

Dominika Bremer

## **Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach**

Jeśli miałabym stworzyć swoją definicję kultury, kultura jawi się przede mną jako obszar praktyk społecznych, relacji międzyludzkich, współdziałania odpowiedzialności i wzajemnego zaufania. Teatr jako jej ważny element i jednocześnie miejsce eksploracji społecznych scenariuszy tego, co możliwe, staje się dla mnie najlepszym polem dla pedagogiki i zmiany społecznej. W tym szerszym polu kulturowych interakcji i nauki równościowych relacji społecznych stawiam „moje ulubione miejsce na świecie; taką wieś na Warmii, niedaleko Olsztyna”<sup>1</sup>, Teatr Węgajty.

Do Węgajt przyjechałam pierwszy raz w lipcu 2014 roku jako wolontariuszka Wioski Teatralnej. Już dwa lata później zaczęłam pomagać w organizacji Wiosek razem z Latającym Kolektywem Wioski Teatralnej. W 2017 roku brałam udział w warsztatach zapustnych Innej Szkoły Teatralnej. Z Węgajtami związana jestem do dzisiaj. Zarówno wtedy, jak i teraz Teatr Węgajty był i jest miejscem dla rozwoju takich praktyk teatralnych, społecznych i relacyjnych, których istnienie w ramach publicznej instytucji jest trudne, często niemożliwe. Myślę tu zarówno o wieloletnich, długofalowych działaniach ze społecznością – mieszkankami i mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie w ramach aktywności nazwanej przez Sobaszków Teatrem Potrzebnym i ze społecznościami Nowicy i Dziadówka, gdzie co roku odbywa się wiosenne i zimowe kolędowanie IST – jak i o corocznie organizowanym festiwalu Wioska Teatralna. Celem tego tekstu jest uchwycenie i przeanalizowanie kontrhegemonicznych

---

<sup>1</sup> Takich słów używam nadzwyczaj często, opowiadając o Teatrze Węgajty. Zarówno tytuł, jak i cały artykuł traktuję jako podziękowanie dla wszystkich, z którymi miałam okazję spotkać się w trakcie tych ośmiu Wiosek, które już za mną. Przyjaźnie, które nawiązałam, ludzie, których poznałam, emocje, których doświadczyłam, i wiedza, której nabyłam, oraz wszystko to, co wydarzało się w Węgajtach, zbudowało mnie jako człowieka. Nie wiem, gdzie bym była, gdyby nie Teatr Węgajty, ale pewnie nie tu, gdzie jestem dzisiaj.

praktyk Teatru Węgałty rozpoznanego przeze mnie jako teatr popularny na peryferiach. Praktyki te, które niewątpliwie mają charakter empowermentowy, dostrzegam nie tylko w przygotowywanym co roku festiwalu (zarówno w jego formule i programie, jak i w sposobie organizacji), lecz także w długofalowych działaniach Teatru ze społecznością (tak w IST, jak i Teatrze Potrzebnym).

## Teatr popularny na peryferiach

Teatr popularny, jeżeli pokusić się o definicję, jest teatrem zainteresowanym widzem i szerzej – człowiekiem jako uczestnikiem interakcji społecznych. To teatr, który bywa autotematyczny, bo przygląda się sam sobie i występuje przeciwko kulturze elitarnej. To teatr świadomy procesu doświadczania, emancypacji i partycypacji, który nigdy nie będzie rzemieślniczo perfekcyjny, będzie za to społecznie ważny. To teatr, który nie chce być produktem przemysłu kulturowego. Mapę pojęć użytecznych w tworzeniu takiej definicji wyznaczają refleksje na temat kultury trzech autorów: Theodora W. Adorna, Macieja Nowaka oraz Igora Stokfiszewskiego. Korzystając z ich rozpoznań, stawiam pytanie o to, czy i w jaki sposób opisywane przez nich idee realizują się w Teatrze Węgałty.

Pisząc o takim rodzaju kultury i sztuki, którego celem jest przedmiotowe traktowanie zarówno ich twórców i twórczyń, jak i odbiorców i odbiorczyń, Adorno stosuje termin „przemysł kulturowy”. Jego produkty, podobnie jak we wszystkich innych branżach, „przykrawane są mniej lub bardziej planowo według miary konsumpcji masowej i wysokim stopniu same określają tę konsumpcję”<sup>2</sup>. Pisze Adorno:

Poszczególne branże mają tę samą strukturę lub co najmniej są wzajemnie dopasowane. Układają się w system niemal pozbawiony luk. Pozwalają na to zarówno dzisiejsze środki techniczne, jak też koncentracja gospodarki i administracji. Przemysł kulturowy jest zamierzoną odgórną integracją jego odbiorców. Zmusza też do połączenia się rozdzielane przez tysiąclecia obszary sztuki niskiej i wysokiej. Ze szkodą dla nich obydwu. Kultura wysoka zostaje pozbawiona powagi przez spekulację skierowaną na efekt; niska przez cywilizacyjne poskromienie niesforności, oporności – cech jej właściwych, póki kontrola nie była totalna<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, „Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego”, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemieli-Ojak (Warszawa: PIW, 1990), 13.

