



polifonia

RZECZ O PRACY TWÓRCZEJ TEATRU WĘGAJTY

pod redakcją Katarzyny Kułakowskiej



Erdmute i Wacław Sobaszek koledują na granicy stanu wyjątkowego (Białowieża, 2022). Fot. Joanna Łopat.

Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty
Pod redakcją Katarzyny Kułakowskiej
Warszawa 2023

Badania finansowane przez Narodowe Centrum Nauki w ramach projektu SONATA BIS 7 „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”
(nr rejestracyjny projektu: 2017/26/E/HS2/00357)

© Copyright by Katarzyna Kułakowska, Warszawa 2023
© Copyright for this edition by Instytut Sztuki PAN

Wydanie I Printed in Poland

ISBN:
978-83-66519-64-0 (wersja papierowa)
978-83-66519-65-7 (wersja cyfrowa)

Redakcja naukowa
Katarzyna Kułakowska

Korekta i indeks
Aleksandra Deskur

Tłumaczenia streszczeń na język angielski
Anna Kowalcze-Pawlik

Wybór ikonografii
Katarzyna Kułakowska

Opracowanie graficzne i skład
Elżbieta Wysocka-Zbiegień

Recenzentki
dr hab. Marta Rakoczy, prof. UW, Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej
dr hab. Dorota Jarząbek-Wasyl, prof. UJ, Uniwersytet Jagielloński, Katedra Teatru i Dramatu

Projekt okładki inspirowany pracą Pauli Załuskiej
Anna Drońska

Wydawca



Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul. Długa 26/28
00-950 Warszawa
<http://www.ispan.pl>

Druk i oprawa
Drukarnia DSS
Wolska 108, 05-119 Wola Aleksandra, telefon: 22 774 04 44

polifonia

RZECZ O PRACY TWÓRCZEJ TEATRU WĘGAJTY

pod redakcją Katarzyny Kułakowskiej

 INSTYTUT SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Warszawa 2023

Spis treści

Katarzyna Kułakowska	Odkrywanie tego, co poziome. Wprowadzenie	10
Katarzyna Kułakowska	Discovering the horizontal. Introduction	28

Rozmowy

Węgałty to życie, ale życie to nie Węgałty. Rozmowa z Piotrem Śniegułą	52
To jest dla mnie świecka modlitwa. Rozmowa z Miłą Majczyną	59
Odważyć się na swój głos. Rozmowa z Elizą Paś-Dimitrow	72
Pytanie o granice. Rozmowa z Wiktorią Rutkowską	77
To miejsce jest jak sito. Rozmowa z Alicją Brudło	88
Nauczyłam się wyrozumiałości. Rozmowa z Iwoną Konecką	95
Czuję potrzebę ciągłego powrotu. Rozmowa z Sebastianem Świądrem	100
Trzeba odejść, żeby wrócić. Rozmowa z Izabelą Giczewską	107
W intuicji jest metoda. Rozmowa z Pamelą Leończyk	113
Chodzi o czułe nawigowanie. Rozmowa z Pauliną Miu Kühling	120
Dla mnie konflikty są ważne. Rozmowa z Barbarą Szpunier	131
Dotknięcie parateatru. Rozmowa z Moniką Blige	137
Czułam się bezpieczna w błędzeniu. Rozmowa z Justyną Wielgus	143
Praca na głębokościach. Tekst na kanwie rozmów z Zofią Bartoszewicz	152
To była wymiana. Rozmowa z Marijką Łubjancewą	166

Szkice

Justyna Biernat	Krajobraz warmińskiej prowincji	179
Dominika Bremer	Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach	190
Martyna Dębowska	W głębi doświadczenia. Rzecz o stawaniu-się-świata w Węgałtach	204
Agata Ziółkowska	Tak trzeba żyć, czyli słów kilka o moim życiu wewnętrznym (Appendix)	216
Magdalena Hasiuk	Bycie wzdłuż ścieżek. Wyprawy albo o jednym ze źródeł pracy twórczej Teatru Węgałty	219
Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska	Z miękkim podbruszem na wierzchu. Wyzwania etyczne w pracy twórczej Teatru Węgałty	244
Joanna Królikowska	Droga do spotkania. O wyprawie Teatru Węgałty Karawan Południa	278
Joanna Pawelczyk	Cielesne przestrzenie wolności. Ekologiczny wymiar działania Teatru Węgałty	319
Jana Pilátová	Gdzie jest miejsce teatru?	327
Jan Mrázek	Cantarantanna (Appendix)	339
Martin Rosie	Wyobcowanie i rezonans. Wyprawy Teatru Węgałty z perspektywy uczestnika	344

Bibliografia	360
---------------------	-----

Podziękowania	375
----------------------	-----



1. Alilujnicy w drodze (Stabieńszczyzna, 2008). Fot. Izabella Pajonk, Indi Arte Garden. Na zdjęciu (od lewej): Erdmute Sobaszek, Monika Blige, Justyna Wielgus, NN, Wacław Sobaszek, Karolína Fendrychová, Valérian Collot, mieszkanka Stabieńszczyzny, Barbara Grzybowska, David Zelinka, Natalia Mączyńska.

2. Alilujnicy na progu. Fot. Franciszek Strzeszewski. Na zdjęciu: Wacław Sobaszek i Marijka Łubjancewa.



Alilujnicy (Dziadówek, 2015). Fot. Andrzej Sidor. Na zdjęciu (od lewej): Agnieszka Hakizimana, Wojciech Wołk-Łaniewski, Hsiung Chieh, Barbara Szpunier, Erdmute Sobaszek, Emilia Hagelganz, Wacław Sobaszek, Zofia Bartoszewicz.



Alilujnicy w drodze (Dziadówek, 2019). Fot. Martin Rosie. Na zdjęciu (od lewej): Marek Kurkiewicz, Daria Kozłowska-Wrona, Tomasz Puchalski, Agata Ziółkowska, Erdmute Sobaszek, Miłka Majczyño, Magdalena Hasiuk, Eliza Paś-Dimitrow, Roman Tsekov, Piotr Śnieguła, Ewa Kurzawa.



Alilujnicy w drodze (Dziadówek, 2015). Fot. Andrzej Sidor. Na zdjęciu (od lewej): Martin Rosie, Agnieszka Hakizimana, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, Emilia Hagelganz, Barbara Kwiatosz, Wojciech Wołk-Łaniewski, Hsiung Chieh, Zofia Bartoszewicz, Eliza Paś-Dimitrow, dwie mieszkanki Dziadówka.



Alilujnicy na progu domu Marianny Maliszewskiej (Dzierwany, 2019). Fot. Martin Rosie. Na zdjęciu (od lewej): stoją – Barbara Michera, Tomasz Puchalski, Wacław Sobaszek, syn Marianny Maliszewskiej, Agata Ziółkowska, Marek Kurkiewicz, Eliza Paś-Dimitrow; siedzą (od lewej): Piotr Śnieguła, Ewa Kurzawa, Miłka Majczyno, Erdmute Sobaszek, Magdalena Hasiuk, Marianna Maliszewska.

Katarzyna Kułakowska

Odkrywanie tego, co poziome. Wprowadzenie

Była wiosna 2014 roku, kiedy po raz pierwszy przyjechałam do Węgajt. Byłam umówiona z Mute, by porozmawiać o jej doświadczeniu bycia aktorką w teatrze rozpoznanym przeze mnie jako kontrkulturowy, o którym pisałam wówczas pracę doktorską. Niczym nowicjuszka Innej Szkoły Teatralnej, mieszkalam i stołowałam się u Eli Goerigk, zachwycając się jej autorską odważnie łączącą smaki kuchnią. Zazwyczaj tłumny i gwarny dom stał wówczas cichy i opustoszały po właśnie zakończonych warsztatach zapustnych, jakby zbierał siły przed zbliżającą się Alilujką. Do Teatru chodziłam pieszo, przemierzając wydeptane przez adeptów i adeptki IST ścieżki prowadzące najpierw przez wieś, potem przez pola, wreszcie przez las, w którego gęstwinie mieści się gospodarstwo Sobaszków. Przyjęli mnie z serdeczną otwartością.

Pamiętam owalny stół, przy którym rozmawialiśmy z Mute. Pamiętam ciche, dziejące się w tle naszej rozmowy krzątanie się Wacława. Pamiętam artystyczny nieład sprawiający wrażenie, że w tym domu twórczość splotła się z życiem. Pamiętam przyjemne poczucie, że choć nieznajoma, jestem tam pewnego rodzaju oczywistością, jedną z wielu odwiedzających, przed którą stawia się kubek z herbatą i której poświęca się z uwagą czas. Uważność, którą zostałam obdarowana, nie pozwoliła jednak odebrać wyjątkowości spotkaniu; spotkaniu z Innym, które, jak się później przekonam, jest codzienną praktyką Sobaszków.

Do Węgajt wróciłam dopiero cztery lata później – zostałam zaproszona jako prelegentka na Wioskę Teatralną¹. Jednocześnie był to czas, kiedy zaczynałam kolejne badania, tym razem w pełni poświęcone Teatrowi Węgajty, których efektem miała być książka wieloautorska o oryginalnej

¹ W ramach festiwalu odbyła się rozmowa o aktorkach teatru alternatywnego zainspirowana moją książką *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018), której jedną z pięciu bohaterek była Mutka.

metodzie pracy Sobaszków opartej na zasadach głębokiej demokracji². To właśnie podczas tego wyjazdu przeprowadziłam pierwsze wywiady z osobami związanymi twórczo z Teatrem. Rozmowy rozpoczynałam, stawiając wszystkim to samo pytanie: jak się zaczęła Twoja relacja z Węgajtami?

Sama również odpowiadam na nie w tym miejscu nie tylko dlatego, że moja historia relacji z Mute i Waławem i tworzonym przez nich Teatrem mogłaby znaleźć się w tym tomie na równi z innymi. Opowiadam o moim związku z Węgajtami, będąc głęboko przekonaną, że jako badaczka stanowię integralną część procesu badawczego, zarówno kiedy analizuję materiał, jak i wcześniej – już na etapie jego zbierania. Zbieraniu materiału do tej książki chcę poświęcić nieco uwagi.

Nie będąc związana twórczo z Sobaszkami, o ich metodzie pracy artystycznej dowiadywałam się przede wszystkim z rozmów z adeptkami i adeptami IST. Interesował mnie głównie ten jej okres, kiedy materiał dramaturgiczny spektaklu powstawał podczas warsztatów, co było wyraźną zmianą w charakterze pracy twórczej w porównaniu do wcześniejszych lat, gdy „materiał wyjściowy do pracy był ustalony, z góry zaplanowany”³ (Paulina). Pierwszym przedstawieniem „zbudowanym na indywidualnym doświadczeniu każdego z nas [członkini i członków zespołu]” (Wiktoria) była *Woda 2030*, rozpoczynająca w roku swojej premiery – 2010 – czteroletni cykl *Żywiółów*: rok później wystawiono *Ziemię B*, następnie *Ogień, kryzys, dworzec centralny*, wreszcie *Powietrze, e(ks)misje*. I choć empedoklejski cykl zakończył się w 2013 roku wraz z *Powietrzem*, każdy następny spektakl IST Waław nazwie kolejnym „odcinkiem serialu”⁴, jak by ich geneza – a więc to, że są „utkane z własnych przeżyć [ich twórców i twórczyń], tęsknot, snów, słów, pomysłów, zapożyczeń” (Zofia) związanych

² Takie założenia stawiał przed sobą zespół grantu, którego byłam członkinią. Projekt pod nazwą „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” kierowany przez dr Magdalenę Hasiuk realizowany był w latach 2018–2023 w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk dzięki finansowaniu Narodowego Centrum Nauki (nr rej. projektu: 2017/26/E/HS2/00357). Jednym z efektów projektu jest też Archiwum Teatru Węgajty, w którym znajdują się unikatowe zbiory materiałów ikonograficznych, nagrań, filmów, obiektów teatralnych oraz zdigitalizowane teksty, w tym również dotychczas niepublikowane (zob. www.archiwumwegajty.pl). Udostępnione w Archiwum materiały cytowane w tym tomie są oznaczone na końcu adresu bibliograficznego skrótem ATW.

³ Wszystkie cytowane w tym tekście wypowiedzi osób związanych z Teatrem Węgajty pochodzą z tego tomu. Z uwagi na liczbę cytowań decyduję się nie opatrywać rozmów każdorazowo przypisem, a jedynie w nawiasie podać imię osoby udzielającej wywiadu.

⁴ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Stowarzyszenie Teatr Węgajty: Węgajty, 2020), 210.

z określonym przez Waclawa tematem, który jest niczym „ideologiczny korzeń, który porządkuje pracę IST i przez rok wszyscy tym żyją” (Sebastian) – pozwalała traktować je jako wieloodcinkową całość, a Waclawa niczym „kuratora, który co roku otwiera nowy wątek” (Sebastian).

Rozmawiałam zatem przede wszystkim z osobami, które były (albo wciąż są) związane twórczo z Teatrem Węgajty po 2010 roku (wyjątkiem jest Monika Blige, która odeszła z Teatru w 2005 roku). Cenną perspektywą była perspektywa osób, które współtworzyły Teatr też wcześniej i mogły opowiedzieć o „różnicy w pracy między «starymi» a «nowymi» Węgajtami” (Paulina). *Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* opowiada zatem najnowszą historię Teatru, a jeśli sięga wstecz, to raczej po to, by osadzić refleksję w szerszym kontekście.

Pobyty w Węgajtach podczas mojej pierwszej Wioski Teatralnej przeznaczyłam na rekonesans – przeprowadziłam kilka wywiadów intensywnych⁵ i kilkanaście drobnych rozpytek, nawiązałam też liczne kontakty z nadzieją na przyszłe rozmowy. Mój brak doświadczenia w pracy warsztatowej z Sobaszkami pozwolił mi wyjść w teren bez prekonceptualizowanych teorii. W myśli teorii ugruntowanej⁶ wyłaniała się ona dopiero w przyszłych interakcjach – przy okazji kolejnych rozmów, podczas obserwacji uczestniczącej, w analizie transkrypcji wywiadów. Wiedza gruntowała się przez cztery kolejne lata w terenie. Moje podstawowe rozpoznanie na wstępnym etapie badań doprowadziło jednak do całkowitej zmiany ich kierunku. Zorientowałam się bowiem, po pierwsze, że w przypadku Teatru Węgajty, w którym życie i twórczość nierozzerwalnie się splatają, a osoby przyjeżdżają „nie [...] po warsztat aktorski, a po doświadczenie spotkania i poczucie wspólnoty” (Miłka), celem nie powinno być skupianie się na metodyce pracy tego teatru, ponieważ nie stanowi ona o jego istocie. Po drugie, że sposób zarządzania pracą artystyczną IST można nazwać demokratycznym jedynie do pewnego momentu, a „demokracja” nie jest słowem, po które sięgają rozmówczynie i rozmówcy, by opowiadać o węgajckim procesie twórczym.

⁵ Zob. John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, „Obserwacja uczestnicząca i wywiad intensywny”, w: *Analiza układów społecznych. Przewodnik metodologiczny po badaniach jakościowych*, tłum. Anna Kordasiewicz, Sylwia Urbańska, Monika Żychlińska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2009), 41.

⁶ Zob. Kathy Charmaz, *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, tłum. Barbara Komorowska (Warszawa: PWN, 2009); Krzysztof Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana* (Warszawa: PWN, 2000).

Kłopoty z metodą

Chcąc być blisko danych empirycznych, odeszłam zatem od pierwotnie wyznaczonego na etapie pisania wniosku grantowego celu badań. Przystałam pytać o demokratyczne procesy w pracy twórczej Węgajt, ale wciąż byłam ciekawa, jakiej odpowiedzi na pytanie o metodę pracy Sobaszków udzielią uczestnicy i uczestniczki IST. Sprawdzałam, czy według nich da się ją uchwycić, i nie ukrywałam swojego wstępnego rozpoznania, że nie jest to kategoria, dzięki której można opisać swoistość procesu twórczego Teatru Węgajty. Wszyscy rozmówcy zgodnie podzielali moją intuicję.

Fatalnym słowem do nazwania elementów, z których składają się Węgajty, jest „metoda” – masz rację i też to czuję (Sebastian).

W Węgajtach nie da się odłączyć metody pracy od relacji, od człowieka. Tu po prostu bardziej widziano człowieka w człowieku, jego doświadczenia, problemy, wyzwania (Marijka).

Ta sobaszkowa metoda pracy polega na uwalnianiu w ludziach dobrych cech i ich często skrytych umiejętności (Miłka).

Wydaje mi się, że tą metodą jest głębokie zainteresowanie drugim człowiekiem i to, że każdy głos jest ważny i wart wysłuchania (Paulina).

Unikam słowa „metoda”, nie lubię go. Ma w sobie coś zamykającego. Kojarzy mi się z opracowaną recepturą na lek, który można przepisać każdemu, niezależnie od wieku, choroby. W Węgajtach zachodził proces odwrotny: otwieranie, nie zamykanie (Monika).

Myślałam o Węgajtach jako o miejscu, [...] gdzie się poznaje jakąś metodę. Bardzo szybko poczułam, że po pierwsze, w ogóle nie jest mi to potrzebne, a po drugie – nie ma czegoś takiego jak metoda węgajcka. To nie są Gardzienice, to nie jest Pieśń Kozła, nie ma tam autorskiego warsztatu z copyrightem. W Węgajtach po prostu wchodzisz w relacje, zaczynasz się zaprzyjaźniać z ludźmi. [...] podstawą tej pracy jest to, że jesteś tam w niewielkiej wspólnocie złożonej z bardzo ważnych dla ciebie ludzi, z którymi łączy cię coraz więcej rzeczy – nie mechaniczno-narzędziowych, tylko relacyjnych (Sebastian).

Dlatego jeśli próbujemy złapać za ogon tę umykającą w chaszczce węgajcką metodę pracy, według mnie kluczowe jest to, że Mute i Wacław żyją przy lesie i naprawdę pracują z tym otoczeniem – biorą z niego siłę, pewną mądrość, która jest zakodowana w tych leśnych ścieżkach. Wacek ma wręcz taką swoją własną praktykę: tropi zwierzęce ścieżki w lasach albo eksploruje je, łamiąc utarte szlaki. To też wiele mówi o metodzie Węgajt – wyznaczaniu nowych ścieżek, połączeń, mostów (Paulina).

Pytanie o metodę, które stawiałam rozmówcom, nie stawało się pretekstem do podejmowania przez nich prób uchwycenia systemowego, autorskiego warsztatu teatralnego Sobaszków, lecz kierowało rozmowę w stronę idei teatru rozumianego jako wspólnota, w której centrum stoi

drugi człowiek. O konieczności szukania innej kategorii do opisu fenomenu pracy twórczej Teatru Węgajty upewniło mnie także doświadczenie Zapustów, w których brałam udział jako nowicjuszka IST (10–16 lutego 2019). Obserwując artystyczne działania Waclawa i Mute tak w sali teatralnej, jak i podczas wypraw ze spektaklem zapustnym do Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie i do Zakładu Karnego w Sztumie oraz będąc jednocześnie członkinią zawiązanej na kilka dni wspólnoty, miałam poczucie, że to, co jest istotą tej pracy, a jednocześnie spoiwem całej grupy, to osobliwe bycie-w-świecie Sobaszków, do którego każdorazowo zapraszają uczestników i uczestniczki swoich działań.

Bycie-w-świecie Sobaszków

Teoretyczny konstrukt Martina Heideggera, a zarazem podstawowe dla jego filozofii pojęcie, bycie-w-świecie, według którego tym, co łączy człowieka ze światem, jest rozumienie istnienia, gdzie rozumienie staje się sposobem bycia człowieka⁷, okazał się dla mnie pomocny w myśleniu o pracy twórczej Teatru Węgajty. Jak przekonuje Hanna Buczyńska-Garewicz, analizując przestrzenność w językowych konstruktach Heideggera, „nie jest możliwe rozumienie własnego istnienia bez uchwycenia istnienia otaczającego świata”⁸. Pogłębiona świadomość bycia Waclawa i Mute obejmuje zarówno człowieka, jak i świat. Zanurzenie się w ich refleksyjne bycie-w-świecie pozwala pobyc na czas zawiązania wspólnoty teatralnej w innej jedności; w innym, całościowym, przeżywanym świadomie i konsekwentnie jestestwie. Jestestwo (*Das Dasein*), także kluczowe dla Heideggera pojęcie oznaczające egzystencję człowieka, niecelnie tłumaczone w pierwszych polskich przekładach jego dzieł kojarzy się z czymś wewnątrz, odczuwaniem siebie w środku, podczas gdy Heideggerowskie *das Dasein* jest pojęciem odnoszącym się do zewnątrz, co sprowadza je do bycia-w-świecie (*das In-der-Welt-sein*). Wawrzyniec Rymkiewicz proponuje tłumaczyć to jako „przebywanie”⁹, co z kolei budzi skojarzenia z zadamawianiem się, zamieszkiwaniem, czynieniem ze świata swojego domu, a więc i przyswajaniem otoczenia, wchodzeniem z nim w interakcję, w zażyte współistnienie¹⁰.

⁷ Zob. Martin Heidegger, „Bycie-w-świecie w ogóle jako podstawowe ukonstituowanie jestestwa”, w: *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004), 74–89.

⁸ Hanna Buczyńska-Garewicz, „Język przestrzeni u Heideggera (cz.1)”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2005): 10.

⁹ Wawrzyniec Rymkiewicz, „Słownik pojęć Martina Heideggera”, w: Martin Heidegger, *Podstawowe zagadnienia filozofii*, tłum. Wawrzyniec Rymkiewicz (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017), 233–262.

¹⁰ Zob. Hanna Buczyńska-Garewicz, „Język przestrzeni u Heideggera (cz.1)”: 11.

O wzajemnym konstytuowaniu się Sobaszków i otaczającej ich przyrody, a szerzej – świata jako całości opowiada Paulina Miu Kühling:

Pamiętam, jak z Janem [Kühlingiem] przeglądaliśmy stare zdjęcia i zobaczyliśmy jedno, na którym przed stodołą był pagórek. Teraz jest tu gęsty las, a około 40 lat temu było po prostu pole. I rzeczywiście jest tak, że ten las do Sobaszków przyszedł. I rósł razem z nimi i z ich Teatrem. Teraz las wręcz napiera na ich chatkę i tak się do niej coraz śmielej wkrada. Czuję, że Mutka i Wacek są częścią tego lasu. Nie chcę za bardzo tego romantyzować, ale rzeczywiście las jest ważną częścią ich praktyki teatralnej i zwyczajnie miejscem ich życia, dlatego poniekąd organicznie dzielą się tym z uczestnikami IST i gośćmi.

Zanurzenie się w bycie-w-świecie Wacława i Mute, a więc poznanie innego sposobu bycia, innej jedności, innego świata tworzącego „napętnioną sensem całość”¹¹ mobilizuje uczestniczki i uczestników IST do konfrontacji ze sobą i do aktywnego poszukiwania własnej jedności, która „nie może być pojęciem, lecz konkretnym sposobem bycia”¹². Dla Sobaszków, którym bliskie są idee kontrkulturowe, ważne będzie dążenie do ideału nierozdzielności życia i twórczości, pozwalającego doświadczyć jedności myślenia i działania rozumianej jako „autentyczność” jednostki o silnym poczuciu tożsamości i własnym sposobie obecności w świecie, zgodnym z jej wewnętrznym głosem¹³. „Wacek i Mutka, [...] teoria filozoficzna w praktyce, słowo wcielone” (Miłka).

To zatem, jakimi „jestestwami” i „bytami-w-świecie” są Sobaszkowie, ma wpływ zarówno na ich praktykowanie teatru, jak i na jego recepcję. „Bez kontekstu, bez wiedzy o tym, jak Mute i Wacek działają na co dzień, gdzie żyją, jakich wyborów dokonują, z kim pracują, bardzo trudno jest docenić «działania klepiskowe»” (Iwona). Konsekwentna i pełna realizacja ich, dla wielu wzorcotwórczego, bycia-w-świecie jest nie tylko spoiwem węgajckiej wspólnoty, ale także jasno określonym celem wszystkich przedsięwzięć Teatru Węgajty: nieustannym poszukiwaniem możliwości spotkania z drugim człowiekiem w planie horyzontalnym. „Mnie fascynuje odkrywanie tego, co poziome – między ludźmi i w strukturze pracy – mówi Mute. Etiuda aktora z domu pomocy społecznej, w poruszający sposób związana z jego historią, osobą, wewnętrznym wysiłkiem, może być równie porażająca,

¹¹ Wypowiedź Erdmute Sobaszek. Za: Erdmute i Wacław Sobaszkowie, „Rozmowa 05”, w: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska (Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 246.

¹² Emmanuel Lévinas, „Martin Heidegger i ontologia”, w: *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, tłum. Ewa Sowa (Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 2008), 77.

¹³ Zob. Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988), 6.

jak doskonały w formie taniec butoh”¹⁴. Dlatego wspólnym mianownikiem wszystkich podejmowanych przez Węgałty przedsięwzięć jest „uważność na pojedynczy głos, który buduje wspólną narrację” (Wiktoria).

Skoro zatem „to, jakimi ludźmi są Wacław i Mute” (Sebastian) jest konstytutywne dla grupy nie tylko w obszarze indywidualnych przemian każdego z jej członków i członkiń, którzy dzięki zanurzeniu się w bycie-w-świecie Sobaszków konfrontują się z własnym jestestwem i sposobem jego przeżywania, ale także na planie pracy twórczej, próba uchwycenia istoty tej pracy poprzez kategorię metody po raz kolejny wydała mi się chybiona. „To nie jest ich metoda – mówi Sebastian Świąder, wieloletni współpracownik Teatru. – Oni po prostu tacy są. Mają niezwykłą wrażliwość. To wokół nich się koncentrują i osoby, i teatr. Oni są ludźmi, którzy wyrosli w atmosferze kontrkultury, kiedy podejmowano próby alternatywnego budowania relacji, i starają się to cały czas kontynuować”. Poczucie nieadekwatności pojęcia metody w kontekście Węgałt towarzyszyło już w 1988 roku samemu Wacławowi:

Ze słowem metoda są takie same problemy, jak ze słowem technika. Musi być coś więcej, w co metoda jest zanurzona, żeby ona mogła rzeczywiście do czegoś doprowadzić. Po prostu w pracy człowiek próbuje ze wszystkich sił. Gdyby miał próbować według metody, tej, którą zna, to by miał poczucie, że to nie jest działanie ze wszystkich sił¹⁵.

„Odkrywanie tego, co poziome” w pracy teatralnej, i to „ze wszystkich sił”, w przypadku Teatru Węgałty skutkuje zarówno maksymalnym otwarciem na Innego, na jego wrażliwość i wartości, które ze sobą wnosi, jak i dowartościowaniem procesu twórczego, stawianego na równi z (jeśli nie ponad) efektem pracy. „Bardzo krótko pracuje się nad finałem. Nie ma przestrzeni, żeby zespół miał udział w dyskusji nad całością” (Alicja). To, na co jest czas i miejsce, to niespieszna, przeważnie indywidualna praca warsztatowa nad etudami, podczas której Sobaszkowie dbają, by „każdy mógł wnieść swoją historię, swój potencjał, swój zachwyt nad czymś”, „by wybrzmiały różne potrzeby, głosy, wrażliwości” (Wiktoria), by „głosy były równoważne” (Sebastian) i żeby „ten wielogłos stał się jednym głosem” (Eliza).

Polifonia

Słowo „głos” pojawia się w publikowanych w tym tomie wywiadach łącznie 101 razy, jak gdyby podstawą węgałkiej pracy było słuchanie i dawanie

¹⁴ „Piony i poziomy”. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Kamila Paprocka, *Scena*, nr 3 (2011): 8–9 [ATW].

¹⁵ „Niezadane pytania”. Z Wacławem Sobaszkim rozmawia Sławomir Gołaszewski, *Obieg*, marzec 1988 [ATW].

przestrzeni głosom gdzie indziej niesłyszczanym, wyrwijającym się do tego, by wybrzmieć. Odzyskiwanie w Węgajtach „prawa do tego, by stanąć i zabrać głos, [...] niezbędnego do przetrwania, [...] niezbędne, by cieszyć się wolnością i godnością”¹⁶, ugruntowało mnie w przekonaniu, że wielogłos jest szeroko rozumianą formułą tego teatru. W rozmowach sprawdzałam, czy polifonia byłaby nośną kategorią do analizy pracy twórczej Sobaszków. Rozmówcy i rozmówczynie podzielali moją intuicję – z łatwością przyjmowali to słowo i wplatali w dalszy ciąg swoich rozważań. Polifonia okazała się pojęciem mającym niezwykle potężną w analizie tak formuły pracy nad spektaklami IST, jak i Teatru Węgajty jako społeczno-filozoficznej całości. Mówi Sebastian:

To jest też polifonia w szerszym planie – jednym głosem jest środowisko, w którym Mute z Wackiem są zanurzeni, i przestrzeń; kolejnym głosem jest to, jakimi są ludźmi i jakie wartości sobą reprezentują, jak bardzo wrażliwie współgrają z innymi ludźmi; kolejnymi głosami są głosy innych ludzi, którzy tam się pojawiają; kolejnym głosem jest praktyka artystyczna i myślowa zarazem, która tam się odbywa. Wspólnota międzyludzka, która się tam wytwarza, jest wypadkową różnych tych głosów.

Z moich obserwacji wynika, że polifoniczność twórczości Teatru Węgajty nie sprowadza się wyłącznie do wielogłosowej i synkretycznej, przepelnionej różnorodnymi formami artystycznego wyrazu formuły jego spektakli oraz do wielości i wieloaspektowości podejmowanych przez Teatr przedsięwzięć. Polifoniczne są także sposoby pracy z uczestniczkami i uczestnikami, i to na dwóch poziomach. Po pierwsze, w planie twórczym: realizują się one poprzez stwarzanie miejsca do równoczesnego wybrzmienia rozmaitych głosów – tak z myślą o procesie, jak i efekcie pracy w postaci wieńczącego proces spektaklu – wyzwalając je, uznając i wysłuchując ich, co ma wymiar (o czym mówią rozmówcy i rozmówczynie) zarówno pedagogiczny, jak i terapeutyczny, empowermentowy, wreszcie prawdziwie emancypacyjny. Po drugie, w planie zarządzania procesem artystycznym, co rozumiem jako łączenie różnych modeli prowadzenia grupy.

Nie mam [...] takiego poczucia, żeby ta praca była całkowicie demokratyczna. Ma dużo elementów demokratycznych (Wiktorja).

Wielogłosowość, równościowa współpraca jest jedynie deklarowana (Zofia).

W polifonii zawsze jest główna tonacja, ta, którą nadaje szef. [...] Wacek stał się ostatnio bardziej autorytarny i trudniej się z nim pracuje (Miłka).

Nie widzę tu dyktatury [śmiech]. Widzę demokrację z drobnymi zastrzeżeniami. [...] pamiętajmy, że polifonia wymaga dyrygenta (Piotr).

¹⁶ Rebecca Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. Anna Dzierzgowska (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017), 22.

Węgajcka polifonia jako sprawdzający się w pracy, złożony system decyzyjności mogłaby być w pełni udanym alternatywnym stylem zarządzania, o ile jej zasady byłyby dla wszystkich przejrzyste i zgodne z deklarowanymi przez Teatr wartościami. Niejednoznaczne okazują się nieuzgodnione wspólnie zmiany ośrodka decyzyjnego i sprawczości w procesie artystycznym przy jednoczesnym pragnieniu realizowania niehierarchicznego modelu relacji międzyludzkich.

Wyzwaniom etycznym w pracy w teatrze budowanym z wykorzystaniem polifonicznych metod zarządzania procesem artystycznym i opartym na wspólnotowym modelu relacji razem z socjolożką Katarzyną Kalinowską poświęcam osobny rozdział¹⁷. Jest to jedyny tekst zawarty w tym tomie w części zatytułowanej *Szkice*, który prezentuje wyniki analiz wywiadów z uczestnikami i uczestniczkami IST zawartych w części zatytułowanej *Rozmowy*. Jest to też jedyny tekst, którego współautorką jest osoba niezwiązana z Teatrem Węgajty, co pozwoliło nam połączyć perspektywę zaangażowaną i zdystansowaną wobec badanej rzeczywistości, o czym piszemy więcej w metodologicznej części artykułu. Wszyscy pozostali autorzy i autorki tej książki pozostają bowiem w bliskich związkach z Teatrem – twórczych, naukowych, osobistych – i w trakcie pracy nad swoimi tekstami nie mieli dostępu do treści wywiadów. Oba procesy: prowadzenia przeze mnie obserwacji uczestniczącej związanej z „patrzeniem i słuchaniem, uczestniczeniem i pytaniem, [z czego] część [...] można utożsamić z wywiadem intensywnym”¹⁸ oraz zaproszenia przeze mnie osób do rozpoznania i zabrania własnego głosu na temat pracy twórczej Sobaszków w adekwatnej dla siebie formie wyrazu – eseju, tekstu naukowego, autoetnografii, wspomnienia – toczyły się w tym samym czasie. Polifonia jest wreszcie bowiem pomysłem na strukturę i charakter tej książki. Wybrzmiewa wielością głosów, z których każdy jest w innym usytuowaniu i wypowiada się z innej perspektywy.

Rozmowy i Szkice

Książka podzielona jest na dwie części. Pierwszą – *Rozmowy* – stanowi 15 wybranych przeze mnie rozmów, które prowadziłam przez lata z osobami twórczo związanymi z Węgajtami, z czego dwie (Piotr Śnieguła i Miłka

¹⁷ Zob. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, „Z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wyzwania etyczne w pracy twórczej Teatru Węgajty”, w tym tomie, 256–289.

¹⁸ John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, „Obserwacja uczestnicząca i wywiad intensywny”, 41.

Majczyno) wciąż kołędują z Sobaszkami, jedna opuściwszy teatr przed trzema laty, już do niego nie powróciła (Zofia Bartoszewicz), dwie niedawno po latach przerwy na nowo rozpoczęły współpracę z Teatrem (Marijka Łubjanecwa i Barbara Szpunier). Pozostałe osoby (Monika Blige, Alicja Brudło, Izabela Giczewska, Iwona Konecka, Paulina Miu Kühling, Eliza Paś-Dimitrow, Wiktoria Rutkowska, Sebastian Świąder, Justyna Wielgus) utrzymują z Waławem i Mute ciepłe, bliskie, niekiedy prawdziwie rodzinne relacje, najczęściej odwiedzając ich podczas Wioski Teatralnej. „Śmiejemy się, że sama Wioska jako program artystyczny już nas nie przyciąga; to, co nas wciąż przyciąga do Węgajt, to relacje, a zdarzenia artystyczne dzieją się przy okazji” (Sebastian).

Rozmowy ułożyłam chronologicznie, zaczynając od głosu Piotra, osoby najkrócej, bo od siedmiu lat związanej z Teatrem, a kończąc na perspektywie Marijki, która trafiła do Węgajt w 1992 roku. Iwona Konecka jako jedyna z grona rozmówczyń i rozmówców nigdy nie była uczestniczką IST – jej perspektywa, reżyserki i pedagogożki teatralnej, a zarazem osoby, która co roku odwiedza Węgajty podczas Wioski Teatralnej, często prezentując swoje prace, wydała mi się cenna. Zależało mi na różnych spojrzeniach na działalność twórczą Sobaszków widzianą przez pryzmat ich bycia-w-świecie; spojrzeniach osób im bliskich, pełnych uznania dla ich dzieła, jednocześnie niepozbawionych dystansu. Dlatego też większość moich rozmówców ma za sobą ten moment, kiedy uznali, że czas „opuścić to gniazdo” (Wiktoria), żeby „poszukać własnej tożsamości w oderwaniu od tego «rodzinnego domu»” albo że „trzeba odejść, żeby wrócić” (Izabela). Interesowało mnie, co ze współpracy z Mute i Waławem biorą ze sobą w drogę, co jest tak szczególnego w tej relacji, że powracają albo wciąż ją pielęgnują, wreszcie – co było przyczyną zakończenia wspólnych działań. Pytałam o trudności, z którymi się mierzyli, o wyzwania w doświadczaniu Węgajt, wreszcie o cienie pracy w teatralnej wspólnotce, jakie sama dostrzegłam podczas warsztatów zapustnych, w których brałam udział.

Rozmowy na tematy także wrażliwe i wymagające spojrzenia z dystansu zbiegły się z wyjątkowo refleksyjnym i uwrażliwiającym czasem, jakim była pandemia. Wybuch pandemii COVID-19 paradoksalnie bowiem nie zatrzymał moich badań, a wręcz zintensyfikował częstotliwość prowadzenia wywiadów, szczególnie w czasie pierwszego z lockdownów. Wbrew moim obawom konieczność zachowania dystansu społecznego nie utrudniła kontaktu z rozmówcami i rozmówczyniami, wręcz przeciwnie – osoby, które do tej pory nie miały czasu na spotkanie, chętnie znajdowały go na rozmowę

zdalną; ci, którzy wcześniej nie chcieli rozmawiać o swoim doświadczeniu, kontaktowali się ze mną, zgłaszając taką potrzebę. W tym znaczeniu udział w badaniach w trakcie pandemii być może dla niektórych rozmówców miał efekt quasi-terapeutyczny¹⁹.

*Słow disaster research*²⁰, które przyszło mi prowadzić, nie tylko zatem nie ograniczyło próby badawczej, ale również przyniosło pozytywne konsekwencje etyczne. Co więcej, zdalne prowadzenie wywiadów nie wpłynęło negatywnie na budowanie relacji z rozmówcami nawet wówczas, gdy nasze pierwsze spotkanie odbyło się za pomocą komunikatora. Niejednokrotnie odnosiłam wrażenie, że rozmowy zapośredniczone przez ekran są paradoksalnie bardziej bezpośrednie, intymne, jakby fizyczny kontakt w spotkaniach na żywo i konieczność interakcji ciało w ciało stanowiły pewnego rodzaju barierę przed pełną otwartością. Izolacja w domach, pragnienie spotkania i tęsknota za wolnością sprawiły też, że wywiady niewątpliwie przepełnione są nostalgią. Pierwsze minuty każdego spotkania to były wyobrazeniowe wędrówki w kierunku węgajskich lasów, wspólnoty związanej naprędce i na lata, bliskości drugiego, rozmów w kuchni u Eli, zatłoczonej podczas festiwalu stodoły. Zarówno ja, jak i osoby, z którymi rozmawiałam, tęskniliśmy do „nakarmienia wewnętrznego dzieciaka, który chce przygody”, do takiego czasu, kiedy „pakujemy się, wyjeżdżamy na wieś i do lasu, razem śpiemy, razem jemy, razem zbieramy poziomki, razem idziemy od Eli do teatru i z teatru do Eli, razem jedziemy na wyprawę” (Wiktoria), „w środku deszczu taplamy się w kałuży, pijemy z niej wodę, zjadamy korzonki znalezione w ściółce” (Sebastian), do „biegania po lesie, wspólnych posiłków, wspólnie spędzanych wieczorów, kiedy gra się muzykę, śpiewa, gotuje” (Eliza), do tych tańców „nad ranem na trawie wśród mgły i na tle wschodzącego słońca” (Marijka).

Nie bez znaczenia zatem jest dla mnie to, że wszyscy znaleźliśmy się w szczególnej sytuacji kryzysowej. Fizyczne oddalenie z jednej strony wzbudziło w nas nostalgię, z drugiej pozwoliło spojrzeć na współpracę z Sobaszkami z dystansu. Bezprecedensowość tego czasu zaważyła

¹⁹ Zob. Katarzyna Kalinowska, Beata Bielska, Sylwia Męćfal, Adrianna Surmiak, „Czy badać? Co badać? Jak badać? Strategie badawcze w naukach społecznych i humanistycznych w pierwszej fali pandemii COVID-19”, *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 18 (4) (2022): 34–59. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.18.4.02>.

²⁰ Zob. Cécile S. Steherenberger, „Disaster Studies as Politics with Other Means: Covid-19 and the Legacies of Cold War Disaster Research”, *Items. Insights from the Social Sciences*, December 3 (2020). <https://items.ssrc.org/covid-19-and-the-social-sciences/disaster-studies/disaster-studies-as-politics-with-other-means-covid-19-and-the-legacies-of-cold-war-disaster-research>.

zatem nie tylko na organizacji i sposobie kontynuowania przeze mnie rozpoczętych badań, lecz także na ich przebiegu, a więc z jednej strony na otwartości rozmówczyń i rozmówców („Ciekawe, bardzo osobiste to jest, nie pamiętałam tak tej rozmowy, ale to chyba dobrze, musiałam się swobodnie czuć”²¹), z drugiej na ich uważności na pewne kwestie i pominięciu innych. Pandemia bowiem znacząco poprzesuwała granice uważności i wrażliwości społecznej – to, co prywatne, intymne i dotąd tabuizowane w środowisku teatralnym, przeniosła do sfery publicznej²². Czas prowadzenia zdalnych wywiadów był czasem licznych coming outów teatralnych, w polskim teatrze panował klimat inspekcji i rozliczeń; czas autoryzowania tekstów wypadł w momencie postpandemicznej stabilizacji. To jeden z powodów, dla których powrót do spisane go wywiadu był dla wielu osób trudny.

Drugi związany był z koniecznością konfrontacji z zapisem rozmowy, która została przeze mnie zredagowana – nie tylko pozbawiona niezręczności językowych, lecz także niekiedy ułożona na nowo w pogrupowane tematycznie wątki, z których niektóre – z mojej perspektywy nieistotne dla przedmiotu badań – zostały usunięte. Zdarzało się, że zredagowane słowa nie brzmiały rozmówcom jak ich własne. „To są wciąż te same ziarna prawdy, ale ich konfiguracja jest inna”²³. Redagując wywiad, dążyłam bowiem do tego, by jego finalna wersja najwierniej oddała to, do czego w rozmowie doszło: współrozumienie świata – mojego i rozmówcy. Prowadzenie badań postrzegam bowiem jako osadzoną w szerszym kontekście rozmowę, podczas której jej partnerzy wspólnie negocjują wizję rzeczywistości²⁴, a doświadczenie sprawczości jest po obu stronach. Jako badaczka nie tylko przecież zbieram wyobrażenia, ale też – podobnie jak badany – wytwarzam je i kształtuję²⁵. Staram się twórczo wyzyskiwać fakt, że jestem w świecie

²¹ Wszystkie cytowane w tym tekście wypowiedzi dotyczące zmagania rozmówców i rozmówczyń z autoryzacją tekstu publikuję za ich zgodą. Dla pełnej anonimizacji losowo zmieniam formy rodzajowe czasowników.

