

Joanna Królikowska

Droga do spotkania. O wyprawie Teatru Węgajty Karawan Południa¹

W działalności Teatru Węgajty wyprawa to podróż o charakterze artystyczno-badawczym, której głównym celem jest spotkanie z innym człowiekiem. Społeczności lokalne, do których udają się Węgajty, są związane z danym obszarem geograficznym lub konstytuują się poprzez wspólne doświadczenie – związane z historią miejsca, wykluczeniem społecznym czy szczególnym statusem wynikającym z kryzysu bezdomności, starości, niepełnosprawności. „Wyruszano przede wszystkim ku ludziom”² – pisał o wyprawach Gardzienic Tadeusz Kornaś, ale wydaje się, że ten ludzki wymiar wyprawy jest bliski także węgajckim działaniom. Pośrednim, etnograficznym celem wypraw, wynikającym z idei spotkania, jest zbieranie dawnych pieśni i odtwarzanie obrzędów praktykowanych współcześnie lub dawniej przez mieszkanki i mieszkańców odwiedzanych miejsc. W późniejszym czasie zgromadzony materiał może – choć nie musi – zostać wykorzystany w spektaklach lub innych wydarzeniach artystycznych tworzonych przez zespół. Wyprawa łączy więc działalność artystyczną, badawczą, czasem również społeczną, a także całą gamę aktywności przypadkowych, chociażby spontanicznych spotkań i rozmów. Sfery te przenikają się ze sobą, tworząc elastyczną strukturę wyprawy, podporządkowaną jednak wypracowanemu w trakcie podróży rytmowi. Charakterystyczny jest też sposób bycia zespołu w rzeczywistości wyprawy. „Niecodzienne zagospodarowanie czasu Wyprawy, poprzez wplatanie w zwykłe czynności życiowe muzyki, treningu, działań teatralnych, umożliwiło wprowadzenie swoistego trybu komunikowania się ludzi między sobą – takiego sposobu bycia, który cechuje wzmożona

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 Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004), 66.

uwaga, skierowana na otoczenie i na innych”³ – pisał Zbigniew Taranienko o wyprawach Włodzimierza Staniewskiego i jego zespołu. Ten rodzaj uważności wydaje się charakterystyczny również dla węgajskich wypraw.

Wyprawy Erdmute i Wacława Sobaszków z zespołem z czasem przekształciły się w regularne wyprawy kolędnicze (bożonarodzeniowe)⁴ do Nowicy w Beskidzie Niskim i alilujkowe (wielkanocne)⁵ do Dziadówka na Suwalszczyźnie. Zespół wyruszał również na zagraniczne wyprawy artystyczno-badawcze. Największą z nich był Karawan Południa do Albanii⁶.

Wyprawa Karawan Południa odbyła się w dniach 19 sierpnia – 15 września 2011 roku. Wzięli w niej udział: Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Justyna Wielgus, Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelgan, Izabela Giczewska, Paulina Miu Zielińska, Karolina Plachá i David Zelinka. Zespół zatrzymał się w Polsce, na Węgrzech, w Czarnogórze, na koniec dotarł do Albanii.

Chciałabym przyjrzeć się tej wyprawie ze względu na jej złożoność i wieloetapowość. W odtworzeniu jej przebiegu pomocne były dzienniki Erdmute Sobaszek, publikowane na blogu Teatru Węgajty w okresie podróży – w sierpniu i wrześniu 2011 roku⁷. Drugie źródło stanowią przeprowadzone przeze mnie wywiady pogłębione z uczestniczkami wyprawy: Justyną Wielgus (będącą również jej współorganizatorką) i Izabelą Giczewską. Materiały te z dwóch względów pozwalają jedynie na częściowe odtworzenie wydarzeń – po pierwsze, obie uczestniczki dołączyły do wyprawy na różnych jej etapach, po drugie, wywiady zostały przeprowadzone po ponad 10 latach od Karawanu. Rozmowy umożliwiły jednak wskazanie tych aspektów wyprawy, które miały dla członkiń Teatru największe znaczenie. Trzecim, uzupełniającym źródłem są filmy nagrane w czasie wyprawy⁸.

³ Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego* (Lublin: Wydawnictwo Test, 1997), 66.

⁴ Zob. Mariusz Gniadek, „Kolęda: powrót do teatralnych korzeni”, *Teatr*, nr 1 (1997): 43–44.

⁵ Zob. Magdalena Hasiuk, „Odrodzenie pradawnego obrzędu?”, *Pamiętnik Teatralny*, nr 1–2 (2016): 261–184.

⁶ Nie była to pierwsza wyprawa Teatru Węgajty na Bałkany. W 1997 roku zespół pojechał do Macedonii, by wziąć udział w tamtejszym karnawale. Zob. Magdalena Bogusławska, „Może tam kiedy boga Dionizosa wzywano... Wyprawy artystyczno-badawcze na Bałkany polskich teatrów poszukujących”, *Pamiętnik Słowiński*, vol. 61, nr 1 (2011): 123–140.

