

Magdalena Hasiuk

Bycie wzdłuż ścieżek.

Wyprawy albo o jednym ze źródeł pracy twórczej Teatru Węgajty¹

Może pomiędzy miejscem, które zostaje wybrane, i losem człowieka, który się z nim wiąże, istnieje jakieś pierwotne pokrewieństwo? Może rzeczywiście intencja spotkania płynie z obu stron? Osoby i miejsca się nawołują. A może wprost przeciwnie: czysty przypadek, losowa lub dziejowa konieczność sprawiają, że ktoś zamieszkuje dany dom i w danym miejscu buduje teatr?

Teatr Wiejski Węgajty, usytuowany na kolonii niewielkiej wsi warmińskiej położonej około 20 kilometrów na północny zachód od Olsztyna, założyli jesienią 1986 roku Erdmute i Wacław Sobaszkowie oraz Małgorzata Dzygadło-Niklaus i Wolfgang Niklaus. Na pytanie Katarzyny Kułakowskiej, czy dla rozwoju teatru Węgajty miało znaczenie, że założyły go dwa polsko-niemieckie małżeństwa, Erdmute odpowiedziała: „Myślę, że w ogóle nie miało”². Spróbuję przedstawić nieco inną perspektywę.

Warmia jako kraina stanowiąca część krainy historycznej Prus (od 1772 roku należała do Prus Wschodnich, po 1871 do zjednoczonych Niemiec, a po 1945 do Polski) przez wieki, podobnie jak całe Prusy, ulegała dużym przekształceniom etnicznym³. Stanowiąc wielonarodowe, wielokulturowe, wielojęzyczne, wieloreligijne pogranicze, nie była tylko obszarem harmonijnego współistnienia różnych grup. Wstrząsały nim co jakiś czas kataklizmy

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

² Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Katarzyna Kułakowska, Węgajty, 11.02.2019, wywiad niepublikowany.

³ Od czasów średniowiecza znaczącym falom osadnictwa z Niemiec, Polski i Litwy towarzyszyły mniejsze migracje: Ślązaków, Czechów, Rusinów, Szwajcarów, Szwedów, Duńczyków, Holendrów, Francuzów, Salzburczyków (mieszkańców landu Salzburg). W XIX wieku po zmianach prawnych chętniej osiedlali się tutaj Żydzi.

polityczne. Tylko wśród tych z ostatnich dwóch wieków należy wymienić: konsekwentnie prowadzoną germanizację, przegrany przez Polskę plebiscyt (11 lipca 1920), który spowodował wyjazd wielu Polaków, drugą wojnę światową i Holokaust, po których w Olsztynie pozostało tylko dziewięć procent przedwojennych mieszkańców, ucieczki tysięcy Niemców przed Armią Czerwoną, okrutny los Mazurów i Warmiaków, akcję „Wisła”, w wyniku której największa liczba osób uznanych za Ukraińców, identyfikujących się z nimi, ale także osób wyznania prawosławnego lub grekokatolickiego została przesiedlona do województwa olsztyńskiego (55 ze 140 tysięcy) czy masowe wyjazdy do Niemiec w ramach łączenia rodzin początkowo Mazurów, a po 1976 roku (po umowie Gierek-Schmidt) także Warmiaków⁴. Z tych faktów wyłania się obraz Warmii jako pogranicza, w którym trudniej dostrzec krainę szanującego odrębność sąsiedztwa i przenikania się kultur, a łatwiej ziemię tragedii, konfliktów, separacji i spustoszenia. „Jest tu trochę jak na Dzikim Zachodzie – Indianie zostali wybici i trzeba tę ziemię zagospodarować”⁵ – pisał Wacław Sobaszek wspominając pierwsze lata pracy w Węgajtach.

Odtworzyć pogranicze w konstelacji artystów

Dlaczego miejsce o tak skomplikowanej historii założyciele Teatru Wiejskiego Węgajty wybrali jako siedzibę swojej pracy i życia? Powodów jest kilka. Po pierwsze, to właśnie w Olsztynie w 1977 roku Wacław Sobaszek wraz z czwórką innych absolwentów kierunków humanistycznych: Krzysztofem Gedroyciem, Ewą Kusiorską [Wołoczko], Krzysztofem Łepkowskim i Ryszardem Michalskim otrzymali od Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze” wyjątkową szansę stworzenia w czasach PRL względnie niezależnej placówki kultury. Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia” została jednak rozwiązana 13 grudnia 1981 roku. Po drugie, to na kolonii Węgajty 18 Wacław Sobaszek wczesną wiosną 1982 roku, w czasie stanu wojennego, odkrył gospodarstwo opuszczone przez rodzinę warmińską, którego stodoła-obora miała wystarczające wymiary, by stać się salą teatralną.

⁴ Z badań Andrzeja Saksona wynika, że w latach 1945–1985 wyjechało około 126 000 mieszkańców obecnego województwa warmińsko-mazurskiego, a w regionie pozostało mniej niż 10% rodowitych mieszkańców południowej części Prus Wschodnich (w tym Warmii) łącznie z ich potomkami. Zob. Andrzej Sakson, *Stosunki narodowościowe na Warmii i Mazurach 1945–1997* (Poznań: Instytut Zachodni, 1998), 393.

⁵ „Odmieńcy”. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Ewa Mazgał, *Gazeta Olsztyńska*, nr 240 (1991): 3 [ATW].

Są także inne powody wyboru miejsca, związane z biografiami twórców. W przypadku małżeństwa Sobaszków rodzinne powiązania biograficzne z tą ziemią są klarowne i ich decyzję o osiedleniu się w Węgajtach można interpretować jako powrót do korzeni. Dziadek po kądzieli Wacława był na wskroś postępowym Warmiakiem spod Łukty. Zajmował się fotografią, grał na skrzypcach, współpracował z Sewerynem Pieniężnym (synem), redaktorem „Gazety Olsztyńskiej”. Po plebiscycie przeniósł się na polskie Pomorze. Na Warmii pozostał spowinowacony z dziadkiem Wacława stryj Paul Heirich, który mieszkał za lasem, niedaleko teatru, również na kolonii Węgajty. Kiedy Sobaszkowie sprowadzili się do wsi, wspierał teatr duchowo, jednak ze względu na zaawansowany wiek nie był na żadnym przedstawieniu. Z kolei Erdmute, z domu Henkys, wychowała się w NRD w rodzinie polonofilskiej⁶. Jej ojciec, Jurgen, pastor protestancki i profesor teologii na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, urodził się w małej wiosce Heiligenkreuz (Krasnotwórówka), uczęszczał do gimnazjum w Królewcu, uciekł z rodziną do Niemiec przed ofensywą Armii Czerwonej, lecz na zawsze zachował „rodzaj tęsknoty do tych stron”⁷.

Wolfgang Niklaus, z urodzenia Bawarczyk, wychowany we włoskim Tyrolu, studiował na uniwersytecie w Wiedniu, przyjechał do Polski zafascynowany pracą Jerzego Grotowskiego i Ośrodka Teatralnego Gardzienice. To w Gardzienicach poznał architektkę, absolwentkę Wydziału Scenografii ASP (z pracowni Józefa Szajny) Małgorzatę Dzygdałto. Na Warmii odnaleźli miejsce do życia i pracy. Wpisali się w historię wielonarodowego, wielokulturowego, wielojęzycznego pogranicza. Współtworząc z Sobaszkami Teatr Wiejski Węgajty, zaczęli wspólnie – w mikroskali, w zespole teatralnym – odbudowywać warmińskie pogranicze.

Nawet jeśli dla pracy Teatru Wiejskiego Węgajty nie ma znaczenia, że założyły go dwa małżeństwa polsko-niemieckie, z pewnością znaczące jest, że połowę składu zespołu stanowiły osoby z doświadczeniem emigracji. Ten *modus vivendi* grupy został zachowany właściwie przez cały pierwszy okres pracy teatru (1986–1996). Niezwykle istotny był udział w niej Serhija Petryczenki (w latach 1991–1996), a przede wszystkim Marijki Łubjancewej

⁶ Zob. Katarzyna Kułakowska, „Erdmute Sobaszek, Prusaczka z Krainy Rachmanów. Rzecz o współzałożycielce i aktorce Teatru Węgajty”, w: *Polki za granicą, cudzoziemki w Polsce*, red. Beata Walęciuk-Dejneka (Siedlce: Wyd. Aureus, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2020), 61–72 [ATW].

⁷ Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Katarzyna Kułakowska, Węgajty, 11.02.2019, wywiad niepublikowany.

(1992–2007 i od 2021 do teraz). W okresie Teatru Węgajty/Projekt Terenowy do zespołu dołączył poznany podczas wyprawy do Macedonii Trevor Hill ze Szkocji. Z jego udziałem powstał w 2000 roku spektakl, w którym na scenie konsekwentnie współbrzmiały trzy języki: polski, ukraiński i angielski (*Kalevala – fragmenty niepisane*).

