

Justyna Biernat

Krajobraz warmińskiej prowincji¹

W jednym z esejów Georga Simmela poświęconych kategorii krajobrazu pojawia się przekonanie, że „wrażenia krajobrazowe” pozwalają człowiekowi odnaleźć energię artystyczną. Energia ta, choćby embrionalna, ma się rodzić w samym oglądzie krajobrazu i nawet jeśli nie jest ona zdolna do samodzielnego aktu twórczego, wyjaśnia Simmel, manifestuje się w pragnieniu. Widok krajobrazu zatem antycypuje artystyczną dynamikę, ta zaś daje początek sztuce. Sztuka natomiast „wyrasta z życia – ponieważ życie, codzienne i powszechne, zawiera owe siły formujące, których czyste, usamodzielnione, autonomicznie określające swój przedmiot działanie nazywamy potem sztuką”². Owe formujące siły czy też kształtujące energie, z których wyrasta sztuka, w rozważaniach filozofa są związane zarówno z powszednimi czynnościami, jak i z doświadczeniem krajobrazu.

Krajobraz Simmel opisuje w odniesieniu do istoty natury. Natura to dla niego „nieskończony związek rzeczy, nieprzerwane wyłanianie się i unicestwianie form”³. Nie ma cząstek, jest jednolitą całością, bezgraniczną jednością. W tę jedność natury włącza się krajobraz, mimo iż sam ogranicza się do chwilowego lub stałego pola widzenia, jest czymś zamkniętym, indywidualnym i samowystarczalnym. Aby człowiek mógł ujrzeć krajobraz, musi się w nim dokonać szczególny proces duchowy, pozwalający na zarysowanie się nowej, jednolitej całości. Jest to możliwe, ponieważ krajobraz jest „tworem duchowym”, podlega ludzkiej władzy kształtowania, łączy się z kreacją i wyobrażeniami człowieka. „W obliczu krajobrazu – konstatuje Simmel – Ja jest całością, a akt, który stwarza dla nas krajobraz, jest bezpośrednio zara-

¹ Artykuł powstał w ramach grantu „Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 7: nr 2017/26/E/HS2/00357).

² Georg Simmel, „Filozofia krajobrazu”, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), 299.

³ Georg Simmel, „Filozofia krajobrazu”, 293.

zem oglądem i czuciem, i dopiero późniejsza refleksja wyodrębnia te dwa składniki”⁴. Człowiek odczuwa więc krajobraz *in statu nascendi* jako jedność, nie zaś jako sumę poszczególnych elementów.

Rozpoznanie, którego dokonał Simmel, wpisuje się w bogaty wachlarz rozważań o krajobrazie stanowiącym przestrzeń doświadczenia wizualnego, co charakterystyczne dla estetyki i sztuki. Jak zaznaczała badaczka krajobrazowości, Beata Frydryczak, dla geografii

istotne jest przestrzenne ukształtowanie terenu i środowisko życia człowieka. Można powiedzieć, że estetyka reprezentuje widza, który z dystansu obserwuje podziwiany widok, dostrzegając w nim wartości estetyczne, geografia zaś przypomina mieszkańca danej okolicy, który, wrastając w nią, zna każde pofałdowanie terenu, każdą ścieżkę i każde drzewo⁵.

W swoich refleksjach Simmel koncentrował się nie tylko na kategoriach krajobrazu i doświadczenia, ale spletał je z pojęciami sztuki i codzienności. Jest to szczególnie ważne w perspektywie myślenia o twórcach, dla których krajobraz stanowi codzienne, naturalne środowisko przedsięwzięć artystycznych. Wprowadzona przez filozofa idea jedności zdaje się tutaj kuszącym tropem, którym chciałabym podążać podczas mojego namysłu nad znaczeniem warmińskiego krajobrazu w działaniach Erdmute i Wacława Sobaszków. Krajobraz bowiem zamyka w sobie ich dwa modusy: tworzenia (*modus operandi*) oraz życia (*modus vivendi*).