⁷ Powstało dziewięć tekstów autorstwa Erdmute Sobaszek, zamieszczonych na blogu Teatru Węgajty *Colloquia*, które cytuję w dalszej części artykułu: 1) „Karawan Południa”, sierpień 2011; 2) „Karawan c.d.”, sierpień 2011; 3) „Z Węgier do Serbii”, sierpień 2011; 4) „Czarnogóra”, sierpień 2011; 5) „Notatka ze wstępnego spotkania z Ilirem Dragovoją”, wrzesień 2011; 6) „Ogień, woda i ziemia”, wrzesień 2011; 7) „Pokaz w Shirokiej”, wrzesień 2011; 8) „Przepisane z notatnika”, wrzesień 2011; 9) „Zogaj i Shiroka”, wrzesień 2011 [ATW].

⁸ Są to trzy filmy pod wspólną nazwą *Karawan Południa. Filmowy notatnik podróży*: 1) *Virak – barter teatralny*, zdjęcia Emilia Hagelgan, Izabela Giczewska, montaż Paulina Zielińska, 2011; 2) *Posterunek Zogaj*, zdjęcia Emilia Hagelgan, montaż Paulina Zielińska, 2011; 3) *Albania by the waters*, zdjęcia Ilir Dragovoj, scenariusz, montaż, ścieżka dźwiękowa Paulina Zielińska, 2011 [ATW].

Zrekonstruowanie przebiegu Karawanu oraz analiza relacji uczestniczek pozwoliła sprawdzić, jak kształtowały się spotkania zespołu z mieszkańcami odwiedzanych miejsc, jak grupa oddziaływała na nich poprzez aktywności teatralne i pozateatralne, ale także w jaki sposób mieszkańcy wpływali na przybyszów. Celem artykułu będzie pokazanie wyprawy nie tylko jako działania związanego z pozyskiwaniem wiedzy i umiejętności wzbogacających pracę teatralną, ale przede wszystkim jako międzyludzkiego spotkania. Przydatna wydaje się tu idea barteru teatralnego⁹ Eugenia Barby, reżysera i założyciela duńskiego Odin Teatret. „Barter jest bardzo prosty – stwierdza Barba. – Ja śpiewam pieśń dla ciebie, a ty śpiewasz dla mnie. [...] To jest poziom zero barteru”¹⁰. Oczywiście barter wychodzi poza tę prostą definicję, jest znacznie bardziej skomplikowany, ponieważ obejmuje cały proces, który prowadzi do wymiany. Ważne wydaje się jednak to, co zauważył członek zespołu Odin Teatret, Kai Bredholt: „Barter to spotkanie”¹¹. Bez spotkania – kluczowego zarówno dla Odin, jak i dla Węgajt – nie dojdzie bowiem do barteru. „Szczególnie istotne jest to, że wymieniane w barterze przedstawienia, produkty danych kultur, bądź mikro kultur, same w sobie nie są wartością tak ważną, jak fakt spotkania i wyrażenia siebie przez każdą ze stron”¹² – zaznacza Marta Juszcuk, interpretując działalność zespołu Barby. Najistotniejsze nie jest to, ile każda ze stron zyska na tej wymianie, ale to, że doszło do spotkania. Barter pozwala więc postrzegać działanie między aktorami a widzami – a w przypadku wyprawy Teatru Węgajty między teatralnymi wędrowcami a mieszkańcami – jako spotkanie, podczas którego dochodzi do wymiany wiedzy i doświadczeń, nie zawsze podejmowanej intencjonalnie, ale zawsze z ukierunkowaniem na drugiego człowieka.

W interpretacji wyprawy Karawan Południa, jak również innych wypraw Teatru Węgajty, istotne wydaje się też rozróżnienie między turystą a wędrowcem, zaproponowane przez Izabelę Giczewską. Wędrowiec jest bardziej otwarty na spotkania i ma w sobie większą gotowość do kontaktu zarówno z drugim człowiekiem, jak i z krajobrazem. To wiąże się z również

⁹ Zob. Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tłum. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2003), 143–156.

¹⁰ „Barter”. Z Eugeniem Barbą i Kaiem Bredholtem rozmawiają Magdalena Hasiuk i Krystyna Ułamek, *Teatr*, nr 3 (2017): 31.

¹¹ „Barter”.

¹² Marta Juszcuk, „Barter jako metoda animacji kultury”, w: *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2002), 278.

z celem wyprawy artystyczno-badawczej, odmiennym od podróży turystycznej. Jak mówi Giczewska:

Nie chodzi o to, żeby pojechać i odhaczyć turystyczne atrakcje. Chodzi o to, żeby się spotkać. Najbardziej wartościowe jest usłyszeć od spotkanego człowieka o jego wartościach, o tym, co go najbardziej boli, czego się lęka. I wtedy to jest Spotkanie przez wielkie S¹³.

To właśnie w relacjach międzyludzkich wypełnia się cel wypraw wędrowczyń i wędrowców Teatru Węgałty.

