

Jana Pilátová

Gdzie jest miejsce teatru?¹

Podczas wciąż trwającej pandemii życie straciły miliony ludzi; setki tysięcy tracą je teraz na wojnie, która nie tylko niszczy całą Ukrainę, lecz także burzy ład ludzkiego świata. Ludzkość to zdolność radzenia sobie z nieludzkim w nas i w świecie – i tę teraz tracimy. Warsztatem ludzkości może być szkoła i teatr, jak nauczał Jan Amos Komenský podczas wojny trzydziestoletniej². Czy dziś nadal tak jest?

Antonin Artaud wierzył, że teatr może nas zbawić. W maju 1933 roku pisał:

W przygnębiającym, brzemiennej w nieszczęścia okresie, w jakim żyjemy, odczuwamy pilną potrzebę teatru, który by nie dał się wyprzedzić przez wydarzenia, którego oddźwięk byłby głęboki i pokonywał niestałość czasu³.

I dalej, w innym tekście:

[...] z ludzkiego punktu widzenia – działanie teatru, jak działanie dżumy, jest wysoce dobroczynne, gdyż sprawiając, że ludzie widzą się takimi, jakimi są, obnaża kłamstwo, gnuśność, małość, świętoszkowość; strząsa duszny bezwład materii, która zalewa nawet najoczywistsze spostrzeżenia zmysłów, objawiając zaś społecznościom ich ciemną potęgę, ukrytą siłę, zachęca je, by przybrały wobec losu wyższą, bohaterską postawę, której by inaczej nigdy nie osiągnęły⁴.

Trzy lata później wśród Tarahumarów Artaud nie szuka już teatru okrutnego, lecz świętego. Po powrocie do Europy nie prowokuje, lecz prorokuje. Dnia 23 sierpnia 1937 roku pisze do André Bretona z podróży na magiczne, pełne tajemnych, ogromnych wałów i małych murków irlandzkie wyspy Aran: „Świat zapłaci krwią za zbrodnię świadomego kłamstwa co do istoty

¹ Artykuł powstał na podstawie wykładu wygłoszonego podczas konferencji „Węgałty jako czasownik?” zorganizowanej w Węgałtach w dniach 25–26 lipca 2022 w ramach grantu „Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 7: nr 2017/26/E/HS2/00357).

² Zob. Jan Amos Komenský, *Všenáprava (Panorthosie)*, tłum. Josef Hendrich (Praha: Orbis, 1950), 152, 322.

³ Antonin Artaud, „*Teatr i okrucieństwo*”, w: *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 102.

⁴ Antonin Artaud, „Teatr i dżuma”, w: *Teatr i jego sobowtór*, 54.

Rzeczywistości”⁵. W ostatnim liście do Bretona przed wojną dodaje: „Ludzie nie są w stanie zrozumieć siły prawdy; ale rozumieją prawdę siły”⁶.

Teatr jako dżuma?

I choć Artaud nie zażegnał wojny ani nie zmienił świata, zmienił rozumienie teatru, które po drugiej wojnie światowej realizowali reformatorzy tacy jak Grotowski, Brook, Barba oraz pokolenie ich uczniów, bez względu na to, czy się za nich uważają – jak Lech Raczak – czy nie – jak Włodzimierz Staniewski. Wacław Sobaszek powyższy cytat z *Teatru i dżumy* zanotował w 1992 roku. Wraz z Erdmute nie przestają zastanawiać się nad misją teatru sprawdzaną w Węgajtach. Czy lata praktycznego testowania siły teatru pomogą nam stosować ją w starciu z siłami świata? Co potrafi teatr, kiedy artaudowską „ciemną potęgę” w społeczeństwie budzą nie aktorzy na scenie, lecz politycy w rzeczywistym świecie? Czy dzisiejszy teatr potrafi odkrywać kłamstwa, małość, hipokryzję władzy (oraz własną)? Czy umie pokonać „niestałość czasu”? Czy jest to może tylko „niewinna megalomania”⁷ twórców teatru, jak nazywał to Ludwik Flaszen?

Wacław to przemyślał, cytując Boala: „Teatr to coś, co każdy nosi w sobie. Można go odgrywać [...] przed tysiącami widzów. Właściwie wszędzie, nawet i w teatrze”. I zastanawia się: „Teatr niewidzialny. [...] Dobra formuła. Zadanie: uczynić go widzialnym. A więc obnażyć coś, zdemaskować...”⁸. Te zdania napisał w październiku 2013 roku, a więc już po katastrofie smoleńskiej. A kto dzisiaj, w jeszcze większej niestałości czasu pandemii i wojny, potrafi demaskować, rozróżnić rzeczywistość od spektaklu, a prawdziwe bohaterstwo od „przybierania bohaterskich postaw”? To dziś zwykła sztuczka – wystarczy publicznie przybrać postawę i tyle.

Teatr miał status wyznaczonego pola gry, gdzie odkrywaliśmy porządek świata i trenowaliśmy współpracę oraz zasady walki ze sobą i społeczeństwem. Jednak teraz nie jest już jasne ani pole gry, ani zasady, ani to, kto o co walczy. Bezwstydne kłamstwo i ignorowanie reguł zmieniają świat i teatr. Jeśli aktor naprawdę umrze na scenie, teatr się kończy, spektakl się urywa. Globalny spektakl jednak trwa, ma gdzieś umarłych, żywych traktuje

⁵ Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých* (Praha: Herrmann a synové, 1994), 119.

⁶ Jan Kopecký, *Antonin Artaud*, 120.

⁷ „Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte 13 lutego 1994”. Z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki, *Teatr*, nr 10 (1994): 7.

⁸ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Teatr Węgajty, 2020), 160.

jak statystów, a tych, którzy nie chcą grać – eliminuje. Protagonisci piętrzących się wydarzeń czują się reżyserami: kamuflują, przybierając postawy, konferują, relacjonują na bieżąco, dlaczego coś się dzieje, ustalają, co będzie dalej, lecz akcja toczy się gdzieś indziej. Ani oni, ani my nie jesteśmy w stanie jej uchwycić, a co dopiero ci, którym chodzi o nagie życie!⁹

Teatr jako azyl?

