

W STRONĘ TRADYCJI ŻYWEJ

z WACŁAWEM SOBASZKIEM, dyrektorem Teatru Wiejskiego Węgajty, rozmawia TADEUSZ KORNAŚ

Skąd w pracy Teatru Wiejskiego Węgajty obecność wątków ludowych? Wszyscy przecież pochodzicie z miast. A Węgajty wyloniły się z olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia, w której "ludowość" nie zajmowała wcale tak istotnego miejsca.

Jeszcze w Pracowni zrobiliśmy spektakl uliczny *Podróże do wielu odległych krajów świata*. Już tamto widowisko zmierzało w stronę tradycji. Źródłami literackimi spektaklu były *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta oraz *Opowieści rabina Rachmana*, czyli historie chasydzkie. Więc z tą tradycyjnością u nas sprawa jest bardzo dawna.

Jest wiele definicji tego, co jest tradycją. Natomiast, gdybym pozwolił sobie na bardziej poetyckie stwierdzenie, czyli jeśli spróbowałbym się ograniczyć do własnych doświadczeń, tradycją nazwałbym to, co jest między wierszami.

Jak to rozumiesz?

Z jednej strony jest to enigmatyczne. Często się mówi: "między wierszami było to i to...". Ale z drugiej strony ta intuicja w praktycznej pracy jest bardzo dokładna. Pomiedzy wierszami zawsze jest to "coś", coś nieuchwytnego, ale nośnego, co nie jest puste.

Zatrzymajmy się chwilę na Waszych inspiracjach. W drugiej połowie lat 70. powstały Gardzienice, teatr, który znalazł, tak jak Wy później, siedzibę na wsi i który zaczął odwoływać się do tradycji wiejskich. Czy na początku Waszej działalności poczuwaliście się do pokrewieństw czy nawet kontynuacji drogi, jaką przemierzyły Gardzienice?

Na pewno tak. Doświadczenie Gardzienic jest dla mnie równie ważne, jak doświadczenie Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. W mojej edukacji teatralnej to dwa główne filary. Jednak muszę się odciąć od posądzeń o zarażenie.

Może rzeczywiście jest to mniej widoczne w formie Waszych spektakli. Ale podjęcie wypraw na wsie i inspiracje kulturą ludową...?

Teatr Węgajty powstawał w drugiej połowie lat 80. Wcześniej w tych pomieszczeniach był ośrodek Pracowni, w którym odbywały się warsztaty, prezentacje artystyczne, teatralne... Moment zawiązywania się zespołu Węgajt przypada na czas, gdy w Gardzienicach nie było już wypraw. Tutaj muszę oddać sprawiedliwość osobom, które wyszły z Gardzienic i robiły później na własną rękę podobne

prace. To też były wyprawy - mam na myśli działalność Jana Bernada i Krzysztofa Czyżewskiego. Zresztą Czyżewski miał w pewnym momencie swój zespół, a nie miał miejsca do pracy. Pracował więc u nas, w Węgajtach. I to właśnie za pośrednictwem Krzysztofa Czyżewskiego dokonało się nasze poznanie dziedzictwa Gardzienic.

Zresztą Wolfgang Niklaus i Małgorzata Dzygadło-Niklaus przyszli do Węgajt z Gardzienic. Ja byłem na wyprawie Gardzienic około roku 1980, brałem też udział w różnych innych przedsięwzięciach Stanińskiego.

Wasze wyprawy próbują się wpisywać w specyficzny cykl kalendarza obrzędowego funkcjonującego w tradycji wsi. Na Wielkanoc jeździcie śpiewać alilujkę, na Boże Narodzenie kolędę. Czy były to próby odnalezienia miejsca w tym tradycyjnym rocznym rytmie, czy też była w tym odrobina wyrachowania? Że po prostu święta to dobre chwile, do domów można wyruszyć bez obaw, bo ludzie przecież zawsze przyjmą kolędników?

Tak. Czas świąteczny jest dobry dla ludzi ze wsi do współtworzenia naszej wyprawy. Myśmy o tym na początku nie wiedzieli. Próbowaliśmy inaczej. Ale ten świąteczny wybór okazał się dobry.

Odwiedzacie ciągle, co roku, te same wsie czy regiony: na alilujkę Dziadówek na Suwalszczyźnie, Beskid Niski na kolędę... Czy to jakieś założenie?

Nie było takiego założenia. Zrealizowaliśmy też wiele ważnych wypraw w inne rejony: Kurpie, Bieszczady, północ województwa olsztyńskiego, gdzie są wioski przesiedleńców z akcji Wisła - Ukraińców, Łemków, Bojków. A dalej Huculszczyzna i Macedonia...