Przebieg wyprawy. Polsko-węgierski prolog

Pierwszy, nieformalny etap wyprawy odbył się w Nowicy, w Beskidzie Niskim, w miejscu odwiedzanym przez Teatr podczas wypraw kolędniczych. Zespół zatrzymał się na dwa dni (20–21 sierpnia) w szkole na próby – ich celem było wznowienie przedstawienia *Woda 2030* i przygotowanie go do prezentacji zagranicznej. „Opracowujemy nowe wersje językowe spektaklu, układamy sceny na nowo”¹⁴ – pisała Erdmute Sobaszek. W Nowicy, korzystając z miejscowej sceny, zespół wykonał spontanicznie kilka piosenek i tańców, przeprowadził też krótki warsztat *Ostry kurs tańca*. Podczas próby otwartej *Wody 2030* na łące przed jednym z domów zaprezentowano mieszkańcom efekty działań wznowieniowych. Próba spontanicznie przekształciła się w warsztat improwizacji dla dzieci z wykorzystaniem masek ze spektaklu. Wizyta w Nowicy, miejscu oswojonym przez zespół, była prologiem wyprawy, wprowadzającym uczestników w rytm podróży.

Drugi etap to przystanek w miejscowości Pecz na Węgrzech. Zespół skonfrontował spektakl z zagraniczną publicznością, grając *Wodę 2030* w Domu Sztuki (24 sierpnia). Przedstawieniu towarzyszyło spotkanie z widzami, podczas którego – jak relacjonowała Mute Sobaszek – publiczność wykazała duże zainteresowanie spektaklem i chętnie zadawała pytania. Krótki pobyt w Peczu pozwolił uczestnikom stopniowo oswajać się z sytuacją bycia przybyszem.

Dwa pierwsze odcinki podróży ze względu na krótki czas ich trwania oraz mniejszą intensywność należałoby potraktować jako etap wstępny do znacznie bardziej wytężonej pracy na kolejnych etapach wyprawy. Można odnieść wrażenie, że zespół kumulował energię przed intensywniejszymi

¹³ Z Izabelą Giczewską rozmawiała Joanna Królikowska, online, 22.02.2022, wywiad niepublikowany. Kolejne w tekście wypowiedzi Giczewskiej nieopatrzone przypisem pochodzą z tej rozmowy.

¹⁴ Erdmute Sobaszek, „Karawan c.d.”.

działaniami, zaplanowanymi w kolejnych miejscach i wymagającymi większej uważności.

Czarnogórska wymiana

Po podróży z Węgier przez Serbię zespół dotarł do Czarnogóry, do wioski Virak koło Żabljaku. Na zaproszenie reżyserki Biljany Golubović i fotografa Dragana Dragina na terenie ich gospodarstwa zostało zorganizowane spotkanie z miejscowymi artystami i mieszkańcami wsi (27 sierpnia)¹⁵. „Otwarte spojrzenia, żarty, uściski. Ktoś przynosi poczęstunek. Brak skrupowania”¹⁶ – relacjonowała na bieżąco Mute Sobaszek.

Spotkanie rozpoczęło się od etiud czarnogórskich aktorów współpracujących z Golubović. W jednej z nich aktorka tańczyła z dziurawym workiem wypełnionym wyciekającą wodą. Etiudy wpisały się zatem w tematykę spektaklu *Woda 2030* i można je potraktować jako swoisty prolog do niego. Mieszkańcy i mieszkanki wsi żywo reagowali zarówno na sceny prezentowane przez aktorów czarnogórskich, jak i na przedstawienie z Polski. Sobaszek pisała o zachowaniu widzów:

Kiedy już zaczynają się działania teatralne, komentują głośno każdy szczegół etiud Jaque’a i Aniczki, aktorów współpracujących z Biljaną. Podczas naszych scen maskowych nie ma już żadnej bariery pomiędzy sceną a widownią [...], ludzie reagują na maski jak na starych znajomych, odpowiadają słowami, gestami, niemalże włączając się w akcję¹⁷.

W drugiej części wieczoru mieszkańcy zostali zachęcani przez gospodynię do podzielenia się z przybyszami swoimi tradycjami. Piszze Mutka Sobaszek:

Przynoszą guśle. Jeden z mężczyzn siada na specjalnym, niskim trójnogu. Opiera instrument na zgiętym w bok kolanie. „Guśle to najstarszy instrument serbski. Mówi się, że został stworzony po to, żeby pozwolić mężczyźnie płakać” – słyszę słowa komentarza i po chwili łkanie guśli. Śpiew. Frazę solisty powtarza cała grupa mężczyzn. Potęga głosów. Kobiety dorzucają swoje zwrotki. Nie są wspomagane przez mężczyzn, raczej traktowane z pobłażaniem. Nie pozostajemy długo w pozycji słuchaczy, próbujemy włączyć się we wspólny zaśpiew. Wciągamy się, a i śpiewacy ożywają coraz bardziej, śpiew przeradza się w taniec: jeden z mężczyzn prosi kobietę do tańca. [...] Ruchy pary są podobne do podskoków godowych ptaków. Po chwili następna para jest w kręgu i już zapraszane są nasze dziewczyny. Wieczór się toczy, odpowiadamy naszymi pieśniami. Pieśń za pieśń. Taniec za taniec. Instrumenty muzyczne. Najstarszy z mężczyzn gra na serbskim, podwójnym flecie. Guślarza ciekawi wydobywanie pierwszych tonów z mojego klarnetu, sam chętnie pokazuje Zosi chwytły na guśli. Otwarte spojrzenia, brak skrupowania¹⁸.