<sup>3</sup> Adorno, „Podsumowanie rozważań”, 13.

Z kolei Nowak w manifestie *My, czyli nowy teatr publiczny*, który stał się swego czasu swoistą prowokacją do dyskusji o teatrze popularnym, pisze, że celem nowego teatru publicznego:

powinno być przywrócenie teatrowi, jako instytucji usług publicznych, należytej godności. Będzie to teatr życzliwy dla widza, walczący z wszelkimi formami wykluczenia: pokoleniowego, obyczajowego, fizycznego, światopoglądowego i klasowego. Teatr, który zapewni ważne chwile bycia razem. Teatr, który w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szuka nowego kształtu wspólnoty realizującej się w różnorodności. Teatr uspołecznionej wspólnoty. Teatr integrujący i wspierający społeczność. Budujący wspólnotę, która dziś dojmująco potrzebuje wsparcia, bo wątpi w siebie samą. Teatr, w którym ważna będzie troska o klarowność przekazu i trafną diagnozę rzeczywistości<sup>4</sup>.

Teatr Węgałty staje się jedną z możliwych form realizowania idei teatru popularnego<sup>5</sup>. Jeżeli przemysł kulturowy zmusza do połączenia obszarów kultury niskiej i wysokiej oraz w myśl konsumpcji integruje odbiorców/klientów, to teatr popularny, czy też nowy teatr publiczny, będzie te różnice zacierał. Będzie integrował społeczność w środowisku jej funkcjonowania, wspierał ją we wzmacnianiu różnorodności. W moim przekonaniu ideą teatru popularnego powinna być przede wszystkim normalizacja<sup>6</sup> uczestnictwa w życiu kulturalnym i artystycznym oraz praca nad przemianą widzów i widzek z roli biernych oglądaczy, wypłacalnych konsumentów, bezrefleksyjnych rozrywkowiczów w aktywnych i podmiotowych uczestników kultury.

<sup>4</sup> Zob. Maciej Nowak, „My, czyli nowy teatr publiczny”, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (2016), <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/my-czyli-nowy-teatr-publiczny>.

<sup>5</sup> Tematowi poświęciłam swoją pracę licencjacką, zastanawiając się nad tym, gdzie możemy wspólnie poszukiwać realizacji idei teatru popularnego. Tezą mojej pracy było istnienie teatru popularnego na peryferiach; jego fenomen opisywałam na podstawie Teatru Węgałty. We wstępie pracy wyznaczyłam obszary, którymi teatr popularny może zajmować się w swojej praktyce twórczej, treściowej i społecznej, oraz bariery, które powinien próbować pokonywać. Są to: 1) bariery ekonomiczne i 2) geograficzne, 3) niedemokratyczny proces pracy teatralnej, 4) brak nastawienia na edukację widzów i uruchamianie zmysłu krytycznego, 5) brak uwzględnienia specyficznych uwarunkowań kulturowych publiczności, do której kierowane są działania artystyczne, wreszcie 6) bierność obywatelska. Zob. Dominika Bremer, *Teatr popularny na peryferiach. O poszukiwaniu obszaru dla rozwoju idei teatru popularnego*, Kraków 2017, praca licencjacka obroniona na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego [ATW].

<sup>6</sup> „Celem normalizacji nie jest doprowadzenie innych osób do normy, sprawienie, by stali się normalni – istotą jest uznanie różnorodności ludzi i sprzeciw wobec wykluczania jednostek ze względu na ich odmienność fizyczną, religijną, kulturową, itp. To nie ludzie mają stać się normalni, ale powinni otrzymać takie wsparcie, by ich życie mogło przebiegać normalnie, w sposób typowy dla członków społeczeństwa, w którym funkcjonują (z uwzględnieniem jego kultury i układu socjopolitycznego)”. Zob. Natalia Marciniak-Madejska, Rafał Stenka, Karolina Weiner, *Podręcznik dobrych praktyk w zakresie deinstytucjonalizacji. Rozwiązywanie problemu bezdomności i wykluczenia mieszkaniowego w oparciu o usługi świadczone w lokalnej społeczności*, 15, <https://tinyurl.com/2z5turxr>.

Teatr Węgajty każdorazowo zaprasza do uczestnictwa. Podejmuje wszelkie próby, aby stać się miejscem dostępnym, bezpieczniejszym i działającym w zgodzie ze społecznością i środowiskiem lokalnym.

### Wioska Teatralna jako miejsce wytwarzania kultury społecznej

Wioska to nie tylko festiwal teatralny rozumiany jako przegląd ważnych społecznie spektakli, wzbogocany każdorazowo o szereg wydarzeń muzycznych i artystycznych oraz ważnych rozmów i paneli dyskusyjnych. To przede wszystkim niezwykle spotkanie, którego fundamentem jest poczucie wspólnej odpowiedzialności za przestrzeń dzieloną na czas festiwalu przez społeczność lokalną, widzów i widzki, członków i członkinie organizatorskiego Latającego Kolektynu, wolontariuszy i wolontariuszki oraz Wacława i Erdmuted Sobaszków<sup>7</sup>.