O nie! Choćby dlatego, że *asile de fous* to dom wariatów. Aktor równa się wariat – przesąd dla Artauda fatalny; przekonanie, które działa do dziś jako usprawiedliwienie lub oszczerstwo. Lepszy powód do odrzucenia tego konceptu pada w *Dekameronie*. Boccaccio niemal w reporterski sposób opisuje przerażający rozpad społeczeństwa we Florencji w 1348 roku i wyznacza tym ramę dla opowieści o grupie dobrze urodzonej młodzieży, która przed dżumą chroni się na wsi, gdzie zabawia się opowiadaniem wzruszających i nieprzyzwoitych opowieści o tym, jak przechrzyć życie. To jest azyl. Według mnie teatr jest azylem dla tych, którzy pragnąc uciec przed życiem, bawią się iluzjami minionego albo reklamami przyszłego świata.

Derealizacja a realizacja

W dawnym ustroju myślałam, że derealizuję polityczny konformizm, gdy nie chciałam wierzyć w działanie egregorów¹⁰. Kwestię derealizacji pomógł mi zrozumieć Antoni Kępiński, autor koncepcji metabolizmu informacyjnego i energetycznego. Kępiński udowadnia, że ludzki porządek czasoprzestrzenny i przyczynowo-skutkowy podważa izolacja, niszcząc jednocześnie poczucie rzeczywistości, a tym samym derealizując jednostkę i społeczeństwo. Współdzielenie rzeczywistości chroni ją samą¹¹. Ani azyl, ani namiastka czy erzac spotkania umożliwiające przez streaming nie pomagają, a zdolność do orientowania się w życiu słabnie. Utrata orientacji podczas lockdownu prowokowała różne formy kompensowania frustracji – koniec końców i tak wszystko jedno, czy w samotności pochłaniamy reportaże czy seriale, które być może chronią nas przed paniką, ale też łatwo ją żywią. Globalnie powiązane kryzysy humanitarne, zdrowotne, energetyczne, polityczne, kli-

⁹ Zob. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa (Warszawa: Wyd. Prószyński i S-ka, 2008).

¹⁰ Ezoteryczny termin oznaczający ducha grupowego i fanatyzm. Egregory to emocjonalne i mentalne emanacje ludzkiego umysłu związane z określonymi intencjami. Objawiają się zwłaszcza w czasie kryzysów i wojen w ruchach masowych jako obsesja idei lub ich przedstawicieli i idoli.

¹¹ Zob. Antoni Kępiński, *Lęk* (Warszawa: Sagittarius, 1995).

matyczne, ekologiczne, ekonomiczne, żywnościowe nieustannie bowiem przybliżają katastrofę, co sygnalizuje zalew wiadomości i unaocniają powódzie, pożary i tornada oraz liczby zmarłych tuż obok nas.

Kryzys jest zwykłym katalizatorem życia społecznego, ale katastrofy to więcej niż konflikt międzyludzki. Uderzają jak piorun, przecinają horyzontalny i wertykalny wymiar naszego życia, w ten dramatyczny sposób zmuszając nas do dostrzeżenia głębszych powiązań. Jak więc nie zamykać oczu na to, co się dzieje, i jednocześnie ani nie popaść w agresję, apatię, konformizm czy paranoję, ani też w marzenie z Václavem Havlem o tym, że prawda i miłość zwyciężą nad kłamstwem i nienawiścią? Wacek znalazł na to receptę już w 1983 roku: „Czy frustracja musi przemieniać się w agresję? Frustracja może przecież przemieniać się w twórczość”¹². Twórczość to ludzka odpowiedź na katastrofę.

Kiedy człowiek nie marzy o zwycięstwie prawdy i miłości ani nie walczy z tym, co w niego uderza, lecz robi coś może niewielkiego, w co jednak wierzy i co kocha, wtedy wycofuje swoją energię z bieguna lęku i biegu na agresji, a tym samym zmienia jej jakość. Lęk i agresję zamienia w siłę. Ta siła nie musi być uderzająca, wszystko otwiera się samo, kiedy i my się otworzymy. Otwierając się na zadanie, odkrywam jego i swoje możliwości. Kiedy koncentruję się na tym, co mogę zrobić teraz, upatrując w tym wiecznego zbawienia, dla innych staję się wariatem. Oczywiście, że są na świecie ważniejsze rzeczy. Gdy jednak jestem na swoim miejscu i próbuję działać, jakby nie było niczego ważniejszego, odkrywam zarówno możliwości, jak i pomocników. Długo wierzyłam, że najlepszym miejscem do tego jest teatr i że to właśnie on pomaga zrozumieć świat i sobie z nim poradzić. Teraz wiem, że równie dobrze teatr może być wylęgarnią iluzji, fikcji i manipulacyjnych spektakli, że może przyczyniać się do odczłowieczania świata. Być może dlatego ostatnio odchodzę z przekłamanego przedstawienia zła. Mam poczucie, jakby teatr psuł świat.

Teatr może być laboratorium albo ogrodem (lub jednocześnie – jak ogród Gregora Mendla¹³), kiedy twórcy próbują wyhodować to, czego w codziennym życiu im brakuje: niezafałszowaną rzeczywistość, wejście w jej ukryte elementy i struktury. Nie jest to więc ani wyizolowane miejsce pracy, ani rezerwat; nikt przecież nikogo w teatrze nie zamyka. Ludzie szukający

¹² Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 25.

¹³ Zakonnik Gregor Mendel (1822–1884) był znany z uprawy groszku w ogrodach opactwa św. Tomasa i laboratoryjnie precyzyjnych notatek. Choć współcześni jemu uczeni nie uznali go za badacza, a jego współpracownicy z niego wariata, został twórcą współczesnej genetyki.

w teatrze sensu życia na własną rękę odkrywają rezerwy swoich i wspólnych możliwości nie tylko dla sztuki czy dla zabawy, której nam także ewidentnie brakuje, lecz właśnie na momenty życiowych przełomów, prób i katastrof. O tym, jak sobie z tym radzić, 27 kwietnia 2020 roku Eugenio Barba pisał:

Pandemia może być zwiastunem powrotu do pokory, esencji i wewnętrznego potencjału naszego zawodu. [...] Nie wybraliśmy teatru z przymusu. My, którymi kierowała potrzeba, musimy zakasać rękawy i zaorać ogród, którego nikt nie może nam odebrać¹⁴.