¹⁵ Zob. *Virak – barter teatralny*.

¹⁶ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

¹⁷ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

¹⁸ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

Między zespołem Teatru Węgajty a mieszkańcami wsi doszło do spontanicznego barteru – wymiany pieśni, tańców, tradycji i obyczajów¹⁹. Realizowała się w ten sposób formuła, o której mówiła Iza Giczewska, „my dla was, wy dla nas”. Otwartość obu stron pozwoliła na zaistnienie pogłębionego spotkania mimo bariery językowej. Śpiew i taniec – jak zauważa Giczewska – były środkiem komunikacji między ludźmi o innej narodowości, języku i kulturze. Wydaje się to bliskie praktyce Barby, który twierdził, że „podczas barterów obie strony posługują się własnym językiem, tym wszystkim, co wciąż ich łączy i daje im siłę, choć powoli zanika: swoją własną kulturą, kulturą ludową – i to jest najważniejsze – która nie dzieli, lecz łączy”²⁰. To właśnie w konfrontacji społeczności z Innym dochodzi do jej konsolidacji. Różnica kulturowa nie jawi się zatem jako przeszkoda w zaistnieniu spotkania, a wręcz przeciwnie – budzi ciekawość, wyzwala chęć poznania Innego i podzielenia się z nim swoją kulturą.

Z perspektywy uczestników i uczestniczek wyprawy spotkanie było wartościowe poznawczo dla obu stron. Jednak jego inicjatorka, Biljana Golubović była niezadowolona z przebiegu wydarzenia. Jej zdaniem otwartość i ekspresywność członków i członkiń zespołu Teatru Węgajty była zbyt duża w stosunku do norm obowiązujących w tamtym regionie. Przybysze nieświadomie przekroczyli granice, łamiąc prawo obyczajowe, według którego właściwe jest zachowywanie dystansu, unikanie poufalitych relacji. Zespół nie miał świadomości istnienia niepisanych zasad, nie odbierał też podczas spotkania sygnałów werbalnych i pozawerbalnych świadczących o przekraczaniu granic. Uczestnikom i uczestniczkom wyprawy zależało na wyjaśnieniu nieporozumienia – zrozumieniu zarówno przyczyn lokalnej zachowawczości w nawiązywaniu nowych relacji, jak i potencjalnych skutków jej naruszenia. Według Golubović prawo obyczajowe chroni mieszkańców przed podziałami – reżyserka uważała, że to właśnie jego łamanie w społecznościach lokalnych przyczyniło się w latach 90. do eskalacji konfliktów, które doprowadziły do wojny na Bałkanach.

¹⁹ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo między relacją Erdmute Sobaszek ze spotkania w Viraku w Czarnogórze a relacją Eugenia Barby z wydarzeń w Carpignano we Włoszech. Pisał Barba: „Zaczęliśmy od najprostszych sytuacji: śpiewaliśmy skandynawskie pieśni, a miejscowi w naturalny sposób odpowiadali swoimi pieśniami. Potem rozszerzyliśmy zakres «barteru», prezentując fragmenty naszego treningu, przypominające taniec, a ludzie odpowiedzieli swoimi tańcami. Następnie wystąpiliśmy z naszymi paradami ulicznymi i ten naturalny «podbój» wioski wywołał improwizowane reakcje. Sytuacja zaczęła przypominać wiejskie zgromadzenie, z udziałem wszystkich mieszkańców”. Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, 145.

²⁰ Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, 146.

Trudności pojawiły się również w kolejnych dniach pobytu grupy w Viraku. Zespół wziął udział w odpuscie oraz zwiedzał kanion rzeki Tary. W czasie wycieczki grupa spotkała dwóch mężczyzn, będących prawdopodobnie uczestnikami wojny. Przybysze nawiązali rozmowę z nieznanymi oraz towarzyszącą im staruszką, nieświadomi funkcjonujących podziałów. Nieznajomość lokalnego kontekstu również w tym przypadku przyczyniła się do nieporozumień z czarnogóorską reżyserką, według której napotkani mężczyźni byli mordercami i należało ich unikać. Otwartość zespołu zamiast przyczyniać się do pogłębienia relacji, powodowała dystans goszczącej ich reżyserki. Sobaszek przyznawała wówczas: „Nie znamy tego świata, brakuje klucza dostępu”²¹.

Mimo nieporozumień członkowie Teatru zaangażowali się w kolejne działanie – warsztaty z czarnogóorskimi aktorami na brzegu górskiego jeziora w paśmie Durmitor w Górach Dynarskich. Według Sobaszek wędrowka oraz wspólna praca pozwoliły na ponowne nawiązanie nici porozumienia z Golubović i jej zespołem:

Droga tam zajmuje wiele godzin nieśpiesznego zanurzania się w oszałamiającym wysokogóskim krajobrazie. [...] Idziemy ślizgając się po trawie na stromych zboczach gór, stawiając ostrożnie stopę z kamienia na kamień. Droga jest celem, oczyszcza. Dzięki tej drodze nad brzegiem „Modrego jeziora” może nastąpić spotkanie, wymiana etiud, scen teatralnych. I narodzenie się nowej etiudy: „Wodny taniec”. Przestrzeń wyobraźni, tańca i muzyki nas uwalnia, stajemy się bliższymi sobie samych²².