²² Zob. Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, „«Zmiana – teraz!»? Zakończenie”, w: *Teatr w pandemii*, red. Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2021), 221–226.

²³ „«To jest współtworzenie»”. Z Tomaszem Rakowskim rozmawiała Agnieszka Karpowicz, w: *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, red. Agnieszka Karpowicz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel, Marta Rakoczy (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2019), 22.

²⁴ Zob. James Clifford, „O autorytecie etnograficznym”, tłum. Joanna Iracka, Sławomir Sikora, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1995): 19–29.

²⁵ Zob. Wojciech Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1992), 114.

z konieczności zanurzona²⁶. W rozmowie, korzystając ze swoich kompetencji teoretycznych i analitycznych, nie tylko wynajduję znaczenie badanych zjawisk, lecz dzieląc się nimi i nazywając je, jawnie w nie interweniuję (*from invention to intervention*)²⁷: współtworzę świat Innych, podobnie jak i oni współtworzą mój. Za Tomaszem Rakowskim, etnologiem, antropologiem, kulturoznawcą, którego autorska metodologia prowadzenia badań w terenie łączy się z moją intuicją badawczą, uważam więc, że „nie można udawać, że wiedza, która jest zbudowana wspólnie w rozmowie, należy tylko do jednej osoby, rozmówcy”²⁸. Wywiad jest to „zaawansowane przetworzenie rzeczywistości przez obie strony”²⁹, tak na etapie spotkania, jak na etapie jego redakcji, która jest warunkiem, by miał on potencjał performatywny. Z tej perspektywy autoryzacja staje się jednym z ważniejszych momentów współpracy między interlokutorami. Rozmówca nie otrzymuje bowiem jedynie transkrypcji swojej wypowiedzi, a tekst będący efektem wspólnej kreacji. To, czy się w nim odnajdzie, jest sprawdzianem, czy badanie w ogóle miało sens³⁰. Szczególnie osoby twórcze, które świadomie się autokreują – czy to na scenie (aktorzy, performerki, reżyserki) czy w formie wypowiedzi naukowej (naukowniczynie) – są wrażliwe na ingerencję w ich wyobrażenia o sobie i o tym, jak budują narrację o swoim doświadczeniu. Mając tego świadomość, tym bardziej byłam otwarta na to, by przesłany tekst uległ dalszym przeobrażeniom według ich woli.

W większości rozmówcy i rozmówczynie mieli potrzebę pracy nad ostateczną wersją tekstu. Czasem widzieli konieczność przepisania wybranych fragmentów na nowo, czasem rozszerzenia swoich wypowiedzi o dodatkowe akapity czy dopisywania kolejnych wątków („Miałam niewygodne poczucie, że czegoś mi ciągle brakuje, dodałam dwa ustępy”; „Coś postaram się dodać, wyjaśnić”). W postpandemicznej rzeczywistości wiele zmieniło się w języku – dwie rozmówczynie były zaskoczone, że nie używały feminatywów, które dziś są naturalne w ich wypowiedziach. Niektórzy mieli potrzebę kontynuowania rozmów na wybrane przez nich wcześniej tematy. Wieloetapowy proces rozmawiania, spisywania, redagowania

²⁶ Zob. Kirsten Hastrup, „O ugruntowywaniu się światów. Empiryczne podstawy etnografii”, tłum. Marta Bucholc, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 92.

²⁷ Zob. Tami Spry, „A «Performative-» Coopresence. Embodying the Ethnographic Turn in Performance and the Performative Turn in Ethnography”, *Text and Performance Quarterly*, nr 4 (2006): 339–346.

²⁸ „«To jest współtworzenie»”, 21.

²⁹ „«To jest współtworzenie»”, 22.

³⁰ Zob. „«To jest współtworzenie»”, 18–24.

i szeroko rozumianego autoryzowania tekstów trwał w niektórych przypadkach w zapętleniu kilka lat, wiązał się z regularnymi spotkaniami oraz ze znaczącym obopólnym zaangażowaniem w życie osobiste (co jest często traktowane jako cecha obserwacji uczestniczącej)³¹. Efektem jednej współpracy jest tekst złożony w większej mierze z dopisanych przez rozmówczynię/autorkę fragmentów niż ze spisanych i zredagowanych treści rozmów, co zaznaczam w podtytule³². W czterech przypadkach rozmówczyni i rozmówcy bez żadnych wątpliwości zaakceptowali zaproponowaną przeze mnie wersję tekstu, nawet wówczas, gdy mieli poczucie, że w czasie, który upłynął od rozmowy do autoryzacji, ich refleksja na temat Węgajt się zmieniła („To jest moja prawda na tamten moment, warto przechować tę prawdę, która wtedy była dla mnie aktualna”).

Ważnym dla mnie zjawiskiem, o czym wspomniałam już wcześniej, pisząc o tym, że pandemiczny czas kryzysu znacząco wpłynął na przedmiot badań, było wycofywanie się osób z wszelkiej krytyki dotyczącej Węgajt. Wątki, które w autoryzacji nie zostały zaakceptowane przez jednych, niczym echo powracały w rozmowach z drugimi i znów na etapie pracy nad finalną wersją tekstu albo były całkowicie usuwane, albo ich wydźwięk łagodzony („Wydaje mi się, że brzmi to jakoś bardziej radykalnie, niż sam czuję”). Większość wątpliwości – szczególnie dotyczących niełatwych i niejednoznacznych kwestii jak hierarchia w teatrze czy mieszanie się porządków prywatnego i zawodowego – wynikała wprost z pragnienia chronienia bliskiej i dla wszystkich niezwykle ważnej relacji z Sobaszkami.

To, z czym się przede wszystkim borykam, to to, czy oddałam sprawiedliwość. To przecież byli bliscy mi ludzie i miejsce. Gdybym nie miała tam wspaniałych doświadczeń, w tym troski o mnie, gdybym nie miała zabawnych, radosnych przeżyć, nie udźwignęłabym tych trudnych czy bolesnych. Nie przestaję o tym myśleć...

Nie jestem pewna kilku małych wątków (dziewczyny widzące w Wacku ojca, praco-holizm Mutki itd.). Nie wiem, czy to wnosi coś dobrego, czy jest tylko takim efekciarskim minidramatem.

Pragnienie nienaruszenia relacji z Mute i Waclawem ze strony rozmówczyń i rozmówców oraz moje poszanowanie dla ich decyzji, a także własne obserwacje uczestniczące, prowadzone przez kilka lat, przy jednoczesnym powiązaniu z Sobaszkami osobistą, ze wszech miar ciepłą relacją ustawiło mnie samą w dość trudnym położeniu – tak badawczo, jak i prywatnie.

³¹ John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, „Obserwacja uczestnicząca i wywiad intensywny”, 42.

³² Zob. „Praca na głębokościach. Tekst na kanwie rozmów z Zofią Bartoszewicz”, w tym tomie, 162–175.

Chcąc być w zgodzie ze sobą, postanowiłam przenieść swoje refleksje na wyższy poziom ogólności i przyjrzeć się wyzwaniom etycznym – czasem nazywanym w rozmowach wprost, czasem sygnalizowanym między wierszami – z którymi może wiązać się taki charakter pracy, jaki jest obecny nie tylko w Węgajtach, lecz w każdym teatrze budowanym na modelu wspólnotowym. Efektem tych rozważań jest jeden ze szkiców pisany wspólnie z Katarzyną Kalinowską, publikowany w drugiej części książki, o którym wspomniałam wcześniej. Mam nadzieję, że zostanie odebrany jako swoisty przewodnik, pomocny w rozmowach o możliwych obszarach nierówności w trudnej formule pracy, jaką jest polifonia; że otworzy, a nie zamknie dyskusję w procesie „odkrywania tego, co poziome”. Jest to jedyny tekst w tym tomie, który ma charakter krytycznej analizy. Drugim miała być próba spojrzenia z perspektywy praktyk włączających i wykluczających na przedsięwzięcia Teatru podejmowane ze społecznością lokalną. Po dwóch latach intensywnej pracy opartej na prowadzonych w terenie wywiadach blisko związana z Sobaszkami autorka zrezygnowała z publikacji. „Nie dam rady” – napisała. „Nie potrafię tego zrobić tak, żeby być w zgodzie ze sobą”.

Bliskimi relacjami z Mute i Wacławem związane są wszystkie osoby publikujące w drugiej części książki, zatytułowanej *Szkice*, na którą składa się 13 tekstów o różnym charakterze – od artykułów naukowych, przez eseje filozoficzne, teksty autoetnograficzne, po wspomnienia (te dwa w formie aneksów). Co ważne, nie są to wyłącznie relacje zadzierzgnięte przy okazji działalności badawczej (jak w przypadku Justyny Biernat i Joanny Królikowskiej, które poznały Sobaszków dopiero jako członkinie grantu poświęconego Teatrowi, kierowanego przez Magdalenę Hasiuk; czy też w przypadku Jany Pilátovéj, która od 1968 roku, kiedy to odbyła staż w Teatrze Laboratorium, zajmuje się badaniami nad teatrem Grotowskiego i jego licznych uczniów i kontynuatorów³³). Większość autorów i autorek ma za sobą jednak doświadczenie pracy warsztatowej z Mute i Wacławem, wspólnych wypraw czy tworzenia spektakli w ramach Innej Szkoły Teatralnej (Dominika Bremer, Magdalena Hasiuk, Jan Kühling, Anna Maria Olszak, Joanna Pawelczyk, Martin Rosie). W przypadku wszystkich tych osób (prócz Magdaleny Hasiuk, której udział w działaniach twórczych Wacława

³³ Zob. Jana Pilátová, *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie* (Praha: Institut Umění – Divadelní Ústav, 2009).

i Mute była pochodną badań³⁴) współpraca twórcza z Teatrem nie wynikała z wcześniejszego zaangażowania badawczego i analizy, a odwrotnie: proces interpretacyjny jest pochodną pracy artystycznej (rozprawy dyplomowe Dominiki Bremer³⁵, Anny Marii Olszak³⁶, Joanny Pawelczyk³⁷, rozważania filozoficzne Martina Rosie i z zakresu polityki kulturalnej Jana Kühlinga prezentowane w ramach colloquiów podczas Wioski Teatralnej). Innym rodzajem współpracy z Teatrem Węgajty, która pociągnęła za sobą refleksję naukową, był wolontariat podczas festiwalu (Martyna Dębowska) czy współtworzenie Latającego Kolektywu Wioski Teatralnej (Dominika, Anna).

Powtarzająca się zatem niemalże w każdej biografii autorek i autorów Szkiców potrzeba myślowego ulokowania doświadczenia współpracy z Sobaszkami na tle rozważań o kulturze, społeczeństwie, ekologii czy polityce świadczyć może zarówno o tym, jaki typ osób Teatr Węgajty przyciąga (refleksyjne, uważne, wrażliwe, zaangażowane w życie społeczno-kulturowe i zainteresowane zagadnieniami szeroko rozumianej polityczności), jak i o tym, że bycie-w-świecie Mute i Waclawa inspirowane do szukania trwałych połączeń między działaniem a myślą, konfrontuje z koniecznością spojrzenia na podejmowane aktywności z poziomu meta i wpisania ich w szerszy kontekst. Także bowiem rozmówczynie i rozmówcy, osoby niezwiązane (prócz Moniki) z działalnością naukową na co dzień, podejmowali wyzwania

³⁴ Zob. m.in. Magdalena Hasiuk, „Odrodzenie pradawnego obrzędu?”, *Pamiętnik Teatralny*, nr 1–2 (2016): 261–184; „Alilujka Teatru Węgajty”, *Teatr*, nr 6 (2016); „The Węgajty Theatre: From Collectivity to Participation”, *Contemporary Theatre Review*, nr 1 (2022): 81–90 [we współautorstwie z Joanną Kocembą-Żebrowską]; „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3 (2020): 226–236; „Le Théâtre Węgajty – de l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au divided theatre”, w: *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, eds. Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Daniele Vianello (Bologna: Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, 2021): 775–785; „Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 162 (2021); „Chwasty i arcydzieła”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 363–376. Wszystkie teksty dostępne są w ATW.

³⁵ Zob. Dominika Bremer, *Teatr popularny na peryferiach. O poszukiwaniu obszaru dla rozwoju idei teatru popularnego*, praca licencjacka (Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017) [ATW].

³⁶ Zob. Anna Maria Olszak, *Inna Szkoła Teatralna Teatru Wiejskiego „Węgajty” w kontekście antropologicznego nurtu w animacji kultury*, praca licencjacka (Kraków: Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019); *Doświadczenie międzykulturowości. Edukacja międzykulturowa w Innej Szkole Teatralnej Teatru Węgajty*, praca magisterska (Kraków: Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021). Obie prace dostępne są w ATW.

³⁷ Zob. 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) [ATW].

nie pisania o Węgajtach, najczęściej w formie prac dyplomowych (Monika Blige³⁸, Pamela Leończyk³⁹, Wiktoria Rutkowska⁴⁰, Barbara Szpunier⁴¹).

Szkiców nie należy rozumieć jako syntezy czy analizy *Rozmów*, niemniej tematy podejmowane przez autorki i autorów są niejako rozszerzeniem i obejrzeniem z różnych perspektyw badawczych wątków poruszanych w *Rozmowach*, wszakże i im bliskich dzięki własnemu doświadczeniu pracy twórczej z Mute i Waclawem. Obok kategorii, przez które opowiedzieć można o działaniach Węgajt (wyprawa, teatr potrzebny, spotkanie, sztuka ze społecznością, festiwal, spektakl), znajdują się te, które wyznaczają kluczowe dla bycia-w-świecie Sobaszków przestrzenie uważności (Inny, natura, krajobraz, wspólnota, relacja, spotkanie). Co ciekawe, tylko jeden ze szkiców dotyczy bezpośrednio warsztatu aktorskiego (pracy z ciałem), każdy natomiast odnosi się do towarzyszącej twórczości Sobaszków refleksji (której przedmiotem są tradycja, dialog, proces, rezonans, praktyki oporu, międzykulturowość, powinność teatru, antropocen). *Szkiców* nie będę w tym miejscu streszczać; abstrakty w języku angielskim znajdują się na końcu każdego z nich.

Nie tylko zatem wiedza o pracy twórczej Teatru Węgajty płynąca z *Rozmów* powstawała dynamicznie w spotkaniu, lecz także w przypadku *Szkiców* sposób jej wytwarzania w większości przypadków był relacyjny. Nic zatem dziwnego, że teksty te, choć nie są wprost analizą czy syntezą *Rozmów*, zdają się mieć taki charakter. Wszystkie zatem i wywiady, i artykuły stają się w moim odczuciu współbrzmiającymi na równi w węgajckiej polifonii głosami, głęboko zakorzenionymi w doświadczeniu. Dopiero całościowa lektura *Polifonii* pozwala poruszać się „między tym, co w ludzkim świecie jest złożoną unikalnością, a tym, co jest indywidualnym zróżnicowaniem”⁴² i osiągnąć w doświadczeniu czytelnicznym pewnego rodzaju „obiektywność

³⁸ Zob. Monika Blige, *Więcej niż teatr. Teatr Wiejski Węgajty – fenomen kulturowy i artystyczny*, praca magisterska (Poznań: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003) [ATW].

³⁹ Zob. Pamela Leończyk, *Węgajcki obrzęd przejścia. Wielkanocne „chodzenie z alilują” w Teatrze Wiejskim Węgajty*, praca licencjacka (Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012).

⁴⁰ Zob. Wiktoria Rutkowska, *Wychowanie teatralne na podstawie działań Teatru Węgajty*, praca licencjacka (Warszawa: Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego, 2013).

⁴¹ Zob. Barbara Szpunier, *Znaczenie obyczajów i tradycji dla Teatru Wiejskiego „Węgajty”. Dokumentacja tradycji kołędowania we wsi Nowica* (Wydział Pedagogiki Społecznej Uniwersytetu Nauk Stosowanych w Dortmundzie, 2003).

⁴² Nigel Rapport, „Natura ludzka: założenie i nadzieja antropologii”, tłum. Olga Kaczmarek i Piotr Staniewicz, *Teksty Drugie*, nr 1 (2018): 207.

subiektywnego”⁴³. Ostatecznie dążyłam bowiem do tego, by stworzyć miejsce dla głosów różnorodnych i nie ulec pokusie uznania któregoś z nich za jedyny słuszny; by – jak mówi Mute – odkrywać to, co poziome. To, czy się udało, zostawiam do oceny czytelniczkom i czytelnikom.

⁴³ Nigel Rapport, „Natura ludzka”, 204.

Katarzyna Kułakowska

Discovering the horizontal. Introduction

It was spring 2014 when I came to Węgajty for the first time. I had an appointment with Mute to talk about her experience of working as an actress in a theatre I recognized as countercultural, and about which I was writing my doctoral dissertation. Just like the novices of the Different Theatre School [Inna Szkoła Teatralna, IST], I lived and ate at Ela Goerigk's, admiring her unique signature cuisine in which she boldly combined diverse flavours. The house usually bustling with crowds and noises stood silent and deserted owing to the fact that the Carnival workshops had just ended, as if gathering strength before the approaching Alilujka. I walked to the Theatre, treading on the paths taken by the adepts of the IST, which led first through the village, then through the fields, and finally through the forest, where the Sobaszeks' farm was hidden amidst the thicket. They welcomed me with whole-hearted openness.

I remember the oval table, where Mute and I were talking. I also remember Waclaw's quiet busyness in the background of our conversation. I remember the artistic disorder that gave me the impression that creativity and life coalesced in this house. I remember the pleasant feeling that, even though I was a stranger, I was somehow obvious there, one of the many visitors who was given a mug of tea and caring attention. However, the attentiveness I was provided with did not strip the encounter of its uniqueness; encounter with the Other, which, as I was only about to see, was the daily practice of the Sobaszek family.

I returned to Węgajty only four years later – I was invited as a speaker to the Theater Village.¹ It was at the point when I started further research, this time fully devoted to the Węgajty Theatre, which was to result in

¹ As a part of the festival, there was a discussion about alternative theatre actresses inspired by my book *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* [Błażnice. Women of the Theatre Counterculture in Poland] (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018); one of its five protagonists was Mutka.

a multi-author monograph discussing the unique working method of the Sobaszek family, based on the principles of deep democracy.² It was during that trip that I conducted my first interviews with people creatively associated with the Theatre. I started the conversations by asking everyone the same question: How did your relationship with the Węgajty begin?

I am answering this question here as well, not only because my history of relations with Mute and Waclaw and their theatre could be included in the present on an equal footing with the others. I discuss my relationship with Węgajty, deeply convinced that as a researcher I am an integral part of the research process, both when I analyze the material and earlier – already at the stage of data collection. I would like to devote some time to the process of collecting material for this book.

Not being creatively associated with the Sobaszek family, I learned about their artistic-work method mainly from conversations with the IST adepts. I was mainly interested in the period of time when the dramaturgical content of a performance was created during workshops, which was a clear change in the nature of creative endeavour compared to earlier years, when “the initial material for the work was fixed, planned in advance”³ (Paulina). The first performance “built on the individual experience of each of us [members of the creative team]” (Wiktorja) was *Woda 2023* [Water 2030], which in the year of its premiere, 2010, led to the four-year Elements cycle: a year later *Ziemia B* [Earth B] was staged, followed by *Ogień, kryzys, dworzec centralny* [Fire, Crisis, Central Station] and, finally, *Powietrze, e(ks)misje* [Air e(x)missions]. And although this Empedoclean cycle ended in 2013 with *Powietrze* [Air], each subsequent IST performance would be called by Waclaw yet another “episode in the series,”⁴ as if their genealogy – that is that they were “woven out of their own [their creators’]

² Such assumptions were made by the grant team, whose member I was. The project under the title „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” [Węgajty Theatre – 35 years of Anthropological Theatre and Socio-cultural Explorations] led by Magdalena Hasiuk, Ph.D., was implemented in the years 2018–2023 at the Art Institute of the Polish Academy of Sciences thanks to funding from the Polish National Science Center (project registration number: 2017/26/E/HS2/00357). One of the project outcomes is the Archive of the Węgajty Theatre which contains unique collections of iconographic materials, recordings, films, theatrical objects and digitized texts, including previously unpublished texts (see www.archiwumwegajty.pl). Materials cited in this volume made available in the Archive are marked with the abbreviation ATW at the end of the bibliographic entry.

³ All quotes from those associated with the Węgajty Theater provided in this text come from this volume. Due to the number of citations, I chose not to provide footnotes for the interviews, but only to add the name of the interviewee in parentheses.

⁴ Waclaw Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Stowarzyszenie Teatr Węgajty: Węgajty, 2020), 210.

experiences, their longings, dreams, words, ideas, quotes” (Zofia) related to the overall theme defined by Waclaw, which was like “an ideological root that organizes the work of IST and everyone lives it for a year” (Sebastian) – allowed them to be treated as a multi-segment whole, with Waclaw as “a curator who opens a new event every year” (Sebastian).

Therefore, I talked primarily with people who were (or have been) creatively associated with the Węąajty Theatre post-2010 (the exception is Monika Blige, who left the Theatre in 2005). A valuable perspective was offered by those who had co-created the Theatre before that and could talk about “the work difference between the ‘old’ and ‘new’ Węąajty” (Paulina). *Rzecz o pracy twórczej Teatru Węąajty* [The Story of the Węąajty Theatre’s Creative Work] outlines, therefore, the latest history of the Theatre, and if it goes back in time, it is rather to provide a broader context for the narrative.

I spent my stay in Węąajty during my first Theater Village doing reconnaissance: I conducted several intensive interviews⁵ and a dozen or so “partial” inquiries, I also established numerous contacts with the hope of future conversations. My lack of workshop experience with the Sobaszeks allowed me to enter the field without pre-conceptualized theories. In accordance with the tenets of grounded theory,⁶ the theory was to emerge only in future interactions – during subsequent conversations, participant observation and in the analysis of interview transcripts. The knowledge was grounded over the next four years I spent in the field. However, my basic recognition at the initial stage of my research led to a complete change of its direction. Firstly, I realized that in the case of the Węąajty Theatre, where life and creativity are inextricably intertwined, and where people come “not [...] to gain acting skills, but to experience an encounter and a sense of community” (Miłka), the goal should not be oriented towards the working methodology of this theatre, as this was not its essence. Secondly, that the method of managing the IST artistic work can be called democratic only up to a certain point and that “democracy” is not a term used by the interlocutors to discuss the creative process in Węąajty.

⁵ See John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, „Obserwacja uczestnicząca i wywiad intensywny”, w: *Analiza układów społecznych. Przewodnik metodologiczny po badaniach jakościowych*, tłum. Anna Kordasiewicz, Sylwia Urbańska, Monika Żychlińska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2009), 41.

⁶ See Kathy Charmaz, *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, tłum. Barbara Komorowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009); Krzysztof Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000).

Method Trouble

In order to stay close to the empirical data, I, therefore, departed from the original research objective formulated at the stage of the grant application writing. I stopped asking about democratic processes in Węgajty's creative work, but I was still curious what answer the IST participants would give to the question about the Sobaszeks' method. I checked whether they thought it was tangible, and I did not hide my initial recognition that the term is not a category that can be satisfactorily used to describe the specificity of the creative process of the Węgajty Theatre. All interlocutors unambiguously shared my intuition.

"Method" is the worst word to name the elements that Węgajty is made up of – you're right and I feel it too (Sebastian).

In Węgajty, it is impossible to separate the working method from the relationship, from the person. Here, the human is perceived more acutely within a human being, their experiences, problems, challenges (Marijka).

This Sobaszek method of work consists in releasing good qualities in people as well as their often hidden skills (Miłka).

It seems to me that this method is profound interest in the other person and the fact that every voice is important and worth listening to (Paulina).

I avoid the word "method", I don't like it. There's something restrictive and limiting about it. It reminds me of a detailed prescription for a drug that can be given to anyone, regardless of their age or illness. In Węgajty, the reverse process took place: it was about opening, not restricting or limiting (Monika).

I thought of Węgajty as a place [...] where you can learn a certain method. Very quickly I felt that, firstly, I didn't need it at all, and secondly, there is no such thing as the Węgajty method. This is not Gardzienice, this is not the Song of Goat Theatre, there is no copyright workshop there. In Węgajty you simply enter relationships, you start making friends with people. [...] the basis of this work is that you are there in a small community made up of people who are very important to you, with whom you have more and more in common – these are things that are not mechanical or instrumental but relational (Sebastian).

If we are trying to capture this Węgajty method of work, always on the run into the thicket, the key to it is, in my opinion, the fact that Mute and Waclaw live near the forest and really work with this environment – they gain strength from it, a certain wisdom that is encoded in these forest paths. Wacek has even made it his habit: he tracks animal paths in the forests or he explores them, breaking those beaten tracks anew. This also says a lot about the Węgajty method – setting new paths, connections, bridges (Paulina).

The question about the method that I asked my interviewees did not become a pretext for their attempts to capture the Sobaszek family's

systemic, signature theatrical workshop-making, but directed the conversation towards the idea of theatre understood as a community with another human being at the centre. The need to look for a different category to describe the phenomenon of the Węgajty Theatre's creative work was also confirmed by the experience of Zapusty [Shrovetide], in which I participated as an IST novice (10–16 February 2019). Observing the artistic activities of Waclaw and Mute, both in the theatre hall and during the carnival spectacle shows in the nursing home in Jonków and the prison in Sztum, and becoming a member of a community established for a few days, I had the feeling that what was the essence of this work and at the same time the bond connecting the whole group, was the peculiar being-in-the-world of the Sobaszek family, to which they keep inviting those that partake in their activities.

Being-in-the- world of the Sobaszeks

Martin Heidegger's theoretical construct, and at the same time the concept central to his philosophy, being-in-the-world,⁷ whereby what connects human beings with the world is the understanding of existence, where understanding becomes a way of being human, turned out to be helpful in my thinking about the creative work of the Węgajty Theatre. As Hanna Buczyńska-Garewicz argues when analyzing spatiality in Heidegger's linguistic constructs, "it is not possible to understand one's own existence without grasping the existence of the surrounding world".⁸ The deepened awareness of being displayed by Waclaw and Mute involves both humans and the world. Becoming immersed in their reflective being-in-the-world allows one to partake of another sense of unity existing for the duration of the theatrical community; in a different, holistic, consciously and consistently experienced state of being. This there-being (*Das Dasein*), another Heideggerian key concept meaning human existence, mistranslated in the first Polish translations of his works, as something associated with inwardness, the feeling of the inner self, while Heidegger's *das Dasein* is a concept referring to the outside, which brings being to "being-in-the-world" (*das In-der-Welt-sein*). Wawrzyniec Rymkiewicz proposes to translate the term

⁷ See Martin Heidegger, „Bycie-w-świecie w ogóle jako podstawowe ukonstituowanie jestestwa”, w: *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004), 74–89.

⁸ Hanna Buczyńska-Garewicz, „Język przestrzeni u Heideggera (cz.1)”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2005): 10.

as “przebywanie” [staying, living-in],⁹ which in turn evokes associations with settling in, inhabiting, making the world your home, and thus assimilating the environment, interacting with it in intimate coexistence.¹⁰ Paulina Miu Kühling talks about the mutual coming-to-being in the Sobaszek family and the surrounding nature, and more broadly the world as a whole:

I remember Jan [Kühling] and I were going through old photos and saw one where there was a hill in front of the barn. Now there is a dense forest here but about 40 years ago it was just a field. And it is true that this forest came to the Sobaszek family. And it grew together with them and with their theatre. Now the forest is pressing against their cabin, and is creeping ever more boldly inside. I feel that Mutka and Wacek are part of this forest. I don't want to romanticize it too much, but the forest really is an important part of their theatrical practice and simply a place where they live, so they kind of organically share it with IST participants and guests.

Immersion in the being-in-the-world of Waclaw and Mute, i.e. getting to know a different way of being, a different unity, a different world creating a “whole filled with meaning”¹¹ mobilizes the IST participants to confront themselves and to actively search for their own unity, which “cannot be a concept but a concrete way of being”.¹² For the Sobaszeks, who share some countercultural ideas, it is important to strive for the ideal of inseparability of life and creativity, allowing them to experience the unity of thinking and acting understood as the “authenticity” of an individual with a strong sense of identity and their own way of being present in the world, consistent with their inner voice.¹³ “Wacek and Mutka, [...] philosophical theory in practice, word incarnate” (Miłka).

Therefore, what *Daseins* and beings-in-the-world the Sobaszeks are, affects both their theatrical practice and its reception. “Without context, without knowing how Mute and Wacek operate on a daily basis, where they live, what choices they make, who they work with, it is very difficult to appreciate their ‘dirt-floor activities’” (Iwona). A consistent and full realization of their being-in-the-world, which for many people is a model, does

⁹ Wawrzyniec Rymkiewicz, „Słownik pojęć Martina Heideggera”, in: Martin Heidegger, *Podstawowe zagadnienia filozofii*, trans. Wawrzyniec Rymkiewicz (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017), 233–265.

¹⁰ See Hanna Buczyńska-Garewicz, „Język przestrzeni u Heideggera (cz.1)”, 11.

¹¹ Erdmute Sobaszek's words. Qtd in: Erdmute i Waclaw Sobaszekowie, „Rozmowa 05”, in: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, eds. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska (Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 246.

¹² Emmanuel Lévinas, „Martin Heidegger i ontologia”, in: *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, trans. Ewa Sowa (Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 2008), 77.

¹³ See Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988), 6.

not only bind the Węgajty community together, but also provides a clearly defined goal of all the Węgajty Theatre undertakings: a constant search for opportunities to meet other people within the horizontal. "I'm fascinated by discovering the horizontal – the plane between people and within the structure of work", says Mute. "A theatrical study by an actor from a social welfare home, movingly related to their life-story, personality, inner effort, can be as shocking as a butoh dance in all the perfection of its form".¹⁴ Therefore, the common denominator of all projects undertaken by Węgajty is "attention to a single voice that builds a common narrative" (Wiktorja).

The attempt to capture the essence of this work through method as a category again seemed misplaced to me owing to the fact that "what kind of people Waclaw and Mute are" (Sebastian) was constitutive for the whole group, not only where individual transformations of each of its members are concerned – the members through immersion in the Sobaszeks' being-in-the-world confront their own *Dasein* and the way of experiencing it – but also within their creative work. "This is not their method", says Sebastian Świąder, a long-time collaborator of the Theatre, "they are just like that. They possess an extraordinary sensitivity. It is around them that people and theatre concentrate. They're the folk who grew up in a counter-culture atmosphere, where alternative relationship-building was a thing, and they're trying to continue that." The sense of inadequacy of method as a concept in the context of Węgajty was something that Waclaw himself mentioned as early as 1988:

The word method is as problematic as the term technique. There must be something more into which the method is immersed in, for it to actually lead to something. You just try your best at work. If you were to try according to the method, what you know, you would feel that you don't try as hard as you can.¹⁵

"Discovering the horizontal" in theatrical work, and "as hard as you can," results when it comes to the Węgajty Theatre in both radical openness to the Other, their sensitivity and the values they bring, as well as the appreciation of the creative process, placed on an equal footing with the effect of the work (if not above it). "There is very little work at the final stage. There is no space for the team to participate in the discussion on the whole" (Alicja). What the time and space is for is the unhurried, mostly

¹⁴ „Piony i poziomy”. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Kamila Paprocka, *Scena*, nr 3 (2011): 8–9 [ATW].

¹⁵ „Niezadane pytania”. Z Waclawem Sobaszkiem rozmawia Sławomir Gofaszewski, *Obieg*, marzec 1988 [ATW].

individual workshop effort focusing on the studies, during which the Sobaszek family makes sure that “everyone can provide their own story, their potential, their admiration for something”, “so that various needs, voices, sensitivities resound” (Wiktoria), so that “voices are balanced” (Sebastian), and that “this polyphony becomes one voice” (Eliza).

Poliphony

“Voice” is a word that is repeated a total of 101 times in the interviews published in this volume, as if the basis of Węgałty’s work was listening and letting out voices not heard elsewhere, but raring to go and resound. Regaining in Węgałty “the right to show up and speak [...] basic to survival, to dignity, and to liberty,”¹⁶ strengthened my belief that polyphony in a broad sense is a formula for this theatre. During the conversations, I checked whether polyphony would be a viable category for analyzing the creative work of the Sobaszek. The interlocutors shared my intuition – they easily claimed this word and weaved it into the rest of their deliberations. Polyphony turned out to be a concept with extraordinary potential in the analysis of both the formula of work within IST performances and the Węgałty Theater as a socio-philosophical whole. Sebastian says:

This is also polyphony in a far broader sense – the environment in which Mute and Wacek are immersed and their space is one voice; another voice is what kind of people they are and what values they represent, how sensitively they interact with others; yet different voices are the voices of those who appear there; another voice is the artistic and intellectual practice that takes place there. The interpersonal community that is created there is the result of all these various voices.

My observations show that the polyphonic work of the Węgałty Theatre is not limited only to the multi-vocal and syncretic formula of its performances, filled with various forms of artistic expression, or to the multiplicity and multifaceted nature of the Theatre’s undertakings. The ways of working with participants are also polyphonic, and on two levels. Firstly, on the creative plane, they are implemented by creating the space for the simultaneous resounding of various voices – both with the creative process in mind and the end-result in the form of the spectacle finalizing the process – releasing them, listening to and recognizing what matters (what the interlocutors discuss); this is both pedagogical and therapeutic, empowering, and, finally, truly emancipatory. Secondly, polyphony is discernible in

¹⁶ Rebecca Solnit, *Men Explain Things to Me: And Other Essays*, (Chicago, IL: Haymarket Press, 2014), 8.

the artistic-process-management plan, which I understand as combining different models of group management.

I don't have [...] the feeling that this work is completely democratic. It contains a lot of democratic elements (Wiktorja).

In polyphony, equal cooperation is only declared (Zofia).

In polyphony there is always the main key, the one that the boss provides. [...] Wacek has recently become more authoritarian and is harder to work with (Miłka).

I don't see a dictatorship here [laughter]. I see democracy with minor reservations. [...] let us remember that polyphony requires a conductor (Piotr).

As a complex decision-making system that works well, the Węgajty polyphony could be a fully successful alternative management style, provided that its rules were transparent to everyone and in line with the values declared by the Theatre. Changes in the decision-making centre and shifts in agency within the artistic process, which are not jointly defined, become ambiguous, while the simultaneous desire to implement a non-hierarchical model of interpersonal relations lasts.

I devote a separate chapter to the ethical challenges of working in the theatre built with the use of polyphonic methods of managing the artistic process and based on a community model of relations.¹⁷ Included in the part called *Szkice* [Sketches], it is the only text in this volume that presents the results of the analysis of the interviews with IST participants which are published in the part entitled *Rozmowy* [Conversations]. It is also the only text co-authored by a person with no ties to the Węgajty Theatre, which allowed us to combine an engaged and distanced perspective on the reality under scrutiny; we write more about it in the methodological part of the article.

All the other Authors maintain close – creative, academic, personal – ties with the Theatre – and, therefore, they had no access to the content of the interviews while working on their texts. Both processes happened simultaneously: conducting my participatory observation related to “looking and listening, participating and asking, some [of which] [...] can be identified with an intensive interview”¹⁸ and inviting others to recognize and voice their own perspectives on the creative work of the Sobaszek in

¹⁷ See Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, „Z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wyzwania etyczne w pracy twórczej Teatru Węgajty”, in this volume: 256–289.

¹⁸ John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, „Obserwacja uczestnicząca i wywiad intensywny”, 41.

an expressive form of their own choice: an essay, an academic study, an autoethnography, a memoir. Polyphony is, after all, also an idea shaping the structure and character of the present volume. It resounds with a multitude of voices, each of which assumes a different position and speaks from a different perspective.

Rozmowy [Conversations] and *Szkice* [Sketches]

The volume is divided into two parts. The first one – *Rozmowy* [Conversations] – consists of 15 conversations I have selected out of the talks I have had over the years with people creatively associated with the Węgajty family, two of whom (Piotr Śnieguła and Miłka Majczyno) still go carolling with the Sobaszeks, and one, having left theatre three years ago, has not returned to it (Zofia Bartoszewicz); the other two have recently started working with the Theatre again after a couple of years of break (Marijka Łubjancewa and Barbara Szpunier). Other interlocutors (Monika Blige, Alicja Brudło, Izabela Giczewska, Iwona Konecka, Paulina Miu Kühling, Eliza Paś-Dimitrow, Wiktoria Rutkowska, Sebastian Świąder, Justyna Wielgus) maintain warm, close, sometimes truly familial relations with Waclaw and Mute, most often visiting them during the Teatre Village. “We laugh that the Village itself no longer appeals to us as an artistic program; what still attracts us to Węgajty are the relationships, and artistic events happen by a fluke” (Sebastian).

I arranged the conversations chronologically, starting with the voice of Piotr, the person who had been associated with the Theatre for seven years, and ending with the perspective presented by Marijka, who came to Węgajty in 1992. Iwona Konecka was the only one among the interlocutors who had never been an IST participant – what seemed valuable to me was her perspective as a theatre director and a pedagogue who visits Węgajty every year during the Theater Village, often presenting her own works. I wanted diverse views on the creative activities of the Sobaszeks seen through the prism of their being-in-the-world; insight from those close to them, a view full of appreciation for their work, but also not devoid of critical distance. That is why the majority of my interlocutors have gone through the same phase when they decided that it was time to “leave the nest” (Wiktoria) in order to “look for their own identities apart from this ‘family home’” or that “you have to leave to come back” (Izabela). I was interested in what elements of cooperation with Mute and Waclaw they took with them on that road; what is so special about this relationship that they have returned

or still nurture it, and finally – what the reasons for the end of the cooperation were. I asked about the difficulties they faced; about the challenges in experiencing Węgajty, and finally about the disadvantages of working in a theatrical community that I myself noticed during the carnival workshops in which I participated.

Conversations on topics that were sensitive and required critical distance coincided with the exceptionally reflective and sensitizing time of the pandemic. The outbreak of the COVID-19 pandemic, paradoxically, did not stop my research, but intensified the frequency of the interviews, especially during the first lockdown. Contrary to my fears, the need to maintain social distance did not hinder my contact with my respondents; far from it, people who had not had the time to meet so far, found it then in order to engage online; those who had previously been unwilling to discuss their experience contacted me, reporting such a need. In this sense, participation in research during the pandemic may have had a quasi-therapeutic effect for some of the interviewees.¹⁹

Slow disaster research,²⁰ which I was forced to conduct, not only did not limit the research sample, but also brought about some positive ethical consequences. What is more, conducting interviews remotely did not have a negative impact on building relationships with my interlocutors, even when our first meeting took place via a video conferencing tool. I often had the impression that the conversations mediated by the screen were paradoxically more direct and intimate, as if physical contact in live meetings and the necessity of body-to-body interaction worked as a barrier, hindering full disclosure and openness. Isolation at home, the desire to meet others and longing for freedom undoubtedly filled the interviews with nostalgia as well. The first minutes of each meeting took the shape of imaginary walks towards the forests of Węgajty; the community formed quickly and for years to come; the closeness with the others; conversations in Ela's kitchen; the barn crowded during the festival. Both myself and the people I spoke to longed to "feed that inner kid who wants adventure",

¹⁹ See Katarzyna Kalinowska, Beata Bielska, Sylwia Męćfal, Adrianna Surmiak, „Czy badać? Co badać? Jak badać? Strategie badawcze w naukach społecznych i humanistycznych w pierwszej fali pandemii COVID-19”, *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 18 (4) (2022): 34–59. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.18.4.02>.

²⁰ See Cécile S. Steherenberger, „Disaster Studies as Politics with Other Means: Covid-19 and the Legacies of Cold War Disaster Research”, *Items. Insights from the Social Sciences*, December 3 (2020). <https://items.ssrc.org/covid-19-and-the-social-sciences/disaster-studies/disaster-studies-as-politics-with-other-means-covid-19-and-the-legacies-of-cold-war-disaster-research>.

the moment when we “pack up, go to the countryside and into the forest, sleep together, eat together, pick wild strawberries together, we move from Ela’s to the theatre and from the theatre back to Ela’s; together we go on an expedition” (Wiktorja), to “[we] splash in a puddle in the rain, drink water from it, eat roots found in the forest litter” (Sebastian), to “run in the forest, meals together, evenings spent together, playing music, singing, cooking” (Eliza), to those “morning dances on the grass, amidst the fog and the sunrise” (Marijka).

It is, therefore, not without significance for me that we all found ourselves in a unique crisis situation. On the one hand, the physical distance aroused nostalgia in us, on the other hand, it allowed us to look at the cooperation with the Sobaszeks from afar. The unprecedented nature of that time had an impact not only on the organization and mode of my research, but also on its course: on the one hand, it weighted on the level of my interlocutors’ openness (“Interesting, it is very personal, I do not remember this conversation like that, but I guess that’s good, I must have felt at ease”²¹); on the other hand, it influenced their attentiveness to certain issues and led to the omission of others. The pandemic has significantly shifted the boundaries of social awareness and sensitivity – what was private, intimate and previously taboo in the theatrical world, moved into the public eye.²² The time when I conducted my remote interviews was the time of numerous theatrical coming-outs, the atmosphere of inspection and reckoning prevailed in the Polish theatre; and the time of texts’ authorization came already at the time of post-pandemic stabilization. This is one of the reasons why it was difficult for many of my interlocutors to return to the transcribed conversations.

The other reason was related to the necessity of confronting the transcript of the conversation which I had edited – not only to rid it of linguistic awkwardness, but also sometimes to re-arrange it into thematically grouped threads, some of which were removed owing to the fact that from my perspective they were irrelevant to the subject of the research. Sometimes such edited words did not sound like their own to the interviewees. “These are still the same grains of truth, but their configuration is differ-

²¹ All quotes concerning the interlocutors’ struggle with their texts’ authorization are published with their consent.

²² See Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, „«Zmiana – teraz!»? Zakończenie”, in: *Teatr w pandemii*, eds. Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021), 221–226.

ent”²³. When editing the interviews, I wanted the final version to reflect what happened during the conversation as faithfully as possible: to express our mutual understanding of the world, mine and the interlocutor’s. I see conducting research as a conversation set in a broader context, during which its partners jointly negotiate a vision of reality,²⁴ and the experience of agency is on both sides. As a researcher, I do not only collect images but I also create and shape them – just like my subjects do.²⁵ I do my best to creatively exploit the fact that I am by necessity immersed in the world.²⁶ In a conversation I use my theoretical and analytical skills not only to find the meaning of the studied phenomena, but by sharing them and naming them, I openly intervene in them (*from invention to intervention*).²⁷ I co-create the world of the Others just as they co-create mine. Following in the footsteps of Tomasz Rakowski, an ethnologist, anthropologist and cultural studies specialist, whose original field-research methodology consolidates my research intuitions, I believe that “you cannot pretend that the knowledge built together in a conversation belongs only to one person, the interlocutor”.²⁸ An interview is an “advanced processing of reality by both parties,”²⁹ both at the stage of the meeting and at the stage of its editing, which is a condition for the interview to have a performative potential. From this standpoint, authorization becomes one of the most important moments of cooperation between the interviewer and the interviewee. The interviewee receives not only a transcript of their talk, but a text that is the result of a joint creation. Whether they will discover themselves within it is a test of whether the research has made sense at all.³⁰ The creatives who consciously self-fashion themselves – whether on stage (actors, performers, directors) or in the form of academic discourse (researchers) – are

²³ „To jest współtworzenie”. Z Tomaszem Rakowskim rozmawiała Agnieszka Karpowicz, in: *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, eds. Agnieszka Karpowicz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, Marta Rakoczy (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2019), 22.

