

## Rozdział 4. Węgajty

### Węgajckie „listy z nieba”

Inspiracje Vincenzowskie

Stanisław Vincenz stał się niepisany patronem Teatru Węgajty\*. Jego dzieło, ale także życie, stanowiło fundamentalną inspirację dla tego oryginalnego teatru alternatywnego. I to inspirację dotyczącą nie tylko pierwszego spektaklu (czyli *Historii Vincenza*), lecz istoty, idei, korzeni tej warmińskiej grupy.

Teatr Węgajty ma siedzibę we wsi o takiej właśnie nazwie, dwadzieścia kilka kilometrów na zachód od Olsztyna. Udając się tam, za Jonkowem trzeba skręcić w stronę Gotek, a w centrum wsi Węgajty skierować się gruntową drogą na północ, potem, po mniej więcej kilometrze, skręcić na zachód połą drogą w kierunku lasu. Sala teatralna mieści się tu w stodole, zaś w domu przy niej mieszkają twórcy teatru – Waclaw i Erdmute Sobaszkowie.

Las, morenowe wzgórza, odosobnienie, cisza... Dom na końcu świata. Ale to zarazem jeden z najważniejszych teatrów w Polsce.

Historia grupy Węgajty sięga początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Po wprowadzeniu stanu wojennego rozwiązano olsztyńską Pracownię – interdyscyplinarną placówkę, która zajmowała się animacją kultury – umownie mówiąc – alternatywnej. Sobaszkowie, którzy ją współtworzyli, przenieśli się na wieś, zamieszkując w gospodarstwie w Węgajtach. Tutaj zamierzano kontynuować nieformalną działalność Pracowni. „Dawny zespół Pracowni zakasał rękawy, wywieźliśmy gnój z obory mieszczącej się w murowanej części stodoły, zaadaptowaliśmy dom, który właściwie był ruiną”<sup>1</sup> – wspomina Erdmute Sobaszek. Z czasem jednak okazało się, że Sobaszkowie zostają tutaj coraz bardziej osamotnieni. Gościli co prawda u nich ludzie z Pracowni czy przyjaciele, którzy podobnie jak oni byli zafascynowani parateatrem Gro-

---

\* Węgajckie „listy z nieba” [w:] *Teatralium. Malarstwo, literatura, teatr*, red. D. Stanosz, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2014, s. 123–130.

<sup>1</sup> Rozmowa autora z Erdmute Sobaszek, 2010 rok.

towskiego, ale odpowiedzialność za to, co dzieje się w Węgajtach, spoczywała wyłącznie na Sobaszkach. Waław i Erdmute wspominają, że w tamtym czasie zdarzało się, na przykład zimą, gdy drogi były nieprzejezdne, że całymi miesiącami nikt do nich nie zawitał. Szybko przestano więc mówić o placówce Pracowni w Węgajtach... Sobaszkowie wiele wówczas muzykowali, pracowali razem, narodziły im się dzieci. To, co było życiem, splatało się z czymś, co – za Grotowskim – można nazwać działaniem w dziedzinie kultury czynnej. Nie było nazwy grupy, nie było spektakli, choć wszystko wokół przesiąknięte było ideami wywiedzionymi z parateatru. Tworzono otwarte przedsięwzięcia, w których przestrzeń, przyroda, świadoma obecność były fundamentem pracy. Przyjeżdżali na nie ludzie z różnych środowisk. Około 1985 roku doszło do spotkania Sobaszków z Małgorzatą Dzygąłło-Niklaus i Wolfgangiem Niklausem. Po powstaniu w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice” spektaklu *Żywot protopopa Awwakuma* Niklausowie odeszli od grupy prowadzonej przez Włodzimierza Staniewskiego i poszukiwali własnego miejsca do pracy. Bardzo szybko nawiązała się nić porozumienia między Sobaszkami i Niklausami, którzy wkrótce rozpoczęli wspólną działalność artystyczną. Fascynowała ich wszystkich muzyka i – szerzej – kultura chasydzka. Całymi dniami muzykowali, śpiewali niguny i stopniowo, bez żadnego nacisku zaczął kształtować się program *Książeczka nigunim*. Wykonywali go dla goszczących w Węgajtach widzów, ale też podczas wyjazdów – na przykład na krakowskim Festiwalu Kultury Żydowskiej. Śpiewali wtedy niguny i przywoływali chasydzkie opowieści spisane przez Martina Bubera<sup>2</sup>. Nie był to spektakl, ale raczej rodzaj spotkania w muzyce i opowieści. Wówczas zaczęli też używać nazwy Teatr Wiejski Węgajty. Teatr ten rodził się więc niespiesznie, właściwie nawet bez zwerbalizowanej potrzeby zorganizowania zamkniętego spektaklu. Węgajty stały się swoistym ośrodkiem kultury alternatywnej. Kultura czynna – to chyba najlepsze określenie tego, co działo się w Węgajtach w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku...