Wspólne działania teatralne stworzyły zatem przestrzeń na przepracowanie konfliktowych kwestii w relacji obu zespołów. Umożliwiły grupie z Węgajt zdystansowanie się od problemów zaistniałych w poprzednich dniach oraz zaakceptowanie faktu, że wielu spotkaniom towarzyszą dysonanse. Ich powstania i niemożności załagodzenia nie należy jednak traktować jako porażki, ale jako wartość, wzbogacającą doświadczenie wyprawy.

Po rozstaniu z Biljaną Golubović zespół spędził jeden z wieczorów w domu poznanej podczas pierwszego pokazu mieszkanki Viraku, Mileny. Pozwoliło to na nawiązanie kontaktu pozateatralnego z lokalną społecznością i rozmowy o życiu mieszkańców. Spotkanie sprzyjało obserwacji skromnej egzystencji kobiety i jej rodziny. Według Izabeli Giczewskiej doprowadziło również do późniejszej rozmowy zespołu o mocno zakorzenionym w tamtym rejonie patriarchy oraz o pozycji kobiet w społeczeństwie w ogóle.

²¹ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

²² Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

Działania w Viraku uświadomiły grupie jej nieznajomość lokalnego kontekstu, historii i obyczajów. Pobyt w Czarnogórze nie tylko przyniósł nową wiedzę o lokalnej społeczności, ale przede wszystkim zmusił zespół do większej uważności wobec spotykanych ludzi, ich potrzeb i zwyczajów. Pojawiające się problemy w relacjach zmotywowały uczestników i uczestniczki wyprawy do identyfikacji trudności oraz ich przyczyn, a także rozważenia wartości płynących ze spotkań o dysonansowym charakterze. Konieczne okazało się objęcie refleksją własnej obecności w nowym miejscu oraz poddanie pod rozagę kondycji przybysza i gościa – w tym przypadku o niepełnej wiedzy, nieświadomego trudno uchwytnych z zewnątrz lokalnych problemów, naruszającego w niezamierzony sposób granice i zmagającego się ze skutkami tych przekroczeń.

Albański finał

W Albanii zespół w pierwszej kolejności odwiedził Szkodę (1 września), gdzie spotkał się z wieloletnią uczestniczką wypraw i członkinią Teatru Węgajty, mieszkającą tam od kilku lat Justyną Wielgus oraz albańskim reżyserem Ilirem Dragovoją. Ich status był szczególny – stali się tłumaczami, przewodnikami i pośrednikami między grupą teatralną a lokalną społecznością. Przygotowanie zespołu do wizyty w tym kraju było bardziej kompleksowe niż w przypadku pobytu w Viraku. Dzięki stałemu kontaktowi Sobaszków z mieszkającą w Albanii członkinią zespołu, która zdążyła poznać kulturę i historię albańską, znajomość lokalnego kontekstu była większa, a uczestnicy bardziej świadomi sytuacji, z którą mieli się zmierzyć²³.

Grupa wyruszyła do Zogaj – miejsca o tragicznej przeszłości, którego mieszkanki i mieszkańcy zostali mocno doświadczeni w czasach komunizmu, w okresie dyktatury Envera Hodży oraz jego następcy, Ramiza Alii. Wieś przy granicy z Czarnogórą, na brzegu Jeziora Szkoderskiego, była miejscem, przez które Albańczycy próbowali uciekać z kraju. Za ucieczkę groziła wtedy kara śmierci. Mieszkańcy Zogaj byli inwigilowani i zmuszani do donoszenia, łapania uciekinierów, a nawet ich zabijania. Jezioro Szkoderskie pochłonęło wiele ofiar, zastrzelonych w trakcie przeprawy. Schwytych rozstrzeliwano – miejscem egzekucji był posterunek straży granicznej (potem funkcjonujący jako poczta). Ze względu na tragiczną historię i traumę społeczności lokalnej praca w tym miejscu wydawała się największym wyzwaniem podczas całej wyprawy. Zespół musiał skonfrontować się z mieszkankami i mieszkańcami,

²³ Z relacji Justyny Wielgus, utrzymującej podczas swojego pobytu w Albanii stały kontakt z Sobaszkami, wynika, że być może to właśnie jej opowieści o życiu i kulturze w tym kraju zainspirowały Erdmunte i Wacława Sobaszków do zorganizowania wyprawy w ten rejon Europy.

wśród których pamięć o wydarzeniach z okresu komunizmu była silna, choć jednocześnie wyparta i strzeżona przed obcymi. Wiele osób było uczestnikami i świadkami tamtych wydarzeń, a później przekazywało pamięć, ale także traumę swoim dzieciom. W diagnozie sytuacji społeczności Zogaj pomocna wydaje się zaproponowana przez Marianne Hirsch kategoria postpamięci, opisująca międzypokoleniowy transfer pamięci i traumy:

Postpamięć to relacja, łącząca pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które „pamięta” je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali. To doświadczenie zostało im przekazane w tak emocjonalny sposób, że wydaje się fundamentem ich własnej pamięci²⁴.