Również w zmieniających się składach Innej Szkoły Teatralnej, autorskiej formacji działającej w Węgajtach pod tą nazwą od 2000 roku do dziś, pojawiali się regularnie wykonawcy z innych krajów. Tym razem jednak w większości przypadków trudno mówić o doświadczeniach emigracji (wyjątek stanowią Motti Ashkenazi i Wei-Yun Lin-Górecka), a jeśli takie występowało, to było ono krótkotrwałe, jak w przypadku Czechów: Karolíny Plachy, Davida Zelinki i Jana Mrázka. Bardziej precyzyjne byłoby mówienie o współpracy międzynarodowej. Podjęli ją między innymi pochodzący z Niemiec: Emilia Hagelganz, Barbara Szpunier, Jan Kühling, Martin Rosie i Margaux Kier oraz Czech, Roman Černík. Istotny jest także fakt, że niektóre osoby z okresu Teatru Wiejskiego Węgajty i Projektu Terenowego wybrały życie na emigracji: Katarzyna Krupka, Lidia Pajda, Franciszek Strzeszewski, Joanna Pawelczyk, Katarzyna Regulska (przez siedem lat), Sławomir Gostański. Trudno powiedzieć, czy i w jakim stopniu doświadczenie otwartości zdobyte w Teatrze Węgajty przyczyniło się do tych wyborów. Może i tutaj decydował przypadek i przygodność losu ludzkiego?

Obecność w Węgajtach osób ukształtowanych w odmiennych tradycjach i kontekstach ma kilka konsekwencji. Świadczy o potrzebie poszerzania perspektywy widzenia i o pragnieniu budowania na bazie różnorodności nie tylko pracy teatralnej, ale i innych działań – dzięki zaczerpniętym z różnych kultur i tradycji narzędziom (często unikalnym pieśniom, tańcom), umiejętnościom (głosowym, muzycznym, ruchowym, międzyludzkim jak np. technika rundy jako opiniowania pracy) i wiedzy. Celem zespołu nie jest bowiem stworzenie jakiegoś rezerwuaru uniwersalnych środków artystycznych dostępnych dla wszystkich jego członkiń i członków, ale budowanie całości uwzględniającej biograficzną różnorodność twórczyń i twórców – teatru osadzonego w nowym, wspólnie kreślonym kontekście, nawiązującym do dawnej wielokulturowości Warmii; teatru tworzącego własną tradycję na zasadach majsterkowania, zszywania, synkretyzmu. Równocześnie ważne w tej pracy jest poszukiwanie takich punktów, w których dane tradycje mogą się spotkać i połączyć. W przypadku poszukiwań muzycznych Sobaszków taki styk kulturowy, umożliwiający przekroczenie polsko-

-niemieckiej polaryzacji, odnaleźli oni w kulturze żydowskiej, a przede wszystkim w muzyce klezmerskiej⁸.

Paradoksalna sytuacja Teatru związana z doświadczeniami ukorzeniania się i obcości stymuluje inne postrzeganie otaczającego go środowiska, przyjmowanie jego potencjału i ograniczeń, zachowanie wobec niego odmiennych – często wielu – perspektyw widzenia. Heterogeniczność zespołu uwrażliwia też jego członkinie i członków na otwartość wobec inności, na kształcenie umiejętności komunikacji z zamkniętymi społecznościami, na uważność i gotowość przyjęcia faktu, że także nieudane spotkanie nie musi przerwać dialogu, ale może go zainicjować⁹. Te cechy, mające swoje źródło w tożsamości grupy, nabierają dodatkowego znaczenia w kontekście wypraw.

Joanna Kocemba-Żebrowska zwróciła uwagę, że to właśnie podczas wyprawy na Kurpie w lipcu 1986 roku Sobaszkowie i Niklausowie podjęli decyzję o utworzeniu Teatru Wiejskiego Węgajty¹⁰. W teatrze, który narodził się z wyprawy, ta forma działalności, przez lata rozwijana i modyfikowana, stanowi jeden z najważniejszych elementów metody pracy. Wyprawy w twórczy sposób realizują też zasadę według antropologa Tima Ingolda determinującą życie ludzkich i nie-ludzkich organizmów na Ziemi. Ich (w tym także nasze) bycie bowiem „nie oznacza bycia w miejscu, lecz bycie wzdłuż ścieżek”¹¹. Podróż, ruch, bycie gdzie indziej praktykowane w Węgajtach od blisko 40 lat w ramach wypraw artystycznych nie tyle dopełniają sposób działania gospodarstwa teatralnego prowadzonego przez Sobaszków, co są jednym z podstawowych źródeł twórczości, a zarazem doświadczeniem kształtującym dla adeptek i adeptów IST. Już zaistnienie różnorodnej kulturowo grupy, jaką jest i przez lata był Teatr Węgajty, dowodzi skuteczności wypraw. Węgajcka społeczność teatralna rodzi się z indywidualnych potrzeb twórczyń i twórców: potrzeby bycia w drodze, podróży ku innym, szukaniu spotkań na peryferiach. Indywidualne ścieżki prowadziły do Węgajt kolejne pokolenia artystek i artystów, adeptek i adeptów. Z kolei wyprawy teatralne podejmowane przez grupę pozwalają na wspólną realizację potrzeby bycia w drodze, a przy tym służą celom formacyjnym

⁸ Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Katarzyna Kułakowska.

⁹ Zob. Krzysztof Czyżewski, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei* (Sejny/Krasnogruda: Fundacja Pogranicze. Ośrodek „Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów”, 2017), 118.

¹⁰ Zob. Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, *Ramię w pierś – krótka historia Teatru Węgajty albo o warstwowej budowie lasu*, 2023 [ATW].

¹¹ Tim Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura. Design*, tłum. Dorota Wąsik (Kraków: Instytut Architektury, 2018), 94.

i artystycznym, stając się dla performerów rodzajem poligonu. Tekst jest próbą zmapowania różnych form wypraw realizowanych w Węgajtach od 1986 roku i pozwala przyjrzeć się ewolucji tego elementu metody pracy.

Droga jest celem, oczyszcza – tradycja wypraw w Teatrze Węgajty

Ideę wypraw teatralnych na wieś przenieśli do Teatru Wiejskiego Węgajty Niklausowie, zainspirowani doświadczeniami zdobytymi w Ośrodku Praktyk Teatralnych Gardzienice. Jako wyprawę teatralną rozumiem w tym kontekście podróż podejmowaną przez grupę złożoną z artystów, badaczy, miłośników działań teatralnych i/lub kultury tradycyjnej w celu odwiedzenia osób należących do pewnej społeczności i charakteryzujących się zazwyczaj odmiennością kulturową, pamiętających lub praktykujących dawne obrzędy, ale także do społeczności izolowanych, doświadczających szczególnej sytuacji społecznej czy politycznej. Nie przez przypadek takie społeczności spotykane są z reguły w regionach geograficznego pogranicza – miejsc krzyżowania się kultur, obszarów o często skomplikowanej historii, wieloetnicznych, wielowyznaniowych, wielojęzycznych.

W wyprawach płynnie przenikają się działania artystyczne i pozaartystyczne, częściowo lub całkowicie zacierają się granice między nimi. Głównym ich celem, jak pisze ich uczestniczka, Joanna Pawelczyk, jest zarówno „odnalezienie żywego kontaktu z ludźmi, naturą, własnym ciałem”, jak i „fizyczna percepcja świata”¹² za sprawą charakterystycznych dla wypraw kondensacji czasu, intensyfikacji emocji i doświadczania rzeczywistości poprzez ciało i działanie (nie intelekt). Kontakt z ludźmi obejmuje relacje i z mieszkańcami wsi, i między uczestnikami wyprawy, dlatego też wyprawy stanowią ważne narzędzie tworzenia grupowej biografii węgajckiego zespołu.

Wyprawa stwarza bowiem sprzyjające warunki do zawiązania szczególnych relacji zarówno między jej uczestnikami, jak i ludzkimi i nie-ludzkimi elementami świata doświadczanego w drodze. Zbigniew Osiński 30 lat temu pisał o chwilowym uchyleniu hierarchicznych stosunków między ludźmi, dziś należałoby dodać: i nie-ludźmi, co „wytwarza podczas Wyprawy szczególny typ więzi, niemożliwej w zwykłym życiu”¹³. W relacjach z mieszkańcami wsi istotne jest zbudowanie płaszczyzny, dzięki której możliwe

¹² Joanna Pawelczyk, *Le phénomène d'expédition théâtrale dans la tradition du théâtre polonais sur l'exemple du Théâtre Rural Węgajty*, praca magisterska (Paryż: Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, DEA: Théâtre, 2003), 53, 58 [ATW]. Cytowane fragmenty tej pracy z języka francuskiego tłumaczyła autorka szkicu [przyp. red.].

¹³ Zbigniew Osiński, „Gardzienice. Teatr pod otwartym niebem”, *Projekt*, nr 2 (1983): 41.

staną się wymiana doświadczeń, przyswojenie wiedzy i podejmowanie działań artystycznych w różnorodnych formach: obrzędowej, barterowej, teatralnej (w tym także interwencyjnej). Jeśli wyprawa przypomina wizytę sąsiedzką, to jest to takie spotkanie i zobowiązanie, o którym myśli się w kategoriach „gość w dom – Bóg w dom”. Doświadczenie bycia gościem nie obejmuje jedynie ludzkich siedlisk. Píše Erdmute:

przejścia przez trzy strumienie, potem przez płoty, po śliskich, oblodzonych spadzinach [stromiznach] wymagały dużego skupienia. Cała uwaga zawężona do kawałka gołej ziemi dającego oparcie stopom. My byliśmy gośćmi na Huculszczyźnie – gośćmi ostrożnie wydeptującymi sobie ścieżki, w nieznanym, wielkim i wspaiałym otoczeniu¹⁴.