Także poznawanie Vincenza odbywało się stopniowo. W latach osiemdziesiątych Wydawnictwo PAX opublikowało po raz pierwszy w Polsce tetralogię Stanisława Vincenza *Na wysokiej połoninie*<sup>3</sup>. Te książki w zielonych okładkach stały się lekturą obowiązkową w bardzo specyficznym, alternatywnym środowisku teatralnym, do którego zaliczano i Węgajty. Dzisiaj już trochę o tym zapomniano, traktując Vincenza wyłącznie w kategoriach literackich; natomiast wtedy spora część środowiska zafascynowana parateatrem Grotowskiego,

<sup>2</sup> Zob. M. Buber, *Opowieści chasydów*, W drodze, Poznań 1986.

<sup>3</sup> Zob. S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie: Pasma 1, Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*, Warszawa 1980; *Na wysokiej połoninie: Pasma 2, Nowe Czasy*, ks. 1. *Zwada*, ks. 2. *Listy z nieba*, Warszawa 1982; *Na wysokiej połoninie: Pasma 3, Barwinkowy wianek*, PAX, Warszawa 1983.

a później prowadzonym przez niego Teatrem Źródeł, czytała Vincenza poprzez doświadczanie własnego życia. Wiązały się z tym: fascynacja kulturami tradycyjnymi, wędrowanie, a przede wszystkim dialogiczne doświadczanie świata. Grotowski obalił granicę między aktorem a widzem i zaproponował dzieło-opus, w którym nie było podziału na działających i przypatrujących się. Jak mówił Grotowski, trzeba zburzyć w sobie dwa mury: pierwszy, oddzielający od tego, co dla człowieka życiodajne – określił to jako „zapomniane energie” – i drugi – mur percepcji, która nie pozwala dostrzegać świata i uczestniczyć w nim bezpośrednio, ale powoduje, że postrzegamy go poprzez pojęcia, poprzez nazywanie i rozpoznawanie rzeczy. Oczywiście upraszczam jego sformułowania, ale chciałem wskazać, że kultura czynna oparta była na działaniu, a nie tylko na intelektualnym czy choćby nawet kontemplacyjnym oglądzie świata. Doznawanie i czynienie były fundamentem, a żywotność dawnych kultur skarbnicą wzorów.

Vincenz ukazał, jak może to funkcjonować w praktyce. Książki Vincenza wydane zostały w szczęśliwej dla tego środowiska chwili (choć obiektywnie był to czas smutny, przetrącony stanem wojennym). Alternatywne środowisko muzyków, plastyków, ludzi teatru odnalazło w *Na wysokiej połoninie* pociągającą utopię. Może trochę odległą, ale dającą się na pewnych poziomach realizować. Nie przez przypadek Vincenz używał dla opisu tej pełnej mitów huculskiej kultury słowa „Atlantyda”. Z jego opowieści wyłaniał się harmonijny świat współistnienia ludzi. Nawet konflikty i spory były zakorzenione w zaskakującej, życiodajnej oczywistości. Te książki Vincenza były jednak dla wspomnianego środowiska jeszcze czymś więcej. Przecież nie można udawać, że jest się Huculem... Dla wykształconych i w pewien sposób wykorzenionych ludzi kultura ludowa jest już utraconym światem. Na przykład w Węgajtach: Wacław Sobaszek przyjechał z Warszawy, Erdmute z dawnego NRD, Wolfgang Niklaus z Tyrolu, a Małgorzata prawdopodobnie też z Warszawy. Przecież nagle nie zaczną tworzyć autentycznej kultury ludowej zakorzenionej w „starowieku”. To niemożliwe. Ale książki Vincenza zawierają pewien naddatek. Gdzieś w nich kryje się sam autor, otoczony zewsząd opisywanym przez siebie żywiołem, który staje się jego naturalnym środowiskiem. Nie chodzi więc o to, by zrezygnować z bagażu własnej wiedzy, erudycji, przyzwyczajęń, ale by odzyskać rodzaj wrażliwości otwarty na ten przedziwny świat sprzed katastrofy. Pod koniec lat osiemdziesiątych Wacław Sobaszek powie o tym dążeniu następująco:

Jaki ten teatr „cały” miałby być? Spróbujmy go sobie wyobrazić, idąc tropem motywów Vincenza, dopowiadając do nich, rozwijając je. [...] Vincenz napomyka o „słowie ważkim” – pojawia się to rzadko, lecz w momentach niezwykle istotnych. Przypomina się Mickiewicz [...]: „Poznacie po tym słowo prawdy, że pada

cicho i leży długo – *Sine strepitu discussionum et argumentorum*. A potem powoli wschodzi. Owocem jego jest miłość i zgoda<sup>4</sup>.

Dla Węgajt stało się jasne, że *Na wysokiej połoninie* jest też wymarzoną materialem na spektakl. Vincenzowski projekt współistnienia narodów i wyznań był swoistym schematem, jaki chcieli realizować warminscy twórcy także w życiu. Ale jak skorzystać z tej książki? Jak zrobić przedstawienie? Przecież to ponad dwa tysiące stron druku! Musiało się ono narodzić spokojnie, naturalnie. Co to konkretnie oznaczało dla Węgajt? *Książeczka nigunim* powoli w wewnętrznej pracy grupy ewoluowała w spektakl. Vincenz coraz mocniej ciążył na charakterze przygotowywanego dzieła. Już nie Buber, ale Vincenz stał się autorem przywoływanych opowiadań chasydzkich. Obok nigunów zaczęto w Węgajtach grać muzykę huculską. Coraz więcej pojawiało się też inspiracji muzycznych z innych regionów. Ten swoisty synkretyzm okazał się bardzo interesującym zaczynem *Historii Vincenza*.

Dlaczego Vincenz, a nie Buber? Wydaje mi się – a piszę to na własną odpowiedzialność – że chasydzkie opowieści według Vincenza brzmią inaczej, bo zanurzone są w przestrzeń konkretnych pejzaży i konkretnych ludzi, w wielką fabułę. W świecie przedstawionym przez Vincenza Żydzi nie byli całkowicie odseparowaną grupą – kontakty między sąsiadami różnych narodowości i religii były intensywne i zwyczajne, codzienne. Dlatego czytelnikowi *Na wysokiej połoninie* te opowieści wydają się bliskie, nawet własne. Vincenz je po prostu udomowił. Na dodatek Baal Szem Tow, twórca chasydyzmu, mieszkał na Huculszczynie i stamtąd przez jaskinie w Pisanym Kamieniu chodził podziemnym przejściem do Jerozolimy. Te krainy były więc jakoś związane podziemnymi ścieżkami...

\*\*\*

O tym „zaczadzeniu Vincenzem” chciałem opowiedzieć, zanim zacznę pisać na temat pierwszego spektaklu Węgajt. Bo – o ile mogę na to spojrzeć z zewnątrz – wydaje mi się, że kolejność przyswajania dzieła Vincenza w Węgajtach była właśnie taka. Ten pierwszy spektakl grupy był konsekwencją pewnej konkretnej postawy, a nie intelektualnym i pragmatycznym wyborem książki, która mogłaby być ciekawa do sporządzenia scenariusza. Vincenz najpierw pojawił się w Węgajtach jako głęboka inspiracja zmieniająca świadomość i sposób patrzenia na świat. Potem dopiero jako element literacki, będący impulsem do konkretnej pracy artystycznej.