Mechanizmy opisywane przez Hirsch na przykładzie doświadczenia Holocaustu pojawiają się także w innych zbiorowych doświadczeniach traumy. Jednym z nich są tragiczne wydarzenia w Zogaj, które według badaczek i badaczy nie zostały jak dotąd ani rzetelnie rozliczone, ani przepracowane przez Albańczyków²⁵. Zespół Teatru Węgajty stanął więc wobec trudnego zadania zmierzenia się z przeszłością wsi i wkroczenia w newralgiczny obszar traumy jej ludności.

Pierwsze dni pobytu w Zogaj (2–3 września) przybysze wykorzystali na próby wznawieniowe do *Ziemi B* i próbny pokaz dla mieszkańców:

Na początek chodzimy z muzyką po wiosce, zapraszając ludzi. Dzieci oczywiście przyszły już wcześniej, pomagają nam zbudować widownię na wąskich tarasach prowadzących w dół do klubu, przed którym znajduje się kawałek równej przestrzeni nadający się na scenę. To może być pierwszy spektakl teatralny w historii tej wioski!²⁶

Już pierwszego dnia zespół poznał Nebi i jej męża, którzy zaprosili uczestniczki i uczestników wyprawy do miejscowego klubu. Nazajutrz grupa odwiedziła dom Nebi, która pokazała gościom swój warsztat tkacki, co pozwoliło im zobaczyć, jak żyją i pracują Albańczycy w tym regionie. Zespół chciał także lepiej poznać tragiczną historię wsi, dlatego drugi dzień poświęcono na zwiedzanie okolicy, przede wszystkim dawnego posterunku granicznego. Przewodnikami byli Wielgus i Dragovoja, którzy pracując nad

²⁴ Marianne Hirsch, „Pokolenie postpamięci”, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 105 (2011): 30.

²⁵ Zob. Tadeusz Czekalski, „(Nie)pamięć o komunizmie. Przypadek albański”, *Rocznik Antropologii Historii*, nr 1 (2012): 163–174.

²⁶ Erdmute Sobaszek, „Zogaj i Shiroka”.

filmem o historii tego miejsca²⁷, zbierali wspomnienia mieszkanek i mieszkańców²⁸.

Przerwą od działań w Zogaj była wizyta w pobliskiej miejscowości Shiroka. Zespół wykorzystał pobyt na dopracowanie albańskiej wersji spektaklu *Ziemia B*, czemu towarzyszyły zamieszkujące Shiroką dzieci, ciekawe przybyszek i przybyszów.

Było tak, że kiedy pierwszego dnia rozglądaliśmy się za miejscem na pokaz, otoczeni byliśmy chmurą dzieci – samych chłopców. [...] A więc Iza [Giczewska] i Justyna [Wielgus] jadą wcześniej, mają ze sobą zapas najprostszych materiałów – ryżu i pończoch do robienia pojek. Będzie warsztat pojek²⁹.

Oprócz prób do spektaklu zespół zdecydował się na próbny pokaz dla mieszkańców wsi (4 września). Przebieg wydarzenia relacjonowała Sobaszek:

Na początek wielbłąd. Robimy to samo co w Węgajtach na Zapuście: upadek wielbłąda i jego „odradzanie” czy „ozdrowienie” pod wpływem muzyki, tylko tym razem przechodząc z miejsca na miejsce pustej z początku uliczki, w towarzystwie całej grupki chłopców z warsztatu pojek. Ten pochód ma posmak niespodziewanie przyjeżdżającego do wsi cyrku. Ludzie pojawiają się w oknach, na ulicy, podniecenie dzieci doprowadzone jest do punktu wrzenia. Podchodzimy wyżej, do tarasu pod willą dyktatora [chodzi o willę przedwojennego króla Albanii Ahmeta Zogu – J.K.], tam ustawiamy parawan z willą w tle [...]. Oklaski po scenie z jeleniem, rwetes, nasłuchiwanie, rwetes. W finale, kiedy Iza kręci „kiełbasami” jak pojkami, udaje jej się wciągnąć chłopców z warsztatu do akcji!³⁰

Działania w Shirokiej stanowiły próbę generalną przed kontynuacją pracy w Zogaj. Teatrowi zależało na wpisaniu widowiska w kontekst miejsca. Zespół zdecydował się wprowadzić fragmenty tekstów po albańsku. Włączył też sekwencję inspirowaną opowieścią o parze młodych ludzi próbujących ucieczki z kraju³¹, którzy zostali jednak złapani i zabici, oraz scenę przepływania jeziora, co miało być nawiązaniem do ucieczek Albańczyków.

Pobyt w Zogaj pozwolił na nawiązywanie spontanicznych relacji z mieszkańcami wsi. Dzięki temu zdystansowani Albańczycy zaczęli oswajać

²⁷ *The Black Hole of the Needle* (w Polsce pod tytułem *Przez ucho igielne*) – film dotyczący migracji Albańczyków został zrealizowany przez Ilirę Dragovoję i Justynę Wielgus w ramach grantu European Cultural Foundation. Zob. Annual Report 2009, <https://culturalfoundation.eu/wp-content/uploads/2020/11/ECFAnnualreport2009.pdf>.

²⁸ Zob. *Posterunek Zogaj*.

²⁹ Erdmute Sobaszek, „Pokaz w Shirokiej”.