Wioski Teatralne najczęściej finansowane są ze środków publicznych, dotacji organizacji pozarządowych i dobrowolnych darowizn. Uczestnictwo w wydarzeniach jest darmowe, można natomiast kupić cegiełkę, która jest darowizną na cele statutowe stowarzyszenia. Na te same cele przeznaczony jest dochód z serwowanej wieczorami w teatrze kolacji. Wielokrotnie, szczególnie w trakcie pandemii, kiedy zmniejszono środki publiczne przyznawane na działania kulturalne, uruchamiano zbiórki finansowe.

W przeszłości miałam możliwość przyjrzenia się od środka pracy przy dużych festiwalach kulturalnych<sup>8</sup>. Praca w Węgajtach daleka jest od formuły „eventów” – opiera się w dużej mierze na relacjach i zasobach społeczności lokalnych. Gospodarstwa, które stają się niezwykle ważnymi elementami Wiosek, to nie tylko tymczasowe lokum dla wioskowych gości i miejsca stołowania się u węgajckich gospodyń, ale przede wszystkim przestrzeń życia ich gospodarzy. Sam Teatr mieści się w stodole gospodarstwa, które na co dzień jest dla Sobaszków ich prywatnym domem. Praktyki twórcze przeplatają się tutaj z praktykami codzienności.

Pamiętam, jak razem z siostrą przyjechałam do Węgajt przed zbliżającą się Wioską (było to w czerwcu bodajże 2016 roku), żeby z Erdmuted i Wacławem porozmawiać o naszych obowiązkach, a z lokalnymi gospodarzami zorganizować system noclegów. Podczas pieszej wycieczki po okolicy odwiedziłyśmy przepiękne domy, między innymi gospodarstwo ekologiczne

<sup>7</sup> Co znaczące i ciekawe: co jakiś czas Wacław przywołuje myśl o niechęci do „festiwalizacji” i proponuje wspólny namysł nad tym, jak poprzez formułę Wioski uciec od tendencyjnie rozumianych festiwali.

<sup>8</sup> Wolontaryjnie działałam przy festiwalach organizowanych przez Krakowskie Biuro Festiwalowe, przez trzy lata pracowałam w dziale produkcji festiwalu Boska Komedia.

Doroty Łepkowskiej w Godkach, Marysiowe Łąki Marysi Kwiatkowskiej w Pupkach czy gospodarstwo Ewy Rose, w którym dla gości festiwalu obiady przygotowywała grupa wychowanków świetlicy socjoterapeutycznej prowadzonej przez Katarzynę Nowicką pod Krakowem. Drugą bazą obiadową jest gospodarstwo Eli i Reinolda Goerigków – bez dwóch zdań drugie obok teatru najważniejsze miejsce wioskowych aktywności. To zakotwiczenie festiwalu w lokalności wyjaśnia jego nazwę – na kilka letnich dni nie tylko Węgajty, ale też okoliczne wsie stają się jedną Teatralną Wioską.

Sposób organizacji tego festiwalu – bazowanie na zasobach społeczności lokalnej, z którą Teatr związany jest bliskimi relacjami – a także sam jego program sprawiają, że Teatr Węgajty (i Wioski Teatralne) stają się miejscem, w którym wytwarza się kultura społeczna.

Za organizację festiwalu oprócz Erdmute i Wacława odpowiada część Latającego Kolektywu Wioski Teatralnej. Zwykle jest to kiluosobowy zespół, w którym znajdują się osoby odpowiedzialne za wolontariat<sup>9</sup>, technikę, kuchnię, gazetkę oraz recepcję. Członkowie i członkinie Kolektywu to aktorzy i aktorki Innej Szkoły Teatralnej, wolontariusze i wolontariuszki poprzednich Wiosek, autorzy i autorki projektów artystycznych Teatru, czyli wiele osób o przeróżnych afiliacjach, które – co roku w nowym składzie – tworzą chwilową społeczność gospodyń i gospodarzy Wioski, bazującą na wzajemnym zaufaniu.

Zaangażowanie w prace organizacyjne osób związanych w przeszłości z teatrem jest charakterystyczną praktyką teatrów nieinstytucjonalnych, a ich główną motywacją – potrzeba podtrzymywania mechanizmów tworzenia się wokół teatru efemerycznych społeczności. Motywacja ta jest na tyle silna, że podczas organizacji pierwszej w warunkach pandemii Wioski w 2021 roku wszyscy członkowie i członkinie Latającego Kolektywu zrezygnowali z wynagrodzeń, mając świadomość trudnej sytuacji finansowej teatru. Kolektyw spotyka się kilka razy do roku (niegdyś na żywo, od dwóch lat częściej w formule online), żeby zarówno podtrzymać relacje, jak i dyskutować o nadchodzących edycjach Wioski Teatralnej. Spotkania stają się miejscem współdzielenia pomysłów, dyskusowania propozycji programowych, namysłu nad tym, co trzeba zmienić, ulepszyć. Ważnym aspektem pracy przy Wioskach Teatralnych jest swego rodzaju współzarządzanie, co też jest charakterystyczne dla kultury społecznej.