To, co w nim możemy uprawiać, to prawdziwa wiedza, wątpliwości, pozorna i rzeczywista wolność i umiejętność znajdowania ludzi, „dla których nasze działania będą bodźcem. Orać, dzień po dniu, wykraczając poza przyjęte kategorie i uznane kryteria”¹⁵. W *Spiskach* znalazłam kiełkowanie z listopada 2013 roku:

Kiełkuje mi w głowie pomysł, program dla niezabicia czasu. Do przodu, *ahead*, *across*. Doprowadzmy. Żeby nie grzęznąć, nie zostawać w blokach. Do przodu iść, omijając zasadzki, przeszkody niby nieznaczne. Z kłinczu wydostawać się, szukając, co jest do zrobienia. Po tym jak po drabinie. Hierarchie działań układać. Będzie coraz lepiej¹⁶.

Teatr może być szkołą, jaką był Teatr Laboratorium, jaką od niemal 60 lat jest Odin Teatret, od 40 lat Węgałty, od 30 lat Divadlo Continuo i tak dalej. Kto takiej szkoły doświadczył, ten wie, że to nie tylko nauka rzemiosła, ale studium wszystkiego niepewnego, co może się wydarzyć podczas pracy, ćwiczenia, działania, bycia, spotykania i odbierania tego, co się dzieje, podczas wspólnego rozważania, co zrobiliśmy, i cieszenia się na to, co się wydarzy dalej. W ten sposób Sobaszkowie wraz ze zmianą życia uczą zmiany teatru. Tworzą Inną Szkołę Teatralną.

Ja również uczę. I widzę, jak nauka w instytucji daleka jest od idei szkoły jako ogrodu. I choć instytucja także się zmienia, to mając ograniczony czas, nie dojrzewa. Co więcej, nauczyciele pracujący w jej ramach nie mogą reagować na siłę wyższą jak ogrodnicy na pogodę. Mają obowiązkowe programy, zestawy pytań egzaminacyjnych, muszą wystawiać oceny. Od 32 lat uczę na praskiej akademii teatralnej DAMU [Wydział Teatru Akademii Sztuk Pięknych w Pradze] myślenia o teatrze, poznawania i tworzenia go w różnych kontekstach na podstawie własnych doświadczeń z innej szkoły [Teatru

¹⁴ Eugenio Barba, „Odpowiedź Gregoriowi Amicuziemu”, tłum. Katarzyna Woźniak, *Performer*, nr 19 (2020), <https://grotowski.net/performer/performer-19/odpowiedz-gregoriowi-amicuziemu>.

¹⁵ Eugenio Barba, „Odpowiedź Gregoriowi Amicuziemu”.

¹⁶ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 162.

Laboratorium]. Teraz, kiedy normalnością staje się niepewność, instytucje – ponieważ niepewności nie znoszą – próbują poskramiać ją biurokracją. Jak więc namawiać studentów do opuszczenia stwarzanej przez szkołę sfery pewności, jeśli nie mają jej teraz nigdzie indziej? I czy ja z moimi pachnącymi naftaliną doświadczeniami potrafię je przekształcić tak, by nie szukać już w nich pewności?

Szkoła w czasach kryzysu

Podczas pandemii uczyłam w domu, w parku, w szkole oraz przez platformę online. Ze studentami omawialiśmy nie tylko tematy seminaryjne, lecz także to, co się dzieje albo co miałoby się zrobić, ale czego nie można. Omawialiśmy wspólnie zadania, które każdy dla siebie wybrał. Pojawiały się przy tym nowe pytania oraz wzajemne poznanie: kto się boi, kto za czym tęskni, kto z kim się rozstał lub kogo poznał, kto błądzi w dezinformacji, kto odkrył magię tarota lub tańce robotów. Ktoś biegał nocą po pustej Pradze, kto inny był w domu na wsi, jedni pisali prace magisterskie, inni doktoraty, co także dla mnie było świetnym zajęciem. Z innymi nauczycielami studenci mieli głównie nauczanie online – nagrane wcześniej wykłady lub nawet zajęcia praktyczne: ruch, mowę, aktorstwo i śpiew – każdy ćwiczył sam, nagrywał się, a nagranie udostępniał w sieci. Niektórzy tworzyli autorskie widea albo montowali z nich wirtualne inscenizacje, podczas gdy buntownicy próbowali w konspiracji absolwenckie przedstawienia na żywo.

Teraz już studiują normalnie, tylko z mocnym doświadczeniem kryzysu, ale przeszkadza im w tym (lub nie) wojna. Niektórzy podejmują jej temat w projektach. Spierają się, co ma sens – zresztą jak całe społeczeństwo. Niektórym udało się ukończyć szkołę w terminie, kilkoro studentów ją przerwało lub z niej zrezygnowało na dobre, kilkoro przybyło, a studenci byli za to wdzięczni razem ze mną – terapeuta, studentka medycyny, pastor i dokumentalistka uznali, że potrzebują teatru. Potrzebują go także uciekinierzy ze szkół teatralnych, których przyjęło DAMU. Kontynuują oni to, co zaczęli w Kijowie lub we Lwowie; ale mogą się także włączyć do naszego studium i wystawiać to, co w tym czasie odkryli, na przykład tragicznie aktualną *Matkę* Karla Čapka. Pracują nie tylko z bólem, ale też z radością i aby sprawić radość – wystawiają bajki dla dzieci uchodźców na dworcach czy w ośrodkach. Studenci lalkarstwa jeździli z bajkami i pomocą humanitarną do Ukrainy, a osoby z wydziału teatralno-pedagogicznego, które były wolontariuszami podczas pandemii, kontynuują swoją pracę wolontariacką wśród ludzi uciekających przed wojną. Studenci produkcji okazali się wyjąt-

kowymi organizatorami: podczas lockdownu potrafili znaleźć dla kolegów miejsca na próby (zamknięte restauracje, garaże) lub spektakle (w witrzynach zamkniętych sklepów), a nawet zorganizowali podnośniki, aby przed oknami zamkniętych szpitali mógł dla seniorów zagrać na skrzypcach klaun. Zmienili szkołę teatralną w centrum pomocy i nie zastanawiali się, czy to jeszcze jest teatr. U niektórych utrata pewności budziła odruch orientacji, dzięki czemu zauważyli niedostrzegane wcześniej możliwości. Bez planu zadań i obowiązków, a dzięki kreatywności można odnaleźć kierunek nawet w labiryncie. Swoimi działaniami studenci uczyli mnie o stanie świata i teatru więcej niż eksperci, choć niektóre ich aspiracje i fascynacje techniczne są mi obce, a oni bronią ich z pasją.