Modusy te zaczęły się przenikać w codzienności Sobaszków na początku lat 80., kiedy zamieszkali w opustoszałym gospodarstwie na skraju lasu w Węgajtach. Był to czas intensywnych przeobrażeń w obszarze kultury alternatywnej – młodzi twórcy zaczęli opuszczać tereny miast, aby przestrzenią zarówno swojego twórczego działania (*opere*), jak i codziennego życia (*vivere*) uczynić wieś. Wzmoczoną migrację nowoosadniczą można utożsamiać „z próbą zerwania z dominującym systemem ekonomiczno-kulturowym oraz z wytwarzaniem nowych form wspólnotowości”⁶. Badający zjawisko alternatywnego osadnictwa Xawery Stańczyk przekonywał, że wieś pozwalała alternatywnym twórcom budować wspólnotowość z uwagi na swoje walory ekonomiczne i geograficzne, a także oferowała im wartościowe wzorce kulturowe⁷. Warto jednak dodać, odwołując się do ustaleń

⁴ Georg Simmel, „Filozofia krajobrazu”, 306.

⁵ Beata Frydryczak, „Krajobraz: Próba ujęcia w perspektywie interdyscyplinarnej”, *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 4 (2011): 217.

⁶ Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018), 186.

⁷ Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę*.

Simmla, że prowincja dostarczała nowoosadnikom „wrażeń krajobrazowych”, te zaś wyzwalały w nich twórczą energię. Nieustanny kontakt z naturalnym krajobrazem mógł się przyczyniać do głębszej i bogatszej dynamiki artystycznej. Zatem ruch kultury alternatywnej, który rozpoczął się pod koniec lat 70. i trwał do lat 90., widzę nie tylko w perspektywie przemian społeczno-politycznych (nowoosadnicy jako „kontestatorzy konserwatywnych, tradycjonalistycznych wizji rzeczywistości”)⁸, ale także w perspektywie znaczących reorientacji estetycznych⁹. Alternatywni twórcy, podążający ku prowincjonalnemu życiu oraz ku sztuce na prowincji, radykalnie zrywali z teatralnym kanonem – źródłem energii formującej ich twórczość miał być krajobraz przyrodniczy, co więcej, miał to być „krajobraz uczestniczący”.

Koncepcja „krajobrazu uczestniczącego” (*participatory landscape*) została ukuta przez Arnolda Berleanta, który w swoich refleksjach nad doświadczeniem estetycznym porzucił figurę receptywnego, kontemplatywnego obserwatora, charakterystyczną dla „krajobrazu panoramicznego” (*panoramic landscape*) na rzecz aktywnej postawy uczestnika. Opisywany przez niego krajobraz stał się wszechogarniającym człowieka naturalnym środowiskiem¹⁰. Berleant zaproponował kategorię „zaangażowania estetycznego” (*aesthetic engagement*). Rozumiał ją jako zaangażowanie odzwierciedlające formy aktywności artysty i odbiorcy łączące się w doświadczeniu estetycznym, związane ze sztuką i naturą. Ślady tego rodzaju zaangażowania oraz krajobrazu uczestniczącego odnaleźć można zarówno w aktywności Teatru Wiejskiego Węgajty¹¹, jak i w działaniach Sobaszków poprzedzających ich przeprowadzkę na wieś. Mam tutaj na myśli wszystkie akcje Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia¹², w które został wpisany krajobraz warmińskiej prowincji.

⁸ Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę*, 15.

⁹ Źródła wspomnianej reorientacji upatruję w działaniach parateatralnych Jerzego Grotowskiego w Brzezinie. Określam Brzezinę „krajobrazem założycielskim” (*foundational landscape*) polskiego teatru alternatywnego immanentnie wpisanego w naturalny krajobraz. Justyna Biernat, „The Landscape of Węgajty Theatre”, *Theatre Research International*, nr 3 (2021): 303–321.

¹⁰ „The boundless of the natural world does not surround us; it assimilates us”. Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992), 169.