---

<sup>9</sup> Kiedy finansowo jest to możliwe, opłacane są wszystkie stanowiska pracy podczas festiwalu; w innym wypadku część prac jest wolontaryjna.

Stokfiszewski, wymieniając cechy kultury społecznej, nazywa taką praktykę „społecznym mechanizmem podtrzymywalności”<sup>10</sup>, który pozwala utrzymać żywotność współpracy w przypadku luźnej struktury organizacyjnej.

Sobaszkowie na czas Wioski w pewnym sensie delegują role gospodarzy i gospodyń Teatru na członków i członkinie Kolektywu oraz wolontariuszy i wolontariuszki. Poczucie odpowiedzialności za trwające wydarzenie rodzi się m.in. dzięki wspólnym porządkom i przygotowaniu przestrzeni na przyjazd wioskowej publiczności, porannym zebraniom Kolektywu i zespołu wolontariuszy i wolontariuszek, podziale zadań i związanej z nim odpowiedzialności za określone obszary sprawnego przebiegu wydarzenia. Osoby zaangażowane w prace festiwalowe bardzo często równolegle są artystami i artystkami wydarzeń programowych, osobami prowadzącymi spotkania, autorami i autorkami tekstów w gazetce festiwalowej. Współodpowiedzialność za przestrzeń Wioski, pełnienie różnych funkcji zapobiega, w moim odczuciu, tworzeniu się mechanizmów hierarchii i podporządkowania. Co więcej, kultura społeczna praktykowana na poziomie organizacji i przebiegu Wioski staje się inkubatorem dla sztuki społecznej, która od wielu lat realizuje się w Teatrze Węgajty.

### Odzyskiwanie sprawczości. O sztuce ze społecznością

Żeby mówić o sztuce ze społecznością, muszą istnieć dwie odrębne grupy: twórcy i społeczność, między którymi dochodzi do długotrwałej interakcji, będącej materią tej sztuki. Jak przekonuje Stokfiszewski, „do sformułowania [...] programu [sztuki ze społecznością – D.B.] konieczne jest zdefiniowanie, na czym interakcja ta polega, jakie relacje zachodzą pomiędzy twórcą, twórczynią i społecznością, z którą tworzą oni sztukę”<sup>11</sup>. Ten rodzaj pracy teatralnej i animacyjnej jest ważny, ponieważ zaprasza do udziału osoby, które ze względu na niepełnosprawność, trudną sytuację ekonomiczną lub życie na peryferiach dużych miast nie mogą być odbiorcami kultury mainstreamowej – płatnej, uprawianej w dużych instytucjach publicznych lub prywatnych. „Balansowanie na granicy pomiędzy tworzeniem teatru i muzyki a edukacją i animacją kultury to oś naszego działania”<sup>12</sup> – deklarują Sobaszkowie, każdorazowo wyposażając społeczność, z którą pracują,

<sup>10</sup> Zob. Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, *Polish Theatre Journal*, nr 2 (2016), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/71/324>.

<sup>11</sup> Igor Stokfiszewski, *Prawo do kultury* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018), 123.

<sup>12</sup> Erdmute i Wacław Sobaszkowie, „O teatrze”, <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=2>.

w podmiotowość, godność i poczucie własnej wartości<sup>13</sup>. Dla mieszanek i mieszkańców DPS-u, z którymi pracują w ramach Teatru Potrzebnego, jest to szczególnie ważne. Dlatego w pandemii pomimo braku możliwości bezpośredniego spotkania na żywo działania Teatru Potrzebnego nie zostały wstrzymane. Praktykowano je online, szukając nowej, zaadaptowanej do trudnej dla wszystkich rzeczywistości formuły utrzymania relacji.

W tego rodzaju pracy mniej ważne staje się to, co jest odgrywane i przedstawiane, na rzecz tego, jak i kto performuje na scenie. Tu chodzi o „porozumienie człowieka tzw. pełnosprawnego i niepełnosprawnego, reżysera i aktora”, jak pisze pracująca na co dzień z artystami z niepełnosprawnościami Justyna Sobczyk i dodaje: „Ten teatr kieruje się w stronę życia, bo czerpie z żywej osoby aktora, z jego doświadczeń, marzeń, bo uwzględnia jego trudności i możliwości, bo nie szuka w wielkiej, ale i dalekiej dramaturgii, lecz sięga po małe – mniej lub bardziej prawdziwe – historie”<sup>14</sup>. O przywiązywaniu wagi do opowieści biograficznych, świadectw indywidualnych, pamięci i historii społecznej w sztuce ze społecznością pisze też Stokfiszewski, według którego wszelkie mikrohistorie służą członkom i członkiniom społeczności do przywracania poczucia rangi ich własnego życia i wzbudzania pragnienia walki o własną emancypację. „Rolą artystki lub artysty pracujących ze społecznością – pisze Stokfiszewski – jest zatem dostarczenie jej paliwa, które napędzi społeczność do stania się protagonistką własnych spraw”<sup>15</sup>.