Wyprawy charakteryzuje, jak pisał o nich w kontekście Gardzienic Włodzimierz Pawluczuk, „emocjonalne i aksjologiczne «zagęszczenie»” wynikające z innego niż codzienny wysiłek ludzi mieszkających w mieście, z innego niż „codzienne” doświadczenia krajobrazu. Pawluczuk podkreśla ścisły związek kontaktu z krajobrazem ze zmęczeniem, które narastając, sprawia, że ta relacja staje się coraz bardziej bezpośrednia. „Coraz mniej jest słów i myśli zawartych w słowach, coraz większego znaczenia nabiera elementarne, fizyczne odczuwanie świata”¹⁵. Wacław Sobaszek w kontekście wypraw píše o doświadczeniu „głodu, chłodu, niewygód, chorób, śmierci”. Widzi w tym powrót do sytuacji elementarnej, do doświadczenia *experimentum crucis*, które dla niego jako artysty oznacza działanie „bez ubezpieczenia, pod gołym niebem, na nierównym gościńcu, mając ze sobą tylko instrument”¹⁶.

Choć wyprawy węgajckie wyrastały z tradycji gardzienickiej, to bycie w drodze Węgajt miało inny charakter i odmienny cel. Wyprawy gardzienickie „służyły głównie wielostronnemu zbieraniu materiałów dla teatru”¹⁷. Zadaniem aktorów było odkrywanie archaicznego gestu, niezwykłego śpiewu, szczególnej emisji głosu napotkanych osób i przenoszenie tych znalezisk do struktury przedstawienia, choć sami uczestnicy mają nieco inne zdanie

¹⁴ O swoim doświadczeniu z wyprawy badawczej w styczniu 1991 na Huculszczyznę pisała w dzienniku Erdmute Sobaszek (rękopis, archiwum prywatne).

¹⁵ Włodzimierz Pawluczuk, „Wyprawa. Opisanie poczyną «Gardzienic»”, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (1980): 108.

¹⁶ Wacław Sobaszek, „Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego «Węgajty»”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 69 [ATW].

¹⁷ Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego* (Lublin: Wydawnictwo Test, 1997): 55.

na ten temat. Píše Krzysztof Czyżewski, uczestnik wypraw gardzienickich w latach 1980–1983:

przynajmniej dla niektórych z nas ta podróż już dawno przestała być podróżą po nowe środowisko dla teatru, po wiedzę krajoznawczą i historyczną, po nowy materiał, który później można by na różny sposób wykorzystać. Niepostrzeżenie godziny spędzone w izbach ze starcami przy wtórze ich pieśni, modlitwy, skargi i tęsknoty stawały się godzinami wtajemniczenia¹⁸.

Tak było również w przypadku Węgajt. Podstawowym celem wypraw było spotkanie z ludźmi, którzy w szczególny sposób byli zanurzeni w kulturze tradycyjnej, a raczej w tym, co z niej pozostało. Penetrowanie kultury ludowej, choć bardziej adekwatny byłby tutaj termin „kultura chłopska” – tak jak go rozumie Wiesław Myśliwski¹⁹, oznaczało docieranie do ludzi, często anonimowych, pochylonych nad śmiercią, niegdyś artystów, często nikomu niepotrzebnych²⁰. Podstawowym celem nie była zatem nauka pieśni, opowieści, historii, ale możliwość chłonięcia doświadczeń osób ze starszego pokolenia, zakorzenionych w pewnych tradycjach, uczestniczenie w przekazywaniu doświadczenia.

Pierwsze wyprawy podejmowano najczęściej w niewielkiej, kilkuosobowej grupie i miały one charakter badawczy – nie były to jednak typowe badania etnologiczne czy etnomuzykologiczne, raczej praktykowanie „teatru zarażonego etnologią”²¹ i działania „etno-artystyczne”²². Pawelczyk nazwie twórców Teatru Węgajty „nowym typem badaczy terenowych”, których celem nie jest jedynie zdobycie nowej wiedzy (terenowej) czy skonfrontowanie znajomości materiału artystycznego z żywym przekazem, ale przede wszystkim wymiana pieśni, opowieści, wspólne śpiewanie czy granie. Ten aspekt wzajemności (rozmowy, uścisku, wymiany darów, śpiewu, tańca, poczęstunku) widoczny jest na wielu fotografiach, podobnie jak pewna intymność momentów przekazywania tradycji w indywidualnej i jakoby

¹⁸ Krzysztof Czyżewski, „List z podróży”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 63.

¹⁹ Wiesław Myśliwski definiuje „kulturę ludową” jako „uzawodowiony, uprzemysłowiony folklor”, podczas gdy fundamentem kultury chłopskiej był według niego los chłopca [chłopki] naznaczony wielowiekową historią samotności, „niewoli i niedoli [...], izolacji od narodu i państwa. Z konieczności skazywało to chłopów na samodzielność i samowystarczalność kulturową, na wypracowanie [...] własnych form egzystencji, własnych obrządków, rytuałów i zasad istnienia, własnego odczuwania czasu i własnego postrzegania przestrzeni, słowem, własnego wewnętrznego świata i stosunku do świata na zewnątrz. Toteż wyłania się z tej kultury wielkie człowiecze uniwersum”. Wiesław Myśliwski, „Kres kultury chłopskiej”, w: *W środku jesteśmy baśnią. Mowy i rozmowy* (Kraków, Wydawnictwo Znak, 2022), 27.

²⁰ Zob. „Odmieńcy”. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Ewa Mazgal, 3.

²¹ „Odmieńcy”. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Ewa Mazgal, 3.

²² Pawelczyk, *Le phénomène d'expédition théâtrale*, 44.

zwyczajnej sytuacji (przy stole, przy łóżku, w izbie, na ławce). I nie chodzi o proste współistnienie, ale o moment bycia poruszonym i przekształcanym przez ludzi spotkanych w drodze, przez ich obecność²³. Cel, by być podczas wyprawy „gościem, «hostis», bliskim obcym”²⁴ służył nie tyle przejmowaniu zamierających szczątków tradycji, co zanurzaniu się w tradycję żywą, podążaniu za przewodniczką, przewodnikiem, po śladach...

Tradycja była bowiem przekazywana w sposób ucieleśniony, uosobiony, przez konkretnego człowieka. Już na pierwszym etapie pracy Teatru Węgajty nad wyprawami ten indywidualny przekaz jawi się jako niezwykle wyraźny. A „fragmentami tradycji” odzyskiwanymi przez Teatr Węgajty byli zawsze konkretni ludzie: Jan Szymczyk (z Nowicy)²⁵, Marianna Maliszewska (z Dziadówka), Mikołaj Mazurek (z Brzeżawy w dawnym województwie przemyskim), Józef Tkaczuk zwany Dziadkiem Tkaczukiem (z warmińskiego Nowego Kawkowa). Dlatego też tak bolesne dla Teatru były ich odejścia²⁶.

Pierwsze wyprawy

Pierwsze lata węgajckich wypraw – 1986–1991 – były intensywnym czasem eksperymentowania, chłonięcia, rzucania się w wir miejsc i przestrzeni, rozpoznawania terenu, oswajania się ze wsią, wydeptywania ścieżek do osób, których po latach wspólnych doświadczeń określić można jako swoich, a nawet przyjaciół. To wydeptywanie ścieżek²⁷ dostrzegalne było w powrotach do już odwiedzanych miejsc. Ta praktyka stanie się regułą na kolejnym etapie pracy nad wyprawami.

Wyprawiano się: do wsi województwa łomżyńskiego (Kurpie) (trzykrotnie w 1986 roku: w kwietniu, lipcu i sierpniu oraz w styczniu 1989), do wsi

²³ Zob. François Laplantine, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale* (Paryż: Téraèdre, 2018), 42.

²⁴ Wacław Sobaszek, „Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego «Węgajty»”, 69.

²⁵ „Pośród rozmaitych tradycji [...] zajmujemy się wycinkiem [...] takim, który nas interesuje i jest dla nas szczególnie ważny. [...] Dla nas takim fragmentem tradycji jest osoba instrumentalisty spod Gorlic – pana Jana Szymczyka. Nikt o nim nie wie. Był taki jak budowniczy katedr – pozostał anonimowy, nie zdobył popularności ani sławy. Mamy film, w którym Szymczyk opowiada o tym, w jaki sposób robi się bębny. [...] Można się było od niego wiele nauczyć”. Wacław Sobaszek, „Teatr Wiejski Węgajty”, *Z Jonkowa i okolic*, marzec (1995): 13 [ATW].

²⁶ W styczniu 1993 roku podczas wyprawy kołędniczej w Beskid Niski Sobaszkowie dowiedzieli się o śmierci Jana Szymczyka. Węgajty zagrały na jego pogrzebie w Gorlicach. Dwa lata później umarł Dziadek Tkaczuk. W ATW znajdują się materiały filmowe z udziałem Maliszewskiej, Mazurka, Szymczyka, Tkaczuka. Autorem wielu z nich jest Waldemar Czechowski.