¹¹ W 1990 roku zostało powołane do istnienia Stowarzyszenie Teatr Wiejski Węgajty przy Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Od 2001 roku Stowarzyszenie nosi nazwę Teatr Węgajty, zaś artystyczne drogi Sobaszków i Niklausów rozeszły się w 1994 roku, kiedy powstała Schola Teatru Węgajty.

¹² Pracownia założona w 1977 roku przez grupę młodych przybyszów: Krzysztofa Gedroycia, Ewę Wołoczko, Krzysztofa Łępkowskiego, Ryszarda Michalskiego i Wacława Sobaszkę, funkcjonowała w ramach olsztyńskiego Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”.

W 1979 roku z inicjatywy współtwórców olszyńskiej pracowni, Ewy Wołoczko [Kusiorskiej] i Krzysztofa Łepkowskiego, odbyła się akcja Podróż do domu. Oscylowała ona wokół tytułowego pojęcia: „Czym jest dom? Nie ten konkretny, mój. Dom w ogóle. Co znaczy dla mnie dom?”¹³. Dom rozumiano w wymiarze krajobrazowym. Uczestnicy działania odwiedzali opuszczone warmińskie gospodarstwa i przyglądali się pozostawionym tam śladom dawnego życia: starym gazetom w języku polskim i niemieckim, zeszytom uczniowskim, rozbitym piecom, wyrwanym futrynom, gipsowym figurkom świętych. Przemierzali pagórkowatą drogę pełną gliny i błota, a ich wędrówka kończyła się wraz z zachodem słońca. Wspominał Maciej Łepkowski: „Dalej każdy miał iść osobno. Przewodnik wskazał kierunek. Po wejściu na pagórek zobaczyłem ognistą kulę zawieszoną w lesie. Dziwne uczucie niewiadomego. [...] Daleko za lasem, na górze paliło się ognisko”¹⁴.

Wyłaniające się kształty i kolory natury stanowiły istotny komponent drogi, pozwalały zgłębiać historię warmińskiej ziemi, naznaczonej licznymi przesiedleniami. Krajobraz kulturowy, tworzony przez porzucone domostwa Warmiaków, spletał się z krajobrazem przyrodniczym, który wzbudzał w odbiorcach liczne emocje. Erdmute Sobaszek odnotowała początek wspólnego wędrowania: „Gdy człowiek wysiada z autobusu, jest uderzony nieprawdopodobną ciszą. [...] Zawsze tu jest raczej szaro, powietrze nasycone wilgocią. Ale jest tu pięknie”¹⁵.

Wilgotne powietrze, błotniste ścieżki, łuny światła i łąki rozpatruję jako wszechogarniające naturalne środowisko, o którym pisał Berleant. W swoich rozważaniach badacz posłużył się słowem *assimilate* w odniesieniu do bezgraniczności natury. Dzięki temu wskazał, jak natura upodabnia do siebie człowieka i jak go wchłania. Akcja Podróży do domu kryje według mnie potencjalność krajobrazu uczestniczącego, polegającego tutaj na wzajemnym wchłanianiu – uczestnicy eksplorowali dawne gospodarstwa, przyswajając tym samym warmińskie (mikro)historie za pośrednictwem materialnych resztek, zaś przyroda jako immanentna przestrzeń wędrówki wzbudzała w nich polisensoryczne doświadczenia. Krajobraz, ruiny dawnych domostw wraz z otaczającą je rozległą naturą otwierają we mnie skojarzenie z widmowością i somnambulicznością. Dostrzegam w tym krajobrazie pewną niesamowitość i łączę ją z refleksjami Zygmunta Freuda.

¹³ Ewa Wołoczko, „Podróż do domu”, w: „Materiały o Pracowni: sierpień 1978–marzec 1980”, red. Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko, maszynopis, 1980 [ATW].

¹⁴ Ewa Wołoczko, „Podróż do domu”, 40.

¹⁵ Erdmute Sobaszek, notatki z akcji *Podróż do domu* (rękopis, archiwum prywatne).