²⁴ See James Clifford, “On ethnographic authority”, *Representations*, 2 (1983): 118–146.

²⁵ See Wojciech Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1992), 114.

²⁶ See Kirsten Hastrup, „O ugruntowywaniu się światów. Empiryczne podstawy etnografii”, tłum. Marta Bucholc, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 92.

²⁷ See Tami Spry, „A «Performative-I» Coopresence. Embodying the Ethnographic Turn in Performance and the Performative Turn in Ethnography”, *Text and Performance Quarterly*, nr 4 (2006): 339–346.

²⁸ „To jest współtworzenie”, 21.

²⁹ „To jest współtworzenie”, 22.

³⁰ See „To jest współtworzenie”, 18–24.

especially sensitive to any interferences into their ideas about themselves and how they construct a narrative concerning their experience. Aware of this, I was even more open to the text undergoing further transformations according to their will.

The majority of the interviewees felt the urge to work on the final draft of the text. Sometimes they saw the need to rewrite selected passages, extending their statements by adding new paragraphs or new threads (“I had the uncomfortable feeling that I was still missing something, I added two paragraphs”; “I will try to add something, explain things”). In the post-pandemic reality much has changed within the Polish language: two interlocutors were surprised that they had not used feminatives which nowadays come to them naturally. Some felt the need to continue conversations on the topics they had already chosen before. The multi-stage process of interviewing, writing down, editing and authorizing texts, in the broad sense of the term, looping back around them, in some cases lasted for several years, which demanded regular meetings and significant mutual involvement in personal lives (often treated as a distinctive feature of participatory observation).³¹ The result of one of my collaborations is a text consisting mostly of passages added by the interlocutor/Author, rather than a transcribed and edited content of the conversations, which I indicate in the subtitle.³² In four cases, the interlocutors accepted the version of the text I proposed without reservation, even though they felt that during the time between the conversation and the authorization, their recollection of *Węgapjty* had changed (“This was my truth at that moment; it is worth preserving the truth that was then valid for me”).

Of significance for me was the phenomenon that I mentioned earlier when I mentioned that the pandemic time of the crisis affected the subject of my research to a large extent: the withdrawal of interviewees from any criticism of *Węgapjty*. The issues that were not accepted by some during the authorization process reverberated like an echo in conversations with others, and again, during the work on the final version of the text, they were either completely removed or toned down (“I think it sounds somehow too radical than what I feel”). Most of the doubts – especially those regarding the uneasy and ambiguous issues such as the hierarchy in the

³¹ John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, „Obserwacja uczestnicząca i wywiad intensywny”, 42.

³² See „Praca na głębokościach. Tekst na kanwie rozmów z Zofią Bartoszewicz”, in this volume, 162–175.

theatre or the mixing of the private and the professional orders – resulted directly from the desire to protect the close and universally important relationship with the Sobaszeks.

The main thing I struggle with is whether I have done justice. After all, these were the people and the place I felt close to. If I didn't have great experiences there, including caring for me, if I didn't have the fun, joyful experiences, I wouldn't be able to handle the difficult or painful ones. I can't stop thinking about it...

I'm not sure about a few small threads (the girls seeing Wacek as their father, Mutka's workaholism, etc.). I don't know if this brings about any good or is some chi-chi mini-drama.

What put me in a rather difficult position, both research-wise and privately, was the interlocutors' desire to preserve the relationship with Mute and Waclaw intact as well as my respect for their decisions, coupled with my own participant observations conducted for several years, while maintaining personal, warm connection with the Sobaszek family. As I wanted to be in accord with myself, I decided to mobilise my reflections at a higher level of generality, looking at the ethical challenges – sometimes referred to directly in conversations, sometimes signalled between the lines – which may be associated with the nature of work present not only in Węgałty, but in every theatre built on the community model. The effect of these considerations has taken the shape of an aforementioned essay written together with Katarzyna Kalinowska and published in the second part of the book. I hope that it will be perceived as something of a guide, helpful in discussions about possible areas of inequality within the challenging formula of polyphony; that it will open, and not close, the discussion in the process of "discovering the horizontal". This is the only text in this volume that provides critical analysis. The other analytical text was supposed to take a look at the Theatre's work with the local community from the perspective of inclusive and exclusive practices. After two years of intensive research based on field interviews, its Author, in a close relationship with the Sobaszek family, resigned from publication. "I can't", she wrote. "I can't do it in a way that would allow me to remain in tune with myself".

All the Authors in the second part of the book entitled *Szkice* [Sketches] maintain close relationships with Mute and Waclaw; this part consists of 13 texts of various nature – from academic articles, through philosophical essays, autoethnographic texts, to memoirs (these two in the form of annexes). Importantly, these are not only relationships established while performing research (as in the case of Justyna Biernat and Joanna Królikowska who met

the Sobaszek family only as members of the grant, whose objective was to study the Theatre, and whose principal investigator was Magdalena Hasiuk; or in the case of Jana Pilátová, who has been researching Grotowski's theatre and his numerous students and continuators since 1968 when she completed an internship at the Laboratory Theatre³³). Most of the Authors, however, have the experience of workshop-related work with Mute and Waclaw, their joint expeditions or performances created as a part of the Different Theatre School (Dominika Bremer, Magdalena Hasiuk, Jan Kühling, Anna Maria Olszak, Joanna Pawelczyk, Martin Rosie). For all of them (except for Magdalena Hasiuk, whose participation in the endeavours of Waclaw and Mute was the result of her research³⁴), creative cooperation with the Theatre did not stem from previous research involvement whereby they would analyze its activities, but the other way round: the interpretative process became the outcome of their artistic work (thesis-writing by Dominika Bremer,³⁵ Anna Maria Olszak³⁶ and Joanna Pawelczyk;³⁷ Martin Rosie's philosophical inquiries and Jan Kühling's cultural policy presented as part of the colloquia taking place during the Theatre Village). Another type of cooperation with the Węgajty Theatre which led to academic reflection occurred through volunteering during the festival (Martyna Dębowska) or co-creating the Flying Collective of the Theatre Village (Dominika, Anna).

³³ See Jana Pilátová, *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie* (Praha: Institut Umění – Divadelní Ústav, 2009).

³⁴ See *inter alia* Magdalena Hasiuk, „Odrodzenie pradowego obrzedu?“, *Pamiętnik Teatralny*, no 1–2 (2016): 261–184; „Alilujka Teatru Węgajty“, *Teatr*, no 6 (2016); „The Węgajty Theatre: From Collectivity to Participation“, *Contemporary Theatre Review*, no 1 (2022): 81–90 [co-authored with Joanna Kocemba-Żebrowska]; „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty“, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, no 3 (2020): 226–236; „Le Théâtre Węgajty – de l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au divided theatre“, in: *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, eds. Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Daniele Vianello (Bologna: Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, 2021), 775–785; „Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)“, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 162 (2021); „Chwasty i arcydzieła“, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 363–376. All texts available in ATW.

³⁵ See Dominika Bremer, *Teatr popularny na peryferiach. O poszukiwaniu obszaru dla rozwoju idei teatru popularnego*, BA thesis (Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017) [ATW].

³⁶ See Anna Maria Olszak, *Inna Szkoła Teatralna Teatru Wiejskiego „Węgajty” w kontekście antropologicznego nurtu w animacji kultury*, BA thesis (Kraków: Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019); *Doświadczenie międzykulturowości. Edukacja międzykulturowa w Innej Szkole Teatralnej Teatru Węgajty*, MA thesis (Kraków: Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021). Both theses available in ATW.

³⁷ See Joanna Pawelczyk, *Le phénomène d'expédition théâtrale dans la tradition du théâtre polonais sur l'exemple du Théâtre Rural Węgajty*, MA thesis (Paris: Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, DEA: Théâtre, 2003) [ATW].

The need repeated in almost every of the Authors' biographies, to situate the experience of cooperation with the Sobaszek family mentally against the background of some larger discussion on culture, society, ecology or politics, may prove both what type of personalities the Węgajty Theatre attracts (reflective, attentive, sensitive, involved in socio-cultural life and the political *sensu largo*), as well as the fact that being-in-the-world of Mute and Waclaw inspires the search for lasting connections between action and thought, confronts one with the need to look at one's actions from the metatheoretical level and inscribe them into a broader context. This is visible in the fact that the interlocutors, people not involved in academic research on a regular basis (except for Monika), took up the challenge of writing about Węgajty, most often in the form of diploma theses (Monika Blige,³⁸ Pamela Leończyk,³⁹ Barbara Szpunier⁴⁰).

Szkice [Sketches] should not be understood as a synthesis or an analysis of *Rozmowy* [Conversations], but the topics discussed by the Authors are in a way an extension of the issues raised in *Rozmowy* observed from multiple research perspectives; after all, they are closely related to these Authors thanks to their own experience of creative work with Mute and Waclaw. In addition to the categories through which we can approach Węgajty activities (expedition, necessary theatre, encounter, art within the community, festival, spectacle), there are those that determine the key spaces of the Sobaszeks' being-in-the-world (the Other, nature, landscape, community, relationship, meeting). Interestingly, only one of the sketches directly refers to the acting workshops (working with the body), while all of them refer to the reflection accompanying the work of the Sobaszeks (whose subject is tradition, dialogue, process, resonance, practices of resistance, interculturalism, the duty of theatre, the Anthropocene). I will not summarize *Szkice* here; abstracts in English can be found at the end of each.

What was dynamically created in an encounter was not only the knowledge about the creative work of the Węgajty Theatre which stems from *Rozmowy* [Conversations]; also in the case of *Szkice* [Sketches], the way it

³⁸ See Monika Blige, *Więcej niż teatr. Teatr Wiejski Węgajty – fenomen kulturowy i artystyczny*, MA thesis (Poznań: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003) [ATW].

³⁹ See Pamela Leończyk, *Węgajcki obrzęd przejścia. Wielkanocne „chodzenie z allują” w Teatrze Wiejskim Węgajty*, BA thesis (Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012).

⁴⁰ See Barbara Szpunier, *Znaczenie obyczajów i tradycji dla Teatru Wiejskiego „Węgajty”. Dokumentacja tradycji kołędowania we wsi Nowica*, MA thesis (Wydział Pedagogiki Społecznej Uniwersytetu Nauk Stosowanych w Dortmundzie, 2003).

was produced was in most cases relational in nature. No wonder, then, that these texts seem to have such a character even though they are not a direct analysis or a synthesis of *Rozmowy*. All the interviews and articles become, in my opinion, voices deeply rooted in experience and resonate with equal strength in the Węgajty polyphony. Thus, only a holistic reading of *Polifonia* [Polyphony] allows one to move “between what is complex uniqueness in the human world and what is individual differentiation”⁴¹ and to achieve something of “subjective objectivity”⁴² in reading as an experience. Ultimately, I wanted to create a place for diverse voices without succumbing to the temptation of recognizing any one of them as the only right one; to – as Mute says – discover the horizontal. Whether this task was successful or not, is for the readers to judge.

⁴¹ Nigel Rapport, „Natura ludzka: założenie i nadzieja antropologii”, trans. Olga Kaczmarek i Piotr Stanekiewicz, *Teksty Drugie*, no 1 (2018): 207.

⁴² Nigel Rapport, „Natura ludzka”, 204.



1. Kolędnicy w drodze (2003). Fot. Michał Gmitruk. Na zdjęciu (od początku pochodu): Erdmute Sobaszek, Barbara Szpunier, Justyna Wielgus, Monika Blige, Wacław Sobaszek, Magdalena Bartnik, Wojciech Hlebowicz, Oskar Hlebowicz.



2. Kolędnicy przed chyłą (2003). Fot. Michał Gmitruk. Na zdjęciu (od lewej): Magdalena Bartnik, Monika Blige, NN, Wojciech Hlebowicz, Oskar Hlebowicz, Justyna Wielgus, Lidia Pajda, Wacław Sobaszek, Erdmute Sobaszek.



Kolędnicy w drodze (2004). Fot. Agata Ptasznik (Hołubowska). Na zdjęciu (od lewej): Erdmute Sobaszek, Jakub Sobaszek, Aleksandra Kugacz (Semerci), Monika Blige, Lidia Pajda, Grzegorz Ziółkowski, Wacław Sobaszek, Jerzy Welter.



Gospodyni wita kołędników (2011). Fot. Autor nieznany.



Erdmute Sobaszek z Księciem Zapustem (DPS w Jonkowie, 1999). Fot. Tadeusz Rolke.



Erdmute Sobaszek gra na ligawie (DPS w Jonkowie, 1999). Fot. Tadeusz Rolke.



Andrzej Skurko w scenie z Bocianem (DPS w Jonkowie, 2010). Fot. Julianna Skarżyńska.



Książę Zapust na skłocie Elba (Warszawa, 2010). Fot. Jan Skarżyński.

Rozmowy



Węgajty to życie, ale życie to nie Węgajty.

Rozmowa z Piotrem Śniegułą

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Trafiłem do Węgajt, kiedy miałem 17, 18 lat. O Węgajtach dużo słyszałem wcześniej. Jednak środowisko teatralne to jest środowisko, w którym o takich ważnych miejscach po prostu się rozmawia. Na pierwszą Wioskę zabrała mnie grupa przyjaciółek, które poznałem u nas na festiwalu w Goleniowie [Festiwalu Młodości Teatralnej „Łaknienia”]. Kiedy zobaczyłem, że to rzeczywiście jest stodoła w lesie, to pocałowałem ziemię jak papież, kiedy wracał do Polski. Stwierdziłem, że ten klimat – teatralności, bliskości natury, bycia razem – zgadza się z moją filozofią robienia teatru i pragnieniem funkcjonowania w *social community*.

Przyjechałem bez namiotu, na dziko, pierwszą noc spałem na kartonach z piaskami w gospodarstwie u Eli [Goerigk], chodziłem na boso. To było dla mnie fantastyczne. Wszystko. Miałem oczy jak pięć złotych. „Nie wszyscy weszli na spektakl? To zagramy drugi raz” – po raz pierwszy na festiwalu teatralnym miałem do czynienia z taką postawą. Gdzie indziej to jest możliwe?

Na Wiosce jest grupa wolontariuszy, grupa techniczna, grupa muzyków, a jednocześnie wszyscy robią to samo: wszyscy, tak naprawdę wszyscy robią teatr. Również osoba, która zamiata. Jest wiele osób, które przyjeżdżają chociażby pozmywać. To jest niezwykle, że ludzie co roku tam przyjeżdżają, żeby w pocie czoła mieć zapieprz na kuchni. I oni przy tym gotowaniu śpiewają. No coś fantastycznego.

Będąc tam, musisz być w gotowości. Ta gotowość może irytować wiele osób i jest jej trochę za dużo Usiądziesz sobie, myślisz: „Jest spokój”. I nagle ktoś podchodzi i mówi: „Słuchaj, jest awaria...”. Ja na przykład od kilku lat robię za kierowcę. Jeżdżę tą legendarną rozwaloną škodą, która już była wszędzie, gdzie to możliwe. A potem trzeba jeszcze pomóc przy warsztacie, ustawić światło, rozłożyć spektakl. Ta praca jest ciężka nie do opisanania, ale ona

się po prostu dzieje. Robimy gazetkę, która musi wyjść następnego dnia, jest trzecia w nocy, a my drukujemy na tej małej drukarce i składamy. Pójdiesz spać kiedy indziej, no nie? [śmiej]. Albo nagle Wacek podchodzi i pyta, czy bym nie zagrał przed odczytem wiersza. I ja pytam: „Kiedy?”. „Za pięć minut”. No i robię to. To węgajcki model pracy: stała czujność, stała gotowość.

To jest miejsce, które musisz zobaczyć, żeby je zakumać, rozkminić. Bo ono nie jest oczywiste – tam jedno wiąże się z drugim i dlatego może to się jakoś trzyma. Bo to miejsce dzieje się samo. Wynika to z szacunku do człowieka. Uświadomiłem to sobie kiedyś podczas potańcówki. Mnóstwo ludzi tańczy, jest euforia, wszyscy razem, komuna i nagle Mutka tak nieśmiało podnosi rękę, żeby coś przekazać, i wszyscy po prostu się zatrzymują. Byłem w szoku, że ludzie tak zareagowali. Tam wszyscy wiedzą, kim są Wacek i Mutka, mają szacunek i do nich, i do ich pracy; i do nich, i do innych ludzi.

W Węgajtach rozmawia się o wątkach ważnych dla ludzkości. To jest coś więcej niż teatr. Wchodzisz na salę, gdzie toczy się dyskusja o tym, że świat zmierza ku zagładzie, a pod piecem śpi trójka dzieci. Trochę absurdalny widok, ale tam wszystko tak działa. To naprawdę jest miejsce dla każdego. I to oczywiście wzbudza kontrowersje. Bo na przykład przyjeżdżają rodzice z dziećmi, a te dzieci są głośno i biegają z kijami. Albo dąży się do tego, by każdy wszedł na spektakl i pojawia się problem, bo ludzi jest dużo, a stodoła nie jest największa na świecie, więc robi się straszny ścisk i nagle się okazuje, że nie da się oddychać na sali albo że jest tak niewygodnie, że odbiór spektaklu bardzo spada... Tam są hardkorowe warunki – gdyby przyjechała kontrola BHP i zobaczyła, że podczas spektaklu pod drzwiami stodoły – ewakuacyjnymi, które powinny być szerokie na tyle i tyle – siedzą ludzie, a często się położą, a czasem nawet pójdą spać, bo do nocy grali *jam session*... [śmiej]. Ale wszystkim zależy na tym, żeby chociaż w Węgajtach tak było, że dla każdego jest miejsce. Jeśli spektakl zdecydowanie nie jest dla dzieci, to zawsze znajduje się osoba, która się nimi zajmie. To też jest niesamowite: oglądasz spektakl, a zza okna słyszysz głosy ganiających się dzieci. I to wciąż jest teatr. Choć on może być uciążliwy dla niektórych.

Bardzo łatwo jest wpaść w pułapkę Węgajt. Tam świat się zatrzymuje. Śpię zawsze u Eli, gdzie budzą mnie krowy, kury. To już jest wprowadzenie do bycia w stanie pobudzenia teatralnego. Jak potem wrócić do rzeczywistości? Po dwóch pierwszych Wioskach miałem problem, żeby stamtąd wyjechać. Na jednej z Wiosek takie zdanie mi przyszło do głowy: Węgajty to życie, ale

życie to nie Węgajty. Nie mogę utknąć w tym, że chcę zostać jeszcze dłużej. A są przecież historie, że ludzie przeprowadzają się do Węgajt. Ja lubię sobie dawkować Węgajty. Jeżdżę tam raz w roku, na Wioskę. Może dlatego te spotkania są tak wyjątkowe? Ale kiedy Wacek do mnie zadzwonił i zaproponował mi chodzenie po alilui, to oczywiście bardzo się ucieszyłem.

Czym różni się bycie w Węgajtach podczas Wioski od doświadczenia pracy warsztatowej w ramach Innej Szkoły Teatralnej?

Ja sobie wyobrażałem, że na Alilui trzeba będzie śpiewać, kolędować i tyle. A my pierwszego dnia usiedliśmy w kole i rozmawialiśmy o tym, co z nami będzie. I myślę sobie: wow, z jednej strony pracujemy w ramach tradycji, która notabene wymiera, bo ludzie już nie kolędują, nie chodzą po alilui i nawet na Boże Narodzenie to się rzadko już zdarza, z drugiej – pytamy o przyszłość zamiast ćwiczyć tradycyjne pieśni. I do tego jest jeszcze dorzucone przez Wacka hasło „beztroska” jako wątek tematyczny tych warsztatów. A to był czas, kiedy paliła się katedra Notre Dame i dziwne rzeczy na świecie się działy, problemy, których nie rozwiąże się ani dyskusją, ani spektaklem. A w grupie bardzo się różniliśmy światopoglądowo. Było ostro w pewnym momencie. Bo to nie jest tak, że Węgajty i ludzie, którzy tam przyjeżdżają, mają jedną słuszną filozofię życia. Nie jest tak, że wszyscy jesteśmy lewakami i będziemy wygłaszać lewackie poglądy; jesteśmy ludźmi i wygłaszamy ludzkie rzeczy.

Więc siedzimy w jednej sali, zajebicie się różnimy, jeżeli chodzi o podejście do niektórych spraw, ale jednak wychodzimy razem na scenę. To dla mnie był teatr: coś tak chwilowego, tak ulotnego, ale jednoczącego. I po raz kolejny praca z Węgajtami pokazała mi, po co jest teatr. To była też moja pierwsza Wielkanoc poza domem, więc mocne przeżycie i jednocześnie jedno z najbardziej ludzkich doświadczeń w życiu. Ludzkich po prostu. Świątowaliśmy razem, robiliśmy teatr razem, przeżyliśmy razem coś ważnego, ale warsztat się kończy i musimy wracać do siebie. Ten teatr opiera się na Wacku i Mutce i na tych ludziach, którzy na chwilę przychodzą, a potem odchodzą.

A nie myślisz, że ta stała rotacja wynika też z formuły pracy, jaką Sobasz-kowie przyjęli? Wielu moich rozmówców w pewnym momencie czuje, że się nasycili tym, co Węgajty mogą dać, i żeby móc dalej się rozwijać, muszą opuścić to „rodzinne gniazdo” i pójść swoją drogą.

Tak. Ja się z tym zupełnie zgadzam. Pytanie, kto ma jakie oczekiwania wobec teatru. Znam ludzi, którzy by powiedzieli: „Tak się nie powinno robić

teatru. Co to jest? Kostiumy z koca?”. Ale warto pamiętać w tym wszystkim o jednej rzeczy: po co robić teatr? Po to, by się komuś przypodobać i żeby to było ładne? Czy żeby to było autorskie i mówiło o czymś ważnym, o tym, co nas boli, co niekoniecznie musi być poprawne warsztatowo i polukrowane? Jestem przekonany, że gdyby Wacek i Mutka mieli wyreżyserować spektakl w Teatrze Narodowym w Warszawie, toby to pociągnęli, ale oni nie są od tego, żeby pracować w Narodowym.

Każda przystań teatralna daje ci tyle, ile może. Jeżeli Węgajty mają być miejscem, w którym przychodzę sobie pośpiewać, porozmawiać z ludźmi, nauczyć się czegoś nowego, dowiedzieć się, jaki jest stan Puszczy Białowiejskiej na dziś, chcę się zobaczyć z Elą i Reinoldem [Goerigkami], to tam jadę. Niczego więcej nie oczekuję. To nie jest kurs aktorski. Jak ktoś nie rozumie filozofii Węgajt, to mógłby powiedzieć: „Każdy spektakl wygląda tak samo, wychodzą, jest najpierw etiuda jedna, potem druga, w międzyczasie wszyscy śpiewają piosenkę i do domu”. Bo tak jest – to jest wypracowana forma, ale ja się nie czuję oszukany, bo Wacek i Mutka o tym mówią: od tylu lat to robimy i tak robimy, bo uważamy, że to jest metoda pracy z człowiekiem, z teatrem. W Węgajtach proces twórczy dzieje się już od momentu, kiedy się wysiada z pociągu. To jest stan w głowie. Bo modelem pracy Węgajt nie jest skupienie się na warsztacie, nie liderowanie, nie prowadzenie, tylko danie przestrzeni. I to ma charakter terapeutyczny.

Ja jestem z wykształcenia arteterapeutą i moim zdaniem nie jest prawdą to, że sztuka sama w sobie jest terapeutyczna, ale to, co się dzieje w Węgajtach – jest. Tylko nie dzieje się to świadomie, tak, że my to sobie zauważymy i nazwiemy: „Oho, to właśnie działa terapeutycznie”. Sam taniec w kręgu dla wielu taki jest. Nawet dla tych, którzy nie tańczą, a obserwują. Jest wiele osób w Węgajtach, które jedynie obserwują, co się dzieje, i nie wchodzą w nic, tylko patrzą i w ten sposób też coś czerpią dla siebie. To jest bez wątpienia terapeutyczne miejsce, tylko trzeba uważać, żeby sobie w tej terapii – a raczej w tym przeżyciu, które może być terapeutyczne – nie zrobić krzywdy. Dlatego trzeba mieć oczy szeroko otwarte, żeby nie dochodziło do takich sytuacji, w których wyjeżdża się z Węgajt i nagle się okazuje, że świat na zewnątrz wygląda zupełnie inaczej. Żeby to doświadczenie Węgajt było w nas, ale żeby poza Węgajtami nie rozczarować się światem. Ja się już rozczarowałem po jednej Wiosce.

Co ważne, wydaje mi się, że Węgajty pracują nie tyle z emocjami, co z intencją. To, z czym przychodzimy, otwiera drogę emocjom, ale priorytetem jest odpowiedź na pytania: po co, z kim i dlaczego. Zrozumiałem to w Dzia-

dówku. Robimy spektakl, ludzie siedzą na ławkach, obok przechodzi jakiś pies i krowa ryczy. I ja się zastanawiam: po co to jest? O co nam chodzi? Przecież nie chodzi nam o emocje; chodzi o to, aby być z tymi ludźmi, bo dla nich to jest ważna tradycja. Chodzi o intencję. Intencja to, czytam ze słownika, „świadomy proces umysłowy polegający na aktywnym stosunku umysłu wobec jakiegoś problemu”⁴³. O to chodzi.

Kolędując, chodząc od domu do domu, mam taką myśl, że biorę udział w pewnego rodzaju manifie, w zgrupowaniu ludzi, dla których formą kontaktu ze światem jest wspólne granie muzyki i taniec. Jak ktoś mnie pyta, jak wygląda teatr, to ja mówię, że teatr jest w Dziadówku, gdzie przychodzimy do gospodarza i w 15 osób w malutkiej kuchni, w której ledwo się mieścimy, robimy potańcówkę. Dla mnie to jest teatr. Trzeba się spocić razem, pośpiewać, popłakać sobie i może wtedy wychodzi z ludzi prawda.

Ale w Węgajtach nikt nikogo nie przeprowadza przez proces. Warsztatów arteterapeutycznych tam nie ma. Owszem, dzieją się magiczne rzeczy, które dla niektórych mogą być terapeutyczne, ale trzeba sobie samemu z nimi poradzić. W Węgajtach grzebie się w człowieku i sam człowiek grzebie w sobie. I to jest trudne. Ale nie można mieć do nikogo pretensji, że to się dzieje. Marek Kościółek kiedyś powiedział, teatr nigdy nie był miejscem bezpiecznym. I trzeba mieć tego świadomość. Musimy brać pod uwagę to, że w człowieku czai się bardzo dużo różnych rzeczy. Kiedy damy sobie samym przestrzeń na to, żeby te emocje uwalniać, a nie mamy lidera, to musimy być liderem sami sobie.

Nazwałbyś tę pracę demokratyczną?

Węgajty to teatr, a w teatrze jest reżyser. Każda inscenizacja Węgajt jest podpisana „reżyseria: Waław Sobaszek” i nie bez powodu tak jest, bo pomijając, że jest to praca kolektywna, to Wacek ma swój reżyserski wkład w to. On wie, jak to powinno wyglądać. I pojawia się pytanie: czy mu zaufasz w tym, czy nie. To jest praca z ludźmi, a więc zdarzały się i będą się zdarzać konflikty. I trzeba po prostu się dogadać i czasem zapomnieć o tym, czego się chce samemu, a pomyśleć, co będzie dobre dla grupy. Czy nazwałbym to pracą demokratyczną? Tak, ale z tyłu głowy trzeba mieć to, że to jest Teatr Węgajty podpisany nazwiskiem Sobaszek. To jest w dalszym ciągu praca dla marki, którą są Węgajty. Ale nie widzę tu dyktatury [śmiech]. Widzę demokrację z drobnymi zastrzeżeniami.

⁴³ Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1968), 388.

To może teatr polifoniczny?

Teatr polifoniczny – jak najbardziej. Ja bym się pod tym podpisał. Niemniej pamiętajmy, że polifonia wymaga dyrygenta. Czy tym dyrygentem jest Wacek, czy Mutka, to już inna kwestia. To też jest ciekawe, bo nie jest tak, że Wacek patrzy na pewne sprawy tak samo jak Mutka. Między nimi też bywają spięcia, niedomówienia – po prostu mają inne perspektywy patrzenia, inną wrażliwość. Bardziej demokratyczna jest Mutka, chociaż nie chcę, żeby to zabrzmiało tak, jakby Wacek był gorszym reżyserem, bo nie jest. Jest innym reżyserem.

Co z tej pracy z nimi bierzesz dla siebie na drogę?

Ja się tam nauczyłem prawdziwie grać muzykę. Nie nauczyłem się tego na akademii, gdzie studiuje, ani w żadnej szkole muzycznej, tylko w dziwnej stodole gdzieś pod Olsztynem. Tam po raz pierwszy doświadczyłem grania razem, tego metafizycznego zjednoczenia. Czwarta rano, a my po prostu gramy muzykę. Do dzisiaj pamiętam to uczucie, to było coś tak silnego, trochę jak *katharsis*. Po to tam wracam, na granie muzyki, to jest dla mnie święto. Gram z tymi ludźmi raz do roku – z Magdą [Sowul], Mikołajem [Starzyńskim], Sebastianem [Świądrem], Wróblem [Maciejem] – i zawsze to jest wyjątkowe. Najbardziej wzruszającym i najpiękniejszym momentem ostatniej Wioski [2019] był moment, kiedy Mikołaj podszedł do mnie i powiedział: „Chodź, zagramy sobie”. I nie poszliśmy do stodoły, tylko w pizdu, gdzieś do lasu, żeby nikt nas nie słyszał. To było dla mnie coś tak wzruszającego, że on chce ze mną zagrać. Po całym roku niewidzenia się nagle odpalamy instrumenty i gramy tylko dla siebie. Co jest niesamowite: ludzie na Wiosce wiedzą, że my we trójkę – ja, Mikołaj i Magda – musimy choć raz zagrać sobie razem; wyczuwają, że w tym składzie chcemy zagrać sami i się nie dołączają, to się da odczuć po prostu.

Na pierwszą Wioskę nie wziąłem dużo instrumentów. Wziąłem gitarę. Sebastian Świąder pożyczył mi swoją trąbkę. To były czasy, kiedy na *jam sessions* w stodole przychodził Witek Broda, więc byli tam i kompletni amatorzy, i starzy wyjadacze. Usłyszenie i zrozumienie tej filozofii grania porwały mnie całkowicie. Po pierwsze, nawet jeżeli grasz na wiadrze czy butelkach, to tam znajdzie się dla ciebie miejsce. I nawet jeśli masz zagrać tylko dwa dźwięki, to ważne jest to, żebyś je zagrał, bo one też coś wypełniają. Po drugie, nauczyłem się, że granie to przede wszystkim słuchanie. Po trzecie, że to jest coś ulotnego. Wreszcie, to w Węgajtach po raz pierwszy w życiu

usłyszałem, jak brzmi klarnet basowy. Taki klarnet miała Magda Sowul. Na którejś Wiosce podszedłem do niej i powiedziałem: „Magda, kiedyś przyjdzie ten moment, że ja ten klarnet basowy od ciebie odkupię. Nie wiem jak, ale to zrobię”. I ona mówi: „Dobra”. Cały kolejny rok pracowałem na ten klarnet i go odkupiłem za ciężko zarobione pieniądze. Na niczym innym mi tak nie zależało. Teraz, jak się spotykamy na Wiosce, Magda zawsze mnie pyta: „No i jak tam? Jak ci idzie?”. I gramy razem.

W moim życiu jedno węgajckie *jam session* wpłynęło na mnóstwo decyzji. Chwyciłem za nowy instrument, na który cały rok pracowałem, i grałem muzykę do upadłego tak, że w końcu położyłem się na środku klepiska i poszedłem spać. Magdziarz [Piotr] zrobił wtedy zdjęcie: uchwycił taki moment, że ktoś jeszcze tańczy, ktoś jeszcze gra, same niedobitki, ja śpię, a jakiś pies kładzie mi się na brzuchu. Ludzie, którym opowiadałem o tym miejscu, nie dowierzają. Bo to rzeczywiście jest nie do uwierzenia, jak mówi: „Słuchaj, jest takie miejsce, stodoła w lesie, gdzie ludzie sobie śpiewają i tańczą do upadłego, a potem pies kładzie ci się na brzuchu, w międzyczasie ktoś idzie przytulać drzewa, a następnego dnia w tej samej stodole jest wykład o tym, że kres przyjdzie”.

Pamiętam, była noc tak długiego grania, że ludzie się położyli spać, a my do każdego pojedynczo podchodziliśmy i każdemu nad głową graliśmy do snu. To są momenty w Węgajtach, które dają mi odpowiedź na pytanie, po co się robi muzykę. Oby tych momentów było jak najwięcej.

24 marca 2020, Warszawa – Wadowice

PIOTR „JASZCZUR” ŚNIEGUŁA

Multiinstrumentalista, aktor, kompozytor, instruktor, pedagog teatralny, arteterapeuta. Absolwent międzyuczelnianego kierunku arteterapia na Uniwersytecie Śląskim oraz pracowni sztuki performance na Wydziale Intermediów Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Założyciel Teatru Spotkań Wielu. Lider formacji muzycznej Takie Po Prostu Trio, klarnecista, gitarzysta w zespole muzycznym Tarapaty oraz GOPtrio. Muzyk w Teatrze 6 i pół oraz w Teatrze Kingdom Of Curvy Fork. Administrator oraz kreator memów na stronie „Jurek, Tadek i ziomki z Teatru”. Współpracuje z Teatrem im. Stefana Batorego, Teatrem Brama, Teatrem Węgajty, Teatrem im. Wilama Horzycy w Toruniu oraz z grupą teatralną PWUNSBK. Oficjalny rekordzista Polski w najdłuższej grze na tank drumach.

To jest dla mnie świecka modlitwa.

Rozmowa z Miłką Majczyno

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Do Węgajt trafiłam podczas stażu inauguracyjnego na specjalizacji animacja kultury w Instytucie Kultury Polskiej, gdzie zaczynałam studia. To był październik 2014 roku. Pamiętam, że do Teatru, który wyłonił się nieśmiało z zamglonego jesiennego lasu, dowlekliśmy się autobusikiem po dziurawej wiejskiej drodze. Wacek z Mutką przywitali nas na progu stodoły, w której mieści się teatr, żydowską pieśnią o duchu muzyki. Oni czasem tę pieśń śpiewają przy różnych okazjach – jest przepiękna, śpiewana na dwa dopełniające się głosy: męski i żeński, yin i yang, co oddaje całą istotę Węgajt: równowagę i harmonię, dopełnienie leśnego spokoju momentami festiwalowego zgiełku. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że jest to też trafne uchwycenie tego, co się dzieje między nimi: Wacek i Mutka, yin i yang, teoria filozoficzna w praktyce, słowo wcielone.

Wracając do moich początków w Węgajtach – to jest moje pierwsze wspomnienie: stoimy w przedsiönku, punktowe światło pada z jedynej znajdującej się tam lampy, otwierają się drzwi teatru i oni we dwójkę śpiewają tę pieśń o duchu muzyki... Miałam ciarki na plecach. Potem był warsztat teatralny. Niezwykle było to, że prowadzony był na tyle prosto, żeby wszyscy mogli w nim uczestniczyć, i jednocześnie był tak wielopoziomowym doświadczeniem: i ruchowym, i muzycznym, i tworzącym przestrzeń na rozmowę. Pamiętam, że po warsztacie Wacek puszczał nam archiwalne filmy swoją słynną metodą prześcieradła i rzutnika [śmiej]. Jeszcze zupełnie nie rozumiejąc specyfiki ich pracy, myślałam: „Boże, co za brak profesjonalizmu, przecież jesteście w teatrze!”. Ich profesjonalizm jednak nie polega na tym, by wszystko było pięknie ustawione i działało; istotą tego teatru jest prostota.

W przerwie między warsztatami udaliśmy się na obiad do domu ówczesnej softysowej, Eli Goerigk. Do dziś pamiętam tę wędrówkę polną drogą w jesiennej szarudze. To był dla mnie zupełnie inny świat. Część osób się znała. Na przykład moja przyjaciółka, Alicja Brudło, siedziała u Eli w kuchni jak u siebie. „Co to za sekta?” – myślałam [śmiech]. Dziwiło mnie to, że choć to jest staż integracyjny, niektórzy są już zintegrowani. „Jak oni się znają z tą wsią, z tymi ludźmi?”. Nie wiedziałam, co się dzieje.

W domu u Eli, gdzie wszystko jest naprędce sklecone, czasem trzyma się na słowo honoru, było to, co najważniejsze: kuchnia z długim stołem, na nim gorąca strawa, i serducho domu, czyli serdeczna i otwarta gospodyni, dobry duch tego miejsca. Od tamtej pory chciałam tam wrócić – na zimowe kolędowanie już mi się nie udało pojechać, potem na Zapusty też nie, dostałam się dopiero na Alilujkę w 2016 roku. System dostawania się na warsztaty i wyprawy Innej Szkoły Teatralnej nie był dla mnie wtedy jasny. Nie jest to wcale taka oczywista sprawa. Nabór jest co najmniej dwutorowy: zewnętrzny i wewnętrzny. Ten pierwszy, zazwyczaj dla nowych osób, które jeszcze nigdy nie działały z Sobaszkami, dokonywany jest poprzez formularz zgłoszeniowy. Sobaszkowie są bardzo otwarci na osoby nowe, z którymi do tej pory nie działali, nazywają ich nowicjuszami i niezwykle cenią ich świeże spojrzenie na teatr. Drugi tor to nabór wewnętrzny – dla osób już związanych z Sobaszkami. To Wacek decyduje, z kim wejdzie we współpracę, on nadaje grupie kształt, do niego więc trzeba kierować zapytania, jemu pokazać swoje zaangażowanie i determinację do wzięcia udziału w wyprawie IST. Chętnych na wyprawy jest zwykle sporo i trzeba szybko zaklepać sobie miejscówkę. Mnie dopiero po dziewięciu latach udało się zakwalifikować na zimową wyprawę kolędniczą! Kilka lat temu bardzo chciałam pojechać na Kolędę i wszystko sobie ustawiłam pod ten wyjazd, ale Wacek powiedział, że nie ma miejsc. Czułam ogromną bezsilność i rozczarowanie. Współpraca z nimi wcale nie jest taka łatwa i oczywista. A już na pewno nie na własnych zasadach. Jak chcesz wejść w działanie z Węgajtami, musisz dostosować się do panujących tam reguł. Wszyscy jesteśmy tam tylko gośćmi, jednostkami w gigantycznej ławicy ludzi przepływającej przez te wszystkie lata przez Teatr.

Myślę, że IST jest dobrym miejscem dla ludzi dopiero szukających dla siebie drogi, nieprzykutych zawodowo do różnych spraw. Trudno jest brać swój jedyny urlop na wyjazd do Węgajt. Ta współpraca jest swego rodzaju wyrzeczeniem, ale chce się to robić, chce się tam wracać jak do domu, w którym czekają ciepłi i troskliwi mama i tata. Bo coś w Sobaszkach jest

z archetypicznych ról matki i ojca, do których ciągnie nas wszystkich bez względu na wiek. Będąc częścią węgajckiej rodziny, można odnaleźć wartości być może nieobecne we własnym domu rodzinnym: wzajemną troskę, spokój, uszanowanie różnorodności. W ten sposób Węgajty leczą z różnych traum, odczarowują przeszłość poprzez realne przeniesienie do bajki z dzieciństwa, do lasu i stodoły, gdzie ogląda się filmy na prześcieradle i znajduje życzliwość i wsparcie.

Dlaczego, jak mówisz, „chce się to robić”? Co Ci daje praca z Węgajtami? Na każdym etapie życia daje coś innego. Czym innym były dla mnie Węgajty na początku, czym innym są dziś. Przy pierwszym zetknięciu czułam: „Wow! Będę tworzyć sztukę, będę aktorką, zdobędę warsztat”. Dziś raczej nie przyjeżdżam tam po warsztat aktorski, a po doświadczenie spotkania i poczucie wspólnoty. Węgajty to dla mnie wspólnota i dramat rozstania, kiedy trzeba wracać do domu i porzucić właśnie odzyskane stado. Wioska ma inną specyfikę, jest bardziej tłumna, gwarna... Rzadko udaje się przeprowadzić z kimś głębszą rozmowę, wszystkiego jest dużo, wszystko dzieje się szybko, wszędzie, naraz... Ważna jest też dla mnie stałość Węgajt, że jest dokąd wracać, że powtarzają się te same tańce, te same utwory. Na to się czeka, to jest jak tradycja. Pojawia się też lęk, co będzie jak już nie będzie Węgajt, jak już nie będzie Wioski, nie będzie Wacka i Mutki. Kto to będzie dalej kultywował?

Wacek i Mutka są jak przybrani rodzice – i to nie tylko dla mnie, ale dla reszty moich znajomych też. Zawsze przed wyprawą zapraszają nas do siebie i przygotowują nam posiłek we własnym domu, na swojej zastawie stołowej, z tego, co mają w swojej spiżarni. Jest to niezwykle inkluzywne – nie tylko dopuszczanie właściwie obcych sobie osób do swojej prywatności, ale przede wszystkim rezygnacja z hierarchii mistrz-uczeń, postawienie uczestników warsztatów na równi ze sobą i oddanie sprawstwa w ich ręce. To, czego się od nich nauczyłam, to też to, jak być razem przez tyle lat i w domu, i w pracy, jak się wspierać i jak nie zaostrzać konfliktów. To też jest rodzaj lekcji, którą tam człowiek dostaje.