Do Węgajt na dzień przed pierwszym zamknięciem granic dotarł jeden z naszych studentów. Mógł zostać na Akademii Teatralnej w Krakowie, ale pojechał do Sobaszków, a relację z tego, co przeżył podczas kwarantanny, spisał¹⁷. „Praca w Węgajtach przypomina raczej drzewo – pisze Jan (Honza) Mrázek. – Od drzewa niczego się nie oczekuje, możemy tylko pozwolić mu rosnąć”¹⁸. Przypomniałam sobie stwierdzenie Gilberta Keitha Chestertona, że kiedy w jakimś miejscu zapuścimy korzenie, miejsce znika, a my żyjemy jak drzewo w pełnej sile wszechświata¹⁹. Oto węgajcka codzienność. W domu Mutki i Wacka Honza poznawał nie tylko ich samych, ale również siebie, swoją niecierpliwość i pragnienie, by mieć wszystko pod kontrolą. Eksperymenty z echem udały mu się dopiero, gdy przystał na jego zasady. W lesie „sadziliśmy pieśni w miejsca, gdzie będzie im się dobrze rosnąć. A ponieważ las był wielki, nic nie stało na przeszkodzie, by napisać kilku osobom, aby przyszły o umówionej porze na spacer”²⁰. Do tego sprzątał, rąbał drewno, gotował, kiedy wypadała jego kolej, oraz próbował sam i z nauczycielami – gospodarzami na sali prób. Otworzył się na miejsce, gdzie zrośnięcie teatru z życiem trwa i się rozwija. Sobaszkowie umieścili w sieci nagrania prób – możemy usłyszeć na nich Honzę, jak wspólnie z nimi gra i śpiewa; nawet jeśli na początku nie rozumiał, wytrwał. Pisał: „Pieśń we mnie rosnęła – żadne przyspieszanie wzrostu, bym piłował tekst czy nuty. To przyszło na sam koniec, kiedy pieśń była we mnie zakorzeniona”²¹.

¹⁷ Zob. Jan Mrázek, *Cantarantanna*, w tym tomie, 351–355.

¹⁸ Jan Mrázek, *Cantarantanna*, 352.

¹⁹ Zob. Gilbert Keith Chesterton, *Heretikové*, tłum. Timotheus Vodička (Praha: Julius Albert, 1948), 37.

²⁰ Jan Mrázek, *Cantarantanna*, 353.

²¹ Jan Mrázek, *Cantarantanna*, 353.

Honza doświadczył Węgajt w negliżu, kiedy covid zablokował planowany program, i dał tym samym dowód na to, że „w zamartłym świecie” żywa kultura jest możliwa i tylko od ludzi zależy, jak to zrobić. Pisz:

U Wacka i Mutki nauczyłem się jednak, że niektóre rzeczy potrzebują czasu. Czasami trzeba działać natychmiast – a czasami trzeba poczekać, aż decyzja w nas wyrośnie. To może trwać dni, tygodnie i lata, ale dopóki nie wyrośnie, nie ma jej. Pozwolić jej rosnąć²².

Dodaje, że było to „świetne przygotowanie do nadchodzących dziwnych czasów”.

Oczy otwierać siekierą czy cierpliwością?

Różnica między przeżywaniem kryzysu przez Artauda i w Węgajtach zwróciła moją uwagę. Różnica nie wynika wyłącznie z różnicy pokoleń (szóstego i dziesiątego pokolenia romantyków), lecz także z doświadczenia i podejścia do życia. Społeczeństwo, któremu Artaud chciał zaordynować szok, znał on tylko od strony artystycznej; właściwie nim pogardzał, mówił, że śpi ono na wulkanie. Sobaszkowie znają nie tylko ludzi teatru, ale też sąsiadów i ich kłopoty; pomagają sobie nawzajem. Teatr okrucieństwa nie obudził społeczeństwa, a estetów jedynie zirytował; nie da się otwierać oczu siekierą. Oczy otwiera nam raczej nieodparta siła *Księcia niezłomnego*, jasność Cieślaka, pilne dzielenie się przekonaniem o niezbywalnej wolności wtedy, kiedy zabierały nam ją czołgi – lecz my w Czechosłowacji, w przeciwieństwie do *Księcia*, pozwoliliśmy ją sobie zabrać. Takie zestawienie czasów z teatrem niebojącym się ryzykować, jak było to około 1968 roku z *Księciem* i *Apocalypsis cum figuris*, jest wyjątkowe. Co jednak można robić zawsze?

Mogłaby nam pomóc niezwykła dla świata cierpliwa codzienność. Kiedy nasze zwykłe życie upływa w gonitwie i jest tak rywalizujące i spektakularne, że nie nadążamy, chwile bez spektakli i efektów mogą być świątecznym performansem, który olewa sukces. Wyznanie Artauda – „kiedy żyję, nie czuję, że żyję. Ale kiedy gram, wtedy właśnie czuję, że istnieję”²³ – jest rozbrajające. W Węgajtach rozbraja nas doświadczenie, że żyjemy dzięki temu, że nie gramy. Nie wiem, czy jest to jeszcze teatr albo czy teatr jest tylko pretekstem do spotkania, nie ma to jednak wielkiego znaczenia: jeśli codzienne życie jest obowiązkowym teatrem, teatr może być życiem wybranym.