Według niego to, co „niesamowite” (*unheimlich*) jest przeciwieństwem tego, co „samowite” (*heimlich*) i „swojskie” (*heimisch*), czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia. Freud, definiując *unheimlich*, odwoływał się do ustaleń Daniela Sandersa, dla którego niesamowitość wiązała się z dwoma kręgami znaczeniowymi, wyobrażeniowymi – z kręgiem tego, co znajome, oraz kręgiem tego, co schowane, trzymane w ukryciu¹⁶. *Podróż do domu* to dla mnie w wymiarze krajobrazowym (kulturowym oraz przyrodniczym) konfrontacja z tym, co tajne (*geheim*), ukryte i poniekąd wyparte.

Na przełomie lat 70. i 80. Warmię opuściło 30 000 Warmiaków spośród mieszkających tam 40 000¹⁷. Był to efekt porozumienia z 1970 roku pomiędzy Polską Rzeczpospolitą Ludową a Republiką Federalną Niemiec. Można powiedzieć, że naturalny krajobraz wchłonął porzucone gospodarstwa, poniekąd je utajnił, zaś uczestniczki i uczestnicy akcji poprzez swoją wędrówkę dokonali istotnego procesu odtajnienia. „Mieszkańcy wyjeżdżali, zostawiając domy rodzinne, zasiane pola, maszyny”¹⁸, pisał Maciej Łepkowski. Przyroda stała się tutaj przestrzenią fantazmatyczną, pełną śladów przypominających o dawnych właścicielach domostw. Jak trafnie wskazywał Tim Ingold, krajobrazy są „brzemienne przeszłością” (*pregnant with the past*)¹⁹, są zapisem czy nawet testamentem wcześniejszych pokoleń. Wędrowcy usiłowali więc zbliżyć się do tego zapisu, odszyfrować pozostawione na obrzeżach Olsztyna ślady.

Pojęcie śladu wydaje mi się kluczowe w myśleniu o warmińskim krajobrazie oraz historii Warmii, naznaczonej dobrowolnymi i przymusowymi migracjami. Walter Benjamin sytuował to pojęcie w pobliżu pojęcia aury, tworząc tym samym między nimi dialektyczne napięcie. „Ślad jest przejawem bliskości – pisał – bez względu na to, jak daleko rzecz, która go pozostawiła, może być”. Aura zaś to „przejaw dali, bez względu na to, jak blisko dana rzecz może się znajdować”²⁰. Poszukiwanie śladów byłoby zatem pró-

¹⁶ Sigmund Freud, *Pisma psychologiczne*, t. 3, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 259.

¹⁷ Andrzej Sakson, „Changes in social ties in Warmia and Masuria”, *Polish Western Affairs. La Pologne et Les Affaires Occidentales*, nr 2 (1989): 149.

¹⁸ Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko, „Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza «Pracownia»”, w: *Parateatr II. Sztuka otwarta*, red. Ewa Dawidejt-Jastrzębska (Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, 1982): 69.

¹⁹ Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge, 2000), 189.

²⁰ Beata Frydryczak, „O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche”, *Nowa Krytyka*, nr 15 (2003): 235.

bą ich zachowania oraz odzyskania aury. Byłoby także rekonstruowaniem określonej całości na podstawie tego, co pozostało. „Świat jest tekstem pełnym znaczeń i symboli, czekających na swe rozszyfrowanie i «deszyfranta»”²¹. Deszyfrowanie krajobrazu podczas akcji *Podróż do domu* to w moim odczuciu próba zbudowania z nim relacji. Wędrówka pozwoliła uczestnikom – deszyfrantom na pełne doświadczenie jego bliskości (wejście w dawne gospodarstwa bogate w artefakty), jak również jego oddalenia (brak obecności mieszkańek i mieszkańców).

Krajobraz przyrodniczy Warmii eksplorowano w działaniach Pracowni wielokrotnie, zaś wrażenia, które wywoływał, bywały intensywne. Świadczy o tym iście widmowy zapis Wacława Sobaszka dotyczący akcji *Podróż do świtu*: „Wyjście o zmierzchu z leśnej chałupy i wędrówka do świtu. Przez wpół opuszczone wioski i całkiem puste wioskowe kolonie. Przychodziło zmęczenie, ale Krzyś utrzymywał tempo marszu. Nad ranem szliśmy jak w malignie, jak duchy pośród duchów, właścicieli opuszczonych podwórek”²².

