tradycją z czteroelementowej struktury: inwokacji do gospodarzy i prośby o wyrażenie zgody na zaśpiewanie kolęd, śpiewania kolęd dla poszczególnych członków rodziny, prośby o dary oraz życzeń. 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. Węgajty wprowadzają do alilujki układy choreograficzne towarzyszące niektórym pieśniom oraz spontaniczne tańce. Zespół sięga również do bogatego arsenału zabaw z Rusi na Welykdeń (towarzyszących obchodom Wielkiejnocy). Szczegółowej i wnikliwej analizy pieśni, oracyjek i zabaw składających się na węgajcką alilujkę z perspektywy obserwacji uczestniczącej dokonała Monika Blige¹⁵. 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 pracą Teatru Węgajty.

Zwieńczenie wizyty i 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 hierarchii darów, jak poucza sytuacja kolędowa, słowa, życzenia, pochwały wyrażone przez przybyszów, ich pieśni – są czynnikami sprawczymi, wywołującymi wymianę¹⁶.

Odwiedzani domownicy za słowa, pieśni, muzykę, obecność odwzajemniają się poczęstunkiem, alkoholem (dużą ilością alkoholu), jajkami. Dla obu grup – obdarowujących i obdarowanych – „dar oznacza utratę”¹⁷ (w praktyce Węgajty 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 wieczność¹⁸. Wszyscy autorzy świadectw węgajckiej alilujki podkreślają szczególny wymiar tego doświadczenia, możliwe, że jego źródło tkwi właśnie we wspólnym („zniszczeniu siebie”) i doświadczeniu (za życia) wieczności.

Wejście z alilujką w prywatną przestrzeń mieszkańców Dziadówka oznacza otarcie się o czyjeś życie¹⁹, dotknięcie różnych sytuacji: trudu codziennego bytowania, chorób, małostkowości – życia, jak sugeruje Carl Gustaw Jung, zgodnego z pierwotnym zamysłem, życia ziemi²⁰. W warunkach domowych ustanawia się nowe, bardziej przejrzyste porozumienie między domownikami a przybyszami-aktorami. Sobaszek nazywa to zdarzenie teatrem domowym. Tworzy się rodzaj „teatru widzialnego” w przeciwieństwie do „teatru niewidzialnego” Augusta Boala – „zakamuflowanego wystawienia prowokacyjnej inscenizacji w miejscu publicznym w taki sposób, by skłonić niczego nie podejrzewających widzów-aktorów do dyskusji i debaty”²¹. W przypadku węgajckiego teatru domowego spotykamy się z jawnym działaniem performatywnym w miejscu prywatnym – ale jego cel podobnie jak u Boala jest transformacyjny – skłonić/zainspirować 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 Augusta Boala. Twórcy Teatru Węgajty podobnie jak brazylijski reformator sytuują teatr w ścisłym związku z lokalnym kontekstem społecznym i 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 zmianie rzeczywistości, 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 relacji z osobami, z którymi pozornie niewiele może łączyć. Kontakty twarzą w twarz nie tylko są nam jako ludziom potrzebne do przetrwania, ale czynią nas zdrowszymi, pozwalają wzmocnić naszą odporność psychiczną, owocują w dobroczynne poczucie wzajemnego zaufania, zaufania do życia i przynoszą płynącą z niego radość²². Wydaje się, że dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku, obszarem szczególnie ważnym dla naszej żywotności, życiodajnym, stają się dobre relacje międzyludzkie. Dopiero ich pochodnymi stają się działania i zmiana społeczna. Bliskie więzi łatwiej mogą ją wygenerować. Wskazówkę, którą Augusto Boal opatrzył wiele „ćwiczeń dla aktorów i nieaktorów” – zobaczmy to, na co patrzymy, usłyszeć

Węgajty poznawały alilujkę przez inicjację, a nie kradzież. Już poprzez 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.

to, czego słuchamy, odczuć, co dotykamy, w nowy sposób doświadczyć przestrzeni – twórcy Teatru Węgajty przekładają na relacje z odwiedzanymi po alilui rodzinami. Liczą się tu uważność i komunikacja. Sobaszek podkreśla, że celem jest, by nie było udawania, by postawa była otwarta, autentyczna, ale i krytyczna²³, pozbawiona krzywdzącej idealizacji.

Wydaje się, że ten alilujkowy teatr – jako praktyka pogłębiania więzi – przynosi zamierzony cel. Odwiedzani mieszkańcy Dziadówka witają, rozmawiają, śpiewają 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”²⁴.