Wacław Sobaszek ostatecznie sporządził scenariusz, który stał się fundamentem pierwszego spektaklu Teatru Wiejskiego Węgajty (premiera w 1988

---

<sup>4</sup> W. Sobaszek, *Ewolucja teatru wiejskiego*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3–4, s. 72; cytat z listu Adama Mickiewicza do Hieronima Kajsiwicz i Leonarda Rettla z 1883 roku za: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XV, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 99.

roku), zatytułowanego *Historie Vincenza. Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźne... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie*. Podstawą scenariusza było opowiadanie *Echa z Czerdaka*<sup>5</sup>, które nie należało do *Na wysokiej połoninie*, oraz chasydzki fragment z *Barwinkowego wianka* o krawcu Pinkasie. Twórcy z Węgajt założyli, że formą spektaklu będzie opowieść przesycona muzyką, podobna do opowieści ludowych. Ten żywioł dominuje przecież także w *Na wysokiej połoninie*. Jeanne Hersch pisała o tej tetralogii:

Nie jest to ani dzieło naukowe, ani folklor. Opowiadacz – niespieszny jak Homer – przywraca do życia dusze i mądrość wielu zaginionych światów. [...] Coś w rodzaju epepei, niby to poddanej niezgrabności i powtarzankom typowym dla ludowego gawędziarstwa – gdyż przeważnie głos zabierają woźnice, wędrowni kramarze, pasterze lub myśliwi – atakuje jakby od tyłu współczesną racjonalistyczną arogancję, oblega inną strefę duszy, zastępuje dowód tajemnicą, pewność – pytaniem i odwraca wszystkie wartości: „Błogosławieni ubodzy duchem”<sup>6</sup>.

Słowo stało się dla Węgajt fundamentem spektaklu. Żywioł opowieści pełnił podstawową funkcję. Aktorzy odgrywali fragmenty, na krótko „wcielając się w postaci”, ale była to raczej ilustracja snutych przez nich samych opowieści. No i cały spektakl przesiąknięty był muzyką – głównie o korzeniach chasydzkich i huculskich. Brzmiała ona na żywo, grana przez samych aktorów-aojdów.

Wybrane przez Wacława Sobaszka fragmenty dotyczyły spraw mrocznych, by nie powiedzieć – eschatologicznych. Fundamentem pierwszej części spektaklu było, jak wspomniałem, opowiadanie *Echa z Czerdaka*. Do karczmy Żyda Etyka, gdzieś nad ujściem Bystreca, gdy „pustkowia u szczytów gór opustoszały jesienią doszczętnie [...], pierwszy śnieg spadł obficie”, przychodzi Karabełyk, miejscowy pijak, swoisty jurodiwyj. Opowiada, że do Żabiego przyjechał Metropolita. Zorganizowano zabawę, lecz bez wódki. Najpierw bawiono się marnie: „Tańczyli chłopcy i dziewczęta [...], ale z rozpaczy, z musu cerkiewnego”. Tak było do czasu, gdy sam Metropolita ruszył do tańca. Wszystko się wtedy odmieniło. Wszyscy garnęli się do zabawy, do śpiewu, do zagadek. W opowiadaniu Karabełyka Metropolita urasta do roli ostatniego z wielitów<sup>7</sup>, wataha doskonałego, wielikana. „Radowali się, nabywali się wesoło [...]. A czy wiesz, co to znaczy, kiedy radość się naro-

<sup>5</sup> S. Vincenz, *Echa z Czerdaka* [w:] tenże, *Tematy żydowskie*, Atext, Gdańsk 1993, s. 212–231.

<sup>6</sup> J. Hersch, *O Stanisławie Vincenzie* [w:] S. Vincenz, *Tematy żydowskie*, op. cit., s. 10.