Jedno z takich opuszczonych podwórek zostało wybrane przez Sobaszków w 1982 roku na miejsce ich „teatralnej partyzantki”²³. Sformułowanie Erdmute Sobaszek rozumiem nie tylko jako alternatywną, niezależną twórczość, ale także lub przede wszystkim jako modus życia. W ten modus Sobaszkowie immanentnie wpisali przyrodę, która w latach 80. utajniła ich twórczość, czyniąc ją tym samym alternatywną. Las stał się w ich partyzanckim życiu wielkim sprzymierzeńcem, jak również realnym uczestnikiem i współtwórcą działań artystycznych.

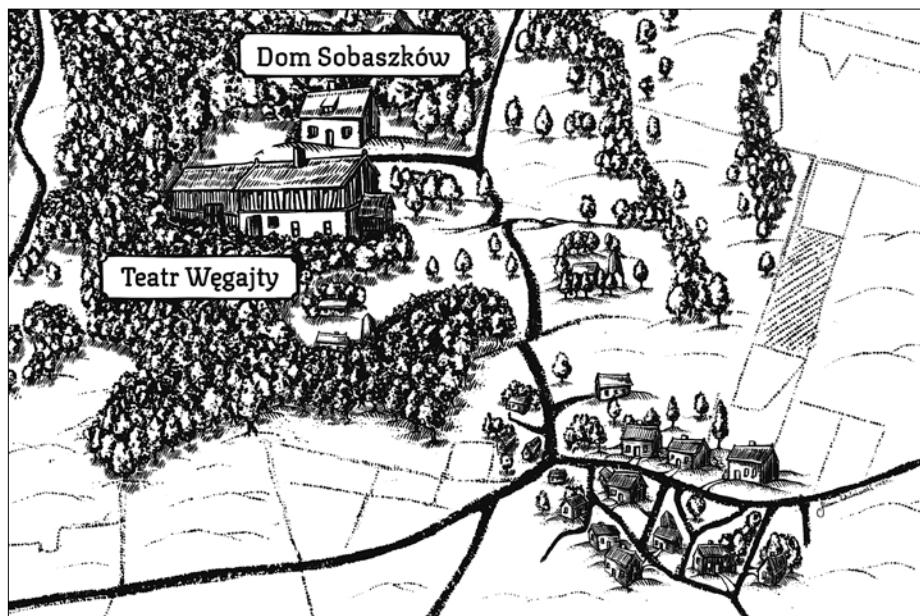
Sobaszkowie – nowoosadnicy nie ingerowali zbyt mocno w naturalną tkankę węgajckiego gospodarstwa, to znaczy zachowali pierwotny kształt i konstrukcję zastanej stodoły oraz obory. Ich teatr, początkowo tworzony wspólnie z przybyłymi Małgorzatą Dzygadło-Niklaus, Johannem Wolfgangiem Niklausem, Witoldem Brodą, Ewą Wronowską i Katarzyną Krupką, znajdował się w zaadaptowanej na potrzeby sceny stodole. Ten gest ocalenia naturalnego krajobrazu wpisuje się w działania teatrów alternatywnych, o których Theodore Shank pisał, że usiłują ożywić perceptualną relację widza z otoczeniem²⁴. Badacz, poszerzając pole rozważań Richarda Schechnera wokół *environmental theatre*, zaproponował terminy: *found environment*

²¹ Beata Frydryczak, „O zacieraniu śladów”, 236.

²² Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajski 1982–2020* (Stowarzyszenie Teatr Węgajty: Węgajty, 2020), 238.

²³ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (Wydawnictwo Homini: Kraków, 2012), 194.

²⁴ Theodore Shank, *American Alternative Theatre* (London: The Macmillan Press, 1982), 92.