Z Sobaszkami spotykaliśmy się w różnych trudnych momentach mojego życia – a to mnie facet rzucił, a to za mną był jakiś nieudany romans, a to wywalili mnie z mieszkania. Zawsze czułam, że nie jestem przez nich traktowana wyłącznie jako artystka, tylko przede wszystkim jako człowiek, ważna dla wspólnoty osoba. Węgajty dopuszczają do bliskości. Wielokrotnie z Mute i Wackiem odbywaliśmy intymne rozmowy, wymienialiśmy

się doświadczeniami, prywatnymi historiami – w całkowitej szczerości, ufności i dobrych intencjach, bez krytyki i oceniania, z pełnym zaangażowaniem i poczuciem, że jest się ważnym. Myślę, że teatr dopuszczający do współuczestnictwa otwiera ludzi, którzy potrafią zaufać. Podobnie jest w terapii: jeśli wychodzisz z założenia, że terapia nic ci nie da, to nic ci nie da, a jeżeli jest w tobie chociaż iskierka nadziei, że coś się zmieni, to rzeczywiście jest na to szansa.

Wiele osób mówi wprost, że Węgajty są miejscem dla osób w kryzysie.

Bo jak tam jedziesz, to wiesz, że poznasz dobrych ludzi, wiesz, że możesz brać, a nie musisz dawać. To jest taka sytuacja jak z terapeutą, do którego idziesz na bezpieczną godzinę raz w tygodniu. Jak jesteś będącym na co dzień w totalnym pędzie warszawiakiem, tam zwalniasz: masz zupełnie inny rytm życia, bliższy temu, co atawistycznie przeczuwasz jako pierwotne. W Węgajtach jest dzienna rutyna i rytuały: po śniadaniu idzie się do teatru, pracuje się, wraca do Eli na obiad, znów idzie się do teatru i cały ten czas spędza się razem. Jest przestrzeń, żeby być sobą i ze sobą. I właściwie nie ma zasięgu. Samo przebywanie w przyrodzie już jest terapeutyczne. I to nieustanne zachęcanie do bycia w naturze, to Wackowe: „Idź oddaj mocz w trawę” są pierwotnym łączeniem z przyrodą. Czucie ciała, wieczorne biegi leśne, których w mieście nie mamy okazji uprawiać, wracanie do naturalnego cyklu dobowego, w którym jest poranek, przedpołudnie, popołudnie i wieczór. Ludzie tęsknią do prostoty, a Węgajty są jej dobrym buforem. Myślę, że gdyby taka Wioska czy wyprawa trwały dłużej, to nie byłoby tak różowo. To ważne, że to jest określony, w miarę krótki czas, wystarczający, żeby zdążyły się zadziać dobre rzeczy, a nie zdążyły złe.

Jak jadę do Węgajt, to właściwie przestaję mieć potrzebę kontaktowania się z kimkolwiek spoza kręgu warsztatowiczów – wszystkie osoby, które są mi potrzebne, powiedzmy, tak archetypicznie, są na miejscu: jest archetyp mamy i taty, dobrej cioci czy koleżanki, przyjaciółki, jest zawsze ktoś, kto jest łobuziakiem, kto jest błaznem, kto hersztem bandy. Te nasze naturalne predyspozycje, które często w świecie korporacji czy w miejscach, gdzie nie ma przyzwolenia na indywidualność, nie mogą zaistnieć, tu nagle się objawiają. A Mutka jest jak starożytna amfora, z której wydobywa się aromat ludzkiego potencjału. Ta sobaszkowa metoda pracy polega na uwalnianiu w ludziach dobrych cech i ich często skrytych umiejętności.

W Węgajtach wykorzystuje się też bardzo otwierające, wręcz arteterapeutyczne elementy artystyczne, takie jak maski, muzyczność – i głosów,

i instrumentów – jak *jam session*, które jest transowe, zapraszające i inkluzywne, bo nie trzeba umieć ani śpiewać, ani grać, wystarczy czuć i w tym współ-czuciu z innymi wydobywać dźwięki czy ruch. Trochę jak w ustawieniach hellingerowskich⁴⁴: po prostu czujesz swoją rolę. Możesz uderzać raz po raz łyżką w kubek, dzwonić dzwonkiem czy wydawać z siebie ciche buczenie – wszystko to w tej symfonii głosów nabiera znaczenia.

Moc Węgajt jest też muzykoterapeutyczna: tam do ludzi, do ich serc i dusz dociera się przez muzykę. Mute dobrze wie, jak ważne dla grupy jest dobre zestrojenie – poprzez zestrojenie głosów ludzie zaczynają stroić do siebie również na innych płaszczyznach. Często słyszałam od Mutki: „Dobra, skoro idziecie teraz do Eli, to po drodze prześpiewajcie jeszcze ten kawałek”. Chociaż my i tak śpiewamy zazwyczaj sami z siebie, bo coś na tej wiejskiej piaszczystej drodze wśród pól i lasów się w nas otwiera. W końcu możemy sobie pokrzyczeć w otwartej przestrzeni, gdzie ani głowa nie jest zamknięta, ani głos. To się wszystko ze sobą wiąże: otoczenie sprzyja uwalnianiu się od blokad i ograniczeń nałożonych na nas w mieście. W Warszawie trzeba chodzić na warsztaty z krzyku, żeby móc się otworzyć, a w Węgajtach śpiewa się przy siekaniu cebuli i odcudzaniu groszku z zalewy. Wspominam teraz wspólne szykowanie potraw na wielkanocny stół. Ktoś obiera ziemniaki, ktoś robi naleśniki, ktoś piecze w prodiżu mazurka i nagle wchodzi Wacek z akordeonem i zaczyna śpiewać, a wszyscy z tymi nożami i łyżkami w rękach dołączają, tworząc piękne, wspólnotowe przeżycie. Tam teatr się dzieje cały czas.

Ja na to, co się dzieje podczas warsztatów, patrzę jak na proces grupowy, jak na przeżycie terapeutyczne. Widzę, jak zawiązuje się mała społeczność, jak te naturalne mechanizmy bycia w grupie działają, i to za każdym razem, mimo że spotykają się tam różne osobowości. Zawsze jakiś układ sił trzyma równowagę. Tak jak w terapii, w Węgajtach unika się oceniania, a daje przestrzeń na odpowiadanie sobie na różne pytania. Są też mądrość i spokój Mutki, z którą można porozmawiać intymnie, jak się ma potrzebę. Ale i z Wackiem miałam takie momenty, co było zaskoczeniem, i z osobami z grupy też. Czuję tam taką otwartość i swobodę, że czasem historie, których w innym miejscu nikomu bym nie opowiedziała, płyną same...

⁴⁴ Ustawienia hellingerowskie, zwane też ustawieniami systemowymi lub rodzinnymi, to autorska metoda Berta Hellingera. Celem sesji terapeutycznej jest rozpoznanie źródeł osobistych problemów pacjenta poprzez spojrzenie na nie z perspektywy relacji rodzinnych. To rodzaj psychodramy – uczestnicy sesji dzięki działającemu pomiędzy nimi „polu” przyjmują na siebie rolę członków rodziny osoby, która opisała swój problem.

Ale we współpracy z Węgajtami bywają też trudne momenty, nie będę mówić, że nie ma. Zapusty 2017 roku były dla mnie traumatycznym przeżyciem. Pierwszy raz spotkałam się z podopiecznymi Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, a było to trochę ponad rok po śmierci mojego ukochanego dziadka, którego odchodzeniu bardzo długo towarzyszyłam. Myślałam, że zemdleję z emocji. Z jednej strony było jakieś piękno w spotkaniu z tyłoma starszymi ludźmi pełnymi niemocy, sparaliżowanymi, niesprawnymi, z drugiej – kompletnie nie byłam na to gotowa psychicznie. Nikt nas na to doświadczenie nie przygotował, a jeśli dotychczas nie miało się styczności z podopiecznymi DPS-u, to jest to sytuacja nie do wyobrażenia i może szokować. Ja ją bardzo przeżyłam. Bardzo. Tak, że byłam cała roztrzęsiona. Było to dla mnie traumatyczne doświadczenie.

Ta węgajcka metoda pracy zakłada, że mierzysz się, czasem mimo woli, z masą nieprzewidzianych sytuacji, które na co dzień omijasz. Przekraczasz własne granice – jesz nieznaną potrawę, śpisz na podłodze i spędzasz całe dni z innymi ludźmi, choć w głębi serca jesteś introwertykiem [śmiech]. Albo – co nam się przydarzyło dwa lata temu w Działówku – 1 kwietnia 2018, Prima Aprilis, wiosna w rozkwicie, a tu... w nocy przyszła taka wichura ze śnieżycą, że zakopcił nam się komin, a wiatr wdmuchiwał żar i dym do środka domku, w którym spaliśmy. Zbudziliśmy się zakopceni, podczadzeni. Ja się dusiłam. Pootwieraliśmy wszystkie okna i resztką wody gasiliśmy komin; resztką, bo dostęp do bieżącej wody się popsuł, a większość wody z baniaka zużyliśmy na herbatę i mycie. Nagle pada hasło: „Wybiegać na dwór! Wybiegać na dwór!”, a tam... śniegu po kolana! I musieliśmy się w tej sytuacji zjednoczyć, wspólnie rozwiązać problem, myśleć kolektywnie. To też jest jakaś metoda, żeby stwarzać okazje do tego, by przechodzić razem różne liminalne stany i uczyć się, jak się w tym wspierać. To jest przydatne w pracy nad spektaklem – ktoś zapomni tekstu, to mu pomożesz, zaimprovizujesz, podzuczysz mu słowa.

Mówi się, że praca w Węgajtach jest przykładem pracy demokratycznej. Mierzę się z tym określeniem, bo nie jest to pierwsze słowo, które mi przychodzi do głowy, kiedy myślę o spektaklach IST – pierwszym jest polifonia. Mam taką intuicję, że jeśli w ogóle mówić o jakiejś metodzie pracy Sobaszków, to byłaby ona polifoniczna.

Muzyką zajmuję się na co dzień, wiem dokładnie, co to jest polifonia, i zgodzę się z Tobą. Te spektakle są polifoniczne. Dostajesz temat i pracujesz wokół niego – teksty, piosenki, myśli, cytaty, wszystko zbierasz z subiektywnego

punktu widzenia, a tych punktów widzenia jest tyle, ile osób, stąd wielo-
głos, polifoniczność. Te spektakle mówią głosami nawet tych osób, które
były na jednym z warsztatów w ciągu roku, ale nie biorą udziału w pracy
nad samym spektaklem końcowym, będącym zwieńczeniem wszystkich
trzech wypraw. Podczas jednej z wypraw wielkanocnych był z nami uchodź-
ca z Maroka, który zaczął się w prowadzonej przez Emilię Hagelganz orga-
nizacji Transnationales Ensemble Labsa mającej siedzibę w Dortmundzie.
Ta organizacja wysłała go na wyprawę IST i tym sposobem jego etiudy stały
się częścią spektaklu *Godzina ZERO*, a ja weszłam w jego rolę, czyli grałam
faceta i mówiłam po niemiecku [śmiej]. Dwa lata później [w grudniu 2018
roku] graliśmy ten spektakl w Dortmundzie w siedzibie Labsy. Autora tych
scen nie było wtedy na widowni, bo właśnie rodziło mu się dziecko. To było
dla mnie niesamowite – poznać historię dalszego losu chłopaka, którego
autorstwa etiudę powstała dwa lata wcześniej właśnie gram.

Przekazywanie scen w Węgajtach wydarza się dość często. Sama byłam
twórczynią etiud, które ostatecznie zagrał ktoś inny tak, by mój głos był
słyszalny w tkance spektaklu wykonanego już bez mojego udziału. Ta poli-
fonia w metodzie pracy Sobaszków nie sprowadza się wyłącznie do tego,
że dopuszcza się do spektaklu finałowego głosy zarówno osób z obsady,
jak i tych, którzy nie grają w finale. Ten polifoniczny głos tworzą też różno-
rodne teksty wykorzystane w dramaturgii całości: publicystek, poetów,
dziennikarzy, naukowczyń, pisarzy, pisarek, felietonistek, antropologów
i antropolożek. Tak naprawę do głosu jest dopuszczana cała rzesza ludzi.
Ale w polifonii zawsze jest główna tonacja, ta, którą nadaje szef. Niby przy-
jeżdżając tam, godzimy się na wystąpienie pod szyldem Wacka Sobaszka,
ale mnie brakuje jasnego komunikatu, że jest to praca oparta na autor-
skich etiudach. Zamiast tego czytamy: „inscenizacja: Wacław Sobaszek”.
Powiedziałabym raczej, że Wacek jest producentem. To jest praca kolektyw-
wu, więc przydałby się szczegółowy spis twórczyń i twórców scen, muzy-
ki, udźwiękowienia, a także obsady w różnych sezonach grania. Często
w oryginalnym składzie spektakl grany był krótko, jego żywotność była
dłuższa, wówczas zmiany personalne były konieczne. W przypadku Węgajt
autorstwo często też nie jest tożsame z wykonawstwem. Wiem, że teraz,
po wielu naradach, dyskusjach i rozmowach, zaczęto prowadzić katalog
osób i zapełniać powolutku te autorskie luki w historii Teatru. Smutno mi,
że nawet w tak wspólnotowym, kolektywnym miejscu, jakim jest Teatr
Węgajty, trzeba było zaważać o podstawowe sprawy jak autorstwo.

Dla mnie jako muzyczki ważne jest też wyszczególnienie tego, kto udźwiękwiał spektakl, zwłaszcza że te węgajckie widowiska są dość specyficzne i bardzo muzyczne. Rola muzyka w ogóle jest ciekawym przykładem autorstwa i scenicznej obecności. Muzyk jest cały czas na scenie, choć nie ma swoich scen. Ważne jest to, na czym gra. To też w opisach spektakli nie jest zaznaczone. A to nie zawsze jest akordeon Wacka [śmiech]. Skrzypce, ukulele, bębny, niesamowita wokaliza, piosenki – różne, naprawdę różne formy muzyczne się przez te węgajckie widowiska przeżywały, a nigdzie nie ma o tym wzmianki. W latach 2016–2017 występowałam w wystawianym kilkakrotnie spektaklu *Mniej!*, choć nie byłam autorką żadnej ze scen – grałam w nim jako aktorka, skrzypaczka i śpiewaczka. I nie widnieję jako współtwórczyni, muzyczka czy osoba występująca. Warta podkreślenia jest też rola Mute w tych spektaklach: nie tylko muzyczna i aktorska, ale też personalna. O ile Wacek zajmuje się całokształtem spektaklu, o tyle Erdmute jest zakulisową liderką, demokratyczną i inspirującą cały zespół.

Węgajty są właściwie teatrem bezzałogowym. Spektakle muszą więc mieć prostą strukturę, by obsada mogła się wymieniać i przygotować granie w trzy dni przed pokazem, a premierę w tydzień. Raczej się unika pracy w Warszawie, żeby nie było rozproszenia, nawet jeśli potem widowisko wystawiane jest w stolicy. Chodzi o pewien rodzaj wyciszenia i sfokusowania na tu i teraz; skupienia w jednym fizycznym miejscu, pewnej zamkniętej i kameralnej czasoprzestrzeni: ciała, duszy, wszystkich myśli.

Wracając do polifoniczności Węgajt: jest to metoda nie tyle aktorska, co teatralna, ale teatr rozumiany jest tu nie jako rzemiosło, a wspólnota. Spektakl oparty jest na tym, co się zawiązuje w grupie. Początkowo nie rozumiałam specyfiki tej pracy i liczyłam na to, że nauczę się warsztatu, że będę miała szansę bardziej się rozwinąć aktorsko. Szybko się zorientowałam, że do Węgajt nie przyjeżdża się po warsztat, ale dla pewnego rodzaju celebracji.

W zeszłym roku Węgajty pokazywały *Przesilenia* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie [w ramach XXXIX Warszawskich Spotkań Teatralnych]. Odbiór tego spektaklu był bardzo zły. Ja niestety miałam nieprzyjemność być na widowni, gdzie ludzie wokół mnie cmokali i pomrukiwali z niezadowolonia. Tego rodzaju teatru nie można odbierać dosłownie. Zresztą Węgajty to całe spektrum działań. Spektaklem, który oni wtedy w Dramatycznym zrobili, był nie tylko pokaz *Przesilenia*, ale też, a może przede wszystkim, zaproszenie ludzi do dialogu, poczęstunek kuchni czecheńskiej w ramach

wsparcia Luizy, która jest uchodźczynią⁴⁵, pokaz węgajckich filmów, wreszcie zorganizowanie wspólnego muzykowania i otwartego kursu tańca, które współprowadziłam. Sobaszkowie dali publiczności to, co od zawsze ludzi jednoczy – wspólny posiłek, rozmowę, taniec, śpiew. Dopiero ten wspólnotowy rytuał, podczas którego widownia weszła na scenę, rozmawiała z aktorami, jadła, śpiewała i tańczyła, sprawił, że spektakl się dopełnił. To jest dla mnie świecka modlitwa.

A co jest wyzwaniem w tego rodzaju pracy?

Zawsze jest za mało czasu. Pierwszy dzień jest na poznanie się, w drugim powstają załączki etiud. Niby Wacek powtarza: „Mamy czas, mamy czas”, a tak naprawdę mamy dwa, może trzy dni warsztatowe, żeby przygotować pokaz. Potem jest dzień wielkiego pakowania, a Wacek wszystkich pogania: „Co tak wolno, co tak wolno?!”. A kolejnego dnia już wyjeżdżamy na wyprawę. Przy takim tempie pracy musi być ktoś, kto wybiera etiudy do powarsztatowego spektaklu pokazywanego podczas wyprawy i układa je w całość, choć właśnie z tego powodu jest tak naprawdę najwięcej sprzeczek, spięć. Wacek nie pyta, które sceny nam się podobają i w jakiej kolejności chcielibyśmy je pokazać. Albo pyta, ale i tak potem robi swoje, nie zważając na nasze sugestie czy uwagi.

Wacek stał się ostatnio bardziej autorytarny i trudniej się z nim pracuje. Nie powiedziałabym, że jest inscenizatorem, bo nic nie inscenizuje. Nie jest reżyserem, bo nie daje uwag reżyserskich, nie podpowiada, jakich środków wyrazu użyć, nie formułuje wskazówek technicznych, jak coś zagrać, co przećwiczyć, natomiast czasem umieszcza cię w postaci, którą nie chcesz być, a usuwa scenę, na której ci z jakiegoś powodu zależało. I to tyle. Nie tłumaczy się, nie uzasadnia. Nie wiesz, dlaczego tak jest, po prostu masz to przyjąć i zaakceptować, nawet jeśli się z daną propozycją nie zgadzasz.

Uważam, że kiedy teatr głosi idee równouprawnienia, współdziałania, współdzielenia, to stawia sobie poprzeczkę wysoko i jako instytucja pragnąca te oczekiwania spełniać, i jako ludzki kolektyw dążący do ich realizacji. To pewnego rodzaju przyrzeczenie, zobowiązanie. W momencie, kiedy widzisz, że te postulaty są łamane, to boli tak, że nie chce się w tym uczestniczyć. Człowiek czuje się zawiedziony, oszukany.

⁴⁵ Teatr Węgajty współpracuje z projektem kuchni czeczeńskiej Babel Bar, w której swoje narodowe potrawy gotują uchodźczynie mieszkające w Polsce.

Wacek czasem mówi: „Przyjeźdź”. A ja odpowiadam: „Wacku, ja muszę zarabiać pieniądze”. Słyszę: „Artystka się nie rozdrabnia”. Ale realia życia w Warszawie są zupełnie inne niż w Węgajtach, gdzie jesz prosto, żyjesz prosto... To rodzi poczucie odrealnienia i brak poczucia bezpieczeństwa. Jest to minus pracy z Węgajtami, który mnie od nich odsuwa. Na przykład wyjeżdżamy na wyprawy bez ubezpieczenia. To jest niezapewnienie podstawowych potrzeb w warunkach, w których pracujesz teatralnie, a więc robisz scenografię, używasz młotków, ćwiczysz fizycznie, dużo się przemieszczasz, podróżujesz. Mój kolega raz niechcący złamał mi nos. Bolało okropnie. Ze złamanym nosem (na szczęście bez przemieszczenia) grałam spektakle, śpiewałam. Dopiero po dwóch tygodniach, po powrocie do Warszawy, mogłam pójść na prześwietlenie. W tej sytuacji bardzo odczułam to, że będąc we wspólnocie, musiałam sobie radzić sama. Mieliśmy wyższy cel: trzeba było zagrać spektakl. Nie wiem, może tak jest wszędzie i teraz tylko roztkliwiam się nad sobą?

Innym problemem jest bardzo zła dokumentacja spektakli i wypraw, co wynika z przyjętego sposobu organizacji pracy – jest jedną z wielu rzeczy robionych naprędce, spontanicznie, prowizorycznie. Często są one nagrywane z ostatniego rzędu, co sprawia, że nie widać twarzy aktorów, a niska jakość dźwięku powoduje, że nie zawsze da się wyraźnie usłyszeć dialogi. I nawet jak bym chciała kiedyś pokazać nagrania moim dzieciom: „Patrz, mama grała w spektaklu!”, to nie zobaczą tam mojej twarzy. I to jest coś, co mnie frustruje: rezygnuję z własnej pracy, przyjeżdżam do Węgajt, pracuję na rzecz Teatru i właściwie nie ma po tym śladu. Mam w sobie pewnego rodzaju smutek: godzę się być we wspólnocie, ale w efekcie jestem tylko jej częścią, moja jednostkowa tożsamość niejako rozplywa się w niej, zostaje przez nią wchłonięta. Mój głos zlewa się z głosami innych jej członków. Z czasem nawet trudno jest powiedzieć, co jest moje w tej polifonii, która zrodziła się ze wspólnej improwizacji.

Też nie jest tak, że w tej polifonii każdy głos może być usłyszany. Nigdy nie mogłam użyć w spektaklu żadnej swojej piosenki – widocznie Wackowi nie pasowały albo się nie podobały. I miałam wewnętrzny żal o to. Raz spóźniłam się tylko jeden dzień na warsztat, a nie pozwolił mi pokazywać moich etiud, nie pozwolił mi śpiewać, choć znam te pieśni! „Opuściłam przecież tylko pierwszy wieczór warsztatu! Dlaczego nie mogę teraz w pełni w nim uczestniczyć? Przecież to jest absurd. To jest niesprawiedliwość!” – takie myśli kłębiły mi się wtedy w głowie. Ta wewnętrzna walka, którą toczysz w obliczu podejścia Wacka do niektórych spraw, uczy jednak pokory.

Spektakle Węgajt nie są tworzone demokratycznie, skoro zespół nie ma wpływu nawet na to, które sceny finalnie będą pokazane, a które się nie pojawiają. Są osoby, które grają dłuższe fragmenty, bo coś się szefowi podoba, są osoby, które mają bardzo krótkie teksty, które nie mogą wybrzmieć. Oczywiście jest to znacznie bardziej włączający sposób tworzenia widowiska niż w teatrach instytucjonalnych, gdzie aktor dostaje rolę do grania i nie ma nic do gadania – tutaj sam tworzysz swoją postać, rolę, scenę, dialog, ale to, co dalej się dzieje z twoją etiudą, właściwie nie jest już zależne od ciebie.

Czy coś z tej współpracy z Węgajtami wykorzystujesz w swojej pracy na co dzień?

Czasem prowadząc warsztaty, śpiewam poznane tam pieśni, dzielę się nauczonymi ćwiczeniami, rozruchami, melodiami, tańcami. Z zespołem GOPtrio wykonujemy pieśń *Biedna ja*, a w zespole Córy Mary – *Siwa Raba zieżiuleńka*, są to pieśni śpiewane z IST podczas Alilui. W Węgajtach gra się je dość żywo i skocznie, u nas w wersji mrocznej, spokojnej. Te muzyczne inspiracje cały czas się przewijają nie tylko w moim życiu i pracy; wielu moich znajomych inspiruje się działaniem Wacka i Mutki – niektórzy zaczęli kolędować w swoich rodzinnych miastach czy pobliskich wioskach. W tym roku [2020] dostałam dwie propozycje kolędowania – jedno odbywało się pod Warszawą, drugie – w Bieszczadach, u mojego przyjaciela, Tomka Puchalskiego, którego poznałam zresztą kilka lat temu w Węgajtach. Pierwszy raz w życiu miałam okazję odbyć węgajckie kolędowanie bez Węgajt, i to w Bieszczadach! Co za wspaniały czas!

25 marca 2020, Warszawa

Epilog. Wszyscy jesteśmy zmianą

Kasiu, mam potrzebę powrotu do pewnych kwestii, które po upływie trzech lat od wywiadu uległy przewartościowaniu i wymagają ponownego poddania refleksji. Wywiad przeprowadzałaś ze mną tuż po wybuchu pandemii, która mocno zachwiała moim światem. Rozmawiałam z Tobą z otchłani pandemicznej depresji, w której negocjowałam wiele dobrych rzeczy, a z łatwością uwypuklałam to, co złe, negatywne i uwierające. Być może ostatni fragment naszej rozmowy o wyzwaniach, które stoją przed teatralną pracą Węgajt, należałoby czytać w tym kontekście.

Czas publikacji *Polifonii* jest dla mnie momentem powrotu do współpracy z Węgajtami po prawie trzyletniej przerwie. Kolęda w Nowicy, Zapusty na Warmii i Aliluja w Dziadówku... Jako nowa ja zanurzyłam się w pracy twórczej, poddałam procesowi grupowemu i zobaczyłam, że nie tylko ja się zmieniałam, lecz także zmienił się sposób prowadzenia warsztatu przez Wacława. Mute pozostała jak zawsze wspaniała i czuwająca nad wszystkim. Wacek z dużą uważnością zaczął traktować to, co mówią osoby z grupy, uwzględniać nasze pomysły, brać pod uwagę to, czego jako uczestnicy i twórcynie scen teatralnych chcemy, a na co nie ma w nas zgody.

Podczas wszystkich trzech tegorocznych wypraw Wacek był dla mnie reżyserem, który podpowiada, daje wskazówki, a jednocześnie uwzględnia to, co moje i dla mnie ważne. Po raz pierwszy po dziewięciu latach, odkąd zawiązałam do Węgajt, miałam możliwość głębokiego zmierzenia się z tym, co w naszej relacji reżyser – uczestniczka/aktorka/muzyczka niewygodne i bolesne. I przeszliśmy to razem, mailując, dzwoniąc do siebie i pisząc. Nasza relacja się pogłębiła, a ja czuję się szanowana, doceniona i traktowana na równi. Wiele trudności w pracy twórczej z Węgajtami, o których mówiłam w naszej rozmowie, straciło na aktualności – być może przez zmianę postawy Wacława, a być może i przez zmianę, która przez te lata nastąpiła we mnie samej. Jedno jest pewne – teatr, który dba o ludzi, w którym padają słowa „przepraszam”, „dziękuję” i „proszę”, to teatr nadziei, starający się, wbrew temu, co wcześniej sądziłam, sprostać obietnicy równouprawnienia, współdziałania i współdzielenia.

Dziś z pewnością mogę powiedzieć o wdzięczności, jaką czuję do Sobaszków, którzy uwzględniają mój głos, traktują mnie podmiotowo i indywidualnie, obdarowują ciepłem i służą wsparciem. Są zwyczajnie po ludzku serdeczni, co w dzisiejszych czasach pędu i powierzchowności nabiera na znaczeniu i już nie jest wcale tak zwyczajne. Jest niezwykle. Przy tym źle zarchiwizowane spektakle Teatru, braki w dokumentacji czy też nasze małe wewnątrzgrupowe nieporozumienia wydają się błahe. Kontakt z Węgajtami to przejście przez niemierzalny, nieuchwytny i niemożliwy do zarejestrowania kamerą, wewnętrzny proces; to głęboka przemiana, wartościowe relacje – być może na resztę życia – i bezcenne doświadczenia, które na zawsze pozostaną we mnie zapisane.

3 czerwca 2023, Warszawa

MIŁKA MAJCZYNO

Kulturoznawczyni, animatorka kultury, zawodowa muzyczka (dyplom w klasie

skrzypiec). Prowadzi zajęcia muzyczne dla dzieci oraz samodzielne projekty muzyczne, komponuje piosenki i muzykę do spektakli, współpracuje z Centrum Praw Kobiet w Warszawie. Gra na skrzypcach, pianinie, śpiewa, interesuje się muzyką etniczną i próbuje swych możliwości w grze na akordeonie i cymbałach. W latach 2015–2018 członkini żeńskiej grupy improwizacji wokalne SYRENY, z którą działała również w Węgajtach. Obecnie współtworzy zespoły: OM, GOPtrio i Córy Mary. Stypendystka miasta Warszawy oraz MKiDN. Z Teatrem Węgajty jest związana od 2014 roku – bierze udział w wyprawach i warsztatach IST, pracuje nad spektaklami, prowadzi warsztaty, w tym Otwarty Kurs Tańca, realizuje akcje performatywne, działa z Pogotowiem Muzycznym.

Odważyć się na swój głos.

Rozmowa z Elizą Paś-Dimitrow

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Moje pierwsze zetknięcie z Węgajtami to wolontariat na Wiosce Teatralnej w 2012 roku. Jako młoda dziewczyna chciałam poznawać polski teatr alternatywny, szukałam nowych miejsc, inspiracji. Od początku czułam, że to miejsce dla mnie, że czuję się tam jak w domu.

Co sprawia, że jest to, jak mówisz, miejsce dla Ciebie?

Doświadczenie piękna obcowania z materia, którego nie ma na co dzień – nie tylko z pięknem sztuki, muzyki czy teatru, ale też z pięknem ludzkich serc, niekiedy bardzo skrytych. W Węgajtach zbierają się osoby bardzo wrażliwe, uczestnicy Innej Szkoły Teatralnej nie są przypadkowi. Przyjemnie jest obcować z nimi, poznawać ich głowy, też w pracy twórczej.

Nieraz kiedy wszyscy się już rozjeżdżali, każdy w swoją stronę, jeszcze w pociągu czułam wibrację... Do samego końca byliśmy całością. Pamiętam pożegnania, podczas których wszyscy płakali. To było doświadczenie ludzkiego piękna na bardzo głębokim poziomie. Poczucie, że sztuka dotyczy każdego, że to nie jest rzecz zarezerwowana tylko dla artystów, ale że każdy może ją tworzyć, a jej jakość nie zależy od technicznych możliwości, ale od naszej szczerości. Nie jest dla mnie ważne, czy cała grupa ma doświadczenie teatralne, czy nie, czy ktoś jest studentem, czy 50-letnim biznesmenem, wszystko jedno, z takiego kraju, czy innego – w momencie, kiedy zaczynamy tworzyć, budować wspólnie tę wibrację, dociekać prawdy w naszym głosie, wielogłosie, to ten wielogłos staje się jednym głosem. Jednym głosem mówimy to, co jest dla nas prawdą, co nas dotyczy, co jest ważne, o co się chce jeszcze walczyć w życiu. I po to tam wracam. Uwielbiam doświadczać tego miejsca i Wacka i Mute jako ludzi i jednocześnie doświadczać tego procesu z ludźmi.

Co jest dla Ciebie ważne w procesie twórczym w Węgajtach?

W Węgajtach oddaje się koncepcję w ręce uczestników. Albo inaczej: jest Wacek, który czuwa nad wszystkim z lotu ptaka i na bieżąco komentuje pracę, ale dużą część odpowiedzialności za całość mają sami uczestnicy. I jest jeszcze Mute, której praca – może niedoceniona, czasem pozostawiona w cieniu – jest niezastąpiona. Mutka jest nie tylko nauczycielką tradycji Węgajt, pieśni, tańców, ale też osobą, z którą po cichu można się podzielić niewyklutymi pomysłami lub wątpliwościami. Zawsze chętna wesprzeć, pomóc, doradzić. Uważam, że Mute wykonuje tam olbrzymią pracę. Oni obydwój ten teatr niosą.

To wielka przyjemność doświadczyć procesu twórczego z Wackiem i Mute. Obydwój są cudownymi artystami. Wiadomo, z czasem nabierają swoich zwyczajów, wybierają drogi, którymi nieraz kluczają, ale widzieć ich w ich praktyce to jest olbrzymia wartość. Nawet powiedziałabym, że podczas IST tego jest za mało. Chciałabym móc więcej obserwować, co oni robią, jak pracują, bo z tego się bardzo dużo czerpie. Chciałabym móc na nich popatrzeć.

Wracając do Twojego pytania o to, co jest ważne dla mnie w procesie twórczym: dla mnie kluczem do codziennej pracy z głosem jest praca z emocjami i ciałem. Może fakt, że nie kończyłam żadnego konserwatorium, daje mi tę furtkę, żeby w ten sposób patrzeć. Bo dużo artystów, którzy są z wykształcenia muzykami, skupia się tylko na muzyce w kontekście technicznym. A do mnie przychodzą ludzie, żeby ten głos otworzyć, żeby go poznać. Większość blokad, które mamy w ciele, nie wynika z fizycznej niemożności wydobywania głosu. Każde ciało jest zdolne śpiewać. A jednak często coś nas hamuje, pytanie: co i jak do tego dotrzeć. Techniki teatralne tu bardzo pomagają – w otwieraniu głosu, emocjonalności i ludzkiej wrażliwości.

Myślisz, że Sobaszkowie mają takie podejście do teatru w pracy twórczej? Że korzystają z teatru jako narzędzia spotkania, uwalniania, otwierania?

Tak. Chociaż oni o tym nie mówią. Wszystko jest owiane mgiełką tajemnicy. A to się po prostu zadziewa. I może Wacek i Mute mają tego świadomość – na pewno mają tego świadomość – ale o tym nie mówią. Mówią o tym, nad czym pracujemy, ale nie mówią o procesach, które zachodzą i dla których oni stwarzają przestrzeń, żeby mogły zachodzić. Jeśli człowiek chce, to może pójść do Mute i do Wacka i z nimi porozmawiać o swoim procesie, o tym, co czuje. Może brakuje tego, żeby powiedzieli wprost: „W tym i tym czasie możecie do nas przyjść” albo „Jeśli potrzebujecie pomocy, to my jesteśmy”?

To jest ciekawe – obserwować proces twórczy każdego z osobna. Czasem ktoś zupełnie nie wie, o czym chce mówić, nie ma ze sobą żadnego tekstu, a po paru dniach coś jednak zaczyna tworzyć. To jest proces, w którym wszystko jest możliwe. Warsztat teatralny jest niewątpliwie ważny, ale jest dana swoboda próbowania, eksperymentowania. Do tego dochodzi proces grupowy, proces wymiany – w zasadzie bardziej ludzkiej niż stricte techniczno-teatralnej. I dodatkowo wszystko jest owiane mistycyzmem węgajckich rytuałów – biegania po lesie, wspólnych posiłków, wspólnie spędzanych wieczorów, kiedy gra się muzykę, śpiewa, gotuje, wymyśla coraz to nowe motywy teatralne...

Kontakt z kultywowaną w Węgajtach tradycją, czy to z Alilujką, czy z kolędowaniem, sam w sobie jest wielkim przeżyciem. Mnie się podoba to, że te tradycyjne działania są spotkaniami z ludźmi, którzy się nie zajmują sztuką – to daje głębokie zrozumienie teatru obrzędowego zrodzonego ze sztuki prostych ludzi.

Pamiętam taką Alilujkę, podczas której wszyscy chcieli koniecznie się o niej czegoś dowiedzieć. W końcu Wacek z Mutką przyparciu do muru opowiedzieli nam jej historię. I myślę, że dobrze by było, żeby każdy uczestnik IST miał takie doświadczenie i mógł tej historii od nich posłuchać, ale to jest rzecz losowa. Może to jest taka ludzka próba: jak bardzo chcemy się dowiedzieć? To ma swój urok, że nie ma ustalonego przebiegu warsztatów i że zależy on od uczestników. Może w tym jest ten mistycyzm? To jest ciekawe jako proces i ciekawie jest w nim być. Choć pewnie są różne odczucia.

Skoro już wspominasz o różnym odbiorze warsztatów, to zapytam: czego Tobie brakuje w tym czasie spędzonym w Węgajtach?

Tego czasu zawsze jest za mało. Gdyby czasu na przygotowanie spektakli było więcej, to ich forma teatralna mogłaby być bardziej kompleksowa – etiudy można by było bardziej pozazębiać, interakcje między ludźmi mogłyby być bardziej rozbudowane... Może dzięki temu zyskalibyśmy nowe możliwości opowiadania? Ale forma jest, jaka jest. Jest to forma etiudowa. Każdy ma swoją małą scenkę. Praca nad nimi jest indywidualna, choć możemy siebie nawzajem zapraszać do swoich etiud, ale w ograniczonym zakresie. Spektakl stanowią mikroszenki różnych osób z warsztatów IST z całego roku połączone ze sobą w mozaikę. Jest jeden temat, ale nie ma fabuły. To są raczej rzucane obrazy, które przewodzą myśli, naprowadzają na wnioski albo stawiają widzowi pytania. Czasem tęsknię za intensywną pracą nad każdą sceną teatralną, za namysłem nad mikrorzeczami – żeby świadomość

była i w geście, i w ruchach. Czasem jest na to przestrzeń i wtedy nawet bardzo charakterne postaci się pojawiają, szczególnie u Mute. Mute jest bardzo mocną aktorką i jej postaci mnie zawsze zachwycają. Kiedyś jej powiedziałam, że jest niesamowitą tancerką butoh. Na co z niewinnym uśmiechem odpowiedziała mi, że nic nie wie o butoh. Jej odpowiedź, trochę z przymrużeniem oka, dowodzi tylko jej artystycznej skromności...

Fajnie by było móc tak głęboko popracować, a czasem sobie myślę, że może nie trzeba. Że ten rodzaj pracy, jaki jest w Węgajtach, oni sami sobie wybrali i może w innych miejscach robi się tak, a w Węgajtach robi się inaczej. I trzeba robić to najlepiej, jak się potrafi.

Ten rodzaj pracy dopuszcza też sytuację, że do spektaklu finałowego danego rocznika IST wchodzi scena wypracowana przez osobę, która z różnych względów nie jest w obsadzie. Tobie się przydarzyła taka historia. Jak się z tym miałaś?

Bardzo dobrze. Szkoda, że nie widziałam efektu [śmiech]. Dla mnie to jest piękne, że coś, co stworzyłam, było dla kogoś na tyle ciekawe, że zechciał tego użyć w spektaklu.

Kiedy mówi się o pracy nad spektaklem w IST, często pada określenie, że jest ona demokratyczna. Ja wolę nazywać tę formułę polifoniczną czy też wielogłosową. Jak Ty byś ją nazwała?

Polifonia kojarzy mi się z czymś, co się dzieje w jednej chwili, wielogłos z kolei ze środkiem wyrazu, nie tylko z formą, ale też w ogóle z możliwością wypowiedzenia czegoś, wyrażenia siebie. Słowo „głos” mi bardziej dźwięczy jako określenie, które łączy metaforę muzyczną i teatralną.

Myślę, że spektakl nie jest całkowicie demokratyczny, zwłaszcza na samym końcu, kiedy jest domknięty i złożony w formę, ale sam proces twórczy jest demokratyczny, a może bardziej: liberalny? Demokracja kojarzy nam się z wolnością, a oznacza głos większości. A spektakl IST to nie jest głos większości. To jest głos każdego z osobna. To jest zresztą w Węgajtach pięknie: nieważne, ile osób powie, że coś jest okej, ty możesz się zupełnie nie zgodzić. I to, że ty się nie zgadzasz ze wszystkimi, jest ważne. I najprawdopodobniej przez to, że się nie zgadzasz z większością, to twój głos będzie w tym spektaklu użyty jako kontrapunkt, by pokazać, że może być tak, ale może być też inaczej. To jest właśnie ten węgajcki mikrokosmos: tam każda myśl i emocja są wartościowe. Coś, czego się wstydzimy na co dzień, bo społeczeństwo to źle ocenia – że ktoś jest nadwrażliwy albo że ma problemy egzystencjalne – tam

staje się wartością. Może to być złość na coś, co się wydaje obiektywnie nieważne, obiektywnie nieproblematyczne, ale ty tę złość czujesz i masz prawo ją czuć i z tą emocją pracować albo ją wyrazić. I nie będzie tak, że to zostanie zbagatelizowane. Podobnie strach, niepewność... To jest piękna praca z emocjami, które mogą być dla kogoś problemem. W Węgajtach jest przestrzeń na to, by spróbować z nimi po prostu pobyc.

Co z doświadczenia Węgajt przenosisz do pracy na co dzień?

Jest we mnie duża tęsknota za byciem emocjonalnie tak blisko z ludźmi, jak to się dzieje w Węgajtach, i staram się to kulturować w Warszawie – w życiu codziennym, w pracy warsztatowej. Przez to, że prowadzę takie warsztaty, które nieraz są trudne dla ludzi dopiero zaczynających pracować z głosem, to czuję, że moim zadaniem jest zbudować atmosferę zaufania i wzajemnego szacunku. Wydaje mi się, że to się udaje. To doświadczenie węgajckie we mnie jest właśnie w tym, w świadomej pracy tworzenia emocjonalnie przyjaznego środowiska, w którym można zminimalizować poczucie strachu czy wstydu, choć to też jest ważne, żeby z tym emocjami pobyc, bo bez spotkania się z dyskomfortem trudno jest pójść dalej.

Dla mnie najważniejsze jest stworzyć dla ludzi grupę, w której każdy czuje się wolny i ma prawo czuć, co chce, nie wstydzi się uczuć i nie wstydzi się tego, że się wstydzi. I to jest doświadczenie Węgajt, które we mnie drzemie. Że sam efekt pracy twórczej nie jest aż tak ważny jak głęboka praca penetrująca siebie. Że ważne jest stworzenie przyjaznego środowiska dla ludzi, z którymi się pracuje, żeby mogli obserwować siebie nawzajem i odważyć się na swój głos. To jest podstawą pracy Węgajt: akceptacja siebie i czerpanie z samego siebie. Wiele osób deprecjonuje siebie jako przekaznik sztuki i szuka czegoś na zewnątrz, a najpierw trzeba zaakceptować siebie jako stworzenie, zaakceptować swoje ciało. Praca w Węgajtach bazuje na tym samym. Z tego na pewno na co dzień czerpię.

31 marca 2020, Warszawa

ELIZA PAŚ-DIMITROW

Performerka, śpiewaczka, instruktorka emisji głosu. Pracuje z głosem naturalnym, technikami śpiewu tradycyjnego, pieśniami słowiańskimi, głównie ukraińskimi. Z Teatrem Węgajty związana od 2012 roku, początkowo jako wolontariuszka Wiosek Teatralnych, potem, w kolejnych latach – uczestniczka wypraw terenowych, kolędowania i Alilui. Regularnie prowadzi warsztaty pracy z głosem i z pieśnią w ramach festiwalu Wioska Teatralna.

Pytanie o granice.