²⁷ W 1994 roku Teatr Wiejski Węgajty zorganizował cykl seminariów Ścieżki tradycji. Motywacją twórców było to, „żeby nie pozarastały ścieżki między sąsiadami”. Zob. Tomasz Łubieński, „Wspólne ścieżki”, *Więź*, nr 1 (1995): 186 [ATW].

województwa przemyskiego, w tym Brzeżawy (w październiku 1986 oraz w lipcu 1989), do wsi województwa olsztyńskiego (we wrześniu 1987 – Asuny, Łęknica, Ostre Bardo, a także latem 1988). Lato 1988 (od czerwca do sierpnia) było pod względem wypraw bardzo intensywne. Zespół poza Olsztyńskiem docierał do miejscowości województwa śląskiego oraz do Czarnej Góry i Szaflar w województwie nowosądeckim (sierpień), do których wykonawcy z Węgajt powrócili w lutym 1989, oraz do Kunkowej w ówczesnym województwie krośnieńskim (sierpień). W 1990 roku wypraw nie było, a rok później odbyła się do wsi Szypłiszki na Suwalszczyźnie (styczeń).

Wyprawy kolędnicze

Kolędowanie zimowe

Prawdziwy przełom w praktykowaniu wypraw w Węgajtach nastąpił w styczniu 1988 roku, kiedy to zespół zorganizował pierwsze kolędowanie bożonarodzeniowe (z okazji świąt obchodzonych w obrządku grekokatolickim) w zamieszkaną przez niewielką społeczność łemkowską Nowicy. Teatr obszedł wówczas z kolędą wszystkie domy. Ten moment zmiany charakteru wypraw z badawczych, obcych wiejskim tradycjom, na kolędnicze, wpisujące się w kalendarz Roku Polskiego²⁸ i stanowiące rewitalizację, re-animację pamiętanych i niegdyś praktykowanych obrzędów, okazał się kluczowy. Wacław Sobaszek podkreślił, że odnajdując w kolędowaniu naturalne ramy dla wyprawy, przestał odczuwać jej sztuczny, można by dodać: kolonizatorski, charakter²⁹.

Poznanie matrycy performatywnych kolędowania i wypełniających je treści oraz stworzenie na ich podstawie autorskiej, ewoluującej struktury, a następnie praktykowanie jej i rozwijanie przez lata służyło Teatrowi Węgajty jako pretekst do spotkań z ludźmi. Kolęda otwierała drzwi i za sprawą odgrywanego w gościnie minispektaklu umożliwiała wejście teatru do domów. Obrzęd stanowił pierwszy krok do poznawania społeczności, czynił spotkanie naturalnym, wyczekiwanym. Kolędowanie w Nowicy i miejscowościach Beskidu Niskiego było czymś znanym, oswojonym, a nawet porządkującym świat ich mieszkańców – dla niektórych stawało się wręcz

²⁸ Zob. Mieczysław Limanowski, „Rok Polski i dusza zbiorowa”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 85.

²⁹ Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Joanna Kocemba-Żebrowska, Węgajty, 13.05.2019, wywiad niepublikowany.

wydarzeniem o znaczeniu kosmicznym: „Jak przyjadą Węgajty, można zerznąć kartkę w kalendarzu”³⁰. Są, pojawia się spokój.

Co ważne, kolędując w Nowicy, Teatr Węgajty nie przywłaszczał sobie roli podejmowanej przez członków społeczności – młodzi mieszkańcy Nowicy nie byli bowiem zainteresowani kontynuacją obrzędu. Odrodzenie tradycji kolędniczych w społeczności łemkowskiej nastąpiło wiele lat później. W latach 80. obcy byli zatem konieczni, żeby tradycja, w zmienionej formie i w nieco zmodyfikowanej funkcji, przetrwała.

Odkrycie przez Teatr Węgajty kolędowania jako sposobu pracy nie byłoby możliwe bez wielu osób, które stały na początku nauki tej praktyki. Przede wszystkim bez Jana Bernarda i Krzysztofa Czyżewskiego³¹, którzy jako aktorzy Teatru Gardzienice dotarli do Nowicy na początku lat 80.³² i jako pierwsi zorganizowali tam w kolejnych latach kolędowanie bożonarodzeniowe. Równie znaczące, a może i kluczowe dla rozwoju kolędowania było jednak spotkanie Wacława Sobaszka z Janem Szymczykiem w sierpniu 1986 roku w Nowicy. Wacław pisze:

Szedłem od Magury na Przysłup, w stronę Kunkowej. Wszystko tam na mnie czekało. Na samej górze ujrzałem ludzi, którzy pracowali w polu, własnymi rękami. To byli Łemkowie! W Nowicy pewna staruszka wysłała mi na spotkanie. Jak się potem dowiedziałem, nazywano ją Habajką. Habajka potrzebowała pomocy, bo właśnie zepsuła jej się kuchenka elektryczna. Spytała, czy mogę ją naprawić. W dziwnej swojej chałupie miała jednopalnikową kuchenkę, w której coś nie stykało. Udało mi się usunąć ten defekt! Radość gospodyni, wypytywania, rozmowa. Potem droga w dół przez meandry strumienia i wreszcie Kunkowa, mała chałupka nad strumieniem zwana „kioskiem”, baza grupy studentów Jana Bernarda, którzy tu malowali, uczyli się łemkowskiej muzyki i remontowali wiejską świetlicę. Drugiego dnia jeden z nich, Darek Korbański, zaprowadził mnie do Janka Szymczyka, „muzykanta”³³.

³⁰ Wypowiedź mieszkanki Nowicy zarejestrowana podczas badań terenowych prowadzonych na miejscu w dniach 19–23 maja i od 30 czerwca do 4 lipca 2019 roku razem z Joanną Kocembą-Żebrowską w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 7: nr 2017/26/E/HS2/00357). Zrealizowałyśmy 15 wywiadów indywidualnych. Pytałyśmy o doświadczenie kolędowania Teatru Węgajty i udział respondentek i respondentów w nim – zarówno Łemków, jak i nie-Łemków, o trudności związane z tym wydarzeniem, o relacje zespołu ze społecznością lokalną i zmiany pokoleniowe w Nowicy, o postać Jana Szymczyka.

³¹ Do Nowicy pierwszy trafił w 1980 roku Wolfgang Niklaus, wysłany tam razem z Piotrem Borowskim i Szwajcarką Chantale przez Włodzimierza Staniewskiego na rekonesans, który obejmował wówczas wiele wsi Beskidu Niskiego.

³² Trzeba jednak przyznać, że Gardzienice „otworzyły” niejako pewne wsie dla teatru. To one dotarły np. na początku lat 80. do wsi łemkowskich, a wśród nich Nowicy, Przysłopa, Kunkowej, Bartnego, odwiedzanych z kolędą przez Teatr Węgajty od 1988 roku.

³³ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020), 54.

Regularne odwiedzanie Szymczyka, słuchanie jego opowieści „o obyczajach zimowych obchodów wsi, o «drabach» chodzących po domach, o łemkowskich koladnikach [kolędnikach], o Herodach”³⁴ stało się dla Teatru bezpośrednim impulsem do podjęcia kolędowania. Jego treść została zmontowana z trzech przekazów: Szymczyka, wspomnianego wcześniej Józefa Tkaczuka oraz melodii i tekstów poznanych przez zespół. Scenariusz składał się z obchodzenia wsi (w dół oraz w górę), podczas którego w kolejnych domach grano minispektakl kolędniczy (z różnych względów nie zawsze udało się we wszystkich). Kolędę wieńczyło spotkanie, na które do miejscowej szkoły zapraszano całą wieś.

Teatr Węgajty kolędował w Nowicy do roku 1993. Cezurę wyznaczyła śmierć Jana Szymczyka, po której zespół przeniósł się do sąsiednich Leszczyn i Kunkowej. Po pięciu latach powrócił jednak do Nowicy, poszerzając obszar kolędowania o pobliskie miejscowości: Przysłup, Bartne, Bielankę i trwale zakorzeniając się w tradycji wsi³⁵.

Do 2008 roku świętowanie zakończenia kolędy w szkole odbywało się w formie potańcówki, niekiedy także wzbogaconej o przedstawienie przygotowane przez miejscowe dzieci. Od 2009 do czasu pandemii oraz w 2023 roku zespół przed potańcówką pokazywał w Nowicy szopkę noworoczną przygotowaną podczas krótkich warsztatów kolędniczych IST. Nazwa widowiska nawiązuje do tradycyjnej szopki, ale jej charakter jest inny. Składa się ona z indywidualnych lub zbiorowych etiud uczestniczek i uczestników wyprawy, dotyczących stanu świata na przełomie starego i nowego roku. „Zadaniem szopki jest też skłanianie ludzi [mieszkańców Nowicy] do własnych wypowiedzi na aktualne tematy”³⁶. Zmiana charakteru spotkania wieńczącego kolędowanie wydaje się dość istotna. O ile początkowo były to głównie potańcówki (podczas których Jan Szymczyk grywał na bębnie) i wspólny śpiew, o tyle współcześnie podstawowy element spotkania stanowi spektakl grany dla mieszkańców, część taneczna jest też mniej intensywna.

Sytuacja wynika ze zmiany pokoleniowej w Nowicy – zdecydowanie uszczupliło się grono śpiewających mieszkańców, starsi uczestnicy zabaw często już nie biorą w nich udziału ze względu na wiek. Wspólne śpiewanie ukraińskich kolęd było w pierwszych latach wypraw praktyką iście rewo-

³⁴ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 177.

³⁵ Pandemiczny 2021 rok oraz rok 2022 i kolędowanie na granicy polsko-białoruskiej były wyłomami w tej praktyce.