²² Jan Mrázek, *Cantarantanna*, 352.

²³ Artaud, *Teatr Serafina*, w: *Teatr i jego sobowtór*, 163.

Korzenie witalności

Zakorzeniaamy się tak w miejscach, jak i w ludziach, a relacja nauczyciela ze studentami szczególnie jest kultywowaniem kondycji życiowej i zawodowej w dialogu²⁴. Kiedy około 2010 roku razem z Pavlem Štouračem (byłym studentem, a od lat kolegą) bezskutecznie próbowaliśmy współpracy Continuo z DAMU – nie tylko ze względu na studentów, lecz także z powodu dotacji dla teatru jako laboratorium czy ogrodu – potwierdziło się, że wspierany jest przede wszystkim teatr dochodowy, a nie nasz (według Barby „trzeci”²⁵). Oficjalna kultura uznaje ten nasz raczej za chwast. Ale chwast jest pionierem, jest żywotny i życiodajny, bez niego ziemia nie wzbogacałaby się z pożytkiem dla delikatniejszych roślin.

Kiedy Wacek zaczynał budować Węgajty, napisał: „Być outsiderem – co to znaczy? Warto to rozwinąć, by wiedzieć, na czym się stoi”²⁶. Dlatego tak łatwo było połączyć go z Pavlem. Obaj od dawna wiedzą, że nasz teatr, który rośnie poza wypielęgnowanymi grządkami, dzięki doświadczeniom przeciwności i braku komfortu nie wydelikatniał. Niepewność jest jego stanem naturalnym, a szukanie możliwości tworzenia jest również twórczym zadaniem, które zbliża go do życia w świecie. To jest praktyczna strona rzeczy, którą mogą się inspirować także subsydiowane teatry, ponieważ dotacji może wkrótce zabraknąć również dla nich.

Tu kryje się jednak jeszcze głębsze źródło witalności teatru. Teatr mówi bowiem o kryzysie, jednocześnie pokonując go. Kiedy bieg spraw się zatrzyma, a spiętrzone wydarzenia zwiążą w supeł, możemy wykorzystać teatralne próby, by rozplątać najpierw siebie, następnie rzeczywistość, w którą jesteśmy zaplątani. Wydobywamy z wydarzeń wątki, dostrzegamy w nich opowieści, odkrywamy fragmenty struktur i tak zaczynamy orientować się w rzeczywistości. Taką drobiazgową pracę wykonuje też każdy pisarz i każda pisarka, plastyk i plastyczka czy muzyk i muzyczka, jednak robią to sami. Kiedy w teatrze działa grupa, stanowi ona próbkę społeczeństwa, a ponieważ

²⁴ Pisał Jerzy Grotowski: „Jedyne prawdziwe zakorzenienie dokonuje się poprzez sposób życia: gdzie i jak jesteś zakorzeniony. Nie jest to coś, czego można by dokonać w sposób świadomy. Można żyć świadomie w ten lub inny sposób, lecz nie wyraża się swoich korzeni, jest się zakorzenionym”. Jerzy Grotowski, *Artysta w społeczeństwie współczesnym*, w: *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiżewski (Wrocław – Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 580.

²⁵ Zob. Eugenio Barba, *Trzeci Teatr*, w: *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tłum. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Droździel (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2003), 207–209.

²⁶ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 25.

się przy tym spiera, odnajduje więcej możliwości. Dzięki pracy teatralnej ludzie rozwiązują własne i społeczne zawićłania. W ten sposób wydostajemy się z izolacji, badamy „dane okolicznoŃci” i działamy w okolicznoŃciach własnych, przez nas wybranych, pomagając sobie rytmizacj, śpiewem, tańcem i innymi elementami teatru, które mają organiczne korzenie. Człowiek nie może przecież robić więcej niż pracować, mając nadzieję, że pracuje uczciwie, a to, co robi, roŃnie i pracę przekracza. Kiedy jednak ma ambicję robić sztukę, robi kicz.

Do „pokonywania niestałoŃci”, aby znów odwołać się do Artauda, nie aspiruje juŃ chyba Ńaden teatr. Wiemy lepiej niŃ teatr komercyjny, Ńe „bez oklasków moŃna wyŃżyć”, jak mówił w 1993 roku Wojciech Krukowski²⁷. Wraz z nim, z Lechem Raczakiem, ze Ńtouračami [Pavlem i Helen, założycielami Teatru Continuo] wierzę, Ńe teatr pomaga utrzymać człowieka i Ńwiat razem w kryzysie i mam nadzieję, Ńe podczas katastrof takŃe. Sobaszkowie i koleŃdzi z ich pokolenia wierzyli i wierz, w to całe swoje Ńycie zawodowe, Brook – 75 lat. Rozstrzygające jednak bęŃdzie to, jak długo bęŃdzie wierzyć zarówno ktoŃ, kto robi wszystko, aby taki teatr utrzymać na przykłaŃ 10 lat, ale jest juŃ wyczerpany, jak i ktoŃ, kto tej utopijnej moŃliwoŃci chwyci się jutro, gdy dojd, niewyobraŃalne jeszcze ŃdziŃ zmartwienia.

Wydarzenia o tak wielkiej sile raŃenia zszokowały mnie jak kaŃdego, ale bardziej niŃ to, co się właŃnie dzieje, przeraŃa mnie, Ńe to się dzieje znowu. Pamiećam opowiadania prababci, babci i mamy o pierwszej i drugiej wojnie Ńwiatowej, pamiećam czołgi w Pradze w 1968 roku, bylam w poobijanym Sarajewie. Wiemy, jakie to okrutne, a jednak to się powtarza pomimo tylu zwykłych i niezwykłych Ńwiadków nieludzkoŃci, pomimo iŃ tylu ekspertów i twórców za kaŃdym razem przestrzega przed tym, co się zbliŃza, a następnie analizuje, jak do tego dosŃło. Nie zapobiegniemy powtórzeniu. Czy nie jesteŃmy w stanie niczego się nauczyć? Wisimy na pajęczyźnie naszych wyobraŃeń, roszczeń i przyzwyczajeń, w których lęgn, się nasze nieszczęŃcia. Za kaŃdym razem na nowo zaskakuje nas, Ńe to, na czym pole-