Rozmowa z Wiktorią Rutkowską

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Zaczęła się od nakarmienia wewnętrznego dzieciaka, który chce przygody – pakujemy się, wyjeżdżamy na wieś i do lasu, razem śpimy, razem jemy, razem zbieramy poziomki, razem idziemy od Eli do teatru i z teatru do Eli, razem jedziemy na wyprawę. Marzenie z dzieciństwa. Jedziemy bandą osób, które kochają się całym sercem, jeszcze chcemy zrobić coś nie tylko dla siebie, ale też dla innych. Wyprawy były dla mnie niesamowitym odkryciem. To było poczucie, że robię coś dobrego, co jest namacalne; nie tylko pomagam światu na odległość, wysyłając pieniądze, ale biorę drugiego człowieka za rękę. To, co Węgajty robią na wyprawach, jest żywe, tak bardzo tu i teraz. Na początku wszystkie aspekty ich pracy były dla mnie pociągające i ciekawe. Urzekło mnie wykorzystywanie tego, co w kulturze ludowej – tańców, utworów muzycznych, obrzędów – i wyciąganie z niej esencji i uniwersalności. Wszystko jedno, czy jest to taniec z Irlandii, z Małopolski czy przywieziony z Afryki, ważne, by móc go wykorzystać do tego, byśmy się do siebie zbliżyli, często nawet nie znając nawzajem swoich języków. W Węgajtach używa się obrzędów i zwyczajów, tańców i utworów po to, by przeżyć wspólnotę bycia razem. Słyszałam głosy sprzeciwu czy oburzenia, że to jest bezczeszczenie kultury i nie powinno się korzystać z niej w ten sposób. Zdarzały się takie głosy nawet wśród uczestników wypraw – część osób, które przyjeżdżały do Węgajt, zajęła się potem kontynuowaniem tradycji muzycznej jeden do jednego tak, by utrwalić, skąd pochodzi dany utwór, przez kogo i jak był wykonywany. Pielęgnowanie ciągłości tradycji jest potrzebne, ale nie uważam, że jedno musi wykluczać drugie. Mnie jest bliskie węgajckie rozumienie istoty tradycji.

Urzekła mnie też węgajcka otwartość, to, że jesteś zaproszony do tego, czego chcesz, że nie ma tam poczucia, że to jest coś ekskluzywnego, wręcz przeciwnie: Węgajty są inkluzywne. Możesz dołączyć do każdego spotkania, możesz się wypowiedzieć na każdym panelu, możesz z marszu wziąć

udział w warsztatach, choć przyjechałeś zaledwie godzinę temu. I pojawia się pytanie o granice tej otwartości. Kiedyś na dyskusję w ramach Wioski Teatralnej przyszło kilku młodych chłopaków z Węgajt i wnieśli do rozmowy coś, co było z zupełnie innego porządku – to było bardzo ciekawe, ale niewątpliwie było to spotkanie światów. Bo Węgajty raczej przyciągają osoby, które mają podobny światopogląd. Sama narracja wokół Węgajt od razu pokazuje wartości, na których są one zbudowane. Mogliśmy mieć różne zdania w różnych kwestiach, ale fundament był ten sam – podobny rodzaj otwartości i akceptacji siebie nawzajem. Zachłysnęłam się tym.

Mówisz o pierwszych zachwytach. Co sprawiło, że tam wracałaś?

Już wtedy intensywnie działałam na polu edukacji alternatywnej, więc to było miejsce dające mi wiele różnych możliwości wraz z poczuciem, że jestem w żywym kontakcie z osobami, z którymi i dla których działałam. Że to nie jest tylko tak, że mam jakiś pomysł i go sobie sprawdzam, ale faktycznie mam możliwość stworzenia relacji i zaproponowania działania na podstawie diagnozy potrzeb konkretnej społeczności, a nie jakiejś mojej fanaberii. Przez wiele lat robiłam w Węgajtach projekty z dziećmi. Na początku z Basią Grzybowską, potem w ramach Lata w Teatrze. I znów całą bandą już jako instruktorzy spaliśmy u Eli, potem szliśmy do dzieciaków, potem gadaliśmy do nocy. Te działania, choć były typowo edukacyjne, wyrastały z potrzeby wspólnego tworzenia.

Myślę, że najważniejszą rzeczą w Węgajtach, która wiele osób przyciąga, jest właśnie chęć działania. I nie musisz na początku myć podłogi, a potem odezwać się po siedmiu latach do mistrza, a po dziesięciu to może on spędzi z tobą godzinę. Tylko: chcesz, to działasz. Mam porównanie: kilka lat temu z Pauliną Andruczyk pojechałyśmy na staż w Odin Teatret. Po doświadczeniu otwartości w Węgajtach, gdzie Wacek i Mutka wysłuchają wszystkich twoich pomysłów i dadzą ci przestrzeń, byś robiła swoje, w Odin musiałyśmy przejść etapy wtajemniczenia. Pierwszy miesiąc był dla nas bardzo trudny – chciałyśmy włączać się w działania, a nie byłyśmy do nich dopuszczane. Dopiero po miesiącu mogłyśmy wziąć w czymś udział, a nie tylko być obserwatorkami sprzątającymi salę, pomagającymi w archiwum. Do końca miałyśmy poczucie, że Odin działa w bardzo wyselekcjonowanym gronie.

W Węgajtach nie ma selekcji. Od razu jesteś mile widziany. Wacek i Mutka wiedzą, że w każdym drzemie potencjał, ich interesuje rozdmuchiwanie tej iskry. W pracy z ludźmi oddają duże pole do działania. Stwarzają

ramę i pozwalają ją wypełnić tym, czym każdy chce. Wacek wybrał na formę wypowiedzi artystycznej wielość, w ramach którego każdy może wnieść swoją historię, swój potencjał, swój zachwyt nad czymś czy chęć zrobienia czegoś. Na wszystkich i na wszystko jest tam miejsce. I znów się zastanawiam: gdzie są granice pojemności tej formy wypowiedzi?

Pytanie o granice to też pytanie o dosłowną przestrzeń. Teatr Węgajty to posiadłość Wacka i Mutki. To jest niesłychane, że w stodole dzieją się dzikie harce, ludzie tańczą, ktoś gra na trąbce, ktoś zasypia na podłodze, ktoś obok krzyczy, a Mute zostawia to całe towarzystwo i z ufnością idzie spać. To oddawanie komuś odpowiedzialności jest mi bardzo bliskie edukacyjnie; to, że pozwalasz komuś wziąć na siebie odpowiedzialność, sprawia, że on ją po prostu bierze. Dzięki temu w Węgajtach młodzi dorośli zyskują sprawczość: mają odpowiedzialność, możliwości, pole, narzędzia do działania i grupę. Mam przed oczami taką sytuację: jest czwarta nad ranem, a wszyscy sprzątajną salę po całonocnym graniu i śpiewaniu. I nie chodzi o magię tego miejsca, to mogłoby być równie dobrze na Podkarpaciu, na Podlasiu, w Hiszpanii... obojętnie. Masz zapał i chęci, to masz i rób.

Wspólnota węgajcka składa się z tego, kto akurat w niej jest. Ta idea wypełnia się na przykład w Latającym Kolektywie Wioski Teatralnej, tworzonym przez tych, którzy akurat mają czas i chcą działać. Kiedy masz te 20 lat i głowę pełną pomysłów, to najlepsze, co może ci się przytrafić, to mieć możliwość działać i konfrontować działania z innymi osobami. A otwartość innych osób na to, żeby działać razem, to jest też potencjał na przyszłość. Ile inicjatyw wyrosło z Węgajt! Chociażby Performeria, której część ekipy założyła Stowarzyszenie Pedagogów Teatru. Mam wrażenie, że wciąż wiele projektów jest nadbudowanych na tamtym doświadczeniu. Jak chcę zorganizować pochód cyrkowy, to wiem, do kogo zadzwonić, wiem, jak to zrobić. Mam poczucie mikrospołeczności Węgajt w Warszawie. Ale też tęsknię do natury – w zeszłym roku miałam taki szalony pomysł, byśmy razem z warszawską ekipą wspólnie kupili w Węgajtach ziemię [śmiech].

Dla wielu osób Węgajty są niezwykle właśnie ze względu zarówno na kontakt z naturą, jak i doświadczenie wspólnoty. Pobyt tam traktują jak pewnego rodzaju czas odnowy. Czy dla Ciebie Węgajty też mają taki wymiar? Na pewno jest w tym taki aspekt, że odcinasz się od swojej codzienności, od swojego rytmu dnia, od swoich codziennych spraw, telefonów, internetu. Wchodzisz całym sobą w to doświadczenie i dzięki temu dzieje się tam bar-

dzo, bardzo dużo. I pozytywnych dla ciebie rzeczy, i rzeczy trudnych. Podczas tego procesu grupowego zdarzają się różne zatargi, jakieś nieporozumienia i sprzeczki. Z tym intensywnym byciem razem związane jest ryzyko, że możesz się z kimś nie dogadać, możesz się z kimś ścierać. Konfrontujesz się z tym, co dla ciebie nie zawsze jest łatwe. Chociażby z fizycznymi aspektami dotyczącymi ciała: jest mi zimno, jest błoto, mam mokre buty, nie wiem, czy pić wódkę z gospodarzami w kolejnym domu, czy oni się nie obrażą, jak odmówię.

Wydaje mi się, że w każdym tego typu doświadczeniu jest coś terapeutycznego. Jesteś wyciągnięty z codzienności, odcięty od zewnętrznych bodźców, które znasz, i musisz się na nowo spotkać ze sobą, musisz wrócić do siebie, żeby siebie określić. Może do tego samookreślenia, którego doświadcza się w Węgajtach, dochodzi właśnie dlatego, że jest ono konieczne? Nie masz wyjścia, musisz zdecydować, czy jest ci zimno, czy nie, czy chcesz dalej iść i masz siłę, czy nie. Czasami się zdarzało tak, że ktoś przyjeżdżał z jakimś wirusem, wszyscy się zarażali i każdy stał przed decyzją: idę z gorączką czy nie idę. I jednocześnie widzisz w Wacku i Mutce niesamowitą motywację i konsekwencję działania. Mutkę zawsze podziwiałam: śnieg sypie w twarz, a ona bierze flet i mówi: „Dobra, idziemy”.

Co więcej, cały czas jesteś w intensywnej interakcji z innymi osobami. To też jest ciekawe, jak się odnajdujesz w grupie, jaką odgrywasz w niej rolę. Tam wszyscy są potrzebni. Ktoś musi ugotować obiad, ktoś musi nieść latarnię, ktoś mówi: „Dobra, ja mogę rąbać drewno, ale nie chcę robić obiadu”, ktoś będzie wyciągać ludzi do tańca jako pierwszy, bo jest mu z tym dobrze, a ktoś inny potrzebuje więcej czasu. Czasem na wyprawę przyjeżdżały osoby introwertyczne, które mają większą potrzebę bycia samemu, i ich strefa komfortu była zaburzona przez ciągłe bycie razem. I pamiętam, że cała grupa starała się o nich zadbać. Co też pomagało takiej osobie poszerzać swoją strefę komfortu, stawiać pierwsze kroki do tego, żeby móc pozwolić sobie na więcej obcowania z innymi. Ktoś je mięso, ktoś nie je, ktoś jest na coś uczulony. Jak wpuścić w jedną grupę tak różne potrzeby, jak o nie zadbać?

Czasami dopóki jakieś sytuacje się nie wydarzą, to nie jesteś w stanie przewidzieć, czy tego byś chciał, czy nie. Czasami nie jesteś w stanie postawić granicy, a przydałoby się, żebyś to zrobił. Było dużo takich historii, że ktoś poczuł się w jakiejś sytuacji przekroczonej, bo właśnie nie postawił granicy. Dobrze mieć kontakt ze sobą i reagować, żeby nagle nie znaleźć się w sytuacji, która ciebie przekroczyła. Z jednej strony masz tam tyle możliwości,

z drugiej – musisz stawiać dosyć samoświadome kroki, żeby nagle nie zostać wciągniętym w jakąś inicjatywę, która nie do końca jest w zgodzie z tobą. I to się czasami działo, że właśnie w rozpędzie działania ktoś się na coś zgodził, a dopiero po czasie się okazywało, że nie czuje się w tym okej.

Czy w Twoim węgajckim doświadczeniu były takie sytuacje, które pozwoliły Ci lepiej poznać siebie i swoje granice?

Dla mnie wyjątkowym przeżyciem było chodzenie od domu do domu w święta Wielkanocy. Z kolędowaniem zimowym wszyscy jesteśmy zaznajomieni, Alilujka to jest nie do końca znana wszystkim forma. Czasami na Suwalszczyźnie jest wciąż z metr śniegu, ale już zima przechodzi w wiosnę, rodzi się coś nowego. Na Alilujce zawsze było najwięcej doświadczeń z różnych biegunów: z jednej strony takiego zachłyśnięcia się zwyczajem i tym, że wszyscy przyjeżdżają z różnych miejscowości, żeby zobaczyć nasze przedstawienie, z drugiej strony zderzenia z tym, że bardzo głośno komentują pewne rzeczy w trakcie spektaklu i te teksty są czasem mocno seksistowskie. Czasami są zdarzenia przekraczające i rodzą się pytania: co w tej sytuacji jest ważne, czy możesz pójść na kompromis, czy nie? Zapraszają cię do domu i nagle do twojego przyjaciela, który pochodzi z Bliskiego Wschodu, mówią: „Ooo, pan to jest takim Żydkiem wesotym” i zaczyna się narracja dosyć antysemitka. Niby w żartach, ale nie do końca śmiesznych. Próbujesz z tego jakoś wybrnąć... Albo jakiś gospodarz, z którym tańczysz, zjeżdża ręką niżej i chce cię klepnąć w tyłek albo po prostu to robi... Te spotkania z mieszkańcami wsi bywają jednocześnie i trudne, i piękne. Widzisz psy trzymane na łańcuchu. Zastanawiasz się: gdzie jest granica? Możesz zadzwonić na policję, ukraść tego psa. Ale ile psów ze sobą zabierzesz? Pamiętam, był taki husky na bardzo krótkim łańcuchu, taki przyjazny... Byłam mocno poruszona tymi psami. Historia o psie nawet weszła do spektaklu, by w ten sposób wybrzmieć

Na Alilujce musisz dokonywać najwięcej takich wyborów: z jednej strony wchodzisz w zupełnie nowe doświadczenie, fascynujesz się nową, nieznaną ci formą kolędowania, zachwyasz zmianami w przyrodzie, obcujesz z krajobrazem jak ze snu. I spotykasz się z taką otwartością ze strony mieszkańców – na spektakl przyjeżdżali ludzie z otaczających wiosek, bo to było dla nich ważne. Z drugiej strony doświadczasz tych wszystkich wymagających sytuacji, które do tej pory mocno pamiętam. Niezbędna jest dbałość o siebie nawzajem. Raz w naszej grupie było dużo dziewczyn i brygada chłopaków ze wsi chciała bez przerwy nas obejmować w tańcu.

To już było za dużo, uciekliśmy. To jest trudne: nie chcesz się wyrażać przemocowo, ale chcesz postawić granice, które będą respektowane. Zdecydowanie łatwiej na wyprawie było facetom. Czasem były takie sytuacje, że chłopak z naszej ekipy musiał zareagować i powiedzieć, że nie wolno chodzić za jakąś dziewczyną. Dopiero wtedy to przynosiło efekt. Raz cała grupa zasłaniała dziewczynę, na którą ktoś się wziął. Pamiętam wiele takich sytuacji, które uświadamiały nam, że nie jest tak, że będziemy chodzić od domu do domu i zawsze będzie miło, że te wyprawy wiążą się z ryzykiem. I znów pojawia się pytanie o granice tego ryzyka. Zdarzały się przecież sytuacje, gdy ktoś poczuł się przekroczony czy wręcz nadużyty, bo nie miał świadomości limitu swoich sił i możliwości. Z jednej strony wspaniale móc przeżyć takie doświadczenie, z drugiej – może ono cię naruszyć, otworzyć w tobie coś trudnego. Mute i Wacek oferują narzędzia zamykające to doświadczenie – kręgi, rozmowy. Można z nich skorzystać, ale wiem, że nie każdy może być na to gotowy. Coś jednak sprawia, że ludzie wracają, chcą angażować się w to ryzyko. Wyprawy pozostaną dla mnie czymś wyjątkowym, co wpłynęło na moją tożsamość. Gdybym miała powtórzyć swoje życie, znów wzięłabym w nich udział.

Opowiadasz przede wszystkim o wyprawach, które są punktem kulminacyjnym warsztatów. A jak wspominasz pracę warsztatową i tworzenie spektaklu?

Na początku nie mogłam zrozumieć, czy mam do czynienia z pewnym porządkiem, czy z zasadą nieporządku [śmiej]. Jaka jest metoda tej pracy? Jakie są reguły? Jak się w tym odnaleźć? Pamiętam taką sytuację, że Wacek przydzielił mnie do sceny, która rozgrywała się między przepowiedniczką przyszłości a jakąś pijaną osobą z maską Ryby. Ja miałam maskę Szamana, takiego antropomorficznego stwora, i nie wiedziałam zupełnie, co mam robić. Czy mam wchodzić z nimi w jakąś interakcję, czy raczej ich ignorować? Więc podpytuję Wacka o ideę tej etudy, a on mówi: „Wchodzić w interakcję? Ignorować? Nie, to nie są słowa klucze dla tej sceny” i odchodzi. Na początku zdębiałam. Z czasem rozumiałam, że on właśnie oddał nam pole do działania. I choć to nie było dla mnie łatwe, pomogło mi odnaleźć esencję tej postaci.

To były Zapusty. Graliśmy w ośrodku dla uchodźców w Lininie. Okazało się, że dla mojej postaci najważniejsza była nie tyle interakcja z innymi postaciami na scenie, co reagowanie na to, co się dzieje wśród ludzi, dla których gramy. I to było poza z góry określonym porządkiem, opierało

się głównie na improwizacji. Zrozumiałam, że chodzi nie o to, że musimy stworzyć i pokazać jakąś gotową scenkę rodzajową, tylko o reakcję na to, co się dzieje wśród ludzi, dla których gramy, i o to, co ma się zacząć dziać na scenie.

Dla mnie szczególnym elementem praktyki, z którego korzystaliśmy też w Performerii, były biegi leśne, budzące pierwotne instynkty. Biegniesz w milczeniu, masz wyostrome zmysły, jesteś układem biologicznym w związku z naturą i jesteś od niej całkowicie zależny. To dawało nową perspektywę. To były takie momenty, że coś się zmieniało, przełamywało, jakiś pomysł rozkwitał, przeobrażał się... Miałam poczucie, że jestem częścią jakiegoś plemienia... Tu ktoś zaczynał wydawać jakieś pohukiwania, tu jakaś grupa smarowała się nawzajem błotem... Rezygnowaliśmy na tę chwilę z języka, to było naprawdę unikalne doświadczenie. Z doświadczeń pracy z ciałem ważne było też dla mnie odkrycie mojego głosu. Może nie będę śpiewaczką operową [śmiej], ale dzięki cierpliwości Mutki, żeby ze mną powtarzać skalę i odnajdywać mój głos, mam większy kontakt ze swoim ciałem.

Wracając jednak do pracy nad przedstawieniem – pamiętam, jak mnie zastanawiało, kto weźmie za nie odpowiedzialność. Czy to jest tak, że każdy jest odpowiedzialny za swoją scenę i tyle? A jednak tworzą one całość, w jaką Wacek je układa. Ta niedookreśloność zasad trochę mnie frustrowała. Patrząc z perspektywy czasu, to, co było dla mnie w tych sytuacjach niewygodne, to opuszczanie znanych mi porządków, spotkanie z nową formą pracy, której zasad początkowo nie rozumiałam. Teraz myślę, że miałam w sobie potrzebę kontroli. Bardzo chciałam ujednolicenia, dookreślenia, konsekwentnych postanowień. Miało dla mnie ogromne znaczenie to, w czym występujemy w spektaklu. Miałam poczucie, że jest to wręcz fundamentalne dla tego rodzaju formy wyrazu. Z miłości do minimalizmu proponowałam, żebyśmy na pokaz finałowy wszyscy ubrali się w tym samym kolorze, a jeśli nie, to chociaż byśmy to ustalili. Zdarzało się, że ścierałam się z Wackiem, innymi uczestnikami. Było we mnie mało miejsca na *flow*, improwizację, szukanie. Bardzo potrzebowałam ram.

Dwa razy brałam udział w doszlifowywaniu spektaklu przed Wioską i nie było to dla mnie łatwe doświadczenie. Przystałam się odnajdywać w tej formie wypowiedzi. Zastanawiałam się, czy w spektaklach Innej Szkoły Teatralnej nie dzieje się za dużo z różnych porządków i w różnych stylach? Jak spektakl zbudowany na indywidualnym doświadczeniu każdego z nas i na doświadczeniu nas jako grupy może funkcjonować jako zewnętrzna

forma artystyczna? Jak będzie odebrany na festiwalu? Czy nie potrzebuję większego minimalizmu? Pojawiała się we mnie frustracja spotkania z nieznanym. Ona z czasem zniknęła, rozpuściła się. Puściłam potrzebę kontroli. Teraz widzę, jak to doświadczenie przebudowało i dookreśliło mnie samą. I jestem za nie ogromnie wdzięczna.

Spotkanie z Węgajtami pomogło mi też odnaleźć to, co najbardziej fascynuje mnie w pracy z ludźmi: opowiadanie historii – własnych czy zebranych bezpośrednio od spotkanych osób – i tworzenie przestrzeni, by wybrzmiały, pobudzały empatię, ukazywały różne perspektywy.

Mówi się, że praca twórcza w Węgajtach jest głęboko demokratyczna. Czy zgodziłabyś się z takim określeniem?

Dla mnie sformułowanie „głęboko demokratyczne” zakłada to, że pracujemy nad całością razem. Siadamy, myślimy wspólnie o strukturze, nikt nie jest w roli reżysera. Być może jest ktoś, kto bierze na siebie rolę dramaturga. Jeśli na to się umówimy, to to mieści się w definicji procesu demokratycznego. To nie musi być tak, że wszyscy o wszystkim decydują. Podzielenie się rolami też jest demokratyczne. W Węgajtach tak nie jest. Nie mam więc poczucia, żeby ta praca była całkowicie demokratyczna.

Ma dużo elementów demokratycznych. Jest tam miejsce, by wybrzmiały różne potrzeby, głosy, wrażliwości. To bardzo odróżnia Węgajty od klasycznych metod pracy aktorskiej, w których aktor podąża za ściśle określoną rolą. Tu każda osoba może zbudować własną etiudę o tym, co dla niej jest ważne, i znaleźć dla tej mininarracji środek wyrazu, jednocześnie Wacek pozostaje „kompozytorem” tych scen. Pojawia się więc we mnie pytanie: co to znaczy „praca głęboko demokratyczna”? Czy to, że zakładamy, że każdy może zasiąść w roli reżysera, dramaturga czy reżysera światel? Że każdy może decydować o wszystkim? Czy jednak by uznać, że praca jest demokratyczna, wystarczy to, że oddane jest pole do tworzenia osobistych mikro-narracji?

W takim rozumieniu demokratyczna była też praca pedagogiczno-teatralna z dziećmi – dla mnie bardzo ważny rozdział pracy z Węgajtami. Najpierw działalność Mute, Basi Szpunier, potem Basi Grzybowskiej i moja, a potem wspólne projekty w ramach programu Lato w Teatrze⁴⁶. Nigdy nie

⁴⁶ Konkurs grantowy Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego adresowany do teatrów, samorządowych instytucji kultury oraz organizacji pozarządowych – ośrodków, które w okresie letnich wakacji szkolnych chciałyby zorganizować warsztaty teatralne dla dzieci i młodzieży, zakończone pokazem spektaklu. W ramach Lata w Teatrze Teatr Węgajty realizował cztery projekty: „Kim jestem?

pracowaliśmy na podstawie gotowego scenariusza, jedyne, co zakładaliśmy, to kierunek lub temat pracy. Spektakl składał się z elementów wypracowanych wspólnie. Dzieciaki miały możliwość odnajdywania się w różnych rolach, improwizowania, mogły poczuć się ważne, widziane i słyszane. A jest to niesamowicie istotna składowa budowania poczucia własnej wartości, poznawania siebie.

Bardzo ciekawie czyta się wieloletnią działalność Węgajt przez pryzmat pracy teatralnej angażującej tak różne grupy wiekowe: starsze osoby odwiedzane w Domu Pomocy Społecznej i w czasie wypraw, studentów, absolwentów, dzieci z pobliskich wiosek. Bo choć były to odrębne projekty, to miały jeden wspólny mianownik: uważność na pojedynczy głos, który buduje wspólną narrację.

Dlaczego już nie jeździsz na wyprawę?

Z prozaicznego powodu – miałam wypadek i już nie byłam w stanie tyle chodzić. Gdyby nie to zdarzenie, pewnie do dziś bym jeździła przynajmniej na jedną wyprawę w roku [śmiej]. Choć myślałam nad tym, że może miało to być symboliczne zakończenie, znak, że to doświadczenie się wysyciło, że może pora zrobić miejsce dla innych, przekazać dalej ten płomień tym, którzy potrzebują choćby iskierki, żeby potem móc samemu dawać światło i dalej się rozwijać. A dla mnie to był czas szukania nowych obszarów współpracy z Mutką i Wackiem.

Od kilku lat prowadzę akcje ceramiczne podczas Wioski Teatralnej. Z racji tego, że każdy potencjał jest w Węgajtach mile widziany, moja ceramika zaistniała też podczas robienia Łazienki bez Barier⁴⁷ w formie symbolicznych kafelków od darczyńców i darczyńcyń. Teraz kończymy projekt Laboratorium Ceramiki Społecznej, w ramach którego tworzę ceramiczną mozaikę – mapę całej wsi lepioną przez mieszkańców małych i dużych. I tak się zastanawiałam: czemu akurat w Węgajtach? Przecież ten projekt można by było zrobić w wielu innych miejscach. Ale dla mnie to bardzo ważne, że ja znam te dzieciaki, te rodziny, że mogę na podstawie rozmów z nimi zaprojektować działanie. To daje poczucie sensu i sprawczości.

Bajkowe transformacje” (2014), „Skąd jestem? Teatralne śledztwo lokalne” (2015), „Halo, czy mnie słyszała?” (2016) i wraz z Gminnym Ośrodkiem Kultury w Jonkowie „Laboratorium lokalne” (2017).

⁴⁷ O projekcie Łazienka bez Barier opowiada też Alicja Brudło („To miejsce jest jak sito”, w tym tomie, 98–104).

Wspomniałaś wcześniej o płomieniu, który z pokolenia na pokolenie przekazuje się w Węgajtach. Sama też w pewnym momencie odeszłaś własną ścieżką, by móc wrócić jako partnerka – ceramiczka, pedagogka teatralna. Czy dla Ciebie Węgajty są takim miejscem, gdzie w pewnym momencie czujesz, że musisz je opuścić, by móc dalej się rozwijać?

Tak. Jak patrzę na historie moich przyjaciół i na swoją, wiąże się to z jakimś momentem samookreślenia, tego, że już więcej wiesz o sobie. Bardziej zdajesz sobie sprawę z tego, kim jesteś i czego tak naprawdę chcesz. I to też nie jest tak, że teatr jest jakąś bazą nieskończonych możliwości. Pewne formuły mogą się wyczerpać. W ciągu całej historii Węgajt było dużo prób zbudowania stałego zespołu albo wspólnej pracy w podgrupach. Działania z Performerią z mieszkańcami wsi też były taką próbą. Chcieliśmy działać w trochę inny sposób, jednak w duchu podobnych wartości. Tworzyliśmy podgrupę, działaliśmy w ramach Wioski, ale to już był odrębny projekt. Wyszliśmy z założenia, że relacje z mieszkańcami zostały nawiązane w trakcie naszego przyjeżdżania tam wcześniej, ale przyszedł czas, byśmy nadbudowali na tym coś innego. Myślę, że ja dalej współpracuję w ten sposób w różnych projektach z Węgajtami. Dalej obserwuję pewne formuły z ciekawością, ale sama nie mam potrzeby w nich uczestniczyć. W pewnym momencie czułam wysycenie tego rodzaju wypowiedzi scenicznej.

I jednocześnie nie uważam, że to jest równoznaczne z tym, żeby to przekreślać. Ta stałość ma sens. Jest tam pole do tego, żeby następne osoby z tego skorzystały. Pracujesz ze studentami, wiesz, na jakie doświadczenia ich tam wysyłasz, i jednocześnie nie wiesz, co ich tam spotka... W Węgajtach jest taki rodzaj nieprzewidywalności i przewidywalności w jednym. Może wyprawa będzie miała podobny rytm, ale nie wiesz, co tam będzie zaśpiewane i pokazane. To właśnie jest ta rama, która będzie wypełniała się nowymi głosami, zmieniającymi całość. Ale w pewnym momencie już nie chcesz być w tej ramie, chcesz robić swoją własną ramę. I wszyscy tam mają na to zgodę. I jeszcze możesz potem przyjechać z tą swoją ramą do nich i się nią pochwalić [śmiej].

Rozmawiałam kiedyś z Mute i z Wackiem o tym, ile osób oni już pożegnali. Ktoś przyjeżdżał do nich latami i nagle przestał. Czasem ktoś wrócił po latach. Rozpiętość wiekowa podczas wypraw jest od 17 do 60 lat. Są osoby, które mają ochotę wrócić do Węgajt tak jakby do siebie, do korzeni. Tak dużo osób wyfrunęło spod ich skrzydeł! To wymaga od Mute i Wacka niebywałej gotowości, że za każdym razem przyjdzie taki moment, że ktoś

opuści to gniazdo. Ja też już odleciałam, ale wciąż jest to dla mnie gniazdo, do którego wracam.

1 kwietnia 2020, Warszawa

WIKTORIA RUTKOWSKA

Pedagożka, pedagożka teatru, animatorka kultury, artystka plastyczka, trenerka FamilyLab, członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Absolwentka edukacji artystycznej i pedagogiki wczesnoszkolnej na Uniwersytecie Warszawskim, a także Uniwersytetu Ludowego Rzemiosła Artystycznego. Studiowała również animację kultury w Instytucie Kultury Polskiej. Tworzy pracownię ceramiczną w Warszawie oraz dziecięce atelier. Prowadzi laboratoria pracy twórczej, projekty animacyjne, pedagogiczno-teatralne, warsztaty, projekty dla społeczności, spotkania poświęcone rozwojowi i wymianie doświadczeń dla edukatorów i edukatorek. Z Teatrem Węgałty jest związana od 2012 roku. Występowała w spektaklach *Powietrze*, *e(ks)misje* i *Wielogłos*.

To miejsce jest jak sito.

Rozmowa z Alicją Brudło

Jak się zaczęła Twoja relacja z Węgajtami?

Teatr Węgajty przyszedł do mnie z wielu stron. To Sonia Kochnowicz była tą osobą, która mnie tam zaciągnęła. Uczyłyśmy się wtedy w liceum w Poznaniu. Wówczas Sonia była bardziej zorientowana teatralnie niż ja, teraz ja zajmuję się teatrem, a ona bardziej muzyką tradycyjną. Pewnego razu powiedziała, że znalazła fajny teatr i zaproponowała, byśmy tam pojechały. Tak jako wolontariuszki trafiłyśmy pierwszy raz na Wioskę Teatralną. Miałam 18 lat. W tym samym czasie chodziłam też na zajęcia teatralne do Domu Bretanii w Poznaniu, które prowadził Piotr Rogaliński. Piotr był aktorem w pierwszych spektaklach Teatru, potem miał przerwę, a teraz od niedawna wraca w nieco innej funkcji – jako bębniśta, muzyk i osoba, która spojrzała na Węgajty na nowo, bardziej od tej muzycznej strony niż teatralnej. W tym samym roku byłam też uczestniczką Młodych Menadżerów Kultury w Warszawie i tam ktoś mi powiedział, że chyba bym pasowała do Węgajt. Usłyszałam: „Może sprawdź to i pojedź?”.

I tak trafiłam do Węgajt. Wsiadłyśmy z Sonią na stacji w Godkach, były z nami jeszcze dwie osoby, wszyscy byliśmy objuczeni plecakami i tylko mniej więcej się orientowaliśmy, dokąd iść. To były czasy, kiedy nie było GPS-ów i telefonów z internetem. Zerwała się burza, błędziliśmy nieco po lesie, dzwoniąc do Teatru na numer stacjonarny z pytaniem, w którą stronę mamy się kierować. Odebrała albo Kasia Regulska, albo Justyna Wielgus, już nie pamiętam, ale pamiętam, że w końcu dotarliśmy na polanę teatralną od tyłu i tam nas przyjęli z otwartymi ramionami Wacek i Mutka. I tak już tam zostałam.

Przez pierwsze lata pracowałam jako wolontariuszka, potem przeskoczyłam do zespołu organizacyjnego i koordynowałam różne projekty, jak chociażby Łazienka bez Barrier⁴⁸, a potem doszły wyprawy, częste przyjazdy

⁴⁸ Projekt Łazienka bez Barrier w Teatrze Węgajty realizowany w 2015 roku zakładał remont małej, niedostępnej i trudno dostępnej łazienki i przystosowanie jej do potrzeb osób z niepełnospraw-

i odwiedziny. Ważne dla mnie było działanie z mieszkankami i mieszkańcami wsi, które realizowałam już z Performerią. Jednego roku skupiliśmy się na temacie kawalerów we wsi Węgajty, których jest znacznie więcej niż panien. Tak naprawdę tych dziewcząt się nie widzi. Taką mieliśmy obserwację po dłuższym byciu i rozmowach w wiosce. To głównie dziewczyny emigrują, chłopcy zostają z jednej strony na roli, a z drugiej – bo nie mają odwagi i możliwości, żeby zmienić miejsce i schemat swojego życia. I tak powstały *Kawalerskie opowieści* [2013], a później *Ballady emigranckie* [2015], w których z kolei pociągnęliśmy temat emigracji nie tylko, choć przede wszystkim w kontekście emigracji za pracą za granicę. Często jest tak, że wspólnota zarówno kibicuje emigrantom, jak i z chęcią by ich przyjęła z powrotem, bo te rodziny są przecież rozbite, stęsknione...

Chcieliśmy rozszerzyć nasz tryb działania na pracę długofalową, na parę miesięcy, a nie jedynie na dwa tygodnie w okolicach Wioski Teatralnej. Udało się to w roku jubileuszu 650-lecia Węgajt [2016], podczas którego zajęliśmy się tematem marzeń mieszkanki i mieszkańców wsi. Jednym z działań zorganizowanych z ich inicjatywy było sadzenie roślin w centrum wsi, które wszystkim żartobliwie kojarzyło się z komunistycznym „czynem społecznym”. Razem z Performerią daliśmy też temu wyraz, zapisując na wielkim prześcieradle nazwę grupy działaczek i działaczy: Komitet Jubileuszowy. Zrobiliśmy sobie wówczas pod nim wszyscy zdjęcie. Pamiętam, że odwiedzałam po kolei sąsiadów i prosiłam ich o zaznaczenie na mapie, gdzie chcieliby, żeby pojawiły się kwiaty. Mieszkanki same zaopiekowały się nowymi nasadzeniami wokół kapliczki. To wtedy też padł pomysł nowej mapy wsi w centrum. Myślę, że ta akcja Wiktorii Rutkowskiej – Społeczne Laboratorium Ceramiki – jest też z ducha, który wtedy się narodził⁴⁹.

Opowiadasz o działaniach we wsi realizowanych z Performerią, tworzoną przecież przez ówczesną ekipę Innej Szkoły Teatralnej. Dlaczego nie działaliście w wiosce jako Teatr Węgajty?

Nie załapałam się na czas, kiedy mieszkańcy wioski uczestniczyli w działaniach Teatru. Dużym zaskoczeniem po paru latach współpracy z Węgajtami

nością ruchową, osób niedowidzących i rodziców z małymi dziećmi. Koszty modernizacji zostały pokryte dzięki akcji crowdfundingowej na portalu Polak Potrafi. Razem z Alicją akcję koordynowała Iza Giczewska.

⁴⁹ O projekcie Społeczne Laboratorium Ceramiki opowiada też Wiktoria Rutkowska (zob. „Pytanie o granice”, w tym tomie, 87–97).

były dla mnie opowieści, że na pokazy międzynarodowych grup podczas Wioski Teatralnej przychodzili tłumnie mieszkańcy wsi, że zostawali na dyskusjach i na przykład pan zwany Kazikiem – pan, który prowadził sklep – zabierał podczas tych dyskusji głos. Te historie były dla mnie bardzo ciekawe – świadczyły o jakiejś otwartości sytuacji stwarzanych w ramach festiwalu, który teraz jest dla zamkniętego środowiska – nie wiem, na ile to się intencjonalnie wydarza, ale tak jest.

Idealna sytuacja byłaby taka, gdyby IST kolędowała w Węgajtach. To się bardzo rzadko zdarza. Czasami kolęduje się u Eli i Reinolda [Goerigków] w domu i to jest bardzo wzruszające, bo oni wspominają, jak było kiedyś. Podobno 20 lat temu zaczynało się od kolędowania w Węgajtach. Nawet Koza wykorzystywana w kolędowaniu pochodzi z czyjegoś strychu. Te działania obrzędowe byłyby najlepsze do tego, by relację ze wsią podtrzymać czy też znów zawiązać, ale wydaje mi się, że Wacek z Mutką tak po prostu wybrali, że już się w to nie angażują. To musi być jakiś ich świadomy wybór.

Jak wspominasz doświadczenie kolędowania z Węgajtami?

To jest wspaniałe doświadczenie! Kolędowałam na Boże Narodzenie. Nigdy nie byłam na Alilujkach. Każda wyprawa poprzedzona jest kilkudniowym warsztatem, który ma przygotować do wędrowania i kolędowania ekipę w danym roku biorącą udział w IST. Jest to kilka dni, gdy zawiązuje się mała wspólnota, która mieszka u Eli, wędruje przez pola do teatru, je wspólną kolację przy malutkim stole przy kominku przy sali teatralnej... To jest dla mnie ważne, że to się dzieje na małą skalę, nie jak w przypadku Wioski Teatralnej, podczas której nie ma szansy się spotkać. A tu jest konfiguracja maksymalnie 10 osób. Wspólnie przygotowane i jedzone posiłki tworzą więź między ludźmi, podobnie jak to, że spędza się razem cały dzień, praktykując scenki czy ucząc się pieśni.

Ważne dla mnie jest to, że przy planowaniu każdej wyprawy Wacek (może i Mutka, nie wiem, jak są podejmowane te decyzje) stara się balansować układ sił – stosunek osób doświadczonych do nowych w ekipie. To warto podkreślić: Wacek z Mutką nie są w stanie poprowadzić tego warsztatu sami; żeby kontynuować tradycję, potrzebny jest większy zespół. Niektóre sceny wymagają dwóch osób, ale przecież niezbędną jest też muzyka, stąd Wacek i Mutka są zajęci graniem. Dobra konfiguracja jest wtedy, kiedy w danej ekipie są osoby doświadczone, które wcześniej uczestniczyły w kolędowaniu, znają już partyturę tych scen, mają swoje techniki i przed-

stawiają to nowicjuszom. Bo przy kolędowaniu jest ustalona partytura. Są konkretne teksty, które powinny wybrzmieć, bo na nie reaguje muzyka. Jest to formuła dosyć sztywna pod względem wypowiedzi czy gestów. Uczymy się na pamięć roli, sekwencji. To, co jest zmienne, to osobowość i sposób improwizacji performera. Jest coś takiego, że po prostu czuć, że ktoś jest dobrą Koziulą, a ktoś dobrym Cyganem. Czyjaś osobowość czy rodzaj obecności do danej roli pasują albo nie; komuś bycie w jednej roli sprawia większą przyjemność niż bycie w innej. Więc z czasem dochodzimy do różnych specjalizacji i w nich mamy swobodę w improwizowaniu. W Nowicy są dwa domy muzykantów, których mieszkańcy znają te scenariusze i też z chęcią się włączają w performans. Tam jest na tyle swobodna atmosfera, że zazwyczaj robimy sobie jaja i wymyślamy alternatywne teksty naszych postaci, a tym samym sprawiamy wszystkim frajdę, że pokazujemy coś innego.

A jak powstaje spektakl IST?

Na każdy zjazd rzucone zostaje hasło tematyczne i dobrze jest przyjechać z jakimś materiałem. Część warsztatów jest czysto teatralna, niezależna od Kolędy, Zapustów, Alilujek, poświęcona pracy nad tym materiałem, nad tym, co akurat każdego i każdą z nas kręci w danym temacie, nad tymi drobiazgami, które przywieźliśmy. I ta praca jest kontynuowana w trasie – w Nowicy mamy większe pomieszczenie, gdzie pracujemy nad etiudami, które składają się na szopkę. Kolędowanie kończy się w świetlicy w Nowicy, gdzie pokazujemy szopkę mieszkańcom, i jest to już na tyle znana wszystkim tradycja, że świetlica jest pełna ludzi.

Na każdej wyprawie powstaje taka teatralna forma, a więc po całym cyklu IST – Kolędzie, Zapustach i Alilui – są trzy prace, które są miksowane w jeden spektakl. Zespół IST zjeżdża się na jakiś czas przed festiwałem, gdzie łączy te rzeczy. Ciekawą kwestią jest to, jak zostaje wybierany skład do pokazu, bo nie są to wszyscy uczestnicy wypraw. Co więcej, jest też tak, że niektóre sceny, o których uznano, że dobrze, żeby weszły do pokazu finałowego, a są autorstwa tych, których nie ma w obsadzie, są oddawane do grania tym, którzy w tej obsadzie się znaleźli. Ja miałam taką sytuację, że zrobiłam jakąś scenę na kolędowaniu i zagrała ją chyba Pamela [Leończyk] w finale. Ale to nie było tak, że się spotkałyśmy i ja przekazałam Pameli swoją rolę. To wychodziło z zapamiętania Wacka albo jeszcze innych osób, które pamiętały, że Ala to tak robiła.

Ja nigdy nie grałam w spektaklu, dlatego opowiadam coś, co jest zapośredniczone. Nigdy też nie zapytałam Wacka, dlaczego mnie nie zaprosił

do tego finałowego zespołu. Wydaje mi się, że do spektaklu finałowego są zapraszane te osoby, które brały udział w całym cyklu wypraw. Ja nigdy nie jeździłam na Alilujki, więc też nigdy nie zostałam zaproszona. Ale to pokazuje zupełnie inny niż zazwyczaj sposób tworzenia zespołu – Wacek nie wybiera talentem, nie wybiera konfiguracją w zespole, wybiera tych, którzy mają wspólnotę doświadczeń. Jeżeli ten pokaz ma mówić o jakimś doświadczeniu, poruszać temat, wokół którego w danym roku uczestnicy IST krążyli, i być może ma mówić o energii, która się wytworzyła między nimi a mieszkańcami, to Wacek kładzie nacisk na to, żeby na scenie były osoby, które potrafią o tym opowiedzieć. Myślę, że to jest istotne.