³⁶ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 178.

lucyjną (jeszcze w latach 70. było to zakazane, podobnie jak budowanie chył z drewna). Obecność na przełomie lat 80. i 90. osób obcych znających pieśni łemkowskie było zarówno kształtujące dla gości, jak i wzmacniające dla gospodarzy. Aktualnie zmieniła się też struktura i charakter samej wsi, w której w porównaniu z końcem lat 80. osiedliło się wiele osób z dużych miast, a „ludzi zepsuły telewizory”³⁷.

Czym jest kolędowanie Węgajt dla Nowicy?³⁸ To szczególne wydarzenie dla jej mieszkanki i mieszkańców, ich rodzin i całej wsi. Choć nie wszyscy mieszkańcy przyjmują kolędujący Teatr, dla wielu z nich wizyta Węgajt to obok sianokosów, wykopków i wspólnego naprawiania drogi praktyka, która łączy całą społeczność, wprowadza rozejm, powoduje zawieszenie sporów. Wielu Nowiczan oczekuje przyjazdu zespołu, informuje o nim swoich bliskich, którzy specjalnie na tę okazję odwiedzają wieś. Kolędowanie Węgajt, wpisane w stały rytm, pozwala jakby utrzymać porządek czasu. Wszelkie pominięcia domostw wynikające nie ze złej woli kolędników, a raczej z ich zmęczenia, braku informacji (nie wszystkie chaty są zamieszkiwane przez cały rok) czy niesprzyjających warunków atmosferycznych (choć zdarzało się, że zespół kolędował przy temperaturach niższych niż -30 stopni³⁹) były odczuwane przez ich gospodarzy bardzo dotkliwie.

Kolędowanie wielkanocne

Wyprawy zimowe do Nowicy doprowadziły Teatr do odkrycia innej tradycji – kolędowania wiosennego, praktykowanego podczas świąt Wielkanocy w niewielkiej wsi Dziadówek na Suwalszczyźnie, na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim. Informację o „chodzeniu po alilui” czy „chodzeniu po wołoczebnym” otrzymał Wacek od jednej z gościń wystawy zdjęć z pierwszych kolędowań w Nowicy zorganizowanej w Olsztynie. Aby poznać szczegóły, Sobaszkowie wraz z dziećmi wyruszyli do Dziadówka zimą 1990 roku na rekonesans.

Po pierwszej podróży nastąpiła kolejna, podjęta na przedwiośniu, tym razem przez Wacława Sobaszka i Wolfganga Niklausa, którzy w świecie

³⁷ Wypowiedź mieszkanki Nowicy spotkanej na drodze w okolicach sklepu (badania terenowe realizowane w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”, por. przyp. 29).

³⁸ Na podstawie badań terenowych realizowanych w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” (por. przyp. 29).

³⁹ Zob. Aleksandra Domaradzka, *Minus 32 stopnie – kolędowanie zimowe w Nowicy 2017*, materiał filmowy [ATW].

„nie nadążającym za teraźniejszością”⁴⁰, w świecie upadającego rolnictwa od starzejących się ludzi uczyli się wielkanocnych pieśni, lokalnych historii, oracji, „niemodnej” tradycji. Jako przybywający z daleka „inni” zapragnęli stać się spadkobiercami obrzędu niepodjętego (z różnych względów) po dawnych alilujnikach przez „swoich”.

W Nowicy kluczową rolę we wprowadzeniu Teatru Węgajty w tradycję odegrał Jan Szymczyk, a w Dziadówku taką osobą była wspomniana Mariana Maliszewska. To ona, ale także inni: Stanisław Wądołowski (z Dzierwan), Józef Radzewicz, Aleksander Mikielski uczyli zespół starych pieśni i oracji. Do dziś podczas kolędowania można spotkać starszych gospodarzy, którzy mają za sobą doświadczenie bycia alilujnikami. Ich udział w obrzędzie zmiany, intensyfikuje wydarzenie. Tak było podczas Alilujki 2019, gdy Aleksander Mikielski zaczął śpiewać z Teatrem Węgajty jedną z pieśni. Elektryczny impuls z jego ciała wyprężył je, sprawił, że gospodarz w oczach przybyszów urósł, a w jego śpiewie ożyły wszystkie przeszłe Alilujki⁴¹.

Poza nauką rygorystycznej struktury Alilui, którą Teatr Węgajty, jak to ma w zwyczaju, skomponował z innymi znaleziskami: tańcami i pieśniami z różnych regionów, dawni alilujnicy uczyli przybyszów poruszania się w równie malowniczym, co zwodniczym suwalskim krajobrazie, w którym łatwo się zgubić wśród morenowych wzgórz – wskazywali ścieżki, przestrzegali przed błotem. Kroczenie po śladach dawnych alilujników miało wymiar nie tyle metaforyczny, co dosłowny.

W rytmie zbliżonym do kolędowania bożonarodzeniowego, po dwóch dniach odwiedzania rozrzuconych na rozległym terenie gospodarstw, kolędowania na podwórkach i pod oknami Teatr Węgajty zapraszał społeczność na improwizowane widowisko maskowe. Do 2009 roku nazywano je Zajściem wielkanocnym, już rok później przedstawiano jako pierwotną wersję spektaklu budowanego z grupami adeptów IST.

Widowiska maskowe były prezentowane początkowo w domu gospodarza Antoniego Jankowskiego, który żeby przerobić swoją chatę na teatr (na potrzeby tego jednego spektaklu w roku), zburzył ścianę dzielącą dwa pomieszczenia. Po śmierci gospodarza z powodu braku miejsca na pokazy Węgajty na kilka lat przeniósł kolędowanie wiosenne na Stabieńszczyznę. W tym czasie inny z gospodarzy, dawny alilujnik Henryk Podbielski,

⁴⁰ Wacław Sobaszek, „O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach”, w: *Źródła i przyszłość. 4 żywioły work in progres*, red. Joanna Wichowska (Węgajty: Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, 2012), 22 [ATW].

⁴¹ Zob. Piotr Śnieguła, „Puk, puk to my – ludzie”, *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, czerwiec 2019 [ATW].

wybudował w swoim obejściu specjalną wiatę na przedstawienia, a z czasem zaczął udostępniać Teatrowi swoją stodołę. Na spektakle wystawiane w drugi dzień świąt Wielkanocy do stodoły państwa Podbielskich przybywa bardzo wiele osób zarówno z okolicy, jak i z Suwałk.

Przedstawienia te mają jedną z najbardziej żywiołowo reagujących widowni. Reakcje są niezwykle spontaniczne i uważne – pojawiają się odpowiedzi na dialogi wypowiedziane na scenie i komentarze. Widzowie w Dziadówku, niepraktykujący teatralnie, mają ogromną otwartość na prezentowane sytuacje, często rozpoznają w nich własne historie, z którymi podczas spektaklu wchodzi w dialog. Podobnie projekcja pamiątkowych zdjęć z dawnych Alilujek wieńcząca spektakl w 2018 roku stała się próbą podjęcia przez społeczność dialogu z obrazami dawnych siebie oraz swoich bliskich, często zmarłych. „Sąsiedzie, jak już dawno nie żyjesz” – padało.

Rezonans widzów w Dziadówku jest niezwykle odświeżający dla wykonawców. Kolęda pozwala Węgajtom na nowo definiować relacje sceny i widowni, a także szerzej: teatru i krajobrazu, sytuacji teatralnej i performatywnej. Teatr staje się dopełnieniem lokalnego, niepraktykowanego już obrzędu, pozwala czynić coś wspólnie na granicy starego i nowego, pozwala wyjść z ramy prywatności/domu/tradycji, także tradycji religijnej, żeby zbudować inne, świeckie, choć niepozbawione aspektu *sacrum* spotkanie, dostępne dla wszystkich, którzy tylko podejmują decyzję i trud, by w nim uczestniczyć. Choć obrzęd kolędniczy łączy poszczególnych mieszkańców danej społeczności, to wspólnie zgromadzić ich może tylko przedstawienie, niczym niedzielne nabożeństwo w kościele na Suwalszczyźnie czy w beskidzkiej cerkwi.

Kolędowanie zarówno bożonarodzeniowe, jak i wielkanocne jest również bardzo często ważnym doświadczeniem dla adeptek i adeptów IST. Ich świadectwa związane są z odkrywaniem dotąd nieznanych aspektów własnej tożsamości, a nawet z przełomami w wymiarze artystycznym i egzystencjalnym. Na czym polega siła kolędowania? Wyjaśnia Erdmute:

[Kolędowanie] jest zjawiskiem pierwotnym, które odnosi się do czegoś bardzo głębokiego, co dzieje się między ludźmi. Fakt odwiedzania kolejnych domów, przechodzenia z muzyką czy z elementami teatralnymi z domu do domu, zawsze ma charakter mniej czy bardziej teatralny. Za każdym razem fakt przekraczania kolejnych progów – czy to progów domów, czy to progów obejść, ma ogromną siłę. Są takie rzeczy w kulturze, które są uniwersalne i które mają moc przekraczania doświadczenia potocznego. Doświadczam tego bardzo wyraźnie, że idąc od domu do domu, dostaję wielkie bogactwo bardzo specyficznej energii. Z kolei ludzie

będący w poszczególnych domach doświadczają tej energii, którą my jako kołędnicy przynosimy. Ona kumuluje się podczas naszych przejść od domu do domu. Im dalej idziemy, tym silniejsza jest ta energia. [...] Bardzo ważne znaczenie ma to, że się idzie pomiędzy ludźmi, którzy mieszkają obok siebie, ale tym obchodem kołędniczym łączy się tych ludzi ze sobą i łączy się ich z szerszą rzeczywistością. Można powiedzieć, że jest w kołędowaniu taki moment transcendentny, nie w sensie teologicznym, ale w znaczeniu przedteologicznym. Można to określić przy pomocy Gombrowiczowskiej formuły „kościół międzyludzki”⁴².