Na spektaklu, który odbywa się na zakończenie alilujki wieczorem drugiego dnia świąt, gromadzi się niemal cała wieś. Od początku nie zmienił się sposób kompozycji przedstawień, natomiast co roku transformacji ulega ich struktura. Spektakle wieńczące alilujkę od początku łączyły 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 miały miejsce premiery przedstawień. Poza Węgajtami spektakle prezentowały także inne zespoły. Czynnikiem decydującym o kompozycji spektaklu jest zawsze lokalne odniesienie, atmosfera panująca w Dziadówku, w szczególności sposób liczy się tu również gust widzów. Nie

tylko ten czynnik, ale także obecność masek, sposób konstruowania przedstawień – montowanych z gotowych części, znacząca heterogeniczność spektakli (dzięki obecności momentów serio i buffo, tańca, śpiewu, gry z maskami) pozwalają odnaleźć pewne podobieństwo przedstawień w Dziadówku z komedią dell'arte (i znów jest to tylko punkt odniesienia, przy ewidentnych różnicach dotyczących na przykład gry aktorskiej).

Podobnie jak w komedii dell'arte tematem nadrzędnym, który powraca w poszczególnych sekwencjach z udziałem postaci w maskach, są ograniczenia ludzkiej natury i (daremnne) próby ich przekroczenia. Otwierający pochod masek – Dziadek i Babcia podpierają się kijami i trzymają za obolałe plecy, ale moment skocznej muzyki wystarczy, by porzucić laski i wirować w szaleńczym tańcu. Usytuowanie postaci między przeciwstawnymi biegunami oraz dwoistość posunięta do maksimum, charakterystyczne dla komedii dell'arte, powracają w przedstawieniach granych w Dziadówku.

Elementem, który pojawia się zawsze w spektaklach prezentowanych drugiego dnia Wielkiej Nocy, jest pieśń *U jeziora, u białego...*, poznana przez zespół dzięki Helenie Stankiewicz. Pieśni towarzyszy inscenizacja z udziałem aktorów w maskach. Pod bajkową, nieco anegdotyczną sekwencją drzemią głębsze znaczenia obecne w wierzeniach ludowych. Opowieść o królownie i smoku traktuje o katastrofalnych zagrożeniach dla życia i próbach ich przezwyciężania. Ta ciekawa pieśń tradycyjna w przedziwny sposób rymuje się także z *Tetralogią żywiołów* prezentowaną przez Węgajty podczas kolejnych alilujek od 2010 roku. Przed-

stawienia: *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, co doprowadzi do nieuchronnej katastrofy. Czy dawna tradycja zainspirowała nowy teatr, czy problem ochrony przed katastrofą jest na tyle uniwersalny i bliski ludzkiej tożsamości, że powraca w różnych kontekstach?

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

Przedstawienia w Dziadówku posiadają znaczącą moc społeczno-twórczą. Przypominają bartery znane z praktyki Odin Teatret. W spotkaniu z obcymi, przybyłymi artystami cała wieś choć na chwilę się jednoczy, niesnaski znikają. Niekiedy jak w klasycznym barterze dochodzi do odpowiedzi pieśnią za pieśń. Spektakl kończy się wspólną potańcówką. 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, dla niektórych może i znakiem tożsamości. Teatr, kultura według Sobaszką pełnią rolę tonizującą, mediacyjną, integrującą, ale i odradzającą ducha społeczności. Oslaniają ludzi i uczą ich wspólnego bycia i rozmawiania mimo różnic²⁵.



Alilujka, Teatr Węgajty

Obrzęd alilujki ma również ogromne konsekwencje dla pracy Teatru Węgajty. Ślady tej praktyki odnaleźć można w niektórych przedstawieniach (*Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*). Bezpośrednio z praktyki obrzędowej nie tylko związanej z alilujką narodziła się koncepcja Innej Szkoły Teatralnej. To nauka teatru, w którym rozwijanie rzemiosła łączy się z poznawaniem kultury tradycyjnej i studiowaniem widowisk obrzędowych. Obecnie każdy sezon Innej Szkoły Teatralnej kończy się nowym spektaklem, za każdym razem prezentowanym właśnie w Dziadówku.

O alilujkowej praktyce Teatru Węgajty nie sposób jednak myśleć jako o odrodzeniu pradawnego obrzędu. Zbyt wiele składowych uległo zmianie – rodzaj uczestników, charakter i kompozycja elementów zmieniły się, a przynajmniej poszerzyły cele tej praktyki. Nie można też mówić o całości jako o teatrze, choć każdy z elementów da się połączyć z formą teatralną, bądź z teatralnym toposem: *theatrum mundi*, procesją, Teatrem Uciśnionych, komedią dell'arte. Tylko ostatni element trójdzielnej struktury stanowi przykład teatru w tradycyjnym ujęciu, teatru zakończonego zresztą świętem wspólnoty. Termin „widowisko” byłby może adekwatny, ale nie wiem, czy satysfakcjonujący.