Czy to, co proponujecie wsi podczas wypraw, jest dokładnym odtworzeniem dawnych obrzędów, czy też Waszą własną formą?

W naszej pracy nie ma naciągania. Na początku znaliśmy jeden, dwa motywy, kilka kolęd, które były ciekawe same w sobie. Poszliśmy za tym. Później znaleźliśmy dziadka Tkaczuka w Kawkowie, który mówił sentencjami, rymami, motywami pieśniowymi. On już nie żyje, zmarł rok temu. Był muzykaniem, a później dowiedzieliśmy się, że był też w swoim życiu kolędnikiem. Przekazał nam melodie i teksty, które nagraliśmy. I z tych motywów muzycznych, zaśpiewów zaczęliśmy układać całość. To miało cel ściśle praktyczny, mieliśmy przed sobą wyprawę i chcieliśmy się do niej przygotować.

Czy, Twoim zdaniem, Wasze chodzenie po kołędzie może na wpisać w żywą tradycję kultury ludowej?

Wyszedł niedawno tomik jednego z najciekawszych olsztyńskich poetów, Kazimierza Brakonieckiego. W wierszu o Węgajtach są całe fragmenty o tym, jak kołędujemy. Na przykład: "chodzą, trąbią, straszą wsie...". Niewątpliwie nawiązujemy prawdziwy kontakt z ludźmi wsi.

A jeśli "straszymy", to też wynika to z przekazów. W kołędowaniu były przecież zawsze elementy straszenia, choćby związane z postacią Żyda. W kołędowaniu zawarty był ogromny temperament. Rekonstruowaliśmy nie tylko motywy i formy, ale też tę jakość dynamiczną.

Uważasz więc że dotykacie sedna kultury ludowej, sedna pieśni i muzyki?

Tylko niektórych rzeczy. Na przykład "straszenie" może wywołać rzeczywiście dreszcz: na plecach, na karku. Kojarzę to z wartościami bardzo starymi i pierwotnymi, takimi, o jakich pisze Arystoteles, że tragedia wywoływała trwogę. A dziś te rzeczy są już "nie w modzie". Straszenie, trwoga, uleganie trudom - nie mieści się w dzisiejszych kanonach estetycznych. To są sprawy właściwie wstydliwe.

Jedną z najważniejszych opozycji w kulturze ludowej jest stosunek swój - obcy. Wy przychodzicie do wsi z zewnątrz. I bez względu na jakość Waszego duchowego zaangażowania tak będziecie postrzegani. Wracam więc raz jeszcze do pytania o Wasze uczestnictwo w kulturze ludowej.

Kultura to jest słowo, które nie należy do słownika ludzi ze wsi. Natomiast inne terminy znają: kołędowanie, pieśń, serce... To dla nich zrozumiałe. Bez "oswojenia" nie moglibyśmy kołędować. Pewnych etapów nie można było przeskoczyć.

Pierwszy spektakl Waszego teatru z 1988 roku, *Historie Vincenza*, opowiada o Huculszczyźnie, o krainie, która jest jednak daleko. Spektakl oparty był na arka-dyjskim przedstawieniu świata, zainspirowanym książką *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza. Ten świat, który opisał Vincenz, był bardzo harmonijny, czasem wręcz nieprawdopodobny.

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", ukazał 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 przesyczone luminiscencją. Że Vincenzowi chodziło dosłownie "o rozszerzenie dusz naszych" rozumiane jako możliwość zaistnienia starej kultury.

Dla mnie *Na wysokiej połoninie* jest bardziej krajobrazem wewnętrznego świata Vincenza, niż zapisem dziejów i opowieści starej kultury. Bo przecież jego *Dialogi z Sowietami* przeczytałem jak dalszy ciąg jego huculskiego poematu. Sposób patrzenia na świat, nawet w momencie kryzysu, u Vincenza się nie zmienił.

Ukazała się niedawno książka Małgorzaty Dziewulskiej *Artwści i pielgrzymi*. Myślę, że Vincenz został przez Dziewulską nie zrozumiany. Mianowicie, mówi się w tej książce, ku mojemu wielkiemu zaskoczeniu, że Vincenz to narkotyk. Że czytanie Vincenza może być niebezpieczne. Jakże to może być niebezpieczeństwo? Mnie to dziwi. Myślę, że wspomniane przez Ciebie *Dialogi z Sowietami* ukazują użyteczność jego utopii.