²⁷ Zob. „Bez oklasków moŃna wyŃżyć”. Dyskusja z udziaem Eugenia Barby, Maryny Bersz, Jacka Dobrowolskiego, Jarosława Kaczmarka, Leszka Kolankiewicza, Radosława Krawczyka, Wojciecha Krukowskiego, Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Zbigniewa Osińskiego, Lecha Raczaka, Pawła Rodaka, Jadwigi Rodowicz, Małgorzaty Semil, Lecha Ńliwonika, Bartosza Zaczykiewicza, *Dialog. Miesięcznik poŃwiecony dramaturgii współczesnej*, nr 1 (1994): 120–130. Podczas lockdownu dyskusja ta ukazała się w moim tłumaczeniu na język czeŃski wraz z aktualnym komentarzem. (Zob. Jana Pilátová, „Anamnéza. Nejen k debatě o třetím divadle”, *Divadelní Revue*, nr 3 (2020): 77–109). Warto zwrócić uwagę, Ńe Teatr WęgaŃy został wskazany w trakcie rozmowy przez Małgorzatę Semil jako przykłaŃ Trzeciego Teatru aktywnie działającego w nowym ustroju.

gamy, jest aż tak kruche. Antropolog Clifford Geertz za Maksem Weberem przekonuje, że „człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczeń, które sam utkał”²⁸, a kulturę postrzega jako owe sieci. Dla mnie ważne jest, czy sami tę sieć tkamy, czy jesteśmy w nią złapani jak w pajęczynę; dla mnie ważne jest doświadczenie, że w Sarajewie teatr działał w czasie już prawie zapomnianej wojny. Wnioskuję z tego i z Geertza, że jeśli dostrzegamy to, co uważamy za kulturę i weryfikujemy to poprzez teatr w naszym ogrodzie/laboratorium, mamy szansę. Pozostaje tylko zrozumieć, że świat nie jest taki, jak byśmy chcieli. Jest swój własny. Zatem gdzie jest miejsce teatru w nim?

Już w 1983 roku Wacek przyjął za swoje indiańskie powiedzenie: „Ziemia nie należy do człowieka, człowiek należy do ziemi”²⁹. *Spiski życiowe* dokumentują jego polowanie na przeoczone fakty z rzeczywistości i z kultury. Wacław biegnie i odszyfrowuje znaki losu. Rozplątuje pajęczyny wydarzeń i wyraża sytuację w przypowieściach – wierszem, obrazem, dokumentuje i interpretuje. Są to przede wszystkim dociekania i inspiracje, jak przekuć swoją wieść o stanie świata we wspólne działanie. Nie jest ekstatycznym buntownikiem jak Artaud. Jest buntownikiem niezłomnym i cierpliwym, ogrodnikiem, a Mutka inspiruje i wspiera go w pokonywaniu wyzwań. Są na swoim miejscu i są swobodni. Kto może dziś tak powiedzieć? Żadne miejsce nie jest odporne na kryzysy, ale z muzyką udaje się znosić wypadki naturalne i ludzkie lepiej w Węgajtach niż gdzie indziej, ponieważ tutejsze życie sięga od czyszczenia studni, ba, nawet szamba, do wszechświata. Codzienna praca nad zadaniem jest dla Sobaszków warsztatem ludzkości, czyli pracą nad uczłowieczaniem świata. Gdzie zapuścili korzenie jest ważne, ale decydujące jest miejsce, jakie dali teatrowi w swoim życiu – i jakie nam w nim otwierają.

Tłum. Krystyna Mogilnicka

JANA PILÁTOVÁ

Teatroložka, profesorka Wydziału Teatru Akademii Sztuk Pięknych w Pradze (DAMU). W roku 1968 przebywała na stażu w Teatrze Laboratorium i od tego czasu zajmuje się badaniami teatru Grotowskiego i jego „gniazda”. Autorka książki *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie* (2009). Współpracuje z Odin Teatret w ramach Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA), a także z niezależnymi zespołami teatralnymi Farma v jeskyni i Continuo w roli

²⁸ Clifford Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), 19.

²⁹ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 25.

dramaturżki. Zajmuje się też wykorzystaniem teatru w pedagogice i teatrem dla życia. W 2005 roku otrzymała czeską nagrodę teatru niezależnego *Žywy Skarb*, a w 2009 roku odznakę *Zasłużony dla Kultury Polskiej*. Teatr Wiejski Węgajty poznała w 1991 roku, organizując mu pobyt w Pradze, gdzie zespół przebywał na zaproszenie Ośrodka Kultury Polskiej.

SUMMARY

While millions of people have lost their lives in the pandemic, hundreds of thousands are losing their lives in war, millions have lost their homes to it, and we ourselves are lost in a world that has lost its rules, I am asking about the place of theatre in all of it. I research my own experiences of the power of theatre with the aid of other people's experiences. In Wacek Sobaszek's *Spiski życiowe* [Life Conspiracies] I have found a quote from Antonin Artaud. Read today, *Theatre and the Plague* raises introductory questions. Theatre treated as an asylum, further. Reality as a barrier against chaos – Antoni Kępiński helps to distinguish between the powers of derealization and realization in theatre. Another possibility is theatre-laboratory as a place in which we fulfil what we lack in reality. Theatre as school: the Different Theatre School and the Theatre Academy are places where experiences are reconstructed and students teach us more about the state of the world and theatre than the experts. Quarantine and Cantarantanna (a neologism by Jan Mrázek) in Węgajty show what has been divided. The Sobaszekes are not ecstatic visionaries like Artaud; they are patient rebels. In Węgajty, they have created a place for theatre and encourage people to look for similar sites. What is decisive, however, is what place for theatre they have created in their lives – and what places we will create in ours.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.10>

Jan Mrázek

Cantarantanna (Appendix)