Inne wyprawy

Oprócz krajowych wypraw badawczych i kołędniczych wyróżnić można dodatkowo kilka innych typów wypraw podejmowanych przez Węgajty. Są to: zagraniczne wyprawy badawcze, wyprawy barterowe oraz wyprawy interwencyjne, związane z artystycznym działaniem Teatru Węgajty (wyraźnie formułowanym od 2010 roku do dziś). To umowne rozróżnienie pozwala na pewną systematyzację oraz podkreślenie elementu kluczowego dla danej wyprawy. Nie przekazuje jednak jej złożonej specyfiki, łączącej często elementy badawcze, barterowe, estetyczne i interwencyjne.

Zagraniczne wyprawy badawcze

Największa intensywność zagranicznych wypraw badawczych Teatru Węgajty przypadła na lata 1991–2001. Były to wyprawy: na Huculszczyznę (wówczas w ZSRR), do Bystrzcy (w styczniu 1991 z okazji świąt Bożego Narodzenia)⁴³, do miasta Vevchani w Macedonii⁴⁴, które wchodzi w skład Światowej Federacji Miast Karnawałowych (w styczniu 1996 roku, z okazji Nowego Roku według kalendarza juliańskiego, na karnawał), dwukrotna wyprawa do Białorusi, w rejon brańkowski, na pogranicze białorusko-łotewskie (wiosną 1997 i w styczniu 1998) oraz indywidualna wyprawa Marijki Łubjancewej do Swarycewicz w Ukrainie (w czerwcu 2001).

Mimo że celem żadnej z wymienionych wypraw nie było odnalezienie elementów, które zmodyfikują metodę pracy zespołu, to w przypadku wielu z nich tak właśnie się stało.

Wyprawa na Huculszczyznę miała umożliwić głębsze zanurzenie w świecie mieszkającego niegdyś w tych okolicach Stanisława Vincenza, autora tekstów

⁴² Wypowiedź Erdmute Sobaszek, cyt. za: Magdalena Hasiuk, „Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)”, *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 162 (2021) [ATW].

⁴³ Zob. *Huculszczyzna*, reż. Waldemar Czechowski, 1999 [ATW].

⁴⁴ Zob. *Wasiliczary – Teatr Węgajty podczas karnawału we Vevchani w Macedonii*, Grzegorz Podbiegłowski, 1996 [ATW].

kluczowych dla Teatru Wiejskiego Węgajty⁴⁵. Dla jej uczestników ta wyjątkowa wyprawa oznaczała zarówno doświadczenie siły krajobrazu, specyfiki tamtejszego kolędowania, innego sposobu bycia ludzi, rozmów ze starszymi mieszkańcami, którzy znali rodzinę Vincenzów, rozpoznawanie w codzienności zdarzeń, tematów znanych z Vincenzowskich lektur, odwiedzanie miejsc po domach rodziny Vincenzów, jak i kontakt z zupełnie inną dbałością o elementy życia codziennego, z odmiennym sposobem świętowania. Wspominając pierwszą usłyszaną spiwanek huculską, Erdmute pisała: „Pierwszy raz usłyszałam jak zwykły ton mowy przechodzi w wiersz [...], a w wierszu dźwięczy interwał śpiewu – kwinta, wokół którego osnuwają się wszystkie inne odcienie barwne melodii”⁴⁶. Ten stale obecny w mowie śpiew dwujęzyczna Erdmute, wyjątkowo uwrażliwiona na znaczenie w pracy teatralnej języka, jego dialektów i melodii, porównała do „jakiegoś ukrytego śmiechu”⁴⁷. Można przypuszczać, że to odkrycie wpłynęło na autorski sposób zarówno pracy nad głosem i językiem, jak i używania przez nią głosu w spektaklach Teatru Węgajty, będącego często na granicy między mową i śpiewem, przypominającego mowę, która w każdej niemal chwili niejako „rozpuszcza się” w śpiewie.

Inne doświadczenie artystycznej wymiany pojawiło się podczas spotkania z miejscowymi muzykami. Fascynacja troistą muzyką huculską u muzykujących członków i członkiń Teatru Węgajty narodziła się z inspiracji kolędowaniem w Nowicy. Pierwszym źródłem ich wiedzy o tej muzyce były przedruki przedwojennych opracowań Stanisława Mierczyńskiego, polskiego etnografa muzycznego, kompozytora, skrzypka i taternika. Później sięgali też do wydania książkowego *Muzyka Huculszczyny*⁴⁸ oraz płyty z lat 50. radzieckiego wydawnictwa *Melodia Troista muzyka z Ukrainy*. Na Huculszczynie grali muzykę na podstawie tych źródeł. Spotkanie starej huculskiej tradycji, nieznannej współczesnym muzykom, przywiezionej przez obcych, ze współczesną muzyką huculską odtwarzaną przez miejscowych było bardzo ważne nie tylko dla Teatru Węgajty, ale także dla samych Huculów. Ci dzięki przybyšsom mieli bowiem kontakt ze swoją dawną, odtworzoną z zapisów tradycją⁴⁹.

⁴⁵ Na podstawie fragmentów jego powieści *Na wysokiej połoninie* i opowiadania *Echa z Czerdaka* powstało pierwsze przedstawienie *Historie Vincenza. O prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswieszczonym Metropolicie*.

⁴⁶ Z dziennika Erdmute Sobaszek (rękopis, archiwum prywatne).

⁴⁷ Z dziennika Erdmute Sobaszek (rękopis, archiwum prywatne).

⁴⁸ Zob. Stanisław Mierczyński, *Muzyka Huculszczyny* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965).

⁴⁹ Na podstawie rozmowy z Wolfgangiem Niklausem. Rozmawiała Magdalena Hasiuk, Nowe Kawkowo, 28.09.2020, wywiad niepublikowany.

Z kolei dzięki wyprawie do Vevchani Teatr Węgajty odkrył dla siebie tradycję karnawału, którą wykorzystywał podczas włączonych rok wcześniej w rytm pracy Zapustów⁵⁰. Pierwsze zostały zorganizowane w Węgajtach jeszcze w lutym 1995 roku. Jednak dzięki karnawałowi w Vevchani zespół poznał feerię masek: ich smak, dowcip, zaangażowanie polityczne. Zetknął się z niesłychaną wyobraźnią maskową⁵¹. Podczas tej wyprawy zainicjowany został także kontakt ze szkockim lalkarzem, wówczas studentem *Social Anthropology* na Uniwersytecie w Edynburgu, Trevorem Hillem, który w 1998 roku nawiązał trwałą współpracę z Węgajtami. Pojawienie się Hilla w zespole oznaczało kilka znaczących zmian, m.in. naukę tworzenia masek i gry maskowej inspirowanych komedią dell'arte, która jest kontynuowana i rozwijana do dziś – maski stanowią kluczowy element warsztatów zapustnych i pojawiają się w wielu spektaklach. Hill odegrał też ważną rolę w procesie demokratyzacji pracy w zespole i ewolucji istniejących w nim relacji ku bardziej poziomym – z jego inspiracji zostały wprowadzone (praktykowane do dziś) rundy podsumowujące poszczególne etapy pracy, podczas których każda osoba bez względu na funkcję w zespole zabiera głos i dzieli się uwagami z grupą.

Z kolei obie wyprawy białoruskie⁵², których inicjatorem był aktor Mariusz Gniadek, oraz ukraińskie, stworzone przez aktorkę najdłużej związaną z Teatrem Węgajty poza Sobaszkami, Marijkę Łubjancewą (dziś Brzezińską), łączył temat obrzędu dziadów. Szczególnie wyprawa ukraińska ściśle wiązała się z planowaną pracą spektaklową nad *Warmińskimi dziadami* (ostatecznie wystawionymi jako *Upiorny całun* w 2001 roku). To wyjątkowa praktyka w Teatrze Węgajty, kiedy wyprawa była w pewien sposób podporządkowana wcześniejszemu względem niej pomysłowi spektaklu.

Barter

Wyjątkowo złożoną wyprawą był Karawan Południa, którego jedynie dwa kluczowe etapy przywołam w tym miejscu⁵³.

⁵⁰ Zapusty wpisały się w interwał między kołędowaniem bożonarodzeniowym a wielkanocnym. Ich praktykowanie łączy się z jeszcze innego rodzaju wyprawami – tym razem na pogranicza społeczne, do tzw. domów zbiorowych: domów pomocy społecznej, schronisk dla osób bezdomnych, oddziałów szpitalnych, więzień, skłotów czy ośrodków dla uchodźców.

⁵¹ Z Wacławem Sobaszkim rozmawiała Magdalena Hasiuk, 23.03.2020, Warszawa – Węgajty, wywiad niepublikowany.

⁵² Obie łączyły charakter badawczy z kołędniczym – w 1997 roku wiosennym, rok później zimowym.

⁵³ Szczegółowo o wyprawie pisze Joanna Królikowska. Zob. „Droga do spotkania. O wyprawie Teatru Węgajty Karawan Południa”, w tym tomie, 290–303.