Czy najpierw było Wasze zainteresowanie muzyką huculską i wątkami żydowskimi, czy na odwrót, zainteresowaliście się tym po lekturze Vincenza?

Raczej słowo było pierwsze. Choć wcześniej zetknąłem się z muzyką żydowską, pociągały mnie i fascynowały pewne brzmienia.

Wasz kolejny spektakl *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (premiera marzec 1992) odnosił się już bardziej bezpośrednio do ziem północno-wschodniej Polski. Odwoływał się nie tylko do *Doliny Issy* Miłosza, ale i do tego, co Was tu spotkało, co Wy spotkaliście w drodze. Na przykład są w nim ewidentne odwołania do alilujki. To jakby odnalezienie elementów Vincenzowskiej utopii w północno-wschodniej Polsce.

Tak, pewne elementy są uniwersalne, jak się okazuje, na całym globie ziemskim. Gdy tworzy się rzeczywistość teatralną, jest potrzebne coś w środku, powiązane żywymi nićmi. I to jest jak utopia. Bo jest to już inna rzeczywistość. Na swój sposób wyidealizowana, choć dużo w niej fizyczności. Tekst Vincenza dał rzeczywiście możliwość zrealizowania sprawy utopijnej, ale aktualnej. Po dziś dzień jest grany i wzbudza zainteresowanie.

Idąc dalej, znaleźliśmy *Dolinę Issy*. To było coś już w lekturze podobnego do Vincenza. Aczkolwiek pewne postaci były bardzo mocne, np. Baltazar i Magdalena. I w spektaklu uwypukliliśmy je. Masz rację, że nasz drugi spektakl to było zstąpienie na ziemię. Natomiast może bardziej uchwytne relacje z ziemią, z kulturą ludową tych okolic, nastąpiły jeszcze później. Proces zaakceptowania nas, do którego nie dobijaliśmy się za szybko, nastąpił dopiero dość niedawno. Tu, na Warmii, w czasie ubiegłorocznej wyprawy z azemlem, takim tutejszym lajkonikiem, z którym przed laty się tu kołędowało.

Przez Teatr Wiejski Węgajty przewinęło się wiele ciekawych osób. Jedną z takich postaci był Witek Broda. Po odejściu z teatru, wraz z innymi muzykami utworzył Bractwo Ubogich. Spróbowali zmierzyć się z dawnymi technikami muzykowania. Skupili się na warsztacie, próbowali odnaleźć archaiczne brzmienia, wnikać bardzo głęboko w istotę muzyki ludowej.

Jakie znaczenie mają dla Was techniczne poszukiwania archaicznej muzyki? Wasz obszar penetracji muzycznych jest ogromny: muzyka żydowska i huculska, oberek i muzyka polska, ostatnio część grupy zwróciła się ku średniowiecznemu śpiewowi liturgicznemu.

Są może inne ośrodki, które poświęcają się tylko muzyce. Dla nas sprawa techniki od początku była ważna. Nawet na wiele lat przed powstaniem Bractwa Ubogich. Poznałem ten problem u Jana Bernada, jeszcze zanim założył Fundację Muzyka Kresów. Ten sposób podejścia do motywów z absolutną dokładnością. I to zarówno do formy, jak i esencji, barwy, dynamiki... Bardzo to doceniam. Właściwie nie ma innej drogi, jak praca nad jednym motywem i przechodzenie później do następnego. Można to przenieść też na pracę nad materią literacką, nie tylko nad muzyką. Np. rapsod (gr. - *rapsoidein*) oznaczał zszywanie pieśni. Konstrukcja pieśni ludowych jest swobodna, ale ma wewnętrzną spójność. Polega to na trzymaniu się reguły, a równocześnie na improwizowaniu - to jest zszywanie pieśni.

Gardzienice zaczęły pracę od sformułowania "programu wiejskiego". A w końcu doszły ku szeroko rozumianej kulturze europejskiej. Nie wiem, czy to prawdziwość, ale podobnie stało się u Was. Wasze ostatnie przedstawienie, *Opowieści kanterberyjskie*, chociaż można w nim odnaleźć elementy tradycji ludowej, dotyczy już nie tylko rzeczywistości i wrażliwości ludowej. Kultura ludowa istnieje w tym spektaklu tylko jako impuls, nie zaś jako budulec materii teatralnej. Czemu wybraliście akurat *Opowieści kanterberyjskie* Chaucera?