Napędzające społeczność stają się też zimowe i wiosenne kolędowania IST. Oprócz wskrzeszania tradycji kolędniczych, pieśni i rytuałów wyprawy niosą ogromny potencjał znoszenia binarnych podziałów politycznych, a kolędnicy wykonują swoistą pracę u podstaw spolaryzowanego społeczeństwa. „Kultura ludowa pełni dla nich niejednokrotnie jedynie funkcję biletu wstępu do gospodarstwa, które chcą odwiedzić”<sup>16</sup>. Funkcją obrzędu kolędniczego i kultury tradycyjnej w ogóle jest spotkanie się wspólnoty i pielęgnowanie lokalnych więzi. Tradycje spajające wspólnotę zamieszkałą na danym obszarze odchodzą w zapomnienie. Wspólnoty określane są na podstawie tożsamości jej członków

<sup>13</sup> Zob. Igor Stokfiszewski, *Prawo do kultury*, 131.

<sup>14</sup> Justyna Sobczyk, „«Teatr dla życia» jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora”, w: *Teatr i terapia. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. Irena Jajte-Lewkowicz, Agnieszka Piasecka (Łódź: Poleski Ośrodek Sztuki, 2006), 69.

<sup>15</sup> Igor Stokfiszewski, *Prawo do kultury*, 131.

<sup>16</sup> Joanna Kocemba-Zebrowska, „Autorstwo w Teatrze Węgajty/Archiwum”, *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, kwiecień 2017 [ATW].

i członkiń. Najbardziej archaiczny dzisiaj wyznacznik wspólnotowości to przynależność terytorialna, nazywana często patriotyzmem, przybierająca czasami skrajne formy szowinizmu, ksenofobii i rasizmu. Świat dynamicznie się rozwija, cechy określające indywidualną tożsamość również. Dzisiaj wspólnoty fundowane na podstawie wspólnych cech tożsamościowych zdają się rozproszone terytorialnie (społeczność osób LGBT+, społeczność osób walczących o prawa zwierząt, społeczność osób uchodźczych itd.). To wszystko ma znaczenie w kontekście różnorodnych fundamentów tożsamości. Spotkania kolędnicze inicjowane przez IST dlatego właśnie znoszą binarne podziały polityczne, bo pozwalają spotkać się w duchu społecznego obrzędu, bez względu na indywidualne tożsamości uczestników i uczestniczek zdarzenia.

Już sam sposób pracy warsztatowej IST jest niezwykle, bo polega w dużej mierze na dynamice wytwarzanej pomiędzy uczestnikami i uczestniczkami konkretnej edycji. Materiałem dramaturgicznym, na którym opiera się tygodniowa praca nad etiudami, są przywiezione przez nich treści – pieśni, fragmenty prozy, poezji, wspomnienia, sny – związane z co roku nowym hasłem wywoławczym, które zbiera intuicje w szeroką ramę rozmyślań (*Wielogłos, Mniej!, Czułość, Beztroska*). Co ważne, zawsze dotyczy ono aktualnych problemów społecznych i politycznych, co w pewnym sensie zaprasza (a czasami zmusza) do refleksji i spozycjonowania się w polu spraw społecznie istotnych. Nietypowy, bo niepolegający na odegraniu otrzymanego scenariusza sposób pracy daje aktorom i aktorkom możliwość autonomicznego uczestnictwa w procesie teatralnym.

Przestrzeń warsztatowa staje się tym samym polem do dyskusji, dywersyfikacji poglądów, współdzielenia wiedzy. Polityczność i krytyczność kolędowania rozgrywają się nie tylko na poziomie warsztatu, warsztat bowiem wieńczy wyprawa – spotkanie z mieszkańcami i mieszkankami peryferii, będących jednocześnie źródłowymi centrami kolędniczych tradycji, jak Nowica czy Dziadówek. To tam spotykają się raz do roku dwa światy, często diametralnie różne pod względem światopoglądów i praktyk życiowych osób biorących udział w warsztacie i członków oraz członkiń społeczności wiejskich. Zamiast jednak kreować linię podziału między obiema grupami według trwałych opozycji, poprzez uprawianie swojej krytyczności Węgajty, niejako zgodnie z sugestią Irit Rogoff, wynajdują nowe przestrzenie, w których wzajemne interakcje mogą jawić się w zupełnie nowy sposób<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Zob. Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 175.