Pierwsza fala koronawirusa – ten historyczny epizod – zdefiniował i ograniczył mój staż w Teatrze Węgajty. Sala pośród lasu i stojący nieopodal dom Wacka i Mutki stały się dla mnie azylem, dzięki któremu przetrwałem ogólnoświatową kwarantannę, nie marnując tego czasu. Na początku wyglądało na to, że wszystkie nasze plany upadną – praca teatralna w Domu Pomocy Społecznej, tradycyjna wielkanocna wyprawa czy organizacja festiwalu Wioska Teatralna. A jednak wszystko się wydarzyło – tylko zupełnie inaczej. Online lub na mniejszą skalę. Do tego doszły inne plany związane z zadaniem, którego wymagał ten czas – jak kontynuować żywą kulturę w zamrożonym świecie? A poza tym plan długotrwały – „muzyka i teatr jako codzienna joga”, jak by to sformułował Wacek. To jest poziom, który pozostał we mnie najgłębiej – węgajcka codzienność. Mutka żałowała, że nie poznałem Węgajt w pozapandemicznym trybie działania i że nie mogłem się spotkać ze wszystkimi ludźmi, którzy należą do tej wielkiej rodziny. Mnie jednak nigdy nie przyszło do głowy, aby czegoś żałować – spotkałem się z wieloma osobami, choć nie we wspólnym trzydziestogłowym tańcu, ale stopniowo i z uważnością. Zamiast roztańczonej sali doświadczałem codziennego tańca z Wackiem i Mutką. Od swoich planów oddaliłem się tylko w szczegółach. Tego, w jaki sposób będę tego stażu doświadczać, nie dało się zaplanować.

Węgajty to była druga część moich polskich planów. Interesował mnie polski teatr, chciałem tropić ślady Grotowskiego, a więc plan na rok akademicki 2019/2020 wyglądał tak: pierwszy semestr mojego stażu spędzam w katedrze reżyserii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie¹, a drugi w Teatrze Węgajty.

¹ Grotowski po ukończeniu Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie (1955) i po dwóch latach studiowania reżyserii w moskiewskim Gosudarstwiennym Instytucie Teatralnego Isskustwa im. Łuna-

Kiedy na końcu lutego 2020 roku skończył się mój krakowski staż, nie chciało mi się wyjeżdżać. W Krakowie nawiązałem szereg kontaktów z nowoczesnymi i pełnymi perspektyw ludźmi, a różne ciche zapewnienia sugerowały możliwość przyszłej współpracy. Bożyszczem krakowskiej szkoły jest profesjonalizm. Prestiż jest narkotykiem, którego tam nienawidzą, a jednocześnie potrzebują do życia. To zresztą uważam za jeden z powodów, dla których nie za bardzo doceniają Grotowskiego, a za nim także Teatru Węgajt. Grotowski ogłosił, że teatr jest martwy. Jak mogliby się z nim zgodzić ludzie, którzy zależą od sukcesu w profesjonalnym teatrze? I ja byłem skłonny przedłużyć mój staż w Krakowie i wymówić się z Węgajt. Dlaczego zostawiać tak dobrze naoliwioną maszynę do osiągnięcia sukcesu? Czy nie byłoby dojrzsze zacząć się poświęcać czemuś bardziej perspektywicznemu niż bieganie po lesie? Moja decyzja, by jechać do teatru w stodołę, była właściwie irracjonalna.

Do Węgajt, drogą przez Czechy, dojechałem 10 marca 2020 roku. Tego dnia w pociągu oburzałem się na wiadomości, że czeski rząd zakazał organizacji wydarzeń kulturalnych, w których udział miałyby wziąć powyżej 100 osób. Sześć dni później zamknięto granice. Lockdown. Maszyna do osiągnięcia sukcesu zacięła się w skali ogólnoswiatowej. Gdybym został w Krakowie, utknąłbym gdzieś pomiędzy jej kołami zębatymi. A tak biegałem po lesie i śpiewałem. Nagle to było najbardziej perspektywiczne, co można było robić.

Praca w Węgajtach w ogóle nie przypomina maszyny. Od maszyny można oczekiwać skuteczności, wyników, tak lub nie. Praca w Węgajtach przypomina raczej drzewo. Od drzewa niczego się nie oczekuje, możemy tylko pozwolić mu rosnąć. Dla człowieka przyzwyczajonego do życia w maszynie może to być stresujące. U Wacka i Mutki nauczyłem się jednak, że niektóre rzeczy potrzebują czasu. Czasami trzeba działać natychmiast – a czasami trzeba poczekać, aż decyzja w nas wyrośnie. To może trwać dni, tygodnie i lata, ale dopóki nie wyrośnie, nie ma jej. Pozwolić jej rosnąć. Potrzeba działania natychmiast może równie dobrze wynikać ze stanowczości, jak być zwykłym neurotycznym atakiem.

Nawet jeśli zakres planowanych przez nas projektów się zmniejszył, spotykaliśmy się na sali każdego dnia z wyjątkiem niedzieli. Wacek z Mut-

czarskiego (w skrócie GITIS) wrócił znów do krakowskiej szkoły teatralnej, gdzie został asystentem i rozpoczął studia reżyserskie (1956–1960).

ką uczyli mnie pieśni – polskich, żydowskich, huculskich, cygańskich, litewskich... Wydobyliśmy skądś kontrabas, na którym grałem ja, Wacek grał na ogół na akordeonie, Mutka na klarnecie i skrzypcach. Wszyscy śpiewaliśmy. Tekstów uczyli mnie w ten sposób, że zaczynali śpiewać, a ja się dołączałem, bez względu na to, że nie mówię dobrze po polsku. Przez kilka prób powtarzaliśmy pieśń. W tej fazie nie przeszkadzało mi, że śpiewam bezsensowne słowa i że fałszuję, potem melodia i tekst zaczynały się we mnie stopniowo układać. Pieśń we mnie rosta – żadne przyspieszanie wzrostu, bym piłował tekst czy nuty. To przyszło na sam koniec, kiedy pieśń była we mnie zakorzeniona. Nie zawsze się to udawało. Uczyli mnie jodłować. Byłem oburzony. W szkole najpierw mieliśmy ćwiczenia przygotowawcze, tu od razu jodłowaliśmy w trójjęsio. Brzmiało to żałosnie. Okazało się, że jodłowanie wzbudza we mnie agresję. Wymaga absolutnego odsłonięcia głosu w jego najbardziej wrażliwej pozycji – na granicy między pełnym głosem a falsetem. To wymaga oddania kontroli i wiary w ten krok w nieznane, kiedy głos przeskakuje z pełnego głosu do falsetu i z powrotem. To, co mnie tak irytowało, to była moja samokontrola. Nie nauczyłem się jodłować, ale wyniosłem z tego taką właśnie lekcję.