Autor grafiki: Kosma Woźniarski

oraz *constructed environment*. Schechner kategorię *environmental theatre* rozumiał dwojako – z jednej strony jako coś, co może być zrobione z przestrzenią i w przestrzeni, z drugiej zaś strony jako akceptację danej przestrzeni²⁵. Według Schechnera twórcy i twórczynie mają możliwość kreowania środowiska poprzez przekształcanie przestrzeni lub też negocjowania ze środowiskiem poprzez zaangażowanie się w sceniczny dialog z przestrzenią. Z tej perspektywy Sobaszkowie są dla mnie artystami, którzy w pełni przyjęli i zaakceptowali *found environment*, daną im przestrzeń warmińską, i którzy podjęli z nią twórczy dialog, relację opartą na wzajemnej akceptacji.

Przestrzeń ta nie ograniczała się w ich działaniach do teatralnej sceny dawnego gospodarstwa, ale z biegiem lat była poszerzana o kolejne warmińskie wsie. W ich modus życia i tworzenia bowiem została trwale wpisana wędrówka, stanowiąca dla mnie kontynuację procesów deszyfracyjnych. Widać to wyraźnie w wierszowanej relacji Erdmute Sobaszek z wyprawy do Ostrego Barda w 1987 roku:

tu ślady, ślady –

²⁵ Richard Schechner, „6 Axioms for Environmental Theatre”, *TDR*, nr 12 (1986): 50.

odciski palców modelujących codzienność
a na ścianach ślady spojrzeń
szukających drogi²⁶.

Ostre Bardo to wieś, którą w ramach akcji „Wisła” w 1947 roku przymusowo zasiedliło wiele rodzin ukraińskich. Autorka wiersza niczym deszyfrantka usiłuje dostrzec wielowarstwowość historii odwiedzanego przez nią domostwa. Jest w nim bowiem zapisana obecność dawnych mieszkańców, co zostaje ujęte w metaforycznych formułach – ściany kryją ślady spojrzeń, podłogi ślady stóp. Każdy kamień, cegła, dziedziniec mają własną pamięć osób, które je budowały i które ich dotykały. Ten rodzaj odtajniania pamięci miejsc, wpatrywania się w nieobecnych mieszkańców, dostrzegania niebytych spojrzeń i kroków wydaje mi się szczególnie, ponieważ ukazuje poetycką perspektywę rekonstruowania przeszłości. Prowadzone przez Sobaszków i Niklausów w latach 80. wiejskie wyprawy teatralne²⁷ miały na celu zgłębianie lokalnych tradycji kulturowych. W bogatym residuum eksplorowanym przez artystów znacząca pozostawała muzyka. Można powiedzieć, że były to wędrowki meliczne, podczas których dzielono się pieśniami. Taką meliczną strukturę miały w szczególności wyprawy wielkanocne, rozpoczęte przez Teatr Węgajty (wówczas Teatr Wiejski Węgajty) w 1989 roku. Praktykę wiosennego kolędowania objaśniała Magdalena Hasiuk: „Węgajty poznawały alilujkę przez inicjację, nie kradzież. [...] Grupa przyszłych alilujników w okresie postu zbierała się, by od doświadczanego śpiewaka uczyć się pieśni i towarzyszących im oracji”²⁸. Wędrowanie meliczne, jak je określiłam, doskonale łączy krajobraz z muzyką oraz buduje poczucie wspólnotowości. Dostrzegam w tej fuzji „cud całkowitej, choć ulotnej obecności”²⁹, o której pisał badający kategorię pamięci i wspólnoty Paul Zumthor. Badacz wskazywał, jak wspomniana obecność realizuje się podczas wędrowki wykonawców poezji oralnej. Dzięki tymże wędrowkom w przestrzeni, czasie i świadomości głos poetycki może być obecny wszędzie. Jest to jednocześnie wyjątkowa obecność, ponieważ wykonanie śpiewaka „dotyczy całej jego osoby: wiedzy, inteligencji, systemu nerwowego, mięśni, oddechu”³⁰.