³⁰ Erdmute Sobaszek, „Pokaz w Shirokiej”.

³¹ „Raz złapali parę ludzi, chłopaka i dziewczynę, którzy próbowali uciec by wspólnie żyć unikając rygorystycznych ograniczeń obyczajowych narzuconych przez komunistów. Przed zabiciem żołnierze zgwałcili dziewczynę, zadbano o to, żeby plotka o tym przedostała się do wsi. Potem zwłoki obu zostały publicznie wiezione po okolicznych miejscowościach”. Erdmute Sobaszek, „Zogaj i Shiroka”.

obecność przybyszów w swojej miejscowości. Jak wspominała Wielgus, zespół budził ciekawość miejscowej ludności, która chciała wiedzieć, kim są obcy i co robią we wsi. Dzięki temu udawało się nawiązywać spontaniczne rozmowy z mieszkankami i mieszkańcami. Nowe znajomości skutkowały poznawaniem kultury albańskiej – zespołowi udało się nauczyć kilku pieśni. Spotkania sprzyjały też rozmowom i poznawaniu lokalnej sytuacji. Udało się usłyszeć zarówno opowieści o obecnym życiu mieszkańców, jak i pojedyncze historie z okresu komunizmu. Ponownie zainicjowane zostały warsztaty dla dzieci.

Zwieńczeniem pobytu w Zogaj było przedstawienie (7 września). Zespół zapraszał mieszkańców na spektakl, chodząc po wsi i grając muzykę³². Przedstawienie według opisu Sobaszek miało następujący przebieg:

Scena pierwsza: Wielbłąd wyrusza spod kawiarni, już teraz jest więcej ludzi niż zwykle, do tego jeszcze – w chwili wyjścia wielbłąda na ulicę – człowiek wracający skądś ze swoimi osłami (!) Za wielbłądem „Imigrant”, Emmi [Emilia Hagelgan] w masce czarnoskórego pucybuta. Robi co do niego należy: zamieszanie i śmiech.

Scena druga: Zbliżamy się do plaży. Widok stąd na molo, jak na gigantyczną scenę. Na tle nieba taniec dwóch kobiet. W dziwnym kostiumie. Jest to wspólna, dwuosobowa suknia ślubna. Raz sprawia, że ciała obu tancerek łączą się w jedno, raz niczym kaftan bezpieczeństwa staje się narzędziem do zniewolenia, raz całunem. Zosia [Zofia Bartoszewicz] i Emmi zadedykowały tę etiudę młodej parze, o której nam opowiadano.

Scena trzecia: Zaczynamy dokładnie w tym punkcie, do którego doszliśmy nad jeziorem Modrym w Durmitorze dziewięć dni wcześniej. Śpiewamy „By the Waters of Babylon”. A słowa są teraz świeże, tutejsze („we lay down and wept for thy Zion”). Jest taniec: inny taniec dwóch innych kobiet, nad samym brzegiem. W końcu jedna wchodzi do wody coraz głębiej, odpływa. Nie śpiewamy już, Iza [Giczewska] płynie dalej, oddala się w prostej linii w kierunku wyspy. I teraz dopiero, po tym jaka cisza zapadła, orientujemy się, że za balustradą kawiarni i w wyższej części plaży jest pełno ludzi patrzących na to wszystko. Iza płynie, jest już bardzo daleko. Jesteśmy trochę niespokojni. Czy dwójka rybaków, umówionych wcześniej przez Ilira [Dragovoję], wsiądzie do łodzi? W końcu wsiadają, szarpią za linę, włączają rozrusznik silnika. Odpali czy nie odpali? Jadą, za chwilę są przy Izie i pomagają jej wgramolić się do łódki. Oklaski!!!

Po tym wszystkim już pozostałe sceny z *Ziemi* rozgrywają się przy kawiarni pod dyndającą latarnią, z tłumem ludzi, harmiderem i pokazami kręcenia pojkami przez chłopców na zakończenie. I wspólne wykonanie pieśni weselnej i wspaniałe granie Nebi na dajrze (tamburynie) i tańczenie i coraz więcej pieśni rybackich...³³

Spektakl był ryzykownym wkroczeniem w rzeczywistość wsi, korespondującym z traumatyczną historią miejsca. Nie spowodował jednak konfliktu

³² Zob. *Albania by the waters*.

³³ Erdmute Sobaszek, „Przepisane z notatnika”.

między przybyszami a mieszkańcami, ale pozwolił na nawiązanie porozumienia, zdystansowanego zaufania, jak mówiła Justyna Wielgus. Obecność Teatru w Zogaj, nie tylko poprzez spektakl, ale również przez prowadzone rozmowy i przebywanie z mieszkańcami, skłoniła lokalną społeczność do konfrontacji z własną pamięcią o tragicznych wydarzeniach, co być może zainicjowało procesy przepracowywania traumy.