Jako zapalony muzyk pragnąłem wspólnego muzycznego transu. Jak to jest z tym rytualnym rauszem?! Długo nic się nie działo. Pieśń poznawałem przez jej strukturę i wydawało mi się, że w niej już wszystko było zawarte. A potem przy jednej z pieśni Mutka zaczęła śpiewać i grać na skrzypcach, jakby to był gwizdzący wiatr, Meluzyna. Otworzyła się przestrzeń do improwizacji. Nagle poczułem, że czegokolwiek nie zagram, będzie dobrze, ponieważ gram nie ja, ale coś innego gra całą naszą trójką jednocześnie. To także musiało najpierw wyrosnąć i dojrzeć. Od tej chwili z Wackiem i Mutką podczas grania nie przeżywałem nic innego jak wspólny muzyczny trans. A nocny węgajcki las przepełnił się Meluzynami.

Razem mieliśmy mnóstwo rzeczy do roboty – śpiewaliśmy pieśni w lesie, rozmawiając z echem. Sadziliśmy pieśni w miejsca, gdzie będzie im się dobrze rosło. A ponieważ las był wielki, nic nie stało na przeszkodzie, by napisać kilku osobom, aby przyszły o umówionej porze na spacer. W ten sposób w maju i czerwcu udało nam się urzeczywistnić kilka wydarzeń z pogranicza warsztatu i performansu. To były świąteczne wydarzenia i miały na mnie niesamowity wpływ kulturalny, ponieważ były potrzebne. Do tej pory zbyt często spotykałem się z kulturą, której mogłoby nie być. Te spotkania wynikały z potrzeby żywego kontaktu, choćby na dystans dwóch metrów.

Jeszcze przed lockdownem rozpoczęliśmy pracę nad etiudami do spektaklu *Rozziew*. Poprzez wideokonferencje kontynuowaliśmy próby z osobami z DPS-ów do dramatu Sławomira Mrożka *Tango* albo objeżdżaliśmy okoliczne gospodarstwa i w zamian za pieśni gromadziliśmy produkty spożywcze dla olsztyńskiego schroniska dla bezdomnych. Wacek z Mutką niemal każdego rana zamiast codziennej jogi grali dla lasu. Od czasu do czasu dokumentowaliśmy próby i pokazywaliśmy je światu albo poprzez streamingi, albo premierowe pokazy wideo. Pierwsza faza poszukiwań została nagrana także dzięki olsztyńskiemu MOK w dokumencie *Social distance*². Ja każdego dnia rąbałem drewno. Obiad przygotowywaliśmy na zmianę. Czasami oglądaliśmy filmy. Poznawaliśmy się.

Z czasem, gdy stopniowo się do siebie zbliżaliśmy, zrozumiałem, że za bezpośredniością, która bije ze wszystkiego, co robią, jest wiele lat wzrostu. Po naszym kilkumiesięcznym współbyciu niemal nic się nie zmieniło w tym, jak ich postrzegam: bardziej ich lubię, ponieważ widzę, że są prawdziwi w tym, co robią. O zdolność widzenia w człowieku prawdy trzeba dbać. Relacje też mogą niestety działać jak maszyna. My przeciwnie, dzień za dniem stroiliśmy swoją uważność na to, co w nas prawdziwe. W tym widzę istotę węgajckiej codzienności.

Nie było trudno dać się oczarować Wackowi i Mutce, kiedy po raz pierwszy słyszałem w Pradze, jak śpiewają – promieniowała z nich prawdziwość. Bałem się, że gdy będę spędzał z nimi każdy dzień kwarantanny, ich prawdziwość przykryje rutyna. Byliśmy jednak na to przygotowani – Wacek z Mutką dzięki wielu latom wspólnego życia w leśnym teatrze, ja dzięki decyzji, by nie zmarnować ani chwili ze wspólnie spędzonego czasu. Każdego dnia próbowaliśmy znowu otwierać oczy i widzieć w sobie nawzajem prawdziwych ludzi. Może jeśli robi się to naprawdę każdego dnia, oczy pozostaną już otwarte.

Czas spędzony z Wackiem i Mutką podczas pierwszej fali pandemii nie był kwarantanną. Znalazłem inną nazwę: cantarantanna, prześpiewana kwarantanna. Było to świetne przygotowanie do nadchodzących dziwnych czasów.

Tłum. Krystyna Mogilnicka

² *Social Distance. Domówka w Teatrze Węgajty*, scenariusz Wacław Sobaszek, zdjęcia Maciej Janicki, 2020 [ATW].

JAN (HONZA) MRÁZEK

Absolwent Wydziału Dramatu Edukacyjnego Akademii Teatralnej w Pradze. Pedagog teatru, instruktor improwizacji teatralnej, muzyk, piosenkarz. W pracy akademickiej łączy poszukiwania Jerzego Grotowskiego z myślą czeskiego fenomenologa Jana Patočki. W Polsce odbył staż w Akademii Sztuki Teatralnej w Krakowie oraz w Teatrze Węgajty. Podczas lockdownu wiosną 2020 przez kilka tygodni pracował z Erdmute i Wacławem Sobaszkami nad głosem oraz możliwościami działań performatywnych. Współtworzył Domówkę Teatru Węgajty oraz spektakl *IST Rozziew* (2021). Z zespołem Teatru Potrzebnego pracował nad spektaklem *Tango/Ballada o Edku* (2020). Brał udział w świątecznej zbiórce żywności dla mieszkańców schroniska dla osób z doświadczeniem bezdomności w Olsztynie (12–13 kwietnia 2020).