Węgajcka alilujka zdarza się niejako „w szczelinie” między obrzędem i teatrem. To szczególne miejsce sprawia, że dzięki tej praktyce pojawia się „inny świat, świat innych odległości, innych barw, innych wymiarów [...] odbywa się swoiste *theatrum*”²⁶, w którym łączą się trzy perspektywy: indywidualna (domowych odwiedzin), społeczna (wspólnego spektaklu) i transcendentna („zatopienia w naturze” podczas przejść). Tylko uczestnicy alilujek potrafią odpowiedzieć na pytanie, czy doświadczenie obrzędu, natury i teatru łączy się w całość „tak źródłową, jak odczuwanie ziemi”²⁷. Z pewnością jednak dialog między teatrem i obrzędem jest ożywczy dla obu dialogujących obszarów. Wzbogaca je i otwiera nowe perspektywy. Bez teatru obrzęd by umarł, a bez obrzędu teatr nigdy nie zdołałby dotrzeć do miejsc, w których się znalazł. Teatr dla obrzędu stał się niczym tlen podtrzymujący życie, a obrzęd dla teatru to krew.

Twórców Teatru Węgajty z pewnością można zaliczyć do grona założycieli nowej tradycji, w rozumieniu Eugenia Barby. Przejmując bowiem jej formę, odnaleźli dla siebie jej sens. „To ponowne odkrycie sensu wyraża osobista, kulturowa i zawodowa tożsamość”²⁸. Z kolei

tylko dzięki kolejnym interpretatorom tradycje, także te najbardziej rygorystyczne, utrzymują swą żywotność. W dialogu z nimi doświadczyc można zakorzenienia w dziedzictwie przodków, a równocześnie otwarcia na dialog z przyszłymi pokoleniami. Alilujka Węgajty przypomina kosmiczne drzewo łączące to, co było, z tym, co nadchodzi. ■

Tekst jest skróconą wersją referatu wygłoszonego przez Autorkę podczas konferencji ETHNOS – THEATRON, która odbyła się w dniach 10–11 marca 2016 roku w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Pełna wersja ukaże się w „Pamiętniku Teatralnym”.

1 • S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, tom 1, Warszawa 1980, s. 129.

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

3 • Por.: tamże; G. Juzala, *Semantyka kołęd wiosennych. Studium folklorystyczno-muzykologiczne*, Warszawa 2012, s. 54; W. Sobaszek, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, [w:] *Źródła i przyszłość. 4 żywioły work in progress*, red. J. Wichowska, Węgajty 2012, s. 20.

4 • Por. G. Juzala, *Semantyka kołęd wiosennych...*, dz. cyt., s. 58.

5 • Por. J. Duvignaud, *Dar z niczego. O antropologii święta*, tłum. L. Jurasz-Dudzik, Warszawa 2011, s. 85.

6 • G. Juzala, *Semantyka kołęd wiosennych...*, dz. cyt., s. 59.

7 • W. Sobaszek, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty”*, „Konteksty” nr 3-4/1991, s. 69.

8 • Por. G. Juzala, *Semantyka kołęd wiosennych...*, dz. cyt., s. 15.

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

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

11 • M. Lapka, *Płynny krajobraz*, tłum. E. Ranocchi, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” nr 4/2012, s. 71.

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

13 • Por. T. Kornaś, *Wędrowcy z Rachmańskiej Krainy*, „Teatr” nr 2/1991, s. 20.

14 • Por. J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 259–266.

15 • Por. 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. 80–104.

16 • Por. G. Juzala, *Semantyka kołęd wiosennych...*, dz. cyt., s. 15.

17 • J. Duvignaud, *Dar z niczego...*, dz. cyt., s. 154.

18 • Tamże.

19 • Por. W. Sobaszek, *O przyszłości...*, dz. cyt., s. 22.

20 • Por. C.G. Jung, *Śniący świat Indii*, tłum. E. Sobaszek, [w:] *Podróż na Wschód*, wybór, oprac. i wstęp L. Kolankiewicz, Warszawa 1989, s. 107.

21 • A. Boal, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, tłum. M. Świerkocki, Warszawa 2014, s. 55.

22 • Por. S. Pinker, *Efekt wioski*, tłum. M. Szymczukiewicz, Kielce 2014, s. 20–22.

23 • Por. W. Sobaszek, *O przyszłości...*, dz. cyt., s. 24.

24 • Wypowiedź W. Sobaszki w filmie W. Czechowskiego *Teatr Wiejski w Dziadówku*, źródło: <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/alilujki/alilujki.html>, dostęp: 15 lutego 2016.

25 • Por. wypowiedź W. Sobaszki, [w:] *Odmieniec*, [z W. Sobaszkiem rozmawia E. Mazgal], „Gazeta Olsztyńska”, 16 grudnia 1991, s. 13.

26 • Wypowiedź W. Staniewskiego, [w:] *Odczytywanie świata*, [z W. Staniewskim rozmawia Z. Taranienko], „Konteksty” nr 3-4/1991, s. 52.

27 • Tamże.

28 • E. Barba, *Traditions and the Founders of Tradition*, „New Theatre Quarterly” nr 38/1994, s. 197.