<sup>7</sup> Wielita to w mitologii huculskiej olbrzym, watah – baca, wielikan – wielkolud. Warto dodać, że prototypem postaci Metropolity w opowiadaniu *Echa z Czerdaka* był Andrzej Szeptycki (1865–1944) – grekokatolicki arcybiskup lwowski i halicki. Szeptycki był wnukiem Aleksandra Fredry.

dzi? To już nie zgaśnie do końca świata, to może śmiać się z końca świata. To jest cud, w to ja wierzę” – mówił Karabetyk. Ale to dopiero połowa jego opowieści. Nad ranem Metropolita i gazdowie w trzydzieści koni ruszyli ku Czarnohorom, ku wirującemu światłami szklanemu zamkowi, by wyrwać czartom dusze potępieńców. Karabetyk mówi, że stąd koniec świata blisko. Watah doskonały poruszył piekło, kazał wyjść duszom. Pierwsza część spektaklu kończy się stwierdzeniem Karabetyka: „Ci, których tu dawno nie ma, wrócili do nas. Rozumiecie, czemu koniec świata?”. Sytuacja przypomina tę z *Dziadów* Mickiewicza. Światy żywych i zmarłych się przemieszały.

W *Historiach Vincenza* Węgajt opowieść ta snuta była w bardzo specyficzny sposób. Małe pomieszczenie w stodole, czyli sala teatralna, powoli wypełniało się gośćmi-widzami. Był to bardzo specyficzny rodzaj widowni: przyjeżdżając do Węgajt, stawało się gościem, a nie anonimową publicznością. Przebywanie razem przez kilka godzin przed spektaklem<sup>8</sup>, odcięcie od sytuacji wypełniania kulturalnego obowiązku sprawiało, że widzowie poznali już tych, którzy obok nich siedzą. Także aktorzy byli bliscy – przecież przed chwilą byliśmy u nich w gościnie, jedliśmy razem, rozmawialiśmy.

Najpierw więc słysząc gdzieś z oddali muzykę, a potem dopiero aktorzy wchodzą do sali – jak kolędnicy, jak nadchodzący z jakimś obrzędowym posłaniem. Nie ma granicy – aktorzy patrzą na nas, opowiadają nam, odgrywają wobec nas spektakl. Teatr rodzi się z opowieści i muzyki, z zaśłuchania. Przypomina się *Lekcja XVI* Adama Mickiewicza, gdy mówił, że wystarczyło, by ludowy bazar podrzucił snop iskier – a zapatrzeni widzowie widzieli Feniksa, albo wystarczyło otworzyć okno lub drzwi i „ukazuje [się] słuchaczom niebo zimowe roziskrzone gwiazdami i obłoki, których fantastyczne kształty lepiej niż jakakolwiek dekoracja teatralna odtwarzają szklaną górę”<sup>9</sup>. Że to najpiękniejszy teatr. W podobny sposób w Węgajtach z wyobraźni opowiadaczy i widzów rodziły się całe światy. Takie współdziałanie wrażliwości wydawało się założone przez twórców przedstawienia. Karabetyka grał Wacław Sobaszek, Etyka – Wolfgang Niklaus, Etyczkę – Erdmute Sobaszek. Z czasem do składu dołączyli jeszcze Katarzyna Krupka i Witold Broda, którzy nieco później stali się aktorami Węgajt. Ale granie ról to nie jest ściśle określenie na rodzaj bycia w spektaklu. Często wyglądało to tak, że kolejni aktorzy ilustrowali opowieść swoją grą, by za chwilę stać się opowiadaczami zwracającymi się do nas. Dystans i wcielanie się w role stawały się naprzemiennie.

---

<sup>8</sup> Piszę tu o pierwszych pokazach spektaklu. U schyłku lat osiemdziesiątych niewiele osób przyjeżdżało samochodami, więc spotykano się sporo przed spektaklem, a potem najczęściej wszyscy nocowali w Węgajtach.

<sup>9</sup> A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. II, przeł. L. Płoszewski, Universitas, Kraków 1997, s. 223–224.