Spotkanie mieszkańców czarnogórskiego Viraku i jego okolic z Teatrem Węgajty zainicjowane przez spektakl *Woda 2030* zagrany w plenerze, na tle gór, w obejściu reżyserki Biljany Golubović i fotografa Dragana Dragina przerodziło się w barter. Odbiór przedstawienia Węgajt przypominał reakcje widzów z *Dziadówka*. Ludzie odnosili się do masek jak do starych znajomych, odpowiadali im słowami, gestami, niemalże włączali się w akcję⁵⁴. Spektakl stał się naturalnym punktem wyjścia do barteru. Zaproszeni przez gospodynię sąsiedzi z okolic, znający najbardziej archaiczną „część tutejszej tradycji – opowieści, pieśni, muzykę”⁵⁵, przynieśli guśle – najstarszy serbski instrument. Historie o miejscowych tradycjach przeplatały się z demonstracjami fragmentów muzycznych. Mieszkańcy okolic Viraku intonowali pieśni. Aktorzy Teatru Węgajty włączali się we wspólny śpiew, który płynnie przechodził w taniec, stopniowo pojawiała się coraz więcej par mieszanych z obu grup. Wywiązał się żywy dialog „Pieśń za pieśń. Taniec za taniec”⁵⁶. Toczyły się rozmowy o instrumentach muzycznych, „otwarte spojrzenia, brak skrępowania”⁵⁷. Atmosfera była przyjazna. Z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora barter zakończył się sukcesem dla zaproszonych gości i artystów.

Gospodyni wieczoru miała jednak duże zastrzeżenia do postawy Teatru, który w jej przekonaniu nawiązał zbyt bliski kontakt z miejscową ludnością. Wykazał się przy tym całkowitą ignorancją w temacie prawa obyczajowego i brakiem świadomości, jak wielką cenę można zapłacić za błąd lub jego przekroczenie, nawet popełnione nieświadomie. Biljana Golubović podzieliła się z Teatrem rozpoznaniem, które nie było tylko jej prywatną opinią, że wojna na Bałkanach miała swoje źródło w przekroczeniach dotyczących prawa naturalnego, które zaistniały najpierw na wsiach, w relacjach wiejskich, a następnie zostały przeniesione w politykę. Dlatego – według gospodyni – dystans, unikanie bliskich kontaktów, zachowania formalne są gwarantem ochrony, bezpieczeństwa. One jednak zaprzeczają istocie barteru – wymiany podczas spotkania.

Barter w Viraku uświadomił członkom Teatru Węgajty powierzchowność czy wręcz brak ich wiedzy na temat specyfiki odwiedzanego świata oraz potrzebę pogłębionej znajomości historii i kultury tego obszaru. Dla artystów z Polski ich ograniczenia wynikały przede wszystkim ze statusu

⁵⁴ Zob. Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, sierpień 2011 [ATW].

⁵⁵ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

⁵⁶ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

⁵⁷ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

bycia gośćmi – usytuowanymi na zewnątrz tej kultury. Co jednak ważne, wdzięczność wobec gospodyni za wyjaśnienia nie oznaczała zgody zespołu, by w imię bezpieczeństwa dostosować się do zakazu nawiązywania relacji. W tym przypadku przyjezdni uznali, że także starcie, nieudane w pewien sposób spotkanie z gospodarzami, nie ucinąło dialogu, ale stawało się szansą, by go zainicjować.

Wyprawa jako interwencja artystyczna

Działania podjęte podczas wyprawy do Albanii, do miejscowości Shiroka i Zogaj, w sposób szczególny w tym drugim miejscu, zdecydowanie różniły się od dotychczasowych doświadczeń współpracy teatru ze społecznościami. Wieś Zogaj (nad jeziorem Szkoderskim na pograniczu albańsko-czarnogórskim) zamieszkiwała zamknięta, w całości muzułmańska, strauatyzowana pod względami historycznymi, ekologicznymi i ekonomicznymi⁵⁸ i na różne sposoby odizolowana społeczność, niedostępną chociażby językowo – rozmowy z mieszkańcami mogły odbywać się tylko przez tłumaczy (Justynę Wielgus i Ilira Dragovoję – współorganizatorów wyprawy).

Sposób pracy przypominał działania z wypraw w Polsce – odwiedzanie domów, chodzenie z muzyką po wiosce, indywidualne zapraszanie osób na spektakl, warsztaty pedagogiki podwórkowej dla dzieci oraz przygotowanie pokazu teatralnego. Miał on być prezentacją fragmentów spektaklu *Ziemia B*, wzbogaconych o trzy sceny inspirowane lokalnym kontekstem (improwizacje, które narodziły się pod wpływem wstrząsających historii opowiadanych przez mieszkańców), fragmenty tekstów po albańsku i delikatne trawestacje niektórych „polskich” etiud, włączające lokalne tematy i nazwy („Ziemia, ziemia, ziemia. Ziemia nie ma granic. Ziemia nie wie, gdzie Polska, Albania, Squiperia, Izrael”). Według wiedzy zespołu przygotowany pokaz mógł być pierwszym przedstawieniem teatralnym w historii wioski. Historii tragicznej.

We wsi w czasie dyktatury komunistycznej znajdował się ostatni posterunek albańskiej straży granicznej. Mieszkańcy, w tym dzieci, zostali sprowadzeni przez władze reżimowe do roli donosicieli na uciekinierów, próbujących przedostać się przez granicę górską lub wodną do sąsiedniej Czarnogóry. Reżim sprawił, że niektórzy z nich przyjmowali role morderców. Przyłapani uciekinierzy najczęściej byli zabijani na miejscu bez sądu,

⁵⁸ Podczas wizyty Teatru płonął pobliski las stanowiący obok jeziora i ryb drugie miejsce zdobywania pożywienia przez mieszkańców.

często najpierw torturowani, kobiety gwałcone, lub skazywani na śmierć, rzadko na wieloletnie więzienie. Wyroki wykonywano pod jedną ze ścian w budynku pod nazwą Poczta Zogaj, gdzie nie tylko przekazywano i kontrolowano korespondencję zagraniczną, ale gdzie mieścił się też posterunek pograniczników i stanowisko radaru. Reflektory oświetlające powierzchnię jeziora Szkoderskiego zamontowane były niżej, przedostanie się do oddalonej o 300 m Czarnogóry było niemożliwe. Śmierć dyktatora Hodży w 1986 roku nie zakończyła tragedii. Liczby ofiar wzrosły.

Wobec historii lokalnej Teatr Węgajty stanął przed koniecznością odpowiedzi na pytanie: Jaka powinna być funkcja pokazu? Nie mamy dostępu do źródeł mówiących, czym on stał się dla mieszkańców. Wiemy, że w albańskiej wersji *Ziemi B* mieszkańcy uczestniczyli z uwagą i zainteresowaniem, „chłonęli”, patrzyli na „wszystko w absolutnej ciszy”. Przedstawienie kończyło się pokazami pracy warsztatowej miejscowych dzieci, wspólnym wykonaniem albańskiej pieśni weselnej, której fragmenty zdążyli poznać aktorzy Teatru Węgajty, wspaniałą grą Nebi, jednej z mieszkanek, na dajrze, albańskim tamburynie, tańcami i pieśniami rybackimi, intonowanymi jedna po drugiej przez coraz bardziej ośmielonych mieszkańców Zogaj⁵⁹.

Erdmute powróciła z Albanii z jeszcze silniejszym przekonaniem o znaczeniu działań podejmowanych w środowisku lokalnym. Dla niej takim miejscem na Warmii był Dom Pomocy Społecznej w Jonkowie, z którym zespół współpracował od 1993 roku nie tylko animacyjnie, ale od 2009 także teatralnie. Po Karawanie Południa DPS został przez Erdmute niejako odkryty na nowo. Albania uświadomiła jej, że przestrzeń DPS-u jest częścią ciała społecznego, do którego i ona należy. Artystka zapragnęła, by ta część została jeszcze bardziej dostrzeżona, przyjęta. Jej istnienie bez względu na to, czy uświadamiane, czy ignorowane, wpływa na wszystkie elementy społecznego organizmu⁶⁰.

Ciemna strona wyprawy. Konkluzja

Wyprawy Teatru Węgajty stanowią nie tylko sposób realizacji celów od początku kluczowych dla zespołu, takich jak: wzmacnianie kontaktów ze społecznościami, praca edukacyjna i tworzenie mostów międzypokoleniowych, afirmacja kontaktów bezpośrednich, praktykowanie zasady

⁵⁹ Erdmute Sobaszek, „Powiedzieć o tym, o czym się nie mówi (Karawan Południa 2011 w Albanii – fragmenty Dziennika)”, w: *Źródła i przyszłość*, 65 [ATW].

⁶⁰ Na podstawie wypowiedzi Erdmute Sobaszek podczas rundy kończącej festiwal Wioska Teatralna 2012, 29 lipca, notatki własne.

familiarności, tworzenie laboratorium rzemiosła aktorskiego działającego pod gołym niebem, w kontakcie z naturą, ze znaczącą rolą muzyki⁶¹. Przede wszystkim są częścią konsekwentnie prowadzonej rewolty – przeciwko osłabieniu relacji międzyludzkich, opowiadającej się za poszerzaniem obszaru teatru i przekraczaniem przyjmowanych *a priori* granic tej sztuki⁶².