²⁶ Erdmute Sobaszek, „Zapisy z wypraw teatralnych: Ostre Bardo, ściany”, *Borussia*, nr 24/25 (2001): 110.

²⁷ W 1986 roku miały miejsce wyprawy do wsi województwa łomżyńskiego i na Kurpie, a w 1987 roku wyprawy do wsi województwa olsztyńskiego: Asun, Łęknicy, Ostrego Barda.

²⁸ Magdalena Hasiuk, „Alilujka Teatru Węgajty”, *Teatr*, nr 6 (2016) [ATW].

²⁹ Paul Zumthor, „Pamięć i wspólnota”, tłum. Maciej Abramowicz, w: *Literatura ustna*, red. Przemysław Czapliński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 152.

³⁰ Paul Zumthor, „Pamięć i wspólnota”, 154.

Wspólne muzykowanie i przemierzanie wiejskich domostw, praktykowane do dzisiaj przez Sobaszków, to przede wszystkim doświadczenie wspólnotowe o wysokich wartościach poznawczych dla wędrowców. W melicznym wędrowaniu kryje się według mnie próba odczytania „brzeziennego w przeszłość” krajobrazu, bowiem muzykujący wędrowcy przyswajają pieśni pochodzące z wielu kręgów kulturowych. Widzę to jako intensywną pracę mnemoniczną, zmierzającą do ocalenia fragmentu przeszłości. Wędrowczynie i wędrowcy to dla mnie „mnemones”, którzy pozyskują i przechowują w swojej pamięci dobro kulturowe. Są żywymi nośnikami pamięci wspólnotowej, tak jak niegdyś w Grecji archaicznej byli nimi *mnemones*. Badaczka starożytnej historiografii Rosalind Thomas wskazywała, że powszechni wówczas *mnemones* nie pełnili jedynie funkcji gromadzenia danych urzędników (co miało miejsce od czasów hellenistycznych). Ich rolą było zapamiętywanie oraz ustne przekazywanie zapamiętanych treści. „To, co *mnemones* wiedzą, jest wiążące”³¹, przypominała inskrypcja z Halikarnasu. Zgodnie z zachowanymi inskrypcjami *mnemon* uczestniczył w procesach sądowych jako świadek wcześniejszych – miał za zadanie zapamiętywać przebieg procesu, ponieważ nie istniały żadne jego zapisy. Thomas podkreślała, że nawet w czasach piśmiennych *mnemones* nie utracili całkowicie swojej roli „zapamiętywaczy”, ich pamięć wciąż była autorytatywna.

Autorytatywną pamięć, chciałoby się dodać: meliczną, dostrzegam również we współczesnych aktach pozyskiwania pieśni na ziemiach naznaczonych stratą, wygasającymi językami i kulturami. Jest to pamięć związana z oralnością – komunikacyjną, kompozycyjną oraz transmisyjną³². Sobaszkowie spotykali się z mieszkańcami prowincji osobiście, rozmawiali z nimi i wspólnie śpiewali, by następnie zapamiętane kompozycje muzyczne ponieść dalej. W tym poetyckim magazynowaniu pamięci, opartym na wędrowce i wkraczaniu w przestrzeń poszczególnych gospodarstw, widzę „przepływ między ludźmi”, „przepływ uczuciowy”³³, o którym pisała

³¹ Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 69.

³² Definiując oralność, Thomas odnosiła się do terminów Ruth Finnegan: „oral communication, oral composition and oral transmission”. Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, 27.

³³ „Na wsi ciągle nie ma zachowań anonimowych, które ludzie z miasta traktują jako coś normalnego. Pamiętam taki szok poznawczy, kiedy w jednej z wypraw na Huculszczyznę zauważyłam, że tamtejsi ludzie rozmawiają, patrząc prosto w oczy zupełnie obcym ludziom. To mi uświadomiło, jak ważny jest przepływ między ludźmi, przepływ uczuciowy”. Erdmute Sobaszek, „Na ścieżkach tradycji”, rozmawiał Dariusz Matusiak, *Dziki Życie*, nr 7–8 (2001), <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2001/sierpień-2001/na-ścieżkach-tradycji-z-erdmute-sobaszek-rozmawia-dariusz-matusiak>.