Nie jest dobrze, jeśli człowiek zamyka się w obrębie jednego problemu. Wracając jeszcze do *Doliny Issy*. Nazwa Issa to przetworzenie; została ona skonstruowana tak, żeby mogła oznaczać rzekę środkowoeuropejską. Więc i Miłosz chciał uzyskać wyswobodzenie i lekkość. Z jednej strony *Dolina Issy* jest bardzo związana z krajobrazem dzieciństwa Miłosza, z drugiej zaś przenosi konkretny krajobraz w szerszy kontekst i czyni go czytelnym dla innych.

Inaczej jest u Chaucera, *Opowieści kanterberyjskie* powstały w czasach, gdy książek było mało, więc czytało się je na głos. Jest to więc "słuchana literatura". Już nie czysta tradycja ustna, lecz wciąż oparta na dźwięku. Brzmienie jest w teatrze bardzo ważne. Bo przecież brzmienie to wiibracja w powietrzu, a więc działanie fizyczne. Ten tekst jako materia literacka jest mocny.

O tym, nad czym zaczyna się pracować, decyduje najczęściej szczęśliwy traf. Bo jeśli ktoś usilnie szuka, to przydarza się, że natyka się na jakiś tekst, który niespodziewanie otwiera nowe możliwości pracy. I podejmuje się taki tekst. Wzbudza on nawet silniejszą fascynację niż coś przemyślane. Tak było z Chaucerem - pojawił się jako nieoczekiwany gość.

Wcześniej były już hipotezy związane z nowym spektaklem. Były związane z *Dziadówkiem*. Zacząłem na wsi uważnie obserwować procesy budzenia się emocji zbiorowych. One się jakby wznoszą uwolnione od konkretnych osób. Krążą gdzieś w powietrzu i mogą być bardzo niebezpieczne. Doświadczenia ostatnich lat są właśnie doświadczeniami konfliktu wiszącego w powietrzu.

Problem emocji zbiorowych był osobistym tematem Chaucera. Emocje mogą mieć kierunek pozytywny lub negatywny. Chaucer pisał na przykład o miłości. W naszym spektaklu na końcu jest orszak weselny, taki orszak to największy symbol afirmacji. Nagle traci on tonację jasną. I wszystko nabiera barw czarnych.

Dla mnie Wasz spektakl, który niewątpliwie zawiera wiele mroków: śmierć, zdradę, tragizm miłości - nie jest w końcu spektaklem "czarnym". Wręcz przeciwnie, jest jednak pogodzeniem się ze światem. Istnieje śmierć, miłość, niespełnienie, walka, ale w końcu warto żyć. To może jakieś echo wcześniejszych przedstawień.

Jedną z lektur, które poprzedziły naszą pracę, było *Pogodzić się ze światem* Stachury. Rozumiałem to pogodzenie w znaczeniu bardzo codziennym: kuchnia, jakieś zapachy... Jednak zawsze w końcu dochodzi się do rzeczy niebezpiecznych. Stachura w końcu szedł do rozpoznania, że w każdej chwili czai się niebezpieczeństwo. On mówi, że nie ma wojen lokalnych. Że gdziekolwiek jest wojna, to ona jest też tutaj.

Wasze trzy dotychczasowe spektakle oparte były na materii opowieści. To trochę wbrew współczesnej wrażliwości kształtowanej przez mass media. Teraz słuchanie opowieści jest, jak to mówią w *Dziadówku* - nie w modzie. Teraz dominuje akcja, bardzo szybko zmieniająca się obrazy. Snucie opowieści jest anachronizmem.

Myszę, że w teatrze nie powinno być udawania i infantylności. Próbuje obmyślać różne sposoby, żeby aktor nie udawał, żeby nie grał.

Przecież samo pojęcie aktora kojarzy się z grą.

No właśnie, bardzo trudno jest nie udawać, to prawie niemożliwe. Tak jak prawie niemożliwe jest zmaganie się z cywilizacyjnym molochem, to donkichoteria.

Część ludzi z Teatru Wiejskiego Węgajty zajęła się wskrzeszaniem dramatu liturgicznego.

W pracy Scholi Teatru Węgajty kierowanej przez Wolfganga Niklausa jest jedna rzecz bardzo ważna. Piszac kiedyś o Węgajtach użyłem za Eliadem pojęcia *homo religiosus*. A któż to jest ten *homo religiosus*? Spotyka się go na wsi. Jest to sprawa nie tyle formy wyznaniowej, co wrażliwości. Schola na pewno pracuje nad tego typu wrażliwością, dającą inne możliwości przeżycia religijnego.