W pierwszych spektaklach niezwykle wyglądał „antrakt”. Wszyscy, wraz z aktorami, wychodzili poza salę – w przestrzeń warmińskiego, morenowego krajobrazu. Na pobliskim wzgórzu Erdmute Sobaszek grała na ligawce (instrumencie z Kujaw). Znów odwołanie do huculskich trembit wydawało się oczywiste. Dźwięki wędrowały – powtarzane przez echo, dopełniane ujadaniem psów gdzieś daleko. Zmrok, przestrzeń wzgórz, zapach lasu – cała przyroda została zaproszona do węgajckiego spektaklu.

Brzmi ten opis może trochę sentymentalnie, trochę „harcersko”. Ale zapewniam, że wszystko, co działo się w spektaklu, było bardzo naturalne, zwyczajne. Trzeba dodać, że spektakl miał jasno określony początek i koniec. Mógł być (i był) pokazywany również w innych miejscach, w tym na festiwalach. Ale oglądanie go w macierzystej przestrzeni, w trakcie gościny w Węgajtach – choćby kilkugodzinnej – nadawało mu dodatkową siłę. To wychodzenie na zewnątrz w czasie antraktu odbywało się tylko w kilku pierwszych przedstawieniach. Później go zaniechano, co nie zmieniło jednak opisanego przeze mnie wrażenia, że spektakl otoczony jest inną niż miejska rzeczywistością. Przecież trzeba było opuścić salę po jego zakończeniu. Píše Bożena Ulewicz:

Wylegamy niezbornie, bo ziało na dworze. I szok. Nad nami rozgwieżdżone niebo, a z kępy sosen na nieopodal ległym pagórku rozlega się śpiew zamykający ten niezwykle spektakl, kończący się tysiącem ech pomykających w wszechświat leśno-gwiazdzysty. Rześkie powietrze po dłuższej chwili zapędza nas z powrotem do środka, do kominka, do buzującego ognia, do gorącej herbaty [...]. I to jest chyba dalszy ciąg małego misterium<sup>10</sup>.

Wracając do *Historii Vincenza...* Druga część zbudowana jest także na żywole opowieści, tym razem jednak nieco inaczej brzmiącej. Jej zrab stanowi chasydzka historia o krawcu Pinkasie. Vincenz notował chasydzkie opowieści bardzo specyficznie. Pomimo różnicy kulturowej i wyznaniowej dla Huculów (i Vincenza) historie te były opowieściami bliskich sąsiadów, często bardzo prostych ludzi, a więc to opowieści niejako oswojone.

Wolfgang Niklaus zasiada za stołem ustawionym na wprost widzów. Z worka wyjmuje drewniane lalki. To one tym razem będą ilustrować opowieść. Opowiadacz mówi za nie i równocześnie je animuje – w sposób najprostszy. Bo lalki są rzeźbione w drewnie, czasem mają ruchome ręce lub nogi. Niklaus traktuje te lalki jak bawiące się nimi dziecko – mówi za nie, czasem całym ciałem utożsamia się z nimi. Gdy przyjdzie Pinkasowi wędrować na górę, Niklaus też będzie wznosił figurkę coraz wyżej.

A opowieść jest mniej więcej taka: Król Hiszpanii dowiaduje się, że w Polsce mieszka Żyd. Jak wiadomo, z Hiszpanii Żydów wygnano już dawno, a Ewangelie nauczają, by kochać nieprzyjaciół... Król zaprasza więc Pinkasa,

<sup>10</sup> B. Ulewicz, *Teatr pod strzechą*, „Posłaniec Warmiński”, 6–19 maja 1990.

którego chce (by wypełnić przykazania) jako nieprzyjaciela pokochać. Pinkas radzi się rabina ze swojego miasteczka, czy jechać. Rabin mówi, by wziął śmiertelną koszulę i ruszał. Przyjęty zostaje serdecznie i wszystko idzie dobrze aż do czasu, gdy papa rzymski dowiedział się o tym i wybrał się do Hiszpanii zobaczyć Żyda. Tam natychmiast stwierdził, że to nie Żyd, bo przecież Żyd powinien być straszny, a takiego jak ten łatwo pokochać. By udowodnić, że jest Żydem, Pinkas dostaje nakaz od króla, by poszedł na wysoką górę i odczytał, co tam na jej szczycie jest napisane. Gdy w wielkim mozołe Pinkas zbliża się do szczytu, widzi na niebie wielką, przerażającą fałdę. Jako krawiec miał do tego oko i fałdę wygładził. Przygoda skończyła się dobrze i w końcu Pinkas wrócił do swojego miasteczka. Rabin powiedział mu jednak, że gdy pojawia się taka fałda, to znaczy, że mesjasz jest tuż-tuż.