W uprawianiu krytyczności istotna jest bowiem umiejętność uchwycenia różnorodności, kwestionowanie, dopuszczenie wielogłosu doświadczeń. Wówczas, jak pisze Paweł Mościcki, ta granica oddzielająca dwie grupy „w ramach krytyczności ukazuje swój prawdziwie twórczy charakter, stając się przestrzenią społeczną i kulturową kreacji”<sup>18</sup>.

Taką przestrzeń społeczną i kulturową kreacji widzę w drugiej części widowiska kołędniczego. Po pokazie autorskich etiud uczestników i uczestniczek warsztatów, nad których ostatecznym kształtem czuwa Wacław Sobaszek, następuje część obrzędowa, czyli wykonanie pieśni i odegranie rytuału. Zamiast kreowania linii podziału, chodzi tutaj o poszukiwanie tego, co wspólne; takiego języka (artystycznego, rytualnego, tradycyjnego), który prowadzi do zawiązania wspólnoty i porozumienia. Aktorzy aktywizują więc widzów poprzez wspólny taniec, rozmowę, wspólne śpiewanie pieśni, bo, jak trafnie zauważa Joanna Kocemba-Żebrowska, „pewne sensy widowiska ujawnią się dopiero wtedy, gdy współ-kreatorem wydarzenia teatralnego, stanie się jego wcześniejszy widz”<sup>19</sup>.

Sztuka ze społecznością ma więc charakter performatywny – powstaje tu i teraz, służy społeczności, czerpie z jej rezerwuaru praktyk i wartości. Ta sama sztuka podczas wystawienia, w sytuacji przedstawieniowej staje się sztuką społeczną. Jej intencje, cele artystyczne i społeczne określone są przez kontekst powstawania/pokazywania. Performatywność ustanawiana jest tutaj przez społeczność, która jest uczestnikiem działań, podmiotowym nośnikiem tradycji, kultury, wiedzy lub doświadczenia, lub społeczność, która staje się publicznością (w bardziej tradycyjnym ujęciu, jako grupa osób, która ogląda przedstawienie). Sztuka społeczna działa na rzecz emancypacji i upodmiotowienia. Związana jest z budowaniem długotrwałych relacji i upełnomocnieniem społeczności.

## Sztuka społeczna na Wiosce

Sztuka społeczna, której przedstawienia można oglądać każdego roku podczas Wiosek Teatralnych, bardzo często jest wynikiem pracy artystycznej ze społecznością. Wszystkie wydarzenia Wiosek Teatralnych, w których brałam udział, są efektem świadomych praktyk społecznych, osadzonych w lokalności, eksplorujących różne tradycje i kultury i/lub przeciwdziałających wykluczeniu społecznemu. Programy kolejnych edycji są zróżnicowane,

<sup>18</sup> Paweł Mościcki, *Polityka teatru*, 175.

<sup>19</sup> Joanna Kocemba-Żebrowska, „Autorstwo w Teatrze Węgałty/Archiwum”.

stwarza się w nich przestrzeń do wybrzmienia wielu głosów, które systemowo są w Polsce uciszane. Niezwykle ważna jest obecność uchodźców i uchodźczyń, migrantów i migrantek, osób innej narodowości. Stowarzyszenie Praktyków Kultury, Transnationales Ensemble Labsa, Teatr Kryły Hałopa to grupy od wielu lat pokazujące swoje prace i działania w Węgajtach. SPK od 2006 roku prowadzi działania artystyczno-społeczno-edukacyjne, które skoncentrowane są na antydyskryminacji, międzykulturowości, edukacji na rzecz równości i akceptacji. Na Wioskę Teatralną przyjechali z przedstawieniami tworzonymi razem z młodzieżą z Czeczeni i Gruzji. Labsa od 2007 roku działa w Dortmundzie i realizuje tam projekty artystyczne, społeczne i partycypacyjne. Natomiast Teatr Kryły Hałopa został stworzony w 2001 roku w Brześciu w Białorusi. Od lat realizuje projekty artystyczne i społeczne osadzone w politycznej niezgodzie na panujące w tym kraju relacje społeczne i totalitaryzm. Obecnie z powodu aktywistycznego zaangażowania członków i członkiń zespół nie może prowadzić działań na miejscu ze względu na grożące im represje.

Cel gości i gościń Wiosek to także korzystanie z teatru jako narzędzia zmiany społecznej. Przykładowo: misją kolektywu Kobietostan „jest docieranie do miejsc społecznego wykluczenia, działanie na rzecz społecznej inkluzji i równouprawnienia oraz przeciwdziałanie dyskryminacji ze względu na płeć czy status społeczny przy wykorzystaniu różnych narzędzi sztuki, w szczególności teatru”<sup>20</sup>. Dramaturgia monodramu Agnieszki Bresler *Kobietostan. Chór na jedną aktorkę*, pokazywanego na Wiosce w 2019 roku, powstała na podstawie rozmów i warsztatów przeprowadzonych z kobietami osadzonymi w zakładach karnych, mieszkankami schronisk i domów samopomocy. Rok wcześniej w Teatrze Węgajty gościł również Piktogram – zespół teatralny więźniów z zakładu karnego w Sztumie, którzy wystawili w świetlicy szkoły podstawowej w Jonkowie bajkę Maliny Prześlugi *Dziób w dziób*<sup>21</sup> w reżyserii Floriana Staniewskiego. Tego samego roku wioskowa publiczność uczestniczyła również w pokazie Teatru Forum o trudnościach ponownego włączania się w rzeczywistość społeczną po opuszczeniu zakładu karnego<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> *Kobietostan. Chór na jedną aktorkę* Agnieszki Bresler, reż. Joanna Lewicka, prem. 8 marca 2018, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