Pozwalają wprowadzić poszerzone, przyjmujące wiele perspektyw spojrzenie, niekiedy zmuszają do uwzględnienia perspektyw wzajemnie się wykluczających. Uczą patrzenia zaangażowanego z dystansem, przyjęcia „niespełnienia” spotkania jako wartości, postrzegania dysonansów jako szans na przekroczenie czy choćby dotknięcie granicy dzielącej grupy, społeczności, osoby. Wyprawy, także dla doświadczonych wykonawców i wykonawczyń, mogą objawić się jako rodzaj wewnętrznego spotkania: podróż do siebie, nauka wdzięczności. Píše Erdmute: „Czuję pokorę wobec ogromu rzeczy, o których nie wiem i które są trudne do wyobrażenia. Ta podróż jest potrzebna. Nic się nie może wydarzyć bez spotkania bezpośredniego, twarzą w twarz”⁶³.

Wyprawy mają jednak także swój cień. Bycie gościem oznacza bycie ryzykantem⁶⁴, czasem też ignorantem (jak w przypadku Viraku), pojawiają się myśli: „jesteśmy [...] gośćmi”, „co możemy zrozumieć w ciągu zaledwie kilku dni”⁶⁵. Teatr Węgajty przyjmuje *modus operandi*: obserwować, chłonać, być uważnym, próbować rozumieć, spojrzeć szerzej. Wchodzi w miejsca niebezpieczne, o skomplikowanych historiach, jak do Zogaj, czy podejmuje decyzję, by kołędując, nie opuszczać nawet melin alkoholowych⁶⁶. Wybór, by otoczyć wszystkich mieszkańców wyprawą, która jest jednocześnie poligonem ćwiczebnym dla często młodych, niedoświadczonych adeptów, generuje wyzwania. Objęcie traum pieśnią, spotkaniem, bez oczekiwania natychmiastowej zmiany. Wyjście ze strefy komfortu, nieodwracanie twarzy od części świata, historii, rzeczywistości, której chciałoby się nie znać, nie widzieć, nie dotknąć. Wyzwania te bywają zbyt trudne dla uczestników wypraw. Bywa też, że podczas chorób doświadczanych po

⁶¹ Por. Teresa Kłosiewicz, „Hej kołęda!”, *Wspólnota* nr 41/42 (1990): 12 [ATW].

⁶² Por. Joanna Pawelczyk, *Le phénomène d'expédition théâtrale*, 60

⁶³ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

⁶⁴ W jednym z fragmentów dziennika poświęconych kołędowaniu Wacław Sobaszek wspomina doświadczenie zagrożenia zdrowia i życia, gdy jeden z gospodarzy z miejscowości Bielanka w Beskidzie Niskim groził mu nożem. Wówczas skuteczna interwencja Dariusza „Ptaśka” Matusiaka, jednego z adeptów IST, zapobiegła tragedii. Zob. Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 134.

⁶⁵ Erdmute Sobaszek, „Powiedzieć o tym, o czym się nie mówi”, 64.

⁶⁶ Zob. Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 199.

powrotach uczestniczki i uczestnicy odreagowują przeciążenie⁶⁷. Jaki jest efekt wypraw teatralnych?

Odwiedziny gospodarzy, działania w domach, spektakle, potańcówki przyrównałabym do tworzenia ekotonu. Pojęcie ekotonu wprowadziła do polskiej refleksji humanistycznej Ewa Kępa, przejmując je z ekologii, gdzie „oznacza [on] styk dwóch ekosystemów, obszar będący sferą przejściową, miejsce pośrednie pomiędzy dwoma ekologicznymi środowiskami, na przykład pomiędzy lasem i łąką”⁶⁸. Ekoton to przestrzeń, „w której przenikają się sąsiadujące ze sobą światy”⁶⁹. Cechują je, jak pisze badaczka, różnorodność, odporność, napięcie i zdolność adaptacji, które odpowiadają za powstawanie tzw. efektów brzegowych (*edge effects*) o własnościach nieistniejących w żadnym z sąsiadujących ekosystemów⁷⁰. Ekotony zazwyczaj cechują się obfitością i bogactwem gatunków i genotypów, niekiedy charakterystycznych wyłącznie dla danego ekotonu⁷¹. Bioróżnorodność uznawana za swoistą cechę ekotonów rodzi się zatem z napięcia, stanowi efekt stykania się ekosystemów⁷².

W przypadku węgańskich wypraw ekotonami są nie tylko pogranicza, ale sama wyprawa – rodząca się na styku dwóch systemów, społeczności, grup, kultur, w której swoi i obcy, starzy i młodzi, doświadczeni i niedoświadczeni, ci, którzy chodzą do kościoła i cerkwi, wierzący i niewierzący, ludzie o różnym statusie społecznym i majątkowym tworzą efemeryczny, ale bardzo bogaty, bioróżnorodny organizm. Interpretacja pracy Teatru Węgałty jako elementu współtworzącego ekoton pozwala ujawnić i uzasadnić obfitość i różnorodność obecnych i stosowanych przez zespół form i praktyk, odporność wobec niesprzyjających warunków i sytuacji, rodzaj napięcia (opozycji) wobec wielu obyczajów kultury mainstreamu, a w innych sytuacjach – zdolność adaptacji. Jedno z ważnych źródeł tych cech wynika z tworzenia prze-

⁶⁷ Z Barbarą Szpunier rozmawiała Magdalena Hasiuk, 11.2020–02.2021, Warszawa – Dortmund, wywiad niepublikowany.

⁶⁸ Ewa Kępa, „Stąpanie po śladach: metafizyka ekotonu”, *Czas Kultury: kultura, literatura, filozofia*, nr 2 (2020): 55.

⁶⁹ Ewa Kępa, „Stąpanie po śladach”, 55.

⁷⁰ Cytat pochodzi z referatu Ewy Kępy *Stąpanie po śladach – metafizyka ekotonu* wygłoszonego podczas ogólnopolskiej konferencji *Nauka sztuki – sztuka nauki. Drzewo i kamień – komunikacyjny potencjał natury*, zorganizowanej przez Uniwersytet Łódzki i Polskie Towarzystwo Strategii Twórczych w dniach 13–15 maja 2019 w Rogowie. W tekście drukowanym ten fragment został pominięty. Za udostępnienie maszynopisu dziękuję Autorce.

⁷¹ Zob. Salit Kark, „Ecotones and Ecological Gradients”, *Encyclopedia of Sustainability Science and Technology*, red. Robert A. Meyers (New York–Dordrecht–Heidelberg–London: Springer 2012): 3357–3367.

⁷² Zob. Anna Kozłowska, *Strefy przejścia między układami roślinnymi – analiza wieloskalowa (na przykładzie roślinności górskiej)* (Warszawa: Instytut Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania Polskiej Akademii Nauk im. Stanisława Leszczyńskiego, 2008), 13.

strzeni do spotkania w pracy artystycznej i sytuacji egzystencjalnej twórców Teatru Węgałty „tego, co na co dzień pozostaje oddzielone, co z pozoru trwa w odrębnych obszarach istnienia”⁷³.

MAGDALENA HASIUK

Teatrolożka, badaczka społeczna. Adiunkta w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, gdzie prowadzi badania zespołowe poświęcone Teatrowi Węgałty w ramach grantu SONATA-BIS finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2018–2024). Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół społecznego oddziaływania sztuki teatru. Autorka książek: *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego* (2015) oraz *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016). Współredaktorka tomów: *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii* (2017), *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli* (2019). Tłumaczka książki Jacques’a Lecoq’a *Ciało poetyckie* (2011). Autorka artykułów naukowych, szkiców krytycznych, wywiadów i recenzji publikowanych w tomach zbiorowych oraz periodykach polskich i zagranicznych. Współpracuje z Kolektywem Kobietostan w ramach projektu Centrum Sztuki Osadzonych realizowanego w Zakładzie Karnym w Krzywańcu (2022–2023).

SUMMARY

Since the beginning of the Węgałty Theater, expeditions have been an important form it took. Its formation has been influenced not only by the artistic choices but also by the migratory experiences of its creators, Wacław and Erdmute Sobaszek. An expedition not only allows one to “experience something not-at-home: hunger, cold, discomfort, disease, death”; ‘to return to the fundamental situation by going through a kind of “experimentum crucis”, be unprotected amidst the elements, on the hard ground’, but also venture into the overlooked, forgotten, “poor” regions, to meet within them, “to enter a dialogue”, ‘to be a guest, “hostis,” an intimate stranger”’ (Wacław Sobaszek, 2020). With the experience of strangeness inscribed in theatre which by its very nature questions and undermines various boundaries and social hierarchies, during their expeditions the creators of the Węgałty Theatre find/have encountered primarily cultural frontiers and places marked by their cultural distinctiveness.

Since the very beginning expeditions performed various functions: research, formation, and social work. They provided an opportunity for artistic inspiration but also for testing ideas and theatrical solutions in front of an “extraordinary audience”. Looking at Węgałty’s expeditions, I use the term “ecotone” sourced from ecology (Ewa Kępa, 2020) and treat it as a tool for shaping an ephemeral space characterized by “diversity, resistance, tension and adaptability”. It is a specific existential-artistic experience, thanks to which it becomes possible to encounter that “which remains separate on a daily basis; which seemingly lasts in separate spheres of existence”.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.04>

⁷³ Ewa Kępa, „Stąpanie po śladach”, 56.