Wacek mało reżyseruje aktorów, to nie jest tego rodzaju praca reżyserka, że prowadzi każdemu z aktorów proces – wyznaczenie własnej trajektorii zostawia aktorowi czy aktorce. Natomiast sam układa, czasem zwariowanie, te etiudy w całość, no i dba i o estetykę, i o przebieg sensów – na coś się nie zgadza, na jakieś treści. Spotkałam się z sytuacjami, że zespół nie chciał, żeby dany spektakl wyglądał tak, jak Wacek zaproponował. Każdy czuł się odpowiedzialny za swoją część, ale nie za całość. Pojawiają się tam takie wątpliwości. Ja też się biję z różnymi myślami, jak ugryźć tę formę. Za każdym razem kojarzy mi się z szopką obrotową, spletem luźno ze sobą powiązanych, aktualnych treści.

Co ważne: wszyscy tam mają mniej więcej ten sam światopogląd. Jesteśmy swojaki i dla nas jest oczywiste, jak świat wygląda i jaki mamy jego ogląd. Wrzucamy nasze pomysły i nie ma zgrzytów, nie ma też pogłębienia i analizy sytuacji, bo nie ma na to czasu w tej pracy. Bardzo krótko pracuje się nad finałem. Nie ma przestrzeni, żeby zespół miał udział w dyskusji nad całością. O ostatecznym kształcie spektaklu decyduje Wacek, ewentualnie układ charakterów [śmiech]. Na przykład Basia Szpunier – bardzo ważna dla mnie osoba – potrafiła wygospodarować w spektaklu swoją przestrzeń. Zawsze z podziwem patrzyłam na to, jak przyjeżdżała na wyprawy z gotowym tekstem, swoimi przemyśleniami. Zawsze aktywnie wchodziła w proces twórczy i potrafiła powiedzieć, że coś jej nie pasuje. Składałam to na karb tego, że jest w tym zespole wiele lat, że ma prawo do tego i wie, czego chce, a ja dopiero poszukiwałam i raczej głównie czerpałam z techniki i metod pracy Wacka i Mutki. Byłam i do dziś jestem zachwycona Mutką i jej obecnością na scenie. Nikt z adeptek i adeptów IST nie jest w stanie jej dorównać. Zawsze mnie uderza ta różnica. Ten rozdźwięk. To nie jest do osiągnięcia po 10 dniach warsztatów.

Co Ci dały Węgajty?

Tam człowiek zaraża się ideą życia, wzorem patrzenia na świat, relacji z ludźmi. To, co dla mnie znaczy Teatr Węgajty i Węgajty, to ludzie. Tam się zawiera przyjaźnie na dobre i na złe. Pomimo odległości geograficznych, pomimo że jesteśmy w stanie nie widzieć się długo, jest to ogromnie silna wspólnota. Albo to miejsce jest jak sito i docierają tam tylko osoby, które potem bardzo dobrze się ze sobą komunikują, albo jest coś takiego, że wspólne doświadczenie przebywania i działania tam tworzy więzi. Nie wiem.

W Węgajtach zaczęłam doceniać naturę i być blisko z naturą. Jestem dziewczyną ze wsi, więc miałam ją blisko, a jednocześnie się jej bałam i brzydziłam. Węgajty to była terapia szokowa. Zaczęłam przejmować ten sposób myślenia o jedności z naturą. Dzisiaj to wydaje mi się oczywiste – moje myślenie o świecie i naturze. Ale muszę przyznać, że tak nie było. Że na tej drodze kluczowe dla mnie było poznanie Mutki i Wacka. Oni i krąg ludzi wokół nich wpłynęli na kształtowanie się mojego światopoglądu.

To miejsce daje mi świeżość w myśleniu o teatrze osadzonym w kontekście społecznym. Niezwykle poruszające były dla mnie działania z Domem Pomocy Społecznej: wejście w tę przestrzeń, przebywanie z tymi ludźmi, obserwacja pracy teatralnej i jej efektów. Takie rzeczy się rzadko zdarzają. Ale też zespoły, które przyjeżdżają do Węgajt, są zapraszane na festiwal, ukształtowały moje myślenie o tym, czym może być teatr i jakie może mieć funkcje. Nie pracowałabym tak z ludźmi, gdyby nie Węgajty. Ten rodzaj partnerstwa, otwartości na drugiego człowieka, zespołowości w procesie twórczym to jest coś, co wyniosłam stamtąd. Na pewno też chęć pracy na autentycznych materiałach wziętych z rzeczywistości.

Myślę też o Węgajtach bardzo muzycznie. To miejsce daje mi dużą przyjemność muzyczną. Takie *jam sessions* to rzadko kiedy się zdarzają, ten kontakt, partnerstwo w muzyce, dostępność dla amatorów, spotkania osób na różnym poziomie zaawansowania – mało jest takich sytuacji, takich miejsc. Tam jest specjalna aura. Myślę, że dużo daje to, że można się do czegoś odwoływać, że jest obszar muzyczny znany wszystkim – melodie węgajckie, które mogą funkcjonować jak motywy, jak kod łączący wykonawców. Węgajty to przeżycie muzyczne. Niezależnie od tego, czy są to warsztaty, czy przyjeżdżamy prywatnie w odwiedziny do Wacka i Mutki. To jest zachwycające. Myślimy o Węgajtach teatralnie, ale Wacek i Mutka są też przecież muzycznymi etnografami. Mam od paru lat taki strach, że odejdą. Odejdą z tym, co całe życie zbierali.

ALICJA BRUDŁO

Menedżerka i animatorka kultury, artystka. Jej twórczość obejmuje obszary: teatru, performansu, muzyki i dokumentu. Absolwentka kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz kierunku menedżer kultury na Uniwersytecie Ekonomicznym w Poznaniu. Stypendystka na wydziale teatrologii Freie Universität w Berlinie. Dyrektorka Ośrodka Kultury Ochoty w Warszawie (od 2021), członkini zarządu Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, pedagożka teatru w Ognisku Teatralnym Teatru Ochoty. Od 2009 związana z Teatrem Węgałty. W latach 2011–2018 członkini kolektywu Performeria Warszawy. Od 2016 członkini trio muzycznego Tarapaty (z Iwoną Konecką i Piotrem „Jaszczurem” Śniegułą). Od 2017 członkini Kolektywu Polka i współtwórczyni spektaklu *Spis kobiet* (2017). Autorka śledztwa teatralnego *Brudło z Wąchabna* (2018). Członkini zespołu spektaklu *Kuracjuszki* (2019).

Nauczyłam się wyrozumiałości.

Rozmowa z Iwoną Konecką

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Pierwszy raz trafiłam do Węgajt w ramach szalonej przygody, jaką był projekt „Śladami Ryszarda Kapuścińskiego” Towarzystwa Artystycznego Skierniewice⁵⁰. Odwiedzaliśmy nie tylko Węgajty, ale też inne wioski regionu, szukając miejsc opisywanych przez Kapuścińskiego w *Buszu po polsku*. Stworzyliśmy cykl fotografii inscenizowanych ilustrujących jego reportaże. Trafiliśmy między innymi do znajdującej się w moim pojęciu naprawdę na końcu świata Cisówki. Z Węgajt pamiętam przede wszystkim, że po tym kawałku trasy przez las, ale już przed samym teatrem auto utknęło nam w rowie, że Paluch [Robek Paluchowski] jechał wtedy na dachu samochodu i że przywitanie z gospodarzami było bardzo serdeczne.

Byłam zaczarowana tym miejscem, poziomem rozmów, a jednocześnie głębiokością i prostotą tego, co tam się dzieje. Od momentu mojej pierwszej wizyty coroczna obecność na Wiosce Teatralnej jest dla mnie pożywna i ożywcza. Wydaje mi się, że to, co łączy z Węgajtami moje inspiracje teatralne od czasów współtworzenia przeze mnie Teatru Realistycznego⁵¹, to chyba poczucie misji. Ona sprawia, że jest między nami wyjątkowa bliskość.

Co jeszcze prócz poczucia misji jest wyjątkowego w Węgajtach czy też w pracy teatralnej z Sobaszkami, że tam wracasz?

Z Sobaszkami miałam okazję pracować raz i było to podczas warsztatów z międzynarodową grupą prawie 40 osób, z którymi działałam wcześniej

⁵⁰ Na podstawie tych doświadczeń powstał spektakl *Busz po polsku*, reż. Robek Paluchowski, prem. 2009, Teatr Realistyczny, Skierniewice.

⁵¹ Od 1995 Iwona Konecka współtworzy Teatr Realistyczny, początkowo jako aktorka, z czasem też jako reżyserka, dziś jako prezeska Fundacji Teatr Realistyczny. Przez lata współpracy z Teatrem była też instruktorką teatralną, animatorką kultury, fundraiserką i koordynatorką projektów.

przez trzy lata w Trójmieście⁵². Znałam więc tych ludzi dobrze i wydawało mi się, że mamy podobne spojrzenie na teatr. Dopiero nasza wspólna bytność w Węgajtach pokazała mi, jak bardzo się jednak w tym spojrzeniu różnimy. Na przykład wiele osób było oburzonych i zdegustowanych zastanymi warunkami. Trudno było im otworzyć się na zmienną pogodę, klepisko i sposób prowadzenia warsztatów. I wcale mnie to nie dziwi. Bez kontekstu, bez wiedzy o tym, jak Mute i Wacek działają na co dzień, gdzie żyją, jakich wyborów dokonują, z kim pracują, bardzo trudno jest docenić „działania klepiskowe”. Szczególnie w porównaniu do innych teatrów prezentujących swoją pracę na Wiosce, które wszystkie korzystają z kompletnie innego zestawu środków. Ja sama musiałam w sobie znaleźć miejsce na węgajckie tempo i warunki, w jakich odbywają się tam rzeczy: muzyka z magnetofonu, brak światła, obsuwy... Nauczyłam się wyrozumiałości.

Miałam też poczucie, że nie wszyscy rozumieją Węgajty, jeśli chodzi o pracę z lokalną społecznością – to, jak bardzo jest ona ważna i dla Sobaszków w kontekście ich działań, i dla tej społeczności. Mogłam to zaobserwować, gdy pojechaliśmy do Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, gdzie została zorganizowana spontaniczna potańcówka. Wiele osób nagle postawionych w sytuacji, w której mieli zapraszać mieszkańców DPS-u do tańca, czuło brak przygotowania – nie tyle psychicznego, co metodologicznego. Nie czuli się komfortowo i bezpiecznie, czuli, że ich granice są przekroczone, bo zaskoczeni rozwojem akcji, mogli odmówić udziału w działaniu, dopiero gdy muzyka już grała i pierwsze pary zaczęły tańczyć. Utknęło mi w pamięci, jak jedna z osób z oburzeniem powiedziała: „Jak tak można?!“.

Wydaje mi się, że Węgajty traktują tego rodzaju sytuację jako zwyczajnie ludzką, podczas gdy osoby, z którymi przyjechałam, jako wyjątkową. Trudno było im przestawić się na metody Wacka i jego sposób prowadzenia zajęć. Ciekawe, jak wyglądałyby te warsztaty, gdyby to Węgajty przyjechały do Trójmiasta zamiast na odwrót. Bo ja uważam, że Węgajty/Wioska to nie tylko ludzie, ale ludzie w połączeniu z tym wyjątkowym miejscem. Węgajty to cały, kompletny świat. Od momentu, gdy tam przyjeżdżasz, aż do wyjazdu jesteś zatopiona cała. Nie rozgranicza się życia osobistego od zawodowego,

⁵² Chodzi o projekt „Południowobałtycka Akademia Teatru Niezależnego narzędziem zmian społecznych/South Baltic Academy of Independent Theater a tool of social change” (BAIT), mający na celu przygotowanie do pracy animatorek i animatorów kultury, którzy będą również wszechstronnie wykształconymi artystkami i artystami. Przez trzy lata około 40 uczestniczek i uczestników BAIT z Polski, Litwy i Szwecji brało udział w zajęciach warsztatowych (od tańca, śpiewu, aktorstwa po pisanie projektu), by w efekcie przygotować własne spektakle.

spacerowania, bycia ze sobą... Nawet spanie w systemie agroturystyk jest wyjątkowe.

Wiem też, jak wyglądają dyskusje o teatrze w innych miejscach. Dialog i rozmowa na wydarzeniach okołoteatralnych praktycznie nie istnieją. Węgałty są chyba aktualnie jedynym miejscem, gdzie rozmowy o teatrze są żywe. Kiedyś było podobnie podczas Łódzkich Spotkań Teatralnych i w Skierniewicach, kiedy jeszcze był tam festiwal⁵³.

I wspólne jedzenie: dla mnie jest ono kolejnym elementem spajającym społeczność Wioski. Podobnie było w Skierniewicach, gdzie na początku wynikało to z oszczędności, a potem przerodziło się w pewien rytuał, jak w Węgałtach. W kontekście Węgałt i wspólnego jedzenia – pamiętam taką historię z Olimpiady Teatralnej⁵⁴, gdzie pracowałam jako wolontariuszka. Któregoś dnia na śniadanie, które było tam w formie szwedzkiego stołu zastawionego hummusami i piklami, przyjechała Mute z Zosią [Bartoszewicz] i rozdały każdemu dwie kromki chleba, mortadelę i margarynę, wprawiając wszystkich w lekką konsternację. Opowiedziały nam o pracy w DPS-ie i tym, jak wygląda tam wyżywienie. Mimo niezręczności sytuacji to było przepiękne zdarzenie, mówiące bardzo dużo o temacie spotkania.

A czy coś ze spotkania z Węgałtami bierzesz dla siebie w swojej pracy artystycznej?

Wydaje mi się, że to, co robię w solowych pracach i w teatrze, to budowanie całego spektaklu na porozumieniu z widzem. Kontakt między widzem a aktorem jest w moich pracach bardzo bliski. Mówi się, że off jest bliżej widza niż teatr instytucjonalny. W Węgałtach kontakt jest najbliższy, jaki tylko może być. Węgałty starają się znaleźć z widzem wspólne płaszczyzny porozumienia, archetypy... I to jest właśnie coś, czego sama używam w swojej pracy. Jestem prawie pewna, że nasiąknęłam tym w Węgałtach.

Po tej potańcówce w DPS-ie miałam też trochę przemyśleń: Węgałty wychodzą poza kategorie: kto komu pomaga, kto ma jaką niepełnosprawność. To jest po prostu spotkanie z drugim człowiekiem. I to jest przekonanie, które mam w sobie, być może również za sprawą Węgałt. Bardzo staram się widzieć po prostu człowieka w człowieku. Jest to dla mnie szalenie istotne. Chcę robić teatr tam, gdzie jest potrzebny, i taki, który opiera

⁵³ Chodzi o festiwal Poszukiwanie Alternatywy, organizowany przez Teatr Realistyczny w latach 2005–2014.

⁵⁴ Olimpiada Teatralna to międzynarodowy festiwal prezentujący osiągnięcia najwybitniejszych twórców teatralnych z całego świata. W 2016 roku we Wrocławiu odbyła się jego VI edycja pod hasłem „Świat miejscem prawdy”.

się na spotkaniu i porozumieniu. Na co dzień pracuję z osadzonymi w zakładzie karnym⁵⁵. To jest teatr, który jest częścią mojego życia. Jest podobny do Węgajt w tym, że oba teatry włączają ludzi bez względu na poziom artystyczny ich warsztatu teatralnego. Forma może być chropowata i prosta. Najważniejszy jest komunikat, a forma ma go wspierać. Jednocześnie ja szukam w teatrze też tempa, suspense, intelektualnych fajerwerków, w Węgajtach raczej tego nie ma. To nie jest mój teatr. Jestem zachwycona tym, jak razem z DPS-em w Jonkowie zrobili *Ubu Króla*, ale poza tym nie poleciłabym żadnego z ich spektakli na festiwalu. Zresztą uważam, że nie można wrywać Węgajt z kontekstu ich lokalności i oceniać tych spektakli w oderwaniu od miejsca.

Dlaczego relacja z Węgajtami jest dla Ciebie ważna?

Nie wiem, dlaczego Węgajty są dla mnie ważne, i jednocześnie wiem, że są. Może chodzi o tę różnorodność spotkań? Nie byłem nigdy na Zapustach, na kolędowaniu... Byłem tylko na Wioskach i kilka razy pomiędzy nimi, ale każda Wioska była inna od poprzedniej, choć tak bardzo podobna w formule.

Bardzo ważni są dla mnie ludzie, którzy orbitują wokół Węgajt, i to, jak ogromnie się różnią. Spotkanie z drugim człowiekiem jest tam bardzo treściwe, ale ma inną dynamikę niż zwykle. Wynika to ze sposobu organizacji pracy, tempa, otoczenia przez przyrodę i jeszcze pewnie kilku rzeczy. W dużych miastach jestem szczurem. Chowam się w telefonie, zasłaniam papierosem, nie chcę, żeby ktoś do mnie coś mówił. W Węgajtach jestem otwarta na rozmowę z drugim człowiekiem, co pewnie wynika z tego, że może nie wiem do końca, kim jest osoba obok mnie, ale to, że jesteśmy w Węgajtach razem, pozwala mi przypuszczać, że jakoś się porozumiemy.

Raz zabrałam na Wioskę kolegę z lubelsko-warszawskiego środowiska anarchistycznego. Po przeczytaniu tomiku wierszy Wacka⁵⁶ powiedział, że to jedna z najbardziej punkowych rzeczy, jakie w życiu czytał. Jego słowa otworzyły mi oczy na to, że nawet między tymi dwoma odrębnymi światami – leśną wioską i miejskim punkiem – może być pewne porozumienie.

Ten zachwyt i potrzeba powrotu nie są tylko moje. Docenienie jakości i głębi spotkania, do którego dochodzi co roku podczas Wiosek Teatralnych, widzę u różnych osób. Są dwie możliwości: osoba, która przyjeżdża po raz

⁵⁵ Chodzi o Zakład Karny w Krzywańcu, w którym Iwona Konecka pracuje do dzisiaj w ramach Stowarzyszenia Kolektyw Kobietostan.

⁵⁶ Zob. Wacław Sobaszek, *Pomiędzy – myśli, obrazy, sny* (Łódź – Węgajty: Wydawnictwo Oficyna Przyjaciół i Stowarzyszenie Węgajty, 2017).

pierwszy, może chcieć wyjechać już po chwili, ale jeżeli zostanie, to będzie chciała wrócić.

Wydaje mi się też, że moja miłość do Węgajt nie jest jednostronna. Ja kocham ich, a oni kochają mnie. Dostałam tam nagrodę⁵⁷ i miało to dla mnie ogromną wartość. Inne nagrody na festiwalach nie miały dla mnie aż takiego znaczenia. Zbudowało mnie to bardzo. Docenienie mojej pracy przez Wacka, przez Teatr Węgajty, dało mi naprawdę dużo – dodało pewności siebie i wzmocniło mnie jako artystkę. Mimo tego, iż wiem, że to zupełnie nie ich sposób robienia teatru. Myślę też, że Mute i Wacek są bardzo wyczuleni na to, co jest potrzebne w danym momencie różnym osobom. A mnie wtedy było to bardzo potrzebne.

20 marca 2020, Warszawa – Wrocław

IWONA KONECKA

Artystka sztuki społecznej, animatorka, badaczka kultury. Absolwentka wiedzy o teatrze na Akademii Teatralnej w Warszawie i wiedzy o kulturze na Uniwersytecie Warszawskim. Prezeska Fundacji Teatr Realistyczny i wiceprezeska Stowarzyszenia Kolektyw Kobietostan. Inicjatorka i koordynatorka wielu projektów kulturalno-społecznych, w tym kursu dla artystów teatru „Teatr – sztuka społeczna” oraz Centrum Sztuki Osadzonych w Zakładzie Karnym w Krzywańcu. Stypendystka miasta Wrocławia w dziedzinie teatr. Współzałożycielka i członkini grupy artystycznej Kolektyw Polka oraz zespołu muzycznego Tarapaty – songwriterka, gitarzystka i wokalistka.

⁵⁷ Podczas Wioski Teatralnej w 2015 roku Iwona Konecka dostała Złotą Baryłkę za monodram *Atrapa i Utopia*, reż. i scen. Iwona Konecka, prem. 19 grudnia 2015, Teatr Ósmego Dnia, Poznań.

Czuję potrzebę ciągłego powrotu.

Rozmowa z Sebastianem Świądrem

Jak się zaczęła i rozwijała Twoja relacja z Węgajtami?

Jak to rozłożyć na linii czasu? Przyjechałem tam po raz pierwszy na Zapusty w ramach stażu animacji kultury, ale to, że zacząłem się głębiej wciągać w te działania, było niezależne od tych warsztatów. Pamiętam, że rozmawiałem z Wackiem w Warszawie o działaniach w Domu Pomocy Społecznej i razem z Zosią [Świąder, wówczas Wronką] wskoczyłem do projektu, który teraz nazywa się Teatr Potrzebny, a wcześniej nie miał osobnej nazwy, był po prostu działaniami teatralnymi tam, na miejscu.

Był bardzo intensywny moment, kiedy przyjeżdżaliśmy tam z Zosią regularnie dwa razy w miesiącu. Przy okazji tych zjazdów zespołu w DPS-ie działy się też inne rzeczy: nasz trening, nasza wewnętrzna, laboratoryjna praca warsztatowa, na którą przyjeżdżały też Emilia Hagelganż i Basia Szpunier, a później Zosia Bartoszewicz i Basia Grzybowska, i wreszcie warsztaty otwarte organizowane wieczorami w teatrze w ramach programu Taniec Ulotny, na które zjeżdżali się ludzie z całej Polski. Wśród nich byli i tancerze, i aktorzy operujący jakąś techniką, od których mogliśmy się uczyć czegoś nowego. I to się toczyło równolegle – z jednej strony zespół DPS-u, z drugiej strony zespół warsztatowy. Dodatkowo przechodziliśmy ten rodzaj edukacji, którą Wacław nazywa Inną Szkołą Teatralną. Braliśmy udział we wszystkich niemalże wyprawach.

Ja dość szybko odpadłem z tych działań. Grałem tylko w dwóch spektaklach – w *Mniej!* i w *Wodzie 2030*, kiedy po prostu wszedłem na zastępstwo za kogoś. Pamiętam, że przyjechałem do nich po Wielkanocy, jak wrócili z Alilujki, podczas której powstała *Woda* i zawiązał się zespół z Miu [Pauliną Kühling], Izą [Giczewską], Pamelą [Leończyk], Pauliną [Andruczyk], Maćkiem [Wróblem] i Mottim [Ashkenazim]. To było bardzo ważne dla mnie doświadczenie – nie tyle teatralne, co przyjacielsko-rodzinne.

To też jest jakaś metoda, jeżeli nie masz stałego zespołu: mieć platformę, na którą każdy może wskoczyć – więc każdy, kto ma tyle samozaparcia i czasu, żeby przejść ten cykl IST, po prostu wskakuje i robi spektakl. Ja w to bardzo nie wchodziłem. Nie miałem tyle czasu, by tam jeździć. Równolegle do tej pracy jako niezależna ekipa Performeria Węgajty prowadziliśmy dosyć intensywne działania w wiosce. Pamiętam rozmowy z Wackiem, który mówił, że się cieszy, że przejmujemy taki rodzaj pracy, który on wykonywał, jak się tu pojawił, i wie, że to jest wciąż potrzebne. I rzeczywiście wtedy, głównie z Wiktorią [Rutkowską], Alą [Brudło] i Zosią [Świąder], wniknęliśmy w struktury wsi głębiej i zrobiliśmy kilka fajnych projektów. Na przykład o kawalerach we wsi Węgajty. *Kawalerskie opowieści* [2013] to była instalacja performatywna poprzedzona intensywnym zbieraniem materiału etnograficznego i w DPS-ie, i w samej wiosce.

W kontekście tworzenia zespołu wspomniateś o metodzie. Czy Twoim zdaniem można mówić o węgajckiej metodzie pracy? Czy to jest adekwatne określenie?

To jest bardzo złożona kwestia. Rzeczywiście, na samym początku, jak tam jeździłem, to miałem potrzebę warsztatowo-artystyczno-narzędziową... Myślałem o Węgajtach jako o miejscu, gdzie się zdobywa jakiś warsztat, gdzie się poznaje jakąś metodę. Bardzo szybko poczułem, że po pierwsze, w ogóle nie jest mi to potrzebne, a po drugie – nie ma czegoś takiego jak metoda węgajcka. To nie są Gardzienice, to nie jest Pieśń Kozła, nie ma tam autorskiego warsztatu z copyrightem. W Węgajtach po prostu wchodzisz w relacje, zaczynasz się zaprzyjaźniać z ludźmi. Wszystko się koncentruje wokół wypraw i warsztatów, ale podstawą tej pracy jest to, że jesteś tam w niewielkiej wspólnotie złożonej z bardzo ważnych dla ciebie ludzi, z którymi łączy cię coraz więcej rzeczy – nie mechaniczno-narzędziowych, tylko relacyjnych. W gronie ludzi postwioskowych, postwęgajckich śmiejemy się, że sama Wioska jako program artystyczny już nas nie przyciąga; to, co nas wciąż przyciąga do Węgajt, to relacje, a zdarzenia artystyczne dzieją się przy okazji.

Może metodą węgajcką jest sztuka budowania relacji?

Wydaje mi się, że nie. To by zakładało pewnego rodzaju wyrachowanie i cynizm. To by zakładało, że budowanie wspólnoty jest z góry założone, a tak nie jest – to jest spontaniczne. Przyjaźni i relacji rodzinnych nie da się zaplanować. Myślę, że to, co spaja węgajcką wspólnotę, to to, jakimi ludźmi

są Waclaw i Mute i z jaką otwartością przyjmują bardzo różne osoby. I to nie jest ich metoda, oni po prostu tacy są. Mają niezwykłą wrażliwość. To wokół nich się koncentrują i osoby, i teatr. Oni są ludźmi, którzy wyrosli w atmosferze kontrkultury, kiedy podejmowano próby alternatywnego budowania relacji, i starają się to cały czas kontynuować.

Jestem ciekawy, co by Wacek powiedział o swojej metodzie pracy. On chyba nie lubi słowa „metoda”. Ja też tego w sposób metodyczny nie widzę. Próbuję teraz, jak rozmawiamy, raczej tę specyfikę Węgajt wydobyć, niż wymieniać obowiązujące tam zasady jak działać z ludźmi. To, co dzieje się w Węgajtach, to jest coś bardzo ulotnego. To jest przyjaźń, która zawiązuje się przy okazji ważnych działań – czy to związanych z budowaniem spektaklu, czy organizowaniem jakiejś akcji społecznej. Przy wspólnym działaniu nawiązują się więzi, wokół których narastają kolejne, tworząc łańcuszek przedziwnych, chaotycznych połączeń międzyludzkich. I wciąż: to nie jest metoda, po prostu tak się dzieje.

Rzadko kiedy masz taki komfort bycia z ludźmi przez tak długi czas. Po warsztatach, po wyprawie, jeszcze jest wspólny wieczór, jeszcze wspólny nocleg, pobudka, spotkania przy posiłkach. Moim zdaniem wspólne jedzenie jest jednoczące też w takim antropologicznym aspekcie – po prostu buduje wspólnotę.

Fatalnym słowem do nazwania elementów, z których składają się Węgajty, jest „metoda” – masz rację i też to czuję. Gdybyśmy mówili o metodzie, to zrobienie posiłku byłoby przemyślanym aktem, a tak nie jest – tam jedzenie ma jeden cel: żeby się najeść. Ile razy jest tak, że gotujemy kaszę z czymkolwiek, bo Mute mówi: „Trzeba by było coś zjeść”? Później to się przemienia w rytuał wspólnego jedzenia kaszy, ale punkt wyjścia jest taki, że jesteśmy głodni. Nie ma wokół tego nadbudowanej filozofii.

Bywały trudne chwile?

Jak w każdej rodzinie czy w każdej wspólnotcie nie wszystko jest różowe. Na warsztatach też się kłóciliśmy i było dużo rzeczy frustrujących. W pewnym momencie nie wszystko w Węgajtach mnie pociągało artystycznie – mam na myśli głównie festiwal. To był powód, dla którego odkleiłem się od zespołu – jestem w stanie przeżyć bez takiej struktury, jaka tam jest. Chociaż ona na początku przyciągnęła każdego z nas – myśmy tam trafili albo jako widzowie festiwalu, albo jako uczestnicy warsztatów. I jedno drugie zasila – jak przyjeżdżasz na warsztaty, to myślisz sobie, że może warto pojechać na festiwal, i wtedy dostajesz propozycję: przyjeźdź tydzień

wcześniej, to będziesz robił ten festiwal z nami. Zaczynasz w to wsiąkać, poznajesz fajnych ludzi, znów chcesz przyjechać na warsztat. Niektórym ta struktura odpowiada, świetnie się w niej odnajdują, niektórzy czują z tego powodu dużo frustracji.

Bo myśmy mieli kilka takich trudnych, bardzo trudnych sytuacji w gronie najbliższych współpracowników, kiedy prowadziliśmy rozmowy o tym, że chcemy być stałym zespołem teatralnym, który ma swój warsztat i może go szlifować. Bo nie jest to możliwe, kiedy pracujemy od warsztatu do warsztatu. Widziałem, jak bardzo nasza chęć zmiany była trudna dla Wacka. On nie rozumie tej potrzeby zespołu – kiedyś miał zespół i teraz już go nie potrzebuje.

Czy prócz pragnienia większej stałości pracy coś jeszcze cię tam frustrowało?

Nie wiem. Nie pamiętam. Co mnie tam frustrowało? Chaos. Bałagan. W którymś momencie jest to po prostu męczące. Zaczynasz szukać jakiegoś porządku, ale ten porządek znajduje się tam w osobie Wacka. Przechodziłem różne etapy: od próby zmiany po akceptację tego, jak jest i jakie to jest. I to była najlepsza decyzja.

Czasami przyjaźń przeszkadza w strukturalnej pracy. Czasami to, co przeszkadza w pracy w Teatrze Węgałty, to ambicje artystyczne. Mam wrażenie, że trzeba raczej traktować Węgałty jako przestrzeń, gdzie różne rzeczy kwitną – czasem się udają, czasem nie udają, ale są wspólne po prostu, nie da się ich zebrać gdzie indziej. Chodzi też o to, żeby ambicje artystyczne oddzielić od pracy – społecznej, animacyjnej, kulturalnej. Miałem taki czas, że jechałem tam po prostu pracować – wolontariacko czy za pieniądze, to inna kwestia. Nie zawsze to, co musi się tam zadziać, to praca twórcza; jest wiele innych rzeczy, które są pracą i które muszą być zrobione, jak naprawianie czegoś czy chociażby składanie beczki [śmiech]. Kiedyś Wacek poprosił nas z Zosią o złożenie beczek. Przyniósł nam je rozłożone w częściach i powiedział: „Wydaje mi się, że są w komplecie, nie wiem, ile dokładnie ich tam jest, ale pomyślałem, żeby może jakiś śmietnik z nich zrobić”. Wiesz, złożenie beczki to wielka sztuka. Spędziliśmy nad tym cały dzień. Z jakiegoś znalezionej drutu zrobiliśmy obejmy i pod koniec dnia stanęły dwie, koślawe. Wacek spojrzął na nie i powiedział z uznaniem: „No, superbeczki!”. One jeszcze przez trzy lata tam stały i były śmietnikami na festiwalu. To była praca bez sensu, ale była robota do zrobienia. I tak jest ze wszystkim tam: z pakowaniem busa na wyprawę, z naprawą kibla, ze

sprzątaniem sali teatralnej – jesteśmy w tym razem i mamy wspólną misję. Tą misją jest też wspólny spektakl.

W którymś momencie godzisz się na to, że nie musi być po twojemu. I przestajesz się frustrować, znajdujesz sens w tym, że wykonało się robotę i wykonywało się ją razem. To zasila relacje, które później kwitną.

To wydaje mi się bardzo ważną nauką życiową, którą możesz ponieść ze sobą dalej. Czy jest coś jeszcze, co przeniósłeś z Węgajt do swojej pracy?

Wydaje mi się, że w przypadku elementów warsztatowych czy narzędzi trudno powiedzieć, co jest czyje – to w Węgajtach jest bardzo płynne. Wiesz, jak z kimś długo i intensywnie przebywasz i uczestniczysz w jego praktyce, a przy tym tworzysz silne relacje i robisz wspólnie rzeczy w jakimś obszarze, który cię wciąga, to mimowolnie przejmujesz pewne gesty, powiedzenia, nawyki. Nagle będąc w zupełnie innym miejscu, robię jakiś gest, który nie jest mój, który sobie „pożyczyłem” od Wacka Sobaszka. To naturalne.

W działaniach Performerii bardzo nas inspirowały biegi nocne. To jest potężne narzędzie pracy i rzeczywiście bardzo oryginalna praktyka, której chyba nigdzie indziej nie ma. Praktyka nocnego biegania po lesie jest niesłychanie romantyczna, choć nie jest jakoś specjalnie romantyzowana przez Wacka i Mutkę. Przynajmniej teraz. W dużym uproszczeniu: to jest wspólny, długodystansowy bieg, w trakcie którego jesteś w pewnego rodzaju transie, we wspólnym rytmie sprawiającym, że zmęczenie ulatuje i biegniesz dalej. To się dzieje zazwyczaj w środku nocy, i to w różnych warunkach – biegaliśmy i w deszczu, i w śniegu, i w środku lata, i w środku zimy. W trakcie robi się ćwiczenia ewidentnie wyniesione z praktyk postgrotowskich – przyciąganie, fikołki, oglądanie gwiazd, podczas gdy ktoś cię unosi na plecach, synchronizowanie oddechów. Myśmy biegali nawet przed spektaklami. Podczas rozgrzewki przed pokazem Wacek nagle mówi: „Noga” i już biegnie gdzieś daleko, daleko... Taka, wiesz, strategia ucieczki.

Wacek po prostu lubi biegać. Bieganie jest dla niego ważne. Opowiadał nam, że kiedy mieszkał na Kicu [Akademik UW przy ul. Kickiego] razem z Krzysiem [Łepkowskim] i nie mogli wytrzymać rozwydrzonego studentkiego życia, to po prostu biegali sobie po Olszynie Grochowskiej – na Kozią Górkę i do lasu.

Dla nas wszystkich pierwszy nocny bieg był wstrząsającym doświadczeniem, każdy kolejny z trudem mógł mu dorównać. Pamiętam, kiedyś wybiegliśmy tylko z Zosią, Emi i Wackiem i nas złapała ulewa. Bardzo zwierzęce rzeczy się wtedy uruchamiają. W środku deszczu taplaliśmy się w kałuży,

piliśmy z niej wodę, zjadaliśmy korzonki znalezione w ściółce. Pamiętam też taki bieg w środku zimy, podczas którego w pewnym momencie straciłem całkowicie topografię miejsca. Wydawało mi się, że jesteśmy strasznie daleko od teatru, na jakiejś górze, z której wszyscy turlaliśmy się w dół, byliśmy strasznie przemoczeni i czuliśmy, że trzeba już zacząć wracać. Nagle się okazało, że jesteśmy pod teatrem i połowa tego biegu odbyła się na polance za rogim. Mieliśmy tak pomieszane zmysły, że nie wiedzieliśmy nawet, czy jesteśmy blisko, czy daleko, a tu księżyc w pełni oświetla polanę i biegniemy przez nią jak dzikie zwierzęta. Piękne doświadczenie i ono jest tylko w Węgajtach.

A z obszaru muzyki?

Oj, tak. Węgajty najbardziej na mnie zadziałały na polu muzycznym – tak totalnie, całościowo. Odzyskały dla mnie skrzypce – instrument do używania. Po moich pierwszych Zapustach, na które przywiozłem skrzypce, choć wcale nie miałem ochoty na nich grać, dostałem od Wacka książkę z dedykacją: „Wielkie dzięki Zapustnikowi, który działał z ostrożną śmiałością”. Potem jak przyjeżdżałem co miesiąc – na próby w DPS-ie i na Taniec Ulotny – to Wacek się zamykał ze mną w sali i trzaskaliśmy razem wszystkie melodie. Po prostu uczyłem się grać na nowo – ze słuchu, z pamięci. To była świetna szkoła. Czułem, jak rosną moje umiejętności. Potem granie do tańca, czyli granie po coś; kolędowanie, w którym instrument jest narzędziem; *jam sessions* z różnymi ludźmi. To było bardzo ważne dla mnie, bardzo ważne. Nie byłoby mojej fascynacji muzyką tradycyjną, gdyby nie Węgajty. Myślę też o dojrzałości społeczno-politycznej, której tam nabierałem. Bycie tam wiązało się z jakimś rodzajem namysłu nad ideami politycznymi, zaczynając od wegetarianizmu, przez sprawy społeczne, po zafascynowanie nurtami lewicowymi, które Wacek przemyczał w rozmowach i które napływały do nas ze świata. Pamiętam też taki moment, że Węgajty zaczęły się bardziej angażować politycznie. Ważny dla nas był kontekst społecznego oburzenia, Occupy Wall Street, takiej ludzkiej siły, która chce zmiany.

Jeżeli można mówić o jakiejś metodzie pracy Węgajt, to mógłby to być ten tematyczny, ideologiczny korzeń, który porządkuje pracę IST i przez rok wszyscy tym żyją – powstaje spektakl, a potem Wioska pod tym samym hasłem. Wacek jest trochę jak kurator, który co roku otwiera nowy wątek. Na pewno jest to metodyczne z jego strony, on to sobie planuje, nazywa. Ciekawie by było potraktować działania Węgajt jak projekty kuratorskie.

Wielogłos na przykład był dla Wacka takim ważnym projektem, bardzo ważną ideą.

Myślę właśnie o wielogłosie, o polifonii jako o słowie, które dobrze oddaje istotę pracy twórczej Sobaszków.

Tak, to jest polifonia. Ważne jest to, że te głosy są równoważne. Zdarzało się, że ktoś napisał monolog na wiele stron, a ktoś napisał jedno słowo, ale wszystko weszło do spektaklu.

To jest też polifonia w szerszym planie – jednym głosem jest środowisko, w którym Mute z Wackiem są zanurzeni, i przestrzeń; kolejnym głosem jest to, jakimi są ludźmi i jakie wartości sobą reprezentują, jak bardzo wrażliwie współgrają z innymi ludźmi; kolejnymi głosami są głosy tych, którzy się tam pojawiają; kolejnym głosem jest praktyka artystyczna i myślowa zarazem, która tam się odbywa. Wspólnota międzyludzka, która się tam wytwarza, jest wypadkową tych różnych głosów.

Niewiele jest takich miejsc, do których czuję potrzebę ciągłego powrotu. I część osób tam wraca, kiedy tylko potrzebuje. Motti pisał do mnie ostatnio, że fajnie by było zebrać starą ekipę na kolędowanie i po prostu wrócić do ludzi na wsi. Byłoby bardzo fajnie.

24 marca 2020, Warszawa

SEBASTIAN ŚWIĄDER

Pedagog teatru, animator kultury, muzyk i performer. Absolwent kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz specjalizacji animacja kultury. Członek Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, z którym inicjuje i współtworzy projekty pedagogiczno-teatralne w instytucjach kultury i w teatrach. Od 2020 roku pracuje w dziale edukacji Teatru Ochoty im. Haliny i Jana Machulskich. Tworzy spektakle i działania na styku performansu i teatru, m.in. *W Kole* (Teatr BAJ, 2016), *Dom* (Teatr BAJ, 2017), *Chanuka* (Teatr 21, 2017). Współpracował z reżyserami teatralnymi jako pedagog teatru, kompozytor i wykonawca muzyki do spektakli, m.in.: *Mapa i terytorium* (reż. Ewelina Marciniak, 2016), *Chodzi o to* (reż. Alicja Morawska-Rubczak, 2018), *Wróg. Instrukcja obsługi* (reż. Justyna Sobczyk, 2018), *Arianie* (reż. Benjamin M. Bukowski, 2021). Laureat nagrody 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej za muzykę do przedstawienia *Mazagan. Miasto* (reż. Judyta Berłowska, 2019). Współtworzył zespół muzyczny Ugla. Od 2007 do 2018 z gronem przyjaciół współtworzył kolektyw Performeria Warszawy.

Trzeba odejść, żeby wrócić.

Rozmowa z Izabelą Giczewską

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Byłam bardzo młodą dziewczyną, kiedy pierwszy raz zetknęłam się z Węgajtami. Mieszkałam w Suwałkach i działałam w Stowarzyszeniu Aktywności Społeczno-Artystycznej „Nie Po Drodze”. Suwałki były i są nadal miastem bez instytucjonalnego teatru. Dlatego festiwal teatralny Teatr-Akcje, który robiliśmy jako stowarzyszenie, rozgrywał się w przestrzeniach nieteatralnych i w plenerze. W 2007 roku Węgajty przyjechały do nas z *Missą Paganą* na podstawie Stachury, z muzyką Mietka i Saby Litwińskich. I do tego spektaklu potrzebowali statystów. A my oprócz tego, że organizowaliśmy ten festiwal, byliśmy też młodzieżową grupą teatralną. Nazywaliśmy się Teatr Form Czarno-Białych Plama. Część osób z tej grupy była zakręcona wokół śpiewu tradycyjnego, a akurat w tym spektaklu potrzebna była grupa śpiewająca. Zgłosiłam się. Miałam wtedy 18 lat.

Później na Wielkanoc Węgajty przyjechały na Suwalszczyznę z kolędowaniem wiosennym. Z jakiegoś powodu w tamtym akurat roku nie odbywało się ono w Dziadówku, nad jeziorem Hańcza, tylko w miejscowości Stabieńszczyzna, w gospodarstwie Waldka Czechowskiego, zaprzyjaźnionego z Węgajtami reżysera. I Sobaszkowie nas tam zaprosili na *fire show* podczas zajścia wielkanocnego. Byliśmy bardzo zdolni – oprócz tego, że śpiewaliśmy, tańczyliśmy też z ogniem. Jak nas zobaczyli, to powiedzieli: „Koniecznie z tym ogniem musicie przyjechać na Wioskę”. No i tak się stało. Przyjechaliśmy na festiwal, dostaliśmy karnety artystów, choć byliśmy amatorami z pipidowy. Dla nas to było bardzo miłe po prostu.