<sup>21</sup> *Dziób w dziób* Maliny Prześlugi, reż. Florian Staniewski, prem. 23 kwietnia 2017, Sztumskie Centrum Kultury, Sztum.

<sup>22</sup> *Pierwszy dzień wolności*, reż. Jarosław Rebeliński, prem. 2017, Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Warszawa.

Praca wspomnianych wyżej twórców i twórczyni opiera się w dużej mierze na zaangażowaniu w proces produkcji teatralnej grup zagrożonych wykluczeniem społecznym. W duchu Teatru Forum, praktyk partycypacyjnych, psychodramy potraktować można teatr jako bezpieczną przestrzeń fikcji do testowania społecznych scenariuszy rzeczywistości. Teatr staje się wówczas polem empowermentu, odzyskiwania sprawczości, a także, jakby to ujęła Claire Bishop, uwolnienia od stanu alienacji narzuconego przez dominujący porządek ideologiczny (np. konsumencki kapitalizm, totalitarny socjalizm czy militarną dyktaturę). „Wychodząc od tego założenia – pisze Bishop – sztuka partycypacyjna celuje w odnowienie i realizację przestrzeni kolektywnej, obszaru wspólnoty, w której mogłoby dojść do współdzielenia zaangażowania społecznego”<sup>23</sup>.

Współdzielenie zaangażowania społecznego rozgrywa się na Wiosce także w ramach wydarzeń pozateatralnych. We wrześniu 2020 roku można było oglądać wystawę prac Ewy Dąbrowskiej „Homo Empathicus”, której tematem była skala wyzysku dokonywanego przez człowieka na przyrodzie. W 2021 roku do rozmowy zatytułowanej „Muzeum alternatywnych historii społecznych” z udziałem Tomasza Rakowskiego zaproszony został Daniel Rycharski, który w sztuce wizualnej zajmuje się tematami wsi, homoseksualności i krytyki Kościoła katolickiego. W dyskusji opowiadał o współczesnych problemach wsi, trudnej sytuacji rolników i rolniczek. Dawał tym samym świadectwo wagi, jaką przywiązuje do obszarów peryferyjnych nie tylko jako materiału do artystycznych eksploracji, ale też miejsca życia społeczności, której chce oddać głos, pośrednio przez swoją sztukę.

Przywołuję powyższe przykłady, żeby zwrócić uwagę na szeroki repertuar społecznej troski, którą Teatr Węgajty wyraża w swoich działaniach (opisywanych tutaj w niewielkim wycinku). Budując co roku program Wioski, pisze swoisty manifest niezgody na panujące globalnie relacje społeczne, jednocześnie dając świadectwo możliwości ich zmiany. Powracając do cytowanych wcześniej myśli Adorna – sztuka prezentowana w Węgajtach wymyka się dyskursowi produkcji, komercji i dystrybucji również ze względu na materialność samego przedstawienia. Sala teatralna w Teatrze Węgajty ma wymiary 8,5 na 9,5 metra, więc nie pomieści dużych produkcji teatralnych z wielką scenografią, przepełnioną kostiumami garderobą i skomplikowaną techniką. Niewielka przestrzeń wzmacnia

---

<sup>23</sup> Claire Bishop, „Partycypacja i spektakl”, tłum. Piotr Juskowiak, *Kultura Współczesna*, nr 2 (2013): 27.

za to bezpośrednio przekazu i poczucie współbycia odbiorców i odbiorczyń z twórczyniami i twórcami. W odbiorze wydarzeń na dalszy plan schodzą zagadnienia formalne (takie jak scenografia, gra aktorska, kostiumy) na rzecz treści, waloru społecznego i symbolicznego wystawianych spektakli. Ciało aktora albo aktorki, reprezentujące ciało wykluczone, doświadczające społecznych trudności w codziennym funkcjonowaniu, staje się nośnikiem społecznych i politycznych znaczeń, bo w pewnym sensie mówi samo za siebie. Rodzi się – podobnie zresztą jak kultura społeczna – w ramach antropologii mocnej podmiotowości, a celem jego performansu jest upodmiotowienie innych<sup>24</sup>.