Erdmute Sobaszek. Wacław Sobaszek natomiast wytwarzane podczas wizyt kołędniczych porozumienie określał teatrem domowym³⁴. Kompilacja obu tych kategorii: uczucia oraz teatru w doskonały sposób obrazuje dwa, nierozzerwalnie ze sobą splecione, modusy Sobaszków.

Modusy te umiejscawiam na przecięciu ustaleń krajobrazowych i starożytnych. Zauważam bowiem w Węgajtach archetypiczny obraz działalności twórczej, w której immanentnymi komponentami są: krajobraz przyrodniczy i oralność. Jak sugerowała Thomas, w czasach „ekstensywnej ustnej komunikacji” poeci oralni nie tylko uczyli się na pamięć, ale właściwie tworzyli w działaniu (*composition-in-performance*)³⁵, a to wiązało się z bezpośrednim kontaktem z publicznością i reagowaniem na nią. Wszystkie wydarzenia artystyczne w Węgajtach mają wymiar krajobrazowy nie tylko z uwagi na leśną lokalizację teatru, ale także przez wzgląd na wiele akcji podejmowanych z udziałem przyrody (także na poziomie treningu aktorskiego). Jest to przestrzeń życia Sobaszków, ich pracy twórczej oraz regularnych, pozaspektaklowych spotkań z publicznością.

Teatralna partyzantka w węgajckich lasach wciąż trwa i ukazuje, jak silna pozostaje artystyczna energia Sobaszków. Jest ona nierozzerwalnie związana z „wrażeniami krajobrazowymi”, których doświadczają na co dzień i których dostarczają wszystkim uczestniczkom i uczestnikom swoich działań. Jednocześnie ich przenikające się *modus vivendi* i *modus operandi*, tak mocno związane z przyrodą, uzmysławiają słuszność przekonania Georga Simmla, iż „w obliczu krajobrazu Ja jest całością”.

JUSTYNA BIERNAT

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk i prezes Fundacji Pasaże Pamięci. Autorka naukowej edycji listów z tomaszowskiego getta (*Sen o teatrze. Listy z tomaszowskiego getta*, 2018) i przewodnika po tomaszowskim getcie (*Czarne sylwetki. Przewodnik po tomaszowskim getcie/Black Silhouettes. Guide to the Tomaszów Mazowiecki ghetto*, 2020). Laureatka konkursów: Nagroda POLIN 2020 (wyróżnienie), Ośrodek KARTA 2019 (finalistka), Nagroda KLIO 2019 (laureatka w dziedzinie edytorstwa za *Sen o teatrze*). Obecnie pracuje w zespole grantowym „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”.

³⁴ Magdalena Hasiuk, „Alilujka Teatru Węgajty”.

³⁵ Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, 36.

SUMMARY

According to Georg Simmel landscape has ontological significance because life takes place within and through it. As the archaeologist claims, landscapes are experienced in a practical way, during everyday activities. For the Sobaszek family, who have tied their lives with the Warmia province, the aforementioned activities are both their *modus vivendi* and *modus operandi* – working on theatrical *opera* becomes their daily routine.

In my article, I describe the Węgajty Theatre from the anthropological, philosophical and geographical perspectives of the landscape. I read the landscape of Węgajty as a “participating landscape” in Arnold Berleant’s term. According to this philosopher, “being in the landscape” means not just a distanced visual experience but an opening up to multi-sensory reactions.

I am interested in the way the Węgajty Theatre engages in a dialogue with the rural space; the ways in which it perceives and shapes the natural environment, and, finally, how the aforementioned modes of life and creation fluctuate within it. This habitat, or “found environment”, to use Theodore Shank’s term, i.e. the village of Węgajty, is described diachronically, with a reference to the alternative settlements in the 1980s, as well as the imaginary of East Prussia.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.01>