Pamiętam mój pierwszy wyjazd do Nowicy, po drodze przystanek w Dąbrowie Dolnej koło Bodzentyna, gdzie w leśniczówce jest otwarty artystyczny dom naszych przyjaciół – Krzyśka [Wrony] i Darii [Kozłowskiej-Wrony]. Daria jest po ASP w Poznaniu i wspianałe rzeczy maluje w tym domu. Krzysiek za to muzykuje. Jest samoukiem. Dom wypełniony sztuką.

Pierwszy raz miałam kontakt z takim środowiskiem artystycznym, które nie oddziela życia od sztuki. Oni po prostu są zanurzeni na co dzień w tym, co tworzą. I tam było całonocne granie... Pamiętam, że Emilia Hagelganż, wówczas już z rok związana z Węgajtami, zawiązała mi oczy w kuchni i tańczyliśmy do muzyki na żywo. Płakałam przez pół nocy ze wzruszenia. Nie wiem, dlaczego. Coś się we mnie rozpuściło wtedy, coś, do czego nie miałam dostępu wcześniej.

Czy dlatego ta relacja z Sobaszkami jest dla Ciebie ważna? Bo potrafią stwarzać takie przestrzenie, by coś mogło się w człowieku rozpuścić?

Tak, wiesz, dopiero teraz, już w swoich postwęgajckich poczynaniach, tak bardzo widzę i doceniam, jakimi oni są świetnymi i czujnymi pedagogami teatru. Do nowicjuszy podchodzą z ogromną uważnością, stwarzając im taką przestrzeń, że nawet przy największej nieśmiałości, kompleksach i niepewnościach jest miejsce na wypowiedzenie swojej prawdy. Pamiętam, jak pracowaliśmy nad *Ziemią B* i ja przygrywałam do etud na takiej drewnianej żabce [*guiro*], z której wyciąga się patyczek i jeździ nim po jej grzbiecie, a ona robi takie „brymp, brymp”. Ja grałam na tym, a Wacek na akordeonie – mieliśmy taki duet muzyczny. Wieczorem Wacek mówi: „Wiesz, naprawdę świetnie na tej żabie grałaś... Naprawdę świetnie”. Nie wiedziałam, czy on żartuje ze mnie, czy mówi na poważnie [śmiejch].

Oni z Mutką wiedzą, że każdy artysta to jest taki nadwrażliwiec, że przyjeżdżają tam ludzie, którzy, tak jak ja, nie mają wiary w siebie, często nie mają za sobą żadnej edukacji artystycznej... Kiedy trafiłam do Węgajt, w zespole było dużo osób starszych ode mnie: Emilia Hagelganż, Zośka Bartoszewicz, Basia Szpunier, Motti Ashkenazi... Byłam najmłodszym... narybkiem [śmiejch]. Ich opieka bardzo dużo mi dała.

Wychowałam się bez ojca, więc Wacek w moim życiu był jego figurą. To było dla mnie ważne nie tylko artystycznie, ale też życiowo – po prostu byłam z nim związana. Otoczył mnie dużą troską, wsparciem. To było takie ojcowanie ze strony Wacka, takie mnie przez niego „ucórczenie”. Poza zjazdami Innej Szkoły Teatralnej byliśmy w stałym kontakcie, pisaliśmy do siebie, dzwoniiliśmy. W zasadzie to trwa cały czas. Mutka też jest bardzo wyrozumiała i troskliwa. Jak były jakieś obsuwki w naszej współpracy z mojej strony, to nie była surowym szefem, tylko zawsze pytała: „Co tam? Co się dzieje? Czy mogę jakoś pomóc?”. No, cudowne, cudowne rzeczy dostałam od Węgajt.

Dlaczego przestałaś z nimi kolędować?

Przychodzi taki moment, przynajmniej dla mnie przyszedł, że nie ma się już przestrzeni w sobie na pracę wolontariacką. To są decyzje życiowe, zawodowe, próba odpowiedzenia na pytanie, jak sobie budować życie. Ja przez wiele lat miałam nadzieję, że wokół Teatru Węgajty stworzy się komuna. Że ludzie mogliby żyć tam i pracować na życie. Do tego jednak nie doszło. Wacek i Mutka nie mieli takiego planu. Oni z wyboru funkcjonują „na krańdzi” i pewnie będą tak funkcjonować już zawsze. W pewnym momencie temu zaufałam i jednocześnie zobaczyłam, ile to powoduje napięć międzyludzkich, kiedy nie ma tego hajsu na życie. Więc ja staram się rozwijać swoje umiejętności biznesowe, ale mam trochę opóźnienia względem moich rów nolegatków... przez Węgajty [śmiejch].

Ta ekipa co jakiś czas się wymienia na młodych adeptów, którzy są na etapie zbierania życiowych doświadczeń. Są na studiach, nie są uwiązani żadnymi umowami, mają przerwy wakacyjne, mogą poświęcić czas... O moim odejściu od Węgajt zdecydowały z jednej strony praktyczne rzeczy, z drugiej – w pewnym momencie formuła tej pracy się dla mnie wyczerpała. Zrozumiałam, że muszę iść dalej, żeby się jeszcze czegoś nauczyć i żeby poszukać własnej tożsamości w oderwaniu od tego „rodzinnego domu”. Na moją decyzję miała wpływ moja osobista relacja z Wackiem i Mutką i poczucie, że przyszedł czas opuszczenia rodzinnego gniazda. Ostatecznie oni mają rodzonych synów, którzy zawsze będą u nich na pierwszym miejscu. To też był powód mojego rozstania z Węgajtami. Żeby nie mieć za dużych oczekiwań, bo mogłoby to być niebezpieczne dla obu stron.

Motyw „opuszczania gniazda” bardzo często pojawia się w prowadzonych przez mnie rozmowach. Stąd mam taki obraz Węgajt jako miejsca, gdzie jest bezpiecznie, gdzie można pozwolić sobie jeszcze nie wiedzieć, poszukiwać swojej ścieżki, być niedookreśloną, niedookreślonym i mieć pewność, że w tym niedookreśleniu otrzyma się wsparcie i akceptację. Jednak, tak jak mówisz, formuła tej pracy w pewnym momencie się wyczerpuje. Kiedy adepci IST zyskują samoświadomość jako twórcy i twórczynie, czują, że żeby dalej się rozwijać, muszą z całym dobrem, które otrzymali w Węgajtach, je opuścić. Może tam nie chodzi o rozwijanie warsztatu teatralnego, ale o ukształtowanie w osobach przekonania o ich wartości – tak artystycznej, jak zwyczajnie ludzkiej. Też tak czujesz? Tak, właśnie tak. Żeby jeszcze nie być taką surową w temacie tej „wyczerpanej formuły”, to dodam, że poza IST są w Węgajtach przestrzenie, w któ-

rych można tworzyć, tylko trzeba być już na tyle ukształtowanym, żeby móc zaproponować coś od siebie. Wtedy nie jesteś już ich uczniem, tylko partnerem. Na przykład Emi pracuje teatralnie z uchodźcami w ramach swojego stowarzyszenia w Dortmundzie [Transnationales Ensemble Labsa] i jednocześnie cały czas współpracuje z Węgajtami: oni przyjeżdżają na Wioskę, a Węgajty jadą tam z okazji jakiegoś festiwalu. Zosia Bartoszewicz z kolei w ramach Kultury Dostępnej napisała projekt na eksploatację spektaklu *Prolog Komedii*, który zrobiła z Mutką, i na warsztaty przy okazji pokazów, w których ja pomagałam. To były różne grupy: pacjenci oddziału psychiatrycznego szpitala w Działdowie, osoby przebywające na pobycie dziennym w Środowiskowym Domu Samopomocy w miejscowości koło Olsztyna, licealiści z Dąbrowy Dolnej... Czułam, że jesteśmy partnerkami. Przychodzi taki moment, że trzeba odejść, żeby wrócić jako partner. Ja zorganizowałam w ramach Wioski Teatralnej warsztat porozumienia bez przemocy. Mutka nie wierzyła, że to się uda przeforsować, bo Wacek był do tego sceptycznie nastawiony. Oboje chyba wątpili w to, czy na festiwalu teatralnym uzbiera się grupa uczestników warsztatu z komunikacji, ale to był strzał w dziesiątkę. Więc jeżeli ktoś przeskoczy swoje ograniczenie, pójdzie dalej i będzie się rozwijał, to potem można działać, nie?

Czasem się zastanawiam, czy gdybym poszła do szkoły teatralnej, takiej państwowej, nie „innej” [śmiej], toby moja droga inaczej wyglądała? Raz pojechałam na casting do Teatru Wierszalin i zobaczyłam klimat, jaki tam panuje. Nie chciałabym być w takim teatrze, w którym jest Pan Bóg Reżyser, a wszyscy dookoła biegają na paluszkach, żeby jego wizję zrealizować. Aktor jest tam tylko sprawnym narzędziem w rękach reżysera. Dla mnie to było bardzo ważne, że w Węgajtach mieliśmy dużo miejsca na siebie – na własne sceny, autorskie etudy... W Wierszalinie w połowie castingu wiedziałam, że nie chcę tam pracować. Jakiś gość sprawdzał, czy słyszę dźwięki – uderzał w półton na cymbałach, a moim zadaniem było to zaśpiewać. Powiedział mi: „Polecam nie śpiewać”. To ja mu odpowiedziałam: „Nie wezmę pana uwagi do serca, ale będzie ona dla mnie zachętą, żeby jeszcze więcej ćwiczyć”. Każdy ma w sobie artystę – i zobaczyłam to w Węgajtach – tylko nie każdy miał szansę tworzyć. A może został zablokowany, bo kiedyś właśnie usłyszał negatywny komentarz? „Polecam nie śpiewać”.

Bardzo ważne jest dla mnie to, jakie wątki społeczne poruszane są na Wiosce: ekologia, praca z wykluczonymi... To wszystko wydaje mi się bardzo potrzebne. I teraz, w natarciu koronawirusa, tym bardziej widzę, że silni są silni i widoczni, a cisi nie, i od tych silnych trzeba wymagać, żeby tymi

cichymi się zajęli. W Węgajtach jest przestrzeń na zaopiekowanie się tym, co jest na peryferii, na marginesie. Bez doświadczenia spotkań w Domu Pomocy Społecznej nie zdecydowałabym się na przeprowadzkę do Suwałk i pracę w Klubie Seniora. Praca z seniorami, z osobami z niepełnosprawnościami to już dla mnie normalna sytuacja, ale nowe osoby często zgłaszają, że nie do końca były przygotowane przez Wacka i Mutkę na to spotkanie. Wacek i Mutka już są tak oswojeni, że pewnie nawet nie pomyśleli, że warto byłoby przygotować nowicjuszy na te sytuacje. Mnie też nikt za pierwszym razem nie wprowadzał. Pamiętam, jakie wrażenie zrobiło na mnie moje pierwsze zetknięcie z DPS-em. To było w zamczysku⁵⁸ w Grazymach, na odludziu. To mi uzmysłowiło, że w XXI wieku nadal gromadzi się osoby z niepełnosprawnością w gettach.

Wróć jeszcze na chwilę do pracy teatralnej. Powiedziałaś, że to było dla ciebie ważne, że w Węgajtach każdy miał „dużo miejsca na siebie”. Czy praca nad spektaklami IST jest kreacją zbiorową?

Ja wielokrotnie mówiłam – Wacek się na to może nawet obruszał – że rola reżysera w tych spektaklach jest sprowadzana do układacza scen, które zawsze powstawały jako osobne części całości. Ale żeby nie pozbawiać Wacka geniuszu, to jego ułożenie etud w spójną kompozycję bywało naprawdę genialne – otwierało nowe sensory, nadawało całości nowego wymiaru.

Wacek brał odpowiedzialność za całość. Bardziej on niż Mutka. Mutka bardzo często tonęła w jakiejś pracy biurowej, w składaniu wniosków... Zawsze jest problem z tymi pieniędzmi. Więc Wacek brał odpowiedzialność za spektakl. I nigdy nie miałam poczucia, że on sobie przypisuje więcej, niż dał. Przeważnie autorzy scen i masek byli wymienieni na plakatach spektaklu, co przez przetasowania w zespole było czasami bardzo trudne. Pamiętam, jak Krzysiek Dziemian brał udział w pracy nad *Wodą 2030*, ale z jakiegoś tam powodu nie mógł przyjechać na próby, co było warunkiem grania w spektaklu, i po prostu wypadł z obsady. Niestety, bez komunikatu od Wacka wprost. Albo Motti nie mógł jechać na Białoruś, gdzie graliśmy *Ziemię B*, bo nie miał paszportu.

A czy ma dla Ciebie znaczenie to, że Węgajty są w Węgajtach?

⁵⁸ Dom Pomocy Społecznej we wsi Grazymy (w powiecie olsztyńskim, w gminie Gietrzwałd) mieści się w siedzibie dawnego pałacu dwóch rodów: von der Groeben i von Stein-Kamieński, odbudowanego w 1924 roku po pożarze na średniowiecznych fundamentach majątku rycerskiego o charakterze obronnym, z zachowaniem kamiennych, sklepionych piwnic i XVIII-wiecznych murów.

Całe życie miałam takie marzenie, żeby mieszkać w wiosce, jeszcze zanim trafiłam na Wioskę Teatralną. Ono się teraz realizuje, mieszkam na wsi. Przy pracy teatralnej to było dla mnie ważne – przyjeżdżałam do Węgajt ze zgiełku dużego miasta. To była zmiana paradygmatu funkcjonowania. Przestrzeń dawała mi pustkę w głowie. To jest ważne, że po sesji porannej idziemy na spacer i po obiedzie wracamy spacerem do teatru, że jest jakaś część ćwiczeń, które wykonujemy na łonie natury, że tarzamy się w lesie, tarzamy się w błocie... Zanurzamy się w organicznej materii. Przełamujemy konwencję. Kim jestem? W Węgajtach nie muszę spełniać norm kulturowych, mogę być dzikim człowiekiem. I z tej dzikości, z kontaktu z ludźmi wypływa coś twórczego.

Kontakt ze sztuką leczy. A w Węgajtach dodatkowo są sprzyjające temu warunki: dostajesz dużą dawkę międzyludzkiej miłości, troski. Przeszłam tam mnóstwo procesów grupowych. Formuła, jaką ma IST, skupia grupę osób w jednym miejscu na dłuższy czas: śpi się razem, je razem, tworzy, znowu śpi, je, tworzy. Jestem tam w zadaniach, które dotyczą wrażliwości. Pozbywam się masek i jestem z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wtedy łatwo o zranienie albo o uznanie czyjegoś gestu za raniący, a będzie on raniący, skoro dotyka miejsca ważnego dla mnie. Ciekawe, bardzo ciekawe rzeczy tam się wydarzają. Kilka sytuacji przerabiałam na swojej własnej terapii, by z kimś z zewnątrz je omówić i siebie zrozumieć.

Mnie robi dobrze, jak śpiewam z ludźmi, jak jest wielogłos, jak wędruję z pieśnią na ustach z chaty do chaty i podarowuję pieśni domownikom. To jest dla mnie najgorętsze, najbliższe spotkanie z widzem, z człowiekiem.

1 kwietnia 2020, Warszawa – Postawele

IZABELA GICZEWSKA

Kulturoznawczyni i slawistka, rękodzielniczka, pedagogka teatru, aktorka i performerka Teatru Węgajty. Adeptka warsztatów i wypraw Innej Szkoły Teatralnej od 2009 roku. Uczestniczka teatralnej wyprawy Project Visitors do Czarnogóry i Albanii (2011). Aktorka i performerka w spektaklach: *Ziemia B*, *Ogień*, *kryzys*, *dworzec centralny*, *Powietrze*, *e(ks)misje*, *Wielogłos*. Członkini Latającego Kolektywu Wioski Teatralnej i współorganizatorka festiwalu Wioska Teatralna w latach 2011–2015. Obecnie związana z Suwalszczyzną i lokalnym Stowarzyszeniem „Nie Po Drodze”.

W intuicji jest metoda.

Rozmowa z Pamelą Leończyk

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Trafiłam tam przypadkiem. Byłam jeszcze w liceum i działałam w Teatrze Form Czarno-Białych Plama w Suwałkach. Jako teatr dostaliśmy zaproszenie, by zrobić pokaz *fire show* na festiwalu, który odbywał się jakiejś dziwnej wsi w środku lasu. Był 2008 rok. Pojechaliśmy tam, pamiętam, z Miu [Pauliną Kühling], z Izą Giczewską i zdaje się, że z Kamilą Brodowską. Miałyśmy być tam tylko dwa dni, ale zostałyśmy do końca.

Ten pierwszy przyjazd bardzo wpłynął na moją dalszą drogę twórczą. Zakochałam się w tym miejscu. Od tej pory przyjeżdżałam na festiwal rok po roku, brałam udział w warsztatach Innej Szkoły Teatralnej, współtworzyłam spektakle. Czułam się częścią tego miejsca.

Mam wrażenie, że w tym okresie z Węgajtami związanych było wiele osób ze społeczności suwalskiego teatru oraz Stowarzyszenia „Nie Po Drodze”. Pamiętam, że w pewnym momencie w sztabie organizacyjnym Wioski Teatralnej prawie połowę ludzi stanowiły osoby z Suwałk. Wśród nich były między innymi Iza Giczewska, Paulina Miu Zielińska, Magdalena Sowul, Paulina Andruczyk, Iwona Prusko, Monika Hołubowicz i Krzysiek Leszczyński. Mutka zawsze się śmiała, że mamy w Węgajtach prężną suwalską filię.

Dzisiaj widzę, że doświadczenie pracy z Teatrem Węgajty miało ogromny wpływ na moje późniejsze wybory życiowe i twórcze. Przez wiele lat chciałam być aktorką. W Węgajtach spełniałam się jako performerka i realizowałam marzenie o graniu. W późniejszych latach jednak wybrałam reżyserię jako kierunek studiów w warszawskiej Akademii Teatralnej.

Doświadczenie bycia w szkole artystycznej bardzo różniło się od doświadczeń współpracy z Węgajtami – bywało, że czułam ciężar łatki, którą mi przyklejono. Zarówno wykładowcy, jak i koleżanki z roku, a nawet ja sama szufladkowałam siebie, że jestem „tą od Węgajt”. Miałam ochotę się z tego wyswobodzić, szukać nowego sposobu opowiadania o sobie. Potrzebowałam to zanegować, określić się inaczej. Był taki okres, że przestałam jeździć do Węgajt. Myślę, że właśnie z tego powodu.

Współpraca z Węgajtami na pewno uwrażliwiła mnie na tematy istotne społecznie, na teatr politycznie zaangażowany. Podczas festiwalu Wioska Teatralna do Węgajt przyjeżdża wiele grup, które zajmują się sztuką zaangażowaną. Wybory programowe Wacka i Mutki bez wątpienia wpłynęły na moje późniejsze preferencje teatralne. Trafiłam do teatru jako osoba młoda, szukająca swojej ścieżki i jestem przekonana, że moje obecne zainteresowania są związane z tym, czego mogłam doświadczyć w Węgajtach. Ten rodzaj teatru bardzo mi wtedy odpowiadał. Dzisiaj usiłuję robić teatr, który nie ucieka od rzeczywistości, a próbuje ją nakłuwac, zmieniać, patrzeć na problemy społeczne krytycznie.

Do Węgajt wróciłam dopiero po kilku latach, już ze swoją pracą⁵⁹. Byłam dumna, że tam, w węgajckiej stodole, mogę pokazać spektakl, który wpi-sywał się w ten społecznie zaangażowany nurt. Czułam, że właśnie wtedy historia moich relacji z Węgajtami zatoczyła krąg.

Kiedy mówisz, że ten rodzaj teatru bardzo Ci wtedy odpowiadał, to masz na myśli jego społeczne zaangażowanie czy sposób pracy Sobaszków?

Najbardziej inspirowały mnie spotkania z różnymi grupami, które prezentowały swoją pracę podczas Wioski Teatralnej. Stymulowały mnie przede wszystkim rozmowy o ich praktykach. W ten sposób, na przykład, lata temu poznałam Teatr 21 prowadzony przez Justynę Sobczyk, który do tej pory stanowi dla mnie silną inspirację.

Praca z Wackiem i z Mutką podczas spektakli i przy organizacji festiwalu też dawała mi bardzo dużo. Przygotowania do spektaklu zawsze łączyły się z wcześniejszym procesem warsztatowym prowadzonym przez Wacka z pozycji reżysera, inscenizatora oraz Mutkę, która często też grała w spektaklach i tworzyła do nich muzykę. Pamiętam, że jako uczestniczki i uczestnicy warsztatów mieliśmy podczas procesu twórczego dużo przestrzeni na wyrażanie siebie. Osoby biorące udział w warsztatach otrzymywały wcześniej informację, z jakim tematem będziemy pracować, miały więc możliwość przywiezienia ze sobą swoich materiałów, czy to fragmentów własnego doświadczenia, czy też tekstów kultury, które były dla nich ważne. Węgajcki proces pracy polegał właśnie na tym: na improwizacjach teatralnych z opracowywanym tematem. Wacek natomiast inscenizował i układał powstałe elementy w logiczną albo nielogiczną [śmiech] całość, sprawiał, że te tema-

⁵⁹ Chodzi o spektakl *Ciało proces* prezentowany na Wiosce Teatralnej w 2019 roku (reż. Pamela Leończyk, prem. 9 lutego 2019, LUB/LAB, Warszawa).

ty korespondowały ze sobą. Niejednokrotnie wprawiało mnie w zdziwienie, że sceny, które z pozoru nie pasowały do siebie, po jego inscenizacyjnej interwencji opowiadały historię i znaczyły więcej.

W tym momencie życia, w którym wtedy byłem, Wacek był dla mnie bardzo ważną osobą, był moim autorytetem. Czasami nawet czułam treść, rozmawiając z nim, jakby był kimś ważniejszym ode mnie. I choć często mówiliśmy o wspólnocie i równości przyświecającym działaniom Teatru, to nie udało nam się w tamtym momencie wyzbyć hierarchicznego modelu pracy, który od lat ma się tak dobrze w polskim teatrze. Inną kwestią, choć też dotyczącą komunikacji i procesów grupowych, jest bardzo trudny temat tworzenia teatru przez parę małżeńską – biorąc udział w warsztatach czy wyprawach, byliśmy świadkami ich relacji małżeńskiej, która mimochodem przenosiła się na grunt pracy.

Sam proces teatralny natomiast był bogaty w równościowe, włączające praktyki, jak na przykład kręgi rozpoczynające pracę, kiedy każda osoba miała przestrzeń do wypowiedzi, czy też poszukiwania twórcze, improwizacje muzyczne, teatralne, które nie były poddawane krytyce, a wręcz przeciwnie: zarówno Mutka, jak i Wacek wspierali nas w szukaniu nowych jakości. Jednak w małych subtelnościach, w tremie, którą czułam, oraz w ogromnej chęci, by być dostrzeżoną, widzę dzisiaj rodzaj nierówności, który warto poddać refleksji w perspektywie myślenia o tym, czym może być partycypacyjny teatr przyszłości.

W tym kontekście zastanawiam się również, czy Węgałty nie stały się pewnego rodzaju miejscem terapeutycznym, do którego ludzie się garną, bo czują się akceptowani, bo czują jakiś rodzaj przynależności do wspólnoty. W tamtym momencie bardzo potrzebowałam takiej akceptacji i poczucia, że mam swoje miejsce. Dzisiaj myślę, że to nie jest rola teatru, by załatwiać problemy psychologiczne osób zaangażowanych w procesy teatralne, ponieważ wydaje mi się to bardzo ryzykowne. Takie wsparcie można otrzymać podczas konsultacji terapeutycznej, o której wówczas nawet nie byłam w stanie pomyśleć, ponieważ temat zdrowia psychicznego stanowił tabu. Wielokrotnie obserwowałam podczas warsztatów, że osoby potrzebują dzielić się z innymi osobistymi historiami i to też jest oczywiście w porządku. Ryzykowna wydaje mi się sytuacja, gdy po tygodniu wyjeżdżamy stamtąd i wsparcie się urywa. Piękną praktyką, którą coraz częściej widuję w procesach twórczych, lecz która niestety związana jest z dodatkowymi kosztami, jest zapewnienie grupie wsparcia psychologicznego w postaci facylitatora czy facylitatorki.

Te wątki, o których teraz rozmawiamy i które pojawiają się też w innych prowadzonych przeze mnie rozmowach, stanowią niewątpliwie pewnego rodzaju wyzwanie w pracy twórczej z Węgajtami. Jednocześnie i dla Ciebie, i dla moich rozmówczyń i rozmówców jest to miejsce niezwykle ważne i inspirujące, za którym się tęskni, z którego czerpie się pełnymi garściami – tak życiowo, jak twórczo. Co z pracy z Węgajtami wzięłaś na swoją dalszą drogę artystyczną?

Z tej pracy czerpałam inspirację do podejmowania tematów społecznie trudnych oraz do szukania przestrzeni dla narracji i opowieści, które mają utrudnioną drogę, by wyrznieć. Interesuje mnie praca z różnymi grupami, również z osobami niemającymi doświadczenia scenicznego. Zależy mi na tym, by realizowane spektakle były poprzedzone researchem, i wydaje mi się, że praktyka poważnego traktowania tematu, wkładanie wysiłku w poznanie ludzi i miejsc, które stają się inspiracją do realizacji spektaklu, jest tym, co podpatrzyłam również podczas wypraw kolędniczych czy alilujkowych.

Staram się również pracować demokratycznie i to jest bardzo trudne. Wydaje mi się, że teatr instytucjonalny mierzy się obecnie z próbą wprowadzenia praktyk demokratycznych. Widzimy, że realizowane są ważne konferencje, projekty poświęcone równości w teatrze, przeciwdziałaniu przemocy oraz redefinicji utartych modeli współpracy. To będzie długi proces. Myślę, że w teatrze pozainstytucjonalnym, jakim jest Teatr Węgajty, w pewien sposób jest łatwiej budować demokratyczną grupę. Zdarza się, że teatr instytucjonalny nie jest przyzwyczajony do praktyk włączających, nie stosuje się metod feedbacku czy poziomej struktury relacyjnej podczas prób.

Powiedziałaś wcześniej, że zakochałaś się w tym miejscu. O czym myślałaś?

Przede wszystkim o naturalnym otoczeniu tego teatru, o osobach, które tam poznałam i z którymi do dzisiaj się przyjaźnię. Doświadczyłam tam dużej otwartości, empatii, z czym nie spotkałam się w liceum czy w relacjach z rówieśnikami i rówieśniczkami. Pobyt w teatrze zawsze nasycił mnie doświadczeniami, emocjami, ciepłem, przyrodą, spokojem, i sobą też. Miałam poczucie, że jestem bardzo skontaktowana ze swoimi potrzebami i po powrocie z Węgajt czułam realną pustkę, dojmujące uczucie ogromnej straty.

Podczas warsztatów i festiwalu nawiązuje się kontakt z innymi ludźmi na trochę innym poziomie, niż to się zazwyczaj dzieje w grupach teatralnych. Chociażby dlatego, że ten tydzień spędzamy cały czas razem – rozmawiamy, jemy zdrowe rzeczy, jedzenie jest pyszne, ekologiczne i wegańskie, czuć szacunek do człowieka i przyrody. Będąc tam, czujesz, że to, co się tam dzieje, jest dobre. Co więcej, taki też wizerunek Węgajt jest pielęgnowany przez ludzi, którzy tam jeździli i jeżdżą, więc jedzie się tam już z nastawieniem, że tak tam będzie. Kilka lat temu sama byłam bardzo aktywną propagatorką Węgajt – mieszkając jeszcze w Krakowie, często mówiłam osobom z mojego roku, że warto tam jechać, bo jest to niesamowite miejsce, świetni ludzie, nieustannie rozwijający się... Widziałam dalsze ścieżki artystyczne różnych osób, które były związane z Węgajtami, i są to imponujące historie.

Bardzo ważne było dla mnie to, że w trakcie pracy teatralnej w Węgajtach grupa z dużą wrażliwością i szacunkiem podchodzi do potrzeb jednostki. Jeśli ktoś czuje się zmęczony, przebodźcowany, to jest przestrzeń na to, by wycofać się chwilowo z procesu, a grupa szanuje takie decyzje. To w Węgajtach po raz pierwszy miałam poczucie, że ktoś rzeczywiście słucha moich potrzeb i że to jest okej, że ja czegoś nie wiem, że nie jestem w stanie czegoś zrobić. Mutka była dla mnie przykładem osoby, która dba o siebie i stawia swoje granice. Imponowało mi to. W pewnym momencie Mutka stała się dla mnie autorytetem, nie autorytarnym, a bardzo demokratycznym – taką kobiecą siłą, której wtedy potrzebowałam i szukałam. Kiedy po latach złapałam z nią bliski kontakt, był to dla mnie najcenniejszy moment pracy z Węgajtami.

Czy pamiętasz inne cenne momenty tej pracy? Jakie elementy warsztatu Sobaszków były dla Ciebie ważne?

Śpiew był dla mnie ważny. Kiedy śpiewaliśmy na łące, było to dla mnie organiczne, wręcz rytualne doświadczenie. Wcześniej, jeszcze w liceum, śpiewałam w zespole Ancyjas, który prowadziła Anna Szafranowska. Śpiewaliśmy tam tzw. białym głosem. W Węgajtach doświadczyłam kontynuacji tej praktyki. Nigdy nie zapomnę techniki, której uczył Wacek podczas wspólnego śpiewu: nazywał to chyba scytywaniem z ust. Metoda polegała na tym, by naśladować ruch ust osoby, która prowadziła pieśń, i w ten sposób uczyć się jej tekstu i melodii. To było dla mnie bardzo otwierające. Później tego próbowałam, prowadząc własne warsztaty, i rzeczywiście jest to skuteczne!

Sprawia, że osoby szybciej zapamiętują słowa pieśni i dodatkowo wytwarza się silne skupienie w grupie.

Taniec był również ważnym elementem spajającym społeczność zgromadzoną wokół Węgajt. Bose tańce na klepisku potrafiły trwać całą noc! Podobnie jak *jam sessions*, podczas których zawiązywały się inicjatywy artystyczne. Niektóre z nich trwają do dziś.

Dla mnie ważną częścią Węgajt był ruch. Była tam nieustanna możliwość pracy ze swoim ciałem: warsztaty taneczne, improwizacji, butoh, poranne rozruchy, wspólna joga... Obecnie również interesuje mnie teatr oparty na ruchu, więc wydaje mi się, że tamto doświadczenie nie jest bez znaczenia. I niezapomniane wspólne biegi po lesie. Kiedyś w trakcie takiego biegu popłakałam się ze wzruszenia, zmęczenia i szczęścia. To doświadczenie biegu było dla mnie tak mocne, że miałam poczucie, że coś się zmieniło we mnie, że coś uwolniłam. I to w doświadczaniu beztroski, którą bardzo dawno temu w sobie zamknęłam. Poczuć znów beztroskę, a jednocześnie jakiś rodzaj gniewu i dzikości było absolutnie wspaniale.

Znów: bardzo psychoterapeutyczne – uwalnianie napięć, podłączenie się do siebie, do własnego ciała...

Tak. Jako młodej osobie było mi to potrzebne w procesie odkrywania swoich potrzeb i szukania potencjałów. Wydaje mi się, że w Teatrze Węgajty jest to często prowadzone w sposób intuicyjny, a nie systemowy, zapewniający wsparcie dawane przez osoby, które potrafią pomóc w tych procesach rozwojowych. Oczywiście w tej intuicji jest metoda. Sama zadaję sobie pytanie, czy warto wszystko strukturyzować, opisywać i programować, bo wtedy być może zatracą się kreatywna spontaniczność, tak często odczuwana przeze mnie w Węgajtach. Poleganie na intuicji może być piękne, wolne od ograniczeń, w jakimś stopniu związane z twórczym szaleństwem. To też jest bardzo duża wartość tego teatru – myślę – i tych działań.

Tak. Myślę, że już nawet być zaproszonym do procesu, dostać przestrzeń i dać sobie przestrzeń na bycie samemu ze sobą i z grupą w tym procesie to też jest nie do przecenienia.

Tak. Nie mamy takich przestrzeni zbyt wiele, dlatego wydaje mi się, że miejsce prowadzone przez Sobaszków niezmiennie otwiera, daje odpocząć i przyjrzeć się sobie. Przyjemnie jest po prostu się w tym zanurzyć. Z nostalgią wspominam siebie biegnącą w grupie nocą po lesie, z rozwichrzonymi włosami i garścią suchych liści w dłoni.

Zatęskniłam.

Ja też.

19 marca 2020, Warszawa

PAMELA LEOŃCZYK

Reżyserka, performerka, autorka instalacji artystycznych oraz pedagoga teatralna. Studiuje na ostatnim roku reżyserii teatralnej na warszawskiej Akademii Teatralnej. Absolwentka wiedzy o teatrze oraz performatyki przedstawień na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Stypendystka Laboratorium Nowego Teatru organizowanego przez Teatr Nowy Proxima w Krakowie. Laureatka programu „New Stage” organizowanego przez Instytut Adama Mickiewicza oraz międzynarodowego konkursu na realizację instalacji artystycznej ANIMATUS. Jej prace teatralne były pokazywane podczas festiwalu FIST w Belgradzie. Uczestniczyła w projektach międzynarodowych organizowanych przez Platform European Theater Academy. W Salzburgu we współpracy z grupą reżyserów europejskich przygotowała spektakl *Poor/Rich Europe* (2018). Laureatka stypendium artystycznego Prezydenta Miasta Suwałki. Stypendystka stypendium artystycznego Miasta Krakowa na rok 2020 oraz Stypendium artystycznego miasta Warszawy na rok 2021. Współpracowała z Teatro-i w Mediolanie, z Teatrem Powszechnym w Warszawie, Teatrem Wilama Horzycy w Toruniu, Teatrem Nowym Proxima w Krakowie, Teatrem Ochoty, Teatrem Ludowym w Krakowie, Teatrem Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, z Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku, z Bałtycką Galerią Sztuki Współczesnej w Słupsku.

Chodzi o czułe nawigowanie.

Rozmowa z Pauliną Miu Kühling

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Węgajty pojawiły się w moim życiu, kiedy miałam niecałe 21 lat. Byłam członkinią suwalskiego Stowarzyszenia „Nie Po Drodze” organizującego festiwal Teatr-akcje, na który został zaproszony Teatr Węgajty. Wtedy nie wiedziałam o nich nic. Jak usłyszałam, że kanwą ich spektaklu jest poezja Edwarda Stachury, którą będziemy wyśpiewywać gdzieś na łąkach i polach Suwalszczyzny, to zabiło mi mocniej serce i pomyślałam: „Chcę być częścią tego”.

To było wkroczenie w nowy wymiar pracy z ciałem, głosem, energią grupy i przestrzeni. Mieszkaliśmy we wsi Wiatrołuża razem z Mute i Wacławem Sobaszkami i Mietkiem Litwińskim. Codziennie rano chodziliśmy na praktykę w pole albo do starej stodoły. Mam przed oczami Mutkę. Zrobiła na mnie wtedy ogromne wrażenie. Była przepiękną, drobną kobietą, emanowała siłą i spokojem. Miała ciemne, bardzo fajnie ścięte włosy: proste, do ramion, z mocną grzywką. I te jej szeroko otwarte, żywe oczy! A ta jej mimika! Ten niesamowity zwierz, który z niej wychodził! Nie mogłam odebrać od niej oczu. Fascynowało mnie zarówno to, jak prowadzi warsztat, jak wyrazistą jest postacią, jak i to, że mogę z nią po prostu obcować i uczyć się od niej. Chłonełam wtedy wszystko z ogromnym entuzjazmem.

Pamiętam też zwykłą-niezwykłą serdeczność, którą Mutka i Wacek emanowali, i ich przyjazne i równościowe podejście w pracy teatralnej. Było w tym dużo poszanowania granic każdego z nas, poszanowania indywidualnej ścieżki i ograniczeń. Ja byłam wtedy dość zamkniętą w sobie dziewczyną, która nie była pewna następnego zakrętu w potoku swojego życia. Miałam już za sobą pierwsze doświadczenia teatralne (dzięki wyjątkowej pedagogce teatralnej z Suwałk, Mirosławie Krymskiej), śpiewałam już bardziej świadomie, ale w środku nadal bardzo się bałam. Nie miałam rozpoznanej swojej esencji bycia performerką czy świadomości przeprowadzania procesów

twórczych. Miałam jednak czujny instynkt i zaufanie. Wzięłam głęboki wdech i wskoczyłam na główkę w to, co przyszło z Węgajtami. Cieszę się, że na dnie nie przywitała mnie ostra skała. Za to wiele razy pływałam z delfinami [śmiech]. Później skoków było więcej. W nowe przestrzenie, spektakle, sytuacje. I za każdym razem Węgajty czule i cierpliwie asekurowały moje skoki.

Rok po doświadczeniu *Missy Pagany* pojechałam na festiwal Wioska Teatralna, a w 2010 roku trafiłam na warsztat alilujkowy. To był wyjątkowy moment w historii Teatru, bo właśnie wtedy formuła pracy Sobaszków ewoluowała: od tej pory spektakle w surowej, roboczej wersji powstawały po każdym wiosennym warsztacie alilujkowym, a bywało tak, że i po zimowym kolędowaniu, a czasem też po Zapustach. I tak zostałam węgajcką aktorką [śmiech]. Prawda jest taka, że nigdy za bardzo nie lubiłam grać na scenie, więc moja energia koncentrowała się głównie na byciu muzykantką, śpiewaczką i kompozytorką – i elementów głosowych, i tak zwanych songów do spektaklu.

Pierwszym spektaklem w nowej formule była *Woda 2030*, która rozpoczęła cykl *Żywioty*. *Woda* była zapraszana w różne miejsca, na różne festiwale i dzięki temu jej forma dojrzewała, ewoluowała zupełnie jak tworząca ją grupa. To były wyraziste, piękne osoby. Niektóre z nich dojeżdżały na próby i granie z Niemiec lub Czech. Wszyscy czuliśmy ogromną wartość tego, co wspólnie tworzymy.

Czym różniła się praca w tym, jak mówisz, nowym trybie Węgajt od wcześniejszego trybu pracy, którego miałaś okazję doświadczyć przez uczestnictwo w *Missie Paganie*?

Podstawowa różnica leży w materiale i procesie twórczym. Kompozycje Mietka Litwińskiego w połączeniu z tekstami Edwarda Stachury to był materiał, który trzeba było po prostu oswoić i wcielić. Oczywiście ta praca miała wszystkie elementy węgajckiej ruchowo-głosowej praktyki teatralnej i odbywała się w podobnej energii. *Missa Pagana* to też jest dość specyficzny spektakl w ruchu, mocno związany z przestrzenią. Za każdym razem miejsce występu było inne – teren podpowiadał nam, gdzie jakaś pieśń, element, gest się pojawi i którędy ta nasza misso-paganowa procesja będzie szła, ale materiał wyjściowy do pracy był ustalony, z góry zaplanowany.

Późniejszy etap wspominam inaczej: jako tygiel dusz, serc i kreatywności. Po pierwsze, mieliśmy wolność. Zawsze przed warsztatami Innej Szkoły

Teatralnej Wacek dawał nam temat, na który trzeba było odpowiedzieć – tekstem własnym lub znalezionym, podsłuchanym, skradzionym rzeczywistości. Potem, już w procesie, okazywało się, że te teksty rezonują i gadają ze sobą. Ktoś przyniósł swój wiersz, ktoś cytat z książki, a ktoś strzępki rozmów z Dworca Głównego w Warszawie. Ja natomiast szłam z bębniem do lasu, otwierałam szerzej uszy i klatkę piersiową, wdychając świeże leśne powietrze. To uruchamiało przepływ. Przychodziły słowa, melodie. Łapałam je za ogon, by przynieść je do sali teatralnej. Od Wacka słyszałam: „To może być z brzucha, to może być brzydkie, to może być nieociosany klocek”. Myślę, że to mnie zatrzymało w Węgajtach na tyle lat. To poczucie absolutnej wolności w wyrażaniu siebie i to, że mogę dotknąć też ciemnych, trudnych miejsc we mnie, mogę napisać mocny tekst i wiem, że on zostanie przyjęty z otwartymi ramionami. Nie chodzi o to, że napiszę byle co, a Wacek to klepnie i powie: „ładnie, ładnie”. Te Mutkowe i Wackowe serca tworzyły atmosferę, w której bardzo szybko wskakiwaliśmy na poziom tak ogromnego zaufania, że naprawdę mogliśmy pokazać siebie. A to, co jest osobiste i autentyczne, nigdy nie będzie ani nudne, ani byle jakie; to ma swój ciężar i swoją jakość. I Węgajty potrafią to wydobyć także z osób, które nie zajmowały się nigdy wcześniej jakąkolwiek twórczością.

To wydobywanie z siebie (albo przywożenie ze sobą) materiału było podstawową różnicą w pracy między „starymi” a „nowymi” Węgajtami. Materiał ten jest następnie łączony na warsztatach i pokazywany ludziom jeszcze w surowej formie, która się domyka dopiero podczas zajęcia alilujkowego czy szopki noworocznej. To wrzucenie w ludzi jeszcze miękkiej, dojrzewającej formy teatralnej pozwala sprawdzić, czy ona działa, czy rezonuje.

W jaki sposób ta dojrzewająca jeszcze forma teatralna z Allelui zamienia się w spektakl? W jaki sposób ta otwarta polifoniczna sytuacja, w której osoby mają przestrzeń na to, by wyrazić co i jak chcą, zostaje domknięta? Jak te poszczególne etudy zostają przycięte, wyselekcjonowane, by wchodziły ze sobą w wielość? Nie ma wtedy tarć?

Tu chodzi o czułe nawigowanie. Wsluchiwanie się. Otwartość. Czucie subtelności unikalnej ludzkiej konstelacji. Chodzi o szacunek i zaufanie do tego, co przychodzi z daną grupą osób. I wiem, że Mute i Wacek to właśnie potrafią. To jest fundament tej pracy. Może miałam to szczęście, że to, co proponowałam, zawsze zostawało przyjęte z otwartymi ramionami?

Moim głównym narzędziem twórczym stał się bębenek węgajcki i mój głos. Ta żywa i swobodna praca z nimi kształtowała mnie jako performerkę i kompozytorkę.

Nie pamiętam większych tarć między nami. Pierwsza część pracy nad spektaklem była pracą indywidualną. Każdy szukał sobie kąta do pracy nad swoją etiudą – ktoś siedział w krzakach, ktoś przy drzewie, a ktoś przy piecu w sali teatralnej. To były bardzo osobiste procesy, ale w każdej chwili można było przyjść do Mutki lub Wacka, by się skonsultować. Kiedy etiudy były już gotowe, Wacek cierpliwie składał je w całość. Nie było o czym dyskutować, bo wydawało się, że jego propozycja była najlepszym możliwym rozwiązaniem. Dyskusje i różnice zdań się zdarzały. Jednak to, co najlepiej pamiętam, to fala ekscytacji i ożywczy dreszczyk procesu twórczego.