Antropologia mocnej podmiotowości realizuje się przez praktyki samostanowienia, autonomii, inkluzywności, współzarządzania, oparte na indywidualnych zasobach uczestników i uczestniczek zdarzenia tak twórczego, jak i społecznego. Opisane wyżej przejawy kultury społecznej tworzonej w Teatrze Węgajty lub z jego inicjatywy wpisują się w antropologię mocnej podmiotowości przede wszystkim dlatego, że korzystają z potencjału osób uczestniczących w działaniach społecznych i kulturalnych, zarówno w polu praktyk artystycznych (IST, Teatr Potrzebny), jak i relacyjnych (korzystanie z gościnności i wsparcia zarówno lokalnych agroturystyk, jak i przestrzeni twórczych warszawskich inicjatyw ekologicznych w trakcie Wioski Teatralnej). „Mocna podmiotowość kreuje mocną wspólnotę”<sup>25</sup>, która w przypadku tej związanej wokół Teatru Węgajty tworzona jest nie tylko lokalnie, lecz także w rozproszeniu geograficznym przez osoby od lat związane z Teatrem, jednak na co dzień mieszkające w innych miejscach Polski i świata. Antropologia mocnej podmiotowości realizuje się też przez mechanizmy podtrzymywaności i trwałości, które mogą istnieć dzięki rozproszonemu liderstwu i demokratyzacji procesu decyzyjnego. Teatr Węgajty działa w ten sposób nieprzerwanie od prawie 40 lat.

Sztuka tworzona przez Teatr Węgajty i obecna w nim za sprawą innych twórców to sztuka na rzecz zmiany społecznej. Niesie w sobie przekonanie „o transformacyjnej mocy autoekspresji każdej i każdego z nas. Transformacyjnej – to znaczy umożliwiającej wewnętrzną przemianę człowieka oraz czyniącej zmianę w rzeczywistości”<sup>26</sup>. Węgajckie pragnienie zmiany ufundowane jest na przeświadczeniu, że zastana rzeczywistość neoliberal-

<sup>24</sup> Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, 12–13.

<sup>25</sup> Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, 12–13.

<sup>26</sup> Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, 12–13.

ralnego kapitalizmu prowadzi do erozji relacji społecznych, zwiększania nierówności społecznych, wyzysku ludzi i innych zwierząt oraz nadmiernej eksploatacji Ziemi. Praktykowane w Węgajtach kultura społeczna, sztuka na rzecz zmiany społecznej i kontrhegemoniczne praktyki ustanawiania społeczności oraz pracy ze społecznością są więc bez wątpienia praktykami oporu. Opór kulturowy za Antoniem Gramscim rozumiem zarówno jako nieustannie zmieniający się zestaw praktyk wykorzystywany dla oznaczenia granic autonomii danej grupy, jak i jako zbiór inicjatyw mających na celu wypracowanie zupełnie nowej propozycji systemowej<sup>27</sup>. Konsekwentnie od lat realizowane idee i wartości Teatru Węgajty są świadectwem możliwości zmiany krzywdzących stosunków rzeczywistości społecznej. Zmiana dokonuje się oddolnie, dzięki społecznościom zawiązywanym wokół wspólnych wartości i przekonania o sile społecznych mechanizmów oporu. Między innymi dlatego teatr popularny i kultura społeczna rozwijają się właśnie na peryferiach.

#### DOMINIKA BREMER

Absolwentka teatrologii oraz pracy socjalnej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracuje w Stowarzyszeniu Pomocy i Interwencji Społecznej oraz Grupie Pedagogiki i Animacji Społecznej w Warszawie. Jest członkinią i współzałożycielką Fundacji KONTRA/BANDA. W przeszłości członkini krakowskich kolektywów wolnościowych i aktywistycznych (Spółdzielnia Praktyk Wywrotowych, Krakowska Manifa, Food not Bombs Kraków). Z Teatrem Węgajty związana od 2014 roku – przez pierwsze dwa lata jako wolontariuszka podczas festiwalu Wioska Teatralna, od 2016 roku jest członkinią Łatającego Kolektywu Wioski Teatralnej.

#### SUMMARY

In the article, I describe a number of counter-hegemonic practices (related to the notion of cultural institution, economy, art and group management/group process which constitute the basis of the collective collaboration at the Węgajty Theatre) observed over the years. The experience I gathered for several years as an employee at the Theatre Village festival, as a member of the Flying Village Collective and as a participant in the Different Theatre School workshops and in a number of other Węgajty Theatre activities, allowed me to observe an alternative to the practices existing in public cultural institutions such as self-management, perfor-

<sup>27</sup> Antonio Gramsci, „The Intellectuals”, w: *Selection from the Prison Notebooks*, eds. Quintin Hoare, Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971), 9. Cyt. za.: Jacek Drozda, „Hegemonia kulturowa jako przestrzeń badań i praktyk społecznych”, w: *Opór kulturowy. Pomiedzy teorią a praktykami społecznymi* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 241.

mance preparation, working with actors as well as the audience. These practices, noted both at the level of artistic expression and tactical organizational activities during events such as Theatre Village, are of interest to me primarily because of their inclusive, social and, by definition, empowering character.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.02>