Czy należało tę fałdę wygładzić? Na to pytanie muszą odpowiedzieć sobie już widzowie. W Teatrze Wiejskim Węgajty cała ta opowieść pełna jest muzyki. W jej trakcie brzmią niguny – chasydzki śpiew, który ma być bezsłowną wędrówką ku Bogu. Niklaus opowiada historię, a pozostali aktorzy włączają się w nią, śpiewając i grając. Niklaus patrzy na nich, na nas – widzów. Nie opowiada w próżni, ale mówi do nas. Czy to jeszcze teatr, czy przyjacielska opowieść?

Te *Historie Vincenza* w Węgajtach były bardzo odmienne od wszystkiego, co w teatrze tamtych czasów uważano za typowe lub wartościowe – także jako temat. Wydawało się, że artyści Węgajt uciekają w jakąś utopię, że nie interesują ich sprawy, jakie dzieją się na ulicach (a przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to przecież fundamentalny przełom w polskiej rzeczywistości). Sobaszek replikował:

Rzeczywiście, u Vincenza jest arkadyjskość, lecz to wiąże się z Mickiewiczowską ideą „rozszerzenia dusz naszych”, która dla Vincenza była bardzo ważna. Vincenz budował *Na wysokiej połoninie* trochę na zasadzie „poszukiwania straconego czasu”, ukazywał pewne procesy, które się rozwijały, ale się nie dokonały. Nastąpiła katastrofa dziejowa, a Vincenz cofał się do momentu przed katastrofą. Czytając, mam wrażenie, że wszystko promieniuje od wewnątrz, że wszystko jest przesycane luminescencją. Że Vincenzowi chodziło dosłownie o „rozszerzenie dusz naszych” rozumiane jako możliwość zaistnienia starej kultury. [...] Że czytanie Vincenza może być niebezpieczne. Jakie to może być niebezpieczeństwo? Mnie to dziwi. Myślę, że [...] *Dialogi z Sowietami*<sup>11</sup> ukazują żywotność jego utopii [w momencie rzeczywistego kryzysu – TK]<sup>12</sup>.

\*\*\*

Powstanie i prezentowanie spektaklu *Historie Vincenza* było tylko jednym z elementów pracy Teatru Wiejskiego Węgajty pod koniec lat osiemdziesiątych.

<sup>11</sup> S. Vincenz, *Dialogi z Sowietami*, Znak, Kraków 1991.

<sup>12</sup> *W stronę tradycji żywej*, z W. Sobaszkiem rozmawia T. Kornaś, „Teatr” 1997, nr 1, s. 41.



Równie ważne były „wyprawy”. Pojęcie to można odnieść do wcześniejszych działań Grotowskiego z czasów parateatru (*Droga*) czy Gardzienickich Wypraw zespołu Włodzimierza Staniewskiego. Dla Grotowskiego już pokonywanie przestrzeni mogło być elementem kultury czynnej, dla Staniewskiego zaś prezentacja spektakli dla publiczności we wsiach oddalonych od wszelkich centrów była podstawowym elementem pracy. Staniewski naturalizował przedstawienia Gardzienic w przestrzeni wiejskiej. Teatr Wiejski Węgajty wyprawy potraktował inaczej. Wybrał na ich czas i miejsce specjalną formułę związaną z tradycyjną obrzędowością wsi. W czasie kolędy przecież „aktorów” zawsze wpuszcza się do domu. Również i Vincenz opisywał, sięgające daleko w czasy przedchrześcijańskie, huculskie kolędowanie. Węgajty wybrały więc na wyprawy ten właśnie czas. Przygotowywano widowiska domowe, oparte na ludowych obrzędowych strukturach i zaczęto je prezentować wraz z kolędą (najczęściej w Beskidzie Niskim) i alilujką (wielkanocnym obrzędem kolędniczym, zwanym niegdyś chodzeniem po wołoczebnem – Węgajty rokrocznie jeżdżą z nim do Dziadówka na Suwalszczyznę). Chodzono od domu do domu. Pamięć o tych zwyczajach kolędniczych powodowała, że wszystkie drzwi stawały się dla Węgajt otwarte. Ich domowe widowiska, pełne śpiewu i prostych obrzędowych struktur (koza, zapust itd.), stawały się rodzajem teatru najprostszego, międzyludzkiego. W ostatnim dniu kolędowania wszyscy mieszkańcy odwiedzanych domów byli zapraszani na zabawę...