Znaczenie wyprawy

Wyprawa jest procesem – wszystko dzieje się w drodze, która właściwie nigdy się nie kończy. Spektakl w Zogaj nie był finałem wyprawy, a jedynie punktem, po którego osiągnięciu zespół wyruszył w drogę powrotną. Zainicjowane podczas wyprawy procesy trwały także po jej zakończeniu. Dla Erdmute Sobaszek doświadczenia związane z Karawanem Południa okazały się przydatne w pracy na Warmii – zarówno te dotyczące funkcjonowania społeczności lokalnych, jak i możliwej roli działań teatralnych w rozwiązywaniu ich problemów. Przez pryzmat barterowej relacji ze społecznością Zogaj możliwe stało się spojrzenie na własną pracę z mieszkańcami Warmii, szczególnie w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Izabelę Giczewską wyprawa utwierdziła w przekonaniu, jak ważne są działania z dziećmi, mające potencjał przełamывania nieufności odwiedzanych ludzi, co potwierdziły sytuacje w Shirokiej i Zogaj. Spotkanie z kulturą Bałkanów przyniosło jej także, ówczesnej studentce filologii słowiańskiej, doświadczenie przydatne w działalności naukowej. Dla Justyny Wielgus z kolei wyprawa była etapem kilkuletniego pobytu w Albanii. Podkreślała znaczenie swojego doświadczenia odmienności kulturowej i związanej z nim samotności w miejscu, gdzie była obcą i dopiero starała się o zaufanie mieszkańców. Doświadczenie to pracowało w niej podczas kolejnych wypraw Teatru Węgajty.

Jak podkreślały uczestniczki Karawanu Południa, wyprawa do Albanii okazała się również ważnym spotkaniem z samym sobą. Bycie w drodze, w nowym krajobrazie, w relacjach z innymi ludźmi pozwoliło na poznanie siebie w nowym kontekście. Poprzez kontrast ze społecznościami odmiennymi kulturowo, religijnie i obyczajowo udało się zauważyć własne potrzeby, zweryfikować dotychczas podejmowane decyzje i wyznawane poglądy oraz krytycznie przeanalizować swoje wybory. Przywołany przez Justynę Wielgus motyw lustra uzmysławiał, że wyprawa umożliwiła obserwację siebie w kontaktach z drugim człowiekiem, a więc poznanie siebie poprzez innych. Wydaje się, że to „lustrzane poznawanie” dotyczyło nie tylko uczestników wyprawy, ale również mieszkańców.

Węgajcka wyprawa to zarówno zdobywanie wiedzy o miejscu i ludziach, których się odwiedza, jak i nauka nawiązywania relacji. To również szkoła uważności w spotkaniu, identyfikowania granic oraz dążenia do ich zrozumienia. Spotkania te okazały się, szczególnie na odcinku czarnogórskim i albańskim, laboratorium relacji z ludźmi osadzonymi w innej kulturze i obyczajowości. Wyprawa umożliwiła zespołowi nie tylko przyjrzenie się mieszkańcom, ale również skonfrontowanie się z trudnościami, których doświadczył w relacjach z nimi. Pojawiające się dysonanse należałoby traktować jako nieodłączną część spotkania. Przyjeżdżając ze spektaklami i warsztatami, Teatr Węgajty próbował zyskać zaufanie mieszkańców. Niektórzy odpowiadali gościnnie, poczęstunkiem czy po prostu rozmową, tak cenną w przypadku spotkania i budowania relacji.

W ten sposób zarówno pojedyncze wydarzenia, jak i cała wyprawa były swego rodzaju barterem nie tylko dóbr kulturowych, ale także życzliwości. Pokazy często okazywały się wstępem do kolejnych spotkań, inicjowanych przez samych gospodarzy, jak chociażby zaproszenie przez Milenę do jej chaty w Viraku czy odwiedziny w domu i warsztacie tkackim Nebi w Zogaj. „Wyprawa jest po prostu życiem [...] otwartym na to wszystko, co się dopiero zdarzy. Już poza teatrem. Przez teatr – poza teatr”³⁴. I to, co poza teatrem, okazało się podczas węgajckiej wyprawy Karawan Południa szczególnie istotne.

JOANNA KRÓLIKOWSKA

Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Absolwentka kulturoznawstwa (specjalność teatr w kulturze) na Uniwersytecie Łódzkim. Autorka książki *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989* (2020). Stypendystka w Instytucie Sztuki PAN w projekcie „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”.

³⁴ Jan Ciechowicz, „Teatr w podróży. Wędrowanie jako poznanie”, *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa*, nr 1 (2008): 72.

SUMMARY

The article discusses Southern Caravan: the most ambitious of the Węgajty Theatre's artistic/research expeditions organised to Albania in 2011. The text approaches the expedition not only as an activity related to the acquisition of knowledge and skills that enrich theatrical work but above all as an interpersonal encounter. The diaries of Erdmute Sobaszek published on the blog of the Węgajty Theatre during the trip, in-depth interviews with the participants, Justyna Wielgus and Izabela Giczewska, as well as films recorded during the trip, were all helpful in reconstructing the events and processes occurring at the time. The reconstruction of the course of the expedition and the analysis of the participants' accounts allow for an examination of the shape the meetings between the group and the inhabitants of the visited places took; how the group influenced them through theatrical and non-theatrical activities; and how the inhabitants influenced the newcomers. Eugenio Barba's idea of theatrical barter turned out to be useful, facilitating the perception of Southern Caravan encounters as a space of exchange.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.06>