Doświadczenie wypraw było dla Węgajt inspiracją do stworzenia drugiego przedstawienia. Spektakl *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (1992) oparto na tekstach i tradycjach związanych z terenami północnej Polski. Motywem głównym były fragmenty *Doliny Issy* Czesława Miłosza, wykorzystano wiersze Johanna Bobrowskiego, pochodzącego z Warmii, zaś *Historię o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka przeniesiono w wymagowaną przestrzeń wiejskiego odpustu. Były też oczywiście w tym spektaklu pieśni ludowe. Posłużę się tu może zbyt daleko posuniętym uogólnieniem – spektakl ten wydawał mi się z ducha Vincenzowski. Ale przemieniony. Już nie odległą Huculszczyzną, ale wręcz Atlantydą stały się Warmia, Suwalszczyzna i tamtejsze pogranicza. Mit został udomowiony. Być może dla Węgajt było to świadectwo zakorzenienia na tej konkretnej ziemi.

Kolejne spektakle, kolejne przemiany w Węgajtach, były – w moim rozumieniu – także głęboko przesiąknięte Vincenzowską wrażliwością. Choć Vincenz nie powracał już jako literacka inspiracja, to pierwotne ziarno wciąż pozostaje istotne w działalności Węgajt.

Od czasów początku i pierwszego spektaklu w tej warmińskiej grupie zmieniło się wiele. Minęło przecież sporo ponad dwadzieścia lat. Teatr Wiejski Węgajty działa teraz w dwóch odłamach. Schola Węgajty, prowadzona przez Niklausów, zajęła się rekonstrukcją dramatu liturgicznego. Teatr Węgajty/Projekt Terenowy wydaje się natomiast bezpośrednim dziedzicem tradycji

Teatru Wiejskiego Węgajty. Powstawały kolejne spektakle wyreżyserowane przez Wacława Sobaszka. Projekt Terenowy nadal rokrocznie jeździ na kolędę i alilujkę, podczas których prezentuje spektakl domowy. Wciąż muzyka i opowieści są podstawą przedstawień, ale coraz bardziej zmienia się ich charakter. Ostatnie – noszące nazwy kolejnych żywiołów (*Woda 2030* [2010]; *Ziemia B* [2011] oraz *Ogień, kryzys, Dworzec Centralny* [2012]; *Powietrze e(ks)misje* [2013]) – zdecydowanie mocniej nawiązują do współczesnych problemów świata. Ekologia i zaangażowanie społeczne stają się dla Projektu Terenowego priorytetową ideą. Grupa prowadzona przez Sobaszków, przygotowując widowiska zapustne, nazywa je wprost synkretycznymi – i ten synkretyzm wywodzony jest już nie tylko z dawnych tradycji. Fundament święta, karnawału wciąż stanowi o istocie grupy. Od lat w Węgajtach organizowany jest wyjątkowy festiwal Wioska Teatralna, stworzona została Inna Szkoła Teatralna...

O zmianach w Węgajtach można byłoby pisać jeszcze wiele, ale wciąż wydaje mi się, że teatr ten traktuje swe dzieła (które coraz mocniej oddalają się od inspiracji z kręgu kultury ludowej, przenikających pierwszy spektakl) jak Vincenzowskie „listy z nieba”. Bo biada, gdyby posiadacz takiego listu nie dzielił się nim z innymi.