Wydaje mi się, że ta pozytywna atmosfera pracy wynikała z naszego zaufania do Mutki i Wacka. Zaufania co do tego, że nawet najbardziej absurdalny pomysł nie zostanie wykluczony. Nie pamiętam, żeby ktoś płakał gdzieś w krzakach, że „Wacław odrzucił jego pomysł”. Nie było czegoś takiego. Wiem, że to wydaje się niemożliwe, że w teatrze alternatywnym nie ma awanturek czy większych dram, ale rzeczywiście ich nie pamiętam... Obserwowałam sytuacje pewnego dyskomfortu, jednocześnie miałam wrażenie, że empatia w tym miejscu jest na wysokim poziomie i jest możliwa otwarta komunikacja i budowanie dialogu. To sprawiało, że tam wracałam.

Tworzenie spektaklu na podstawie improwizacji jest głęboką i wymagającą pracą. Za każdym razem bałam się wskoczyć w ten proces. Bo to nie jest tak, że będzie tylko miło, o nie! Jednocześnie zawsze miałam wyraźne poczucie, że jestem w miejscu wspierającym moje intensywne wewnętrzne podróże i to dodawało mi odwagi i siły, aby odkryć w moim brzuchu to miejsce, z którego chcę opowiedzieć historię, stworzyć pieśń, podzielić się z innymi częstką siebie. Dzięki temu Teatr Węgajty stał się jednym z najważniejszych dla mnie miejsc. Dostałam tam piękne i mądre narzędzia do pracy zarówno z ludźmi, jak i z materią twórczą. Zebrane tam doświadczenia mocno mnie ukształtowały i wyznaczyły kolejne przystanki na mojej życiowej i zawodowej ścieżce.

Czy można mówić o węgajckiej metodzie pracy? Na czym polega metoda Sobaszków?

Wydaje mi się, że tą metodą jest głębokie zainteresowanie drugim człowiekiem i to, że każdy głos jest ważny i wart wysłuchania. Poza tym są tam elementy praktyki teatralnej, ruchowej, głosowej – takie, powiedzmy, stan-

dardowe. Zupełnie wyjątkowe są za to biegi leśne, a zwłaszcza ich zimowa odsłona w ramach warsztatu kolędniczego.

Doskonale pamiętam swój pierwszy bieg. Ciemno, księżyc w nowiu, a ja boję się ciemności, a zwłaszcza ciemności leśnej. Prowadzi nas Wacek, który zna te lasy jak własną kieszeń. Niczym człekoźwierż wyczuwa ścieżki w gęstwinie lub wyznacza swoje własne, nowe szlaki. Jesteśmy jak stado, blisko siebie. Zmysł słuchu bardzo się wyostrza. Nasłuchujemy najdelikatniejszych odgłosów, otwieramy się na czucie. Stapiamy się z ciemnością, z lasem. Praktykujemy zaufanie. Podążamy za Wackiem lub biegniemy w parach, zawsze blisko siebie. Zbaczamy ze ścieżki, gdzieś przycupujemy, wążamy patyki, zaczynamy wydawać pomruki, gadamy z dźwiękami otoczenia, z chrzęszczącą w ciemności gałązką, zagubionym nocnym ptakiem... Pamiętam to uczucie zrzucania z siebie miejskiej otoczki, pewnego uwierającego napięcia, sztywności. Ląduję w chwili obecnej, w czuciu, w byciu ze sobą i z innymi. I... przestaję się bać. W którymś momencie ta ciemność mnie już tylko otula, staje się rozpoznaną, bezpieczną materią.

Z perspektywy czasu widzę wyraźnie, jak bardzo uzdrawiające i wzmacniające było dla mnie to doświadczenie. Kiedy wracaliśmy z tych biegów do teatru, to inaczej wszystkim patrzyło z oczu. Bieg leśny był zawsze przed pierwszym podejściem do pracy z maską. Może to było metodyczne? To wybiegnięcie z lasu wprost na salę teatralną i nałożenie maski? Bez żadnego komentarza, rozmów, za to w pełnym skupieniu i gotowości na nowe. Czuję, że zostawiałam w lesie trochę siebie, jakąś część mojego ego, przekonań, blokad. To było jak wytarcie zapisanej tablicy gąbką. Po biegu wchodziłam od razu w nową rolę. I ta praca wtedy po prostu hulała. Wszystko było osadzone w tu i teraz i nasze działanie nabierało rozpędu. Bieg dawał pewien podstawowy rozruch materii i duszy, po nim wszystko płynęło.

Dlatego jeśli próbujemy złapać za ogon tę umykającą w chaszczce węgajką metodę pracy, według mnie kluczowe jest to, że Mute i Waclaw żyją przy lesie i naprawdę pracują z tym otoczeniem – biorą z niego siłę, pewną mądrość, która jest zakodowana w tych leśnych ścieżkach. Wacek ma wręcz taką swoją własną praktykę: tropi zwierzące ścieżki w lasach albo eksploruje je, łamiąc utarte szlaki. To też wiele mówi o metodzie Węgajt – wyznaczaniu nowych ścieżek, połączeń, mostów.

Pamiętam, jak z Janem [Kühlingiem] przeglądaliśmy stare zdjęcia i zobaczyliśmy jedno, na którym przed stodołą był pagórek. Teraz jest tu gęsty las, a około 40 lat temu było po prostu pole. I rzeczywiście jest tak, że ten las do Sobaszków przyszedł. I rósł razem z nimi i z ich teatrem. Teraz las wręcz

napiera na ich chatkę i coraz śmielej się do niej wkrada. Czuję, że Mutka i Wacek są częścią tego lasu. Nie chcę za bardzo tego romantyzować, ale rzeczywiście las jest ważnym elementem ich praktyki teatralnej i zwyczajnie miejscem ich życia, dlatego poniekąd organicznie dzielą się tym z uczestnikami IST i gośćmi.

Kiedy mówisz o Teatrze Węgajty, bardzo ważne jest dla Ciebie to konkretne miejsce – sala teatralna w stodole, polana przed stodołą, wokół przybliżający się do gospodarstwa las. Innym razem Węgajty sprowadzasz do duetu Mutki i Wacka. Teatr Węgajty to też tymczasowy skład IST. Gdzie są granice Teatru i jak go definiujesz?

Kiedy słyszę hasło „Teatr Węgajty”, widzę twarze Mute i Wacława i słyszę ich instrumenty – to charakterystyczne zgranie dwóch brzmień, klarnetu i akordeonu. Potem widzę to miejsce: polanę, topolę obok teatru, i słyszę śpiew, muzykę. Takim obrazem, który budzi we mnie ciepło i jest dla mnie swoistą esencją Węgajt, jest moment docierania do teatru ścieżką, kiedy jest ciemno i zimno. Z oddali woła mnie już muzyka, słyszę klarnet Mutki przebijający się przez ciemność i ciszę warmińskiego lasu. Idę, trochę mi już marzną dłonie i po chwili widzę też światełko, muzyka jest coraz głośniejsza i już wiem, że jestem w domu. Wiem, że za chwilę będę w bezpiecznym miejscu, ogrzeję się przy ogniu, dostanę herbatę i zanurzę się w muzyce. Ta ścieżka do teatru jest jak transformujący tunel – tam, w tej ciemności, zostawiam napięcia, szum myśli, wewnętrzny chaos. Pod stodołą stoję lżejsza, radosna, z otwartym sercem i przeczesaną wiatrem głową.

Węgajty to też piękni ludzie: wyraziści, często odważnie kroczący swoją życiową ścieżką, dokonujący na niej wyborów serca. I tacy są też Sobaszkowe. Ich życie jest zrośnięte z tym, co w tym konkretnym miejscu tworzą. Teatr Węgajty to dla mnie Mute i Wacek, którzy uruchamiają swoją energią i charyzmą strumień, inicjują wydarzenia, dają ramy do działania. Ale Węgajty to też fala tańczących ludzi, zwłaszcza wielbłądzi taniec – klarnet Mute i Wielbłąd, za którym wszyscy podążają i idą gdzieś w leśne ścieżki. To smak obiadów u Eli [Goerigk]. To właśnie są dla mnie Węgajty. Mutka i Wacek są niezmiennie ich sercem, a inne osoby się wymieniają – ktoś odpływa, przy pływa ktoś nowy, ktoś umiera, rodzi się ktoś nowy. Ktoś jest dzieckiem, potem nieśmiałą piętnastolatką, ale za pięć lat ma już dwadzieścia i pomaga zorganizować Wioskę Teatralną. To właśnie Węgajty. Blisko życia, blisko ludzi.

Co z tego doświadczenia współpracy z nimi wykorzystujesz na co dzień w swojej pracy?

Węgałty to dla mnie swoista macierz indywidualnego i kolektywnego wzrostu. To moje osobiste miejsce mocy, gdzie ewoluowałam jako istota społeczna i twórcza. I kiedy mówię „Węgałty”, to jest to osobliwe hasło esencja tej unikalnej mieszanki miejsca, jego opiekunów i wielu, wielu ludzi przez nie przepływających, zostawiających tam zawsze skrawek siebie. Węgałty dały mi poczucie, że w ogóle jest możliwe takie miejsce – inkluzywne, pełne żywych, twórczych interakcji. Miejsce otwarte na Innego. Zawsze gotowe do wyznaczania nowej ścieżki po to, żeby spotkanie było możliwe. I żeby przez to świat był odrobinę lepszym miejscem.

Węgałty pozwoliły mi rozbudzić szerokie i głębokie jak ocean czucie siebie samej i otaczającej mnie rzeczywistości. Mogłam tam wcielać i obserwować, jak czule nawigować przepływem. Tym własnym, wewnętrznym, i tym zewnętrznym, czyli zmieniającą się konstelacją miejsce – ludzie – zdarzenia. Dzięki Węgałtom skryształizowałam wiele wartości, którymi kieruję się w życiu prywatnym i zawodowym.

Węgałty napełniły mnie bezczelnością artystyczną i poczuciem, że naprawdę mogę iść tam, gdzie chcę. Że mogę słuchać swojego serca, intuicji. To zostało bardzo głęboko wcielone i dało mi odwagę do bycia sobą. Artystycznie, zawodowo, życiowo. To był czysty *empowerment*. Bardzo mi to pomogło urosnąć i odważnie sięgać po nowe wyzwania.

Od pięciu lat mieszkam z rodziną w Berlinie, gdzie realizuję projekty artystyczne oscylujące wokół świadomej pracy z głosem, wspólnotowych praktyk śpiewaczych, rezonansu z otoczeniem i obecnymi w nim istotami ludzkimi i więcej-niż-ludzkimi (ang. *more-than-human*⁶⁰). W mojej praktyce artystycznej głęboko zakorzeniony jest śpiew, bycie we wspólnym brzmieniu, ożywianie głosem starych, tradycyjnych pieśni, ale też tworzenie nowych, wyrastających z doświadczenia bycia tu i teraz. To, co robię i jak to robię, wyrasta wprost z mojego „węgałckiego korzenia”. Prowadzę też autorskie warsztaty głosowe, które od jakiegoś czasu ewoluują w stronę głosowo-

⁶⁰ Termin *more-than-human* amerykańskiego ekofenomenologa Davida Abrama obejmujący zarówno człowieka i społeczeństwo, jak i świat przekraczających społeczności ludzkie istot współżyjących na Ziemi, posiadających własne moce i zdolności sprawcze, został stworzony, by przewyciężyć dominującą w antropocentrycznych dyskursach binarną opozycję natury i kultury. Zob. David Abram, *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world* (New York: Vintage Books, 1996); Andreas Jaque, Marina Otero Verzier, Lucia Pietrousti (eds.), *More-than-Human* (Rotterdam: Het Nieuwe Instituut, 2020).

-somatyczną. Bo nie chodzi w nich o szlifowanie głosu, by był ładny, giętki i wytresowany, ale o to, co jest prawdziwe, dostępne tu i teraz i może wybrzmieć. Zaczynam coraz bardziej eksponować w swojej pracy element samoregulacji i uwalniania psychofizycznych napięć poprzez świadomą praktykę głosową i śpiew w grupie. Żywo interesuję się nerwem błędnym i parasympatycznym układem nerwowym, odpowiadającym nie tylko za relaks, odpoczynek, trawienie, ale też relacje międzyludzkie, otwartość na drugiego człowieka. Działania z głosem, zwłaszcza osadzone w grupie, we wspólnocie, bardzo wspierają właśnie tę część naszego autonomicznego układu nerwowego. W Węgajtach doświadczałam tego w praktyce przez lata.

Mówisz o tym, co zawdzięczasz relacji z Węgajtami, opowiadasz o pięknych odsłonach doświadczania tej współpracy. A czy było coś, co było dla Ciebie wymagające?

Proces tworzenia i rozwijania spektaklu był intensywny. Głęboko poruszały różne warstwy mnie. Bywały momenty, że czułam, że jestem bardzo zmęczona, ale dalej wstawałam o tej siódmej rano i szłam w las, pod mój krzak, żeby się przygotować. Bo mi zależało. Bo czułam, że to dla mnie dobre. Miałam chwile zmagania się ze sobą, ale pobyt w Węgajtach zawsze traktowałam jak wyjazd do swojej pracowni – byłam tam na innych zasadach i dawałam z siebie trochę więcej niż zwykle. Mogło być trudno, ale z tego trudu zawsze w którymś momencie wyrastało piękno, namacalna wartość. Czułam, że to, czego tam doświadczam, mnie rozwija. Dlatego pracę teatralną wspominam bardzo pozytywnie, obejmując czule też wszystkie wyzwania, które ze sobą niosła.

W Węgajtach głębiej oddycham. Kiedy Wacek mnie wita tym swoim wielorybim głosem: „Ooooooo, Miu!”, to mój układ nerwowy się uspokaja. Przez lata i ja, i moja rodzina zbudowaliśmy naprawdę bliską relację z Mute i Wacławem. To w Węgajtach poznałam mojego męża, Jana, który ponad 11 lat temu przyjechał do tego dziwnego teatru w warmińskim lesie jako teatrolog z Niemiec. Pewnego wieczoru podczas festiwalu Wioska Teatralna nieśmiało przycupnął przy ognisku, kiedy śpiewałam. I cóż, zaczęło się... kolejne nowe.

Choć wyobrażam sobie, że trudno rozdzielić w Węgajtach warstwę prywatną od teatralnej, chciałabym wrócić do warsztatów IST. Jakim do-

świadczaniem były dla Ciebie wyprawy?

Wyprawy to był bardzo ważny element całego procesu IST. Uwielbiałam obserwować, jak Mutka i Wacek (a razem z nimi i my) są witani przez miejscowych, jak są zapraszani do domów. Widać było, że są to relacje istniejące od lat, przenikające przez kolejne pokolenia, relacje, o które Mutka i Wacek sumiennie dbają. Pamiętam, że doskonale wiedzieli, którym pagórkiem iść do jakiejś pani, a którą ścieżką do innej. Wiedzieli wszystko – u kogo się urodziło dziecko, kto był chory, kto zmarł... Co roku wracali tam jak do swojej rodziny. Pamiętam śpiewy pod oknem – czy to w kwietniu na Suwalszczyźnie, we wsi Dziadówek, czy to w styczniu we wsi Nowica. I ten magiczny moment, gdy otwierają się drzwi i śpiewając, wchodzimy do środka. Ludzie nas witają, cieszą się. Ten akordeon, ten klarnet, nasze głosy, ale też te budowane od lat relacje otwierały drzwi i serca ludzi.

Moja pierwsza wyprawa to była Alilujka na Suwalszczyźnie, więc byłam podwójnie podekscytowana, bo wiedziałam, że jadę w pewnym sensie do siebie, w swoje rodzinne strony. Mutka i Wacek jeździli tam już od chyba prawie 30 lat. Powitanie wiosny i związane z nim pieśni przejęli od lokalnych alilujników. Uczyliśmy się ich jak gdyby przy okazji, organicznie, w żywym procesie, nigdy wkuwając na pamięć. Pamiętam, że przywiozłam na warsztat taką litewską pieśń *Dūno upė*, która wpadła ludziom w ucho. I choć tego nie było w naszym repertuarze, podczas Alilujki Wacek nagle mnie prosi: „Miu, to może zaśpiewaj pani Marysi tę pieśń”. Zaczęłam śpiewać. I ci, co chcieli, dołączyli się. Śpiewaliśmy wspólnie pieśń, która była dla mnie ważna, bardzo aktualna. To było dla mnie piękne i głęboko przejmujące, bo to niesienie pieśni rzeczywiście otwierało serca tych ludzi. To było jak niesienie pewnego rodzaju pociechy. Budzi się wiosna, życie, a my to obśpiewujemy. Energia żywo wirowała – tańce, śpiewy, śmiechy, rozmowy, poczęstunek, czym chata bogata. Niesamowite doświadczenie serdeczności.

Pamiętam też domy smutniejsze, gdzie czuć było samotność lub chorobę. Miejscem wyjątkowo żywym w mojej pamięci jest chata, którą odwiedzaliśmy zawsze podczas kolędowania zimowego. Mieszkało tam trzech mężczyzn i dwa agresywne psy. Musieliśmy uważać, żeby nam nie podgryzały tańczącej Kozy podczas scenki, którą tam odgrywaliśmy. Musieliśmy aktywnie bronić Kozy przed tymi psami, to była stała część programu. A ci mężczyźni, tacy ociężali, bez życia, czuć było, że popijają. Ale jednak nas wpuszczali. I pamiętam, że zawsze dawali nam duży banknot za kolędę. Było to dla nich ważne, że przychodzimy, że pamiętamy o nich.

Dla mnie wyprawa była przede wszystkim o spotkaniu z drugim człowiekiem. O budowaniu międzyludzkich mostów śpiewem, serdecznością, scenką z tańczącą Kozą. Było w tym zwyczajne zadbanie o drugiego człowieka. Podzielenie się ciepłem, pieśnią, dobrym słowem. Obserwowanie tego, jak to jest ważne dla ludzi, jak czekają na nas i już wołają nas z drogi, powodowało, że miałam wyraźne poczucie, że robimy coś ważnego, potrzebnego. Że ludzie na to czekają. To były dla nich chwile wytchnienia od ich codziennego, często trudnego i mozolnego życia.

Wyprawy to też na przykład zajęcia zapustne w Domu Pomocy Społecznej i więzieniu. Czułaś się na to przygotowana?

Wydaje mi się, że zupełnie nie byłam na to przygotowana, ale miałam pełne zaufanie do Mutki i Wacka. Nigdy nie współtworzyłam spektaklu wraz z aktorkami i aktorami z DPS-u, ale siedząc na widowni, widziałam, jak świecą im się oczy. Pamiętam, jak podczas rozmowy pospektaklowej jedna seniorka powiedziała, że żyje tylko dlatego, że może być w tym teatrze i grać spektakle. To mnie głęboko poruszyło.

Pamiętam też spontaniczne kolędowanie w DPS-ie, kiedy razem z Janem przyjechaliśmy do Mutki i Wacka na sylwestra. Spotkaliśmy się wtedy akurat z tymi seniorami, którzy należeli do Teatru Potrzebnego, więc mieliśmy z nimi już wcześniej zbudowane relacje, ale wtedy poczułam coś więcej: że te relacje są prawdziwe, jakby pararodzinne. Mute i Wacek po prostu z tymi ludźmi są, myślą o nich, chcą się z nimi podzielić tym, co mają najlepszego – pieśnią, muzyką, rozmową. W nich zawsze jest ta gotowość. „O, Miu, tu jest taka sobótkowa potańcówka, może zagrasz z nami? My tam kolegom pogramy trochę”, bo akurat jakaś kupata była w sąsiedniej wiosce. Oni mają zawsze tyle energii życiowej, która emanuje z ich pracy teatralnej i przekłada się też na jakość ich relacji z ludźmi.

Ta energia się nie wyczerpuje?

Oczywiście, że się wyczerpuje! Znam z doświadczenia takie sytuacje, kiedy dzwonię w jakiejś sprawie do Mutki, odbiera Wacek i mówi coś w stylu „Mutka padła”, co oznacza po prostu tyle, że Mute ma za sobą jakiś intensywny maraton pracy chociażby nad ewaluacją projektu. Ale to się zdarza rzadko. Kojarzę Mutkę jednak głównie z jej ponadprzeciętnej dostępności, gotowości do rozwiązania każdego problemu i silnej woli doprowadzania spraw do końca. Żeby było dobrze. Zapewne robi to czasami kosztem swojego komfortu i być może wyczerpuje swoje zasoby.

Mutka jest dla mnie osobą absolutnie wyjątkową. Pamiętam taką scenę: Mute pisze coś w tabelkach w Excelu, w tych swoich okularach, nagle odrywa się od komputera, łapie klarnet, narzuca na siebie sweter i leci na próbę. Ona jest czystym żywiołem. Skąd bierze na to energię? Chyba zasysa z kosmosu [śmiech]. Choć jest coś, co zaobserwowałam przez lata odwiedzin w ich prywatnym domu, a co może być odpowiedzią. Jest godzina siódma rano, schodzę zaspana z góry i widzę Mutkę siedzącą w salonie w promieniach słońca. Powoli pije herbatę, spokojnie je owsiankę i patrzy w dal. Chłonie moment. Jest w tu i teraz. Mutka dobrze zna siebie, wie, jak się zregenerować, jak się zasilać prostymi, codziennymi chwilami. Podziwiam jej uziemienie, serdeczność i takt... Nigdy nie użyła swojej pozycji w Teatrze, żeby na kimś się wyładować, odburknąć coś, syknąć. To się przecież każdemu zdarza. Mutka po prostu tego nie robi. Nigdy nie widziałam, żeby drugiego człowieka potraktowała szorstko, bo nie ma czasu albo jest w stresie związanym z intensywnością Wioski Teatralnej. Najwyżej powie: „Przepraszam, teraz nie mogę, wrócę do tego”. To wymaga decyzji, że serdeczność wobec drugiego człowieka jest ponad wszystko.

Czuję ogromną wdzięczność wobec Mutki i Wacka za to czułe prowadzenie przez te wszystkie lata. IST jest moją ukochaną szkołą. Lepszej nie ma na tym świecie.

16 sierpnia 2022, Warszawa – Berlin

PAULINA MIU KÜHLING

Artystka, performerka wokalna, kompozytorka i przewodniczka głosowa. Wieloletnia współpracownica Teatru Węgałty. W latach 2010–2015 aktorka i kompozytorka w spektaklach *Woda 2030*, *Ziemia B*, *Ogień*, *kryzys*, *dworzec centralny*, *Mniej!*, *Wielogłos*, a także realizatorka serii miniprodukcji filmowych będących zapisem działań w ramach działalności teatru i oscylujących wokół aktualnych węgajkich tematów.

Dla mnie konflikty są ważne.

Rozmowa z Barbarą Szpunier

Jak się zaczęła Twoja relacja z Węgajtami?

To był 2003 rok. Studiowałam wtedy pedagogikę społeczną i szukałam tematu na pracę dyplomową. Gdy w telewizji 3SAT zobaczyłam film Andrzeja Klamta *Die verrückte Theaterscheune*⁶¹, od razu chciałam pojechać do Węgajt, żeby zobaczyć, co oni tam robią. Podczas kolędowania postanowiłam, że to właśnie o nich napiszę pracę – udokumentowałam tradycję kolędowania w Nowicy⁶². I tak się ta przygoda zaczęła.

Co sprawiło, że wróciłaś nie tyle jako badaczka, co uczestniczka tych działań?

Od początku nie czułam się tam badaczka, od razu weszłam w ten nurt, od razu chciałam zacząć pracę w terenie – to znaczy pracę aktorską, ale silnie związaną ze społecznością lokalną. To jest praca, w której mogę się rozwijać – praca nie tylko artystyczna, ale też społeczna i psychologiczna. Może to, że Węgajty mają rodzinny styl bycia, sprawia, że czuję się bezpiecznie, szybko nabieram zaufania i łatwiej jest mi się otworzyć na twórcze poszukiwania? Dla mnie bardzo ważna jest kwestia zaufania. W Węgajtach już wiem, do czego w tej pracy dążymy. I robię teraz znacznie więcej rzeczy nieprzemysłanych niż kiedyś. Wchodzę w to bez zawahania. Mam zaufanie, że wyjdzie. I bardzo ciekawe rzeczy z tego powstają. Może jeszcze artystycznie niedopracowane, ale odważne. To mnie bardzo cieszy.

⁶¹ *Węgajty. Wioska Teatralna (Die verrückte Theaterscheune)*, reż. Andrzej Klamt, 2002. Film na zamówienie ZDF Theaterkanal.

⁶² Praca dyplomowa *Znaczenie obyczajów i tradycji dla Teatru Wiejskiego „Węgajty”*. Dokumentacja tradycji kolędowania we wsi Nowica (*Die Bedeutung der Bräuche und Traditionen des Dorftheaters Węgajty – Eine Dokumentation der Tradition Koledowanie im Dorf Nowica*) ze zdjęciami Michała Gmitruka została obroniona w 2003 roku na Wydziale Pedagogiki Społecznej Uniwersytetu Nauk Stosowanych w Dortmundzie.

W Węgajtach teatr jest narzędziem, które umożliwia inną formę ludzkiego spotkania. To mnie porusza. Tam idzie się z teatrem do ludzi i jest to bardzo bezpośrednie doświadczenie. Zupełnie inny jest teatr w mieście, do którego to ludzie muszą się wybrać – muszą się wyszykować, co ma swój czar i jest też rytuałem. W Węgajtach nie chodzi o instytucję kultury, tylko o spotkanie, do którego w teatrze miejskim też dochodzi, ale dystans między ludźmi jest inny. W Węgajtach muzyka i tradycja otwierają nam domy. Poziom artystyczny nie jest tu na pierwszym miejscu, tylko taki rodzaj sztuki, która zbliża, a nie oddala. Co nie znaczy, że to nie jest na wysokim poziomie, ale najważniejsze jest, że tworzy się między ludźmi.

Można mówić o jakiejś metodzie pracy Sobaszków?

Nie wiem. 20 lat temu próbowałam to uchwycić w mojej pracy dyplomowej [śmiech]. Chciałam to spisać jak przepis na ciasto – bierzesz 70 gramów muzyki, 40 gramów tańca, do tego troszeczkę czegoś jeszcze, a, i jeszcze dwie krople olejku migdałowego i masz ciasto węgajckie [śmiech]. Tak się nie da.

Ważnym narzędziem w tej pracy był bieg po lesie. Pamiętam swój pierwszy bieg, podczas którego po raz pierwszy poczułam się tak związana z naturą. Wtedy jeszcze bardzo słabo mówiłam po polsku, czułam się wyizolowana z grupy – wszyscy mi coś tłumaczyli, a ja nie umiałam im odpowiedzieć. I coś we mnie zabrzmiało. To było totalne zaskoczenie. Leżałam w lesie, w śniegu, księżyc na mnie świecił, było mnóstwo nieznanomych ludzi wokół mnie, ale było mi dobrze, przytulnie. To nie było racjonalne, ale wręcz zwierzęce w takim naturalnym sensie: po prostu byliśmy. To jest wspomnienie, które jak zdjęcie trzymałam w sobie i często pomagało mi się uspokoić w stresujących momentach. Wtedy w lesie miałam taki spokój w sobie. W szaleństwie znaleźć spokój – to było dla mnie odkrycie.

To często się w ich pracy objawia – w szaleństwie spokój, w chaosie struktura. W Mutce bardzo to widzę i w Wacku właściwie też. Nauczyłam się od nich, żeby się nie martwić na zapas, żeby się nie zablokować przed twórczą pracą i żeby nie błędzić za dużo, ale z drugiej strony dać sobie szansę wypróbowania różnych rzeczy.

Co jest wyzwaniem w tej pracy?

Momentami czuję przemęczenie. I do tych jeszcze trzeba pojechać, i do tamtych. Po tylu latach poczułam, że wchodzę w ten węgajcki rytm i mam tendencję do przepracowywania się. Co więcej, i kołędowanie, i Dom Pomocy Społecznej, i Alilujka to są mocne doświadczenia. Ludzkość ma swój ciężar

– sztuka pomaga to znosić, ale nie sprawia, że nie spotykamy się ze smutkiem, z dramatem. I ja po tych spotkaniach potrzebuję odpoczynku. Kiedyś tego o sobie nie wiedziałam. Teraz uczę się mówić: „stop”. To jest dla mnie ważne, że wracam do Węgajt i stawiam swoje granice. Czuję, że mi to ostatnio dobrze wychodzi i że Wacek i Mutka je respektują. Chociaż mają zawsze całą listę zadań do zrobienia [śmiech].

Jest też różnica między niemieckim światem zawodowym a tym w Polsce. Patriarchat jest inny. Różnica jest w niuansach, które trudno nazwać. Po prostu czuję takie rzeczy. Wyzwania na tym polu raczej zawsze będą. To nie są sprawy, które się da przepracować, chociaż chciałabym nie przeżywać w kółko tych samych bolesnych sytuacji. Nie jest to łatwe, żeby konflikty – czy to z Wackiem, czy z Mutką, czy z innymi osobami – sprowadzać do takiego poziomu, na którym dla wszystkich staje się jasne, że to chodzi o patriarchat i w ten sposób znowu przejawiają się jego struktury i hierarchia. Czasem to jest dla innych za bardzo abstrakcyjne. Niekiedy też przeraża mnie to, by dołączać intelektualny wątek do rozmowy, która jest dla mnie emocjonalna, szczególnie gdy czuję się w tym sama. Komunikacja mnie przeraża: to, że czując się źle potraktowana, muszę jeszcze wyjaśniać, co się zadziało i dlaczego tak jest. Dlatego nie da się tego tak łatwo zmienić. Dlatego wciąż jesteśmy w patriarchacie. I jeszcze ten układ tłumaczymy...

W Węgajtach zawsze było dużo młodych kobiet. To nie jest przypadek. I to jest pozytywne, że młode kobiety, często pochodzące z rodzin dysfunkcyjnych czy wychodzące z toksycznych związków, znajdują tam zastępczego ojca, który pozwala im na nowo zaufać sobie samym. Ale w momentach, kiedy dochodzi do konfliktu, ważna jest emancypacja. A my boimy się tego naszego tatusia skrzywdzić, bo on się stara i sam jest ofiarą patriarchy. Obserwuję, że wielokrotnie powtarza się ta sama sytuacja: ja stawiam granice w relacji z Wackiem, a młode feministki tłumaczą mi jego zachowanie, więc zaczynam czuć się winna, że czuję to, co czuję. Warto byłoby odważyć się przynajmniej nie tłumaczyć tego patriarchy. Nie chcę mieć więcej wyrozumiałości wobec Wacka niż wobec siebie samej.

Widzę też, że w takim miejscu, które jest trochę hipisowskie, trochę rodzinne, nie jest łatwo znaleźć przestrzeń na kłótnię czy krytykę. Krytyka jest powszechnym lękiem społecznym; dla mnie jest kwestią dowartościowania. Kiedy mówię o słabych stronach Węgajt, to znaczy, że mam do Węgajt szacunek, cenię ich pracę i chcę, by tych słabości nie było.

Dla mnie konflikty są ważne. Na konfliktach bardzo dużo się uczę. Ciekawie jest też zrozumieć, że być może niektóre osoby już się nie zmieniają. Chcę

być uważna na siebie i jak coś za bardzo będzie mnie bolało albo za bardzo się zmęczone, to wtedy odejdę, bo mam (chyba) jedno życie.

Jak o tym opowiadasz, to mam wrażenie, że zysków jest wciąż znacznie więcej niż potencjalnych strat.

Tak. Praca, którą robią Mutka z Wackiem, jest dla mnie bardzo głęboka. I teatralnie, i obrzędowo. To jest mieszanka szaleństwa i improwizacji, której daje się dotknąć ludziom ze wsi niemającym właściwie kontaktu z teatrem. W tym jest wielka filozofia i dużo szacunku do drugiego człowieka. Ta praca jest dla mnie nie tylko pracą artystyczną, która pozwala mi się rozwijać jako aktorce; w Węgajtach rozwijasz się też jako człowiek, zdobywając wiedzę międzyludzką, którą trudno nazwać. Ona jest jak taka bardzo delikatna koronka. Co nie oznacza, że ludzie, którzy nauczają, zawsze zachowują się bardzo delikatnie [śmiej]. Zresztą Wacek i Mutka nie tyle uczą, co tworzą pewną ramę, którą muszę sama wypełnić; czuję, że sama muszę coś w sobie odkryć czy na coś się otworzyć. To są rzeczy, które są poza nimi.

Opowiadasz głównie o wyprawach. A jak wyglądała praca nad spektaklem?

Dla mnie to nie jest wielka różnica, bo spektakle powstają właśnie podczas warsztatów i wypraw. Wyprawa to spotkania z ludźmi, ale w ramach przygotowań do wyprawy powstają sceny do spektaklu, które potem się skleja. Czasem pomysły na sceny z trudem do mnie przychodziły i nie zawsze było mi łatwo sobie samej z tym poradzić. Bo w Węgajtach człowiek jest sam z tym, co przynosi, sam z tym, co kreuje. Tam każdy pracuje nad swoim kawałkiem, ten spektakl powstaje z nas. Nie chcę, żeby to brzmiało arogancko – uważam, że Wacek wykonuje wielką pracę, ale sceny powstają z nas.

Trudne jest to, że bywają takie sytuacje, że ktoś inny gra w spektaklu sceny, które wyszły ze mnie. Wspominałam wcześniej o tym, że pracuję teraz nad scenami, które są odważne, ale jeszcze niedopracowane i że nie jestem gotowa na to, by ktoś teraz je ode mnie przejął. Bo to już nieraz się wydarzyło. Nawet nie wiedziałam, że spektakl był grany, a ważne dla mnie sceny były adaptowane przez innych. To jest kwestia autorstwa: te sceny są moje, one ze mnie wychodzą i to ja chcę o nich decydować. I nie chodzi o to, że nie chcę, żeby ktoś inny je grał. Kiedy widzę, jak ktoś gra moją scenę i się angażuje, to czuję wdzięczność. I jednocześnie nie podoba mi się to, że ktoś zdecydował i za mnie, i za tę osobę. Mnie brakuje procesu, możliwości przekazania sceny. Ten brak rozmowy i to, że ktoś decyduje za mnie, boli.

A wszystkiego dowiadujemy się na ostatnią chwilę. Przyjeżdżamy do Węgajt przed Wioską, na miejscu się okazuje, że kogoś nie ma, ale za tę osobę jest ktoś inny. A to jest sprzeczne z tym, że jesteśmy symbiozą. Co więcej, spotykamy się z założeniem, że będziemy intensywnie pracować, że będzie czas na pracę i indywidualną, i z grupą, a okazuje się, że każdy odświeża jedynie swoją etiudę i robimy z tego premierę. Nie mamy czasu wchodzić w głęboką pracę. Odgrzewamy tylko nasz *work-in-progress* sprzed trzech miesięcy, choć tym razem nazywamy to premierą [śmiech]. Próbuję z humorem do tego podejść, ale ostatnio mnie to trochę rozczarowuje.

Czy te problemy – i z obsadą, i z intensywnością pracy – nie wynikają poniekąd z tego, że Teatr Węgajty nie ma stałego zespołu?

Temat stałego zespołu powraca od czasów *Synczynny*. Potem Wacek bardziej skupił się na tym, żeby robić co roku spektakle, i to w mieszanych, jeśli chodzi o osoby początkujące i zaawansowane, grupach. My – mówię tu o Zosi [Bartoszewicz], Justynie [Wielgus], Emilii [Hagelganz] i o sobie – zawsze miałyśmy ochotę, żeby popracować intensywniej i mieć możliwość kontynuacji pracy. Próbowaliśmy porozmawiać czy to z samą Mutką, czy z Wackiem i Mutką, ale to było bardzo męczące i nic z tego nie wyniknęło.

Jak definiować Teatr Węgajty, skoro nie ma stałego zespołu?

Definicja nie jest łatwa. Szczególnie jeśli chodzi o sprawy, które się nie udają [śmiech]. Sprawy, które się udają – organizacyjne, projektowe, twórcze – bardzo łatwo przyłączyć do konkretnych osób, ale nie wiadomo, kto jest odpowiedzialny za sprawy dotyczące na przykład pedagogiki, psychologii czy dynamiki pracy zespołowej albo za spojrzenie na to, co się dzieje w Teatrze przez lata. Odpowiedzialność się wymyka. Nie wiadomo, kogo złapać i powiedzieć: to ty jesteś Teatr Węgajty, któremu na tym polu się nie udaje. Nie wiadomo, ani kogo obwiniać za coś, co się nie udało, ani kogo poprosić, żeby wreszcie wziął to w swoje ręce, bo to należy do niego czy do niej.

W Węgajtach wszystko jest ze sobą powiązane. Jest milion rzeczy, które są niewypowiedziane, a i tak się dzieją, bo ludzie się w nie angażują. To zamazuje obraz tego, co kto robi i za co jest odpowiedzialny. Podobnie jest z reżyserią. Nie jest powiedziane wprost, że to Wacek ostatecznie decyduje o kształcie spektaklu, to jest niepisana zasada. Wszyscy pracujemy nad scenami i nagle przychodzi taki czas, że czekamy na wizję całości, do której musimy się dostosować. Krytyka tej wizji albo własne pomysły są możliwe do przeprowadzenia, ale musisz mieć całą strategię, by je wypowiedzieć. Ja

to obserwuję od kilku lat. Relacje w Węgajtach przypominają te w rodzinie też pod tym względem, że są tam niepisane reguły, których nikt nigdy nie wypowiedział, ale obowiązują. W Węgajtach są pewne struktury i hierarchie, dla nowych osób niewidoczne, które trzeba wyczuć. To nie jest spisany regulamin. W teatrze instytucjonalnym jest łatwiej – wiadomo, kto jaką ma rolę i kto za co jest odpowiedzialny. W Węgajtach nie wiadomo, kto jakie ma prawa albo jakich nie ma, na ile należy powierzyć się drugiej osobie, a na ile można coś samemu zmienić. Te niepisane reguły niektórych ludzi blokują, innym dają dużo wolności. Dobrze by było przynajmniej raz do roku zrobić ich inwentaryzację – wszystko zapisać, by móc się temu przyjrzeć i zobaczyć, co warto zmienić. Warto też stworzyć przestrzeń na rozmowę, ale nie wierzę w to, że jest na nią gotowość i otwartość. Mnie samej nie byłoby łatwo ją zacząć. Zresztą trzeba by znaleźć kogoś, kto by poprowadził takie spotkanie, najlepiej jakąś superwizorkę czy superwizora. Nie prowadzi się samemu terapii w swojej rodzinie [śmiech].

3 grudnia i 20 grudnia 2022, Warszawa – Lipsk

BARBARA SZPUNIER

Feministka, aktywistka, aktorka, kolędniczka, podróżniczka, adeptka IST. Mieszka w Niemczech. Od 2016 roku pracuje nad tańcem i sztuką ruchu metodą Feldenkraisa oraz improwizacjami wokalnymi. Współtworzy interkulturowe projekty w Lipsku. W latach 2003–2016 brała udział w większości wypraw kolędniczych Teatru Węgajty do Nowicy i Dąbrowy Dolnej. O kolędowaniu napisała pracę dyplomową. Wielokrotnie uczestniczyła w wyprawach alilujkowych i w Zapustach. Współtworzyła spektakle prezentowane w Polsce, Niemczech i Białorusi, w których również zagrała: *Wesele. Domena publiczna*, *Woda 2030*, *Ziemia B*, *Ogień, kryzys, dworzec centralny*, *Powietrze*, *e(ks)misje*, *Wielogłos*, *Mniej!*, *Godzina Zero*, *Cały ten bajzel i Kroniki nocy*.

Dotknięcie parateatru.

Rozmowa z Moniką Blige

Jak zaczęła się Twoja relacja z Węgajtami?

Po raz pierwszy do Węgajt trafiłam w 2001 roku. Pojechałam, żeby zobaczyć spektakl *Kalevala – fragmenty niepisane* i omówić warunki praktyk teatralnych, które za namową Grzegorza Ziółkowskiego miałam tam odbyć. Marzec w Poznaniu, gdzie studiowałam – wiosna, a w Węgajtach potacie śniegu. W pamięć zapadły mi spokojna, rzeczowa rozmowa z Wackiem oraz pieśni rozbrzmiewające po spektaklu i szalone tańce. Z wrażenia nie mogłam zasnąć w nocy – świat wirował. Uzgodniliśmy, że wrócę najszybciej, jak się da – w czerwcu. Warsztaty sobótkowe to jedno z moich najmocniejszych węgajckich przeżyć. Mam na myśli zarówno sesje pracy, jak i nocleg u Eli [Goerigk] i nasze nocno-poranne rozmowy. Bo duch niezwykłości, otwartości unosi się nie tylko nad samym Teatrem, ale i nad wsią.

Warsztaty były kameralne, przeznaczone wyłącznie dla kobiet. Wacek nie prowadził zajęć. Pieśni ukraińskich i polskich uczyły Mute Sobaszek i Marijka Łubjancewa. Miałyśmy też babską wyprawę do lasu po paprocie, którymi przystroiliśmy remizę. To był krótki, ale intensywny czas bycia tylko z dziewczynami – niezwykle otwierające doświadczenie. Nigdy wcześniej nie śpiewałam tradycyjnych pieśni, nie tańczyłam też oberków, a nagle poczułam, że wiejska remiza to moje miejsce, że nie czuję się w niej obcym elementem. Chciałam więcej: pieśni, muzyki i pracy stricte teatralnej. Kolejny, lipcowy pobyt zaowocował *Upiornym całunem*, widowiskiem plenerowym opartym na *Dziadach* Adama Mickiewicza z muzyką Mieczysława Litwińskiego.

Węgajty były dla mnie odległą krainą, w której my, mieszcuchy, odnajdujemy to, czego brakuje nam na co dzień, od czego często zostaliśmy odcięci. Myślę i o kontakcie z naturą, i o spotkaniu z szeroko rozumianą kulturą tradycyjną. To jakby zrozumieć, odkryć, że faktycznie „jesteś czyjąś

córką, wnuczką”, by posłużyć się parafrazą tytułu jednego z tekstów Jerzego Grotowskiego⁶³. Zresztą jego duch unosił się nad wieloma węgajckimi działaniami. Wacek rzadko wspominał o nim wprost, ale każdy wiedział, że uczestniczył w parateatralnych przedsięwzięciach. Ja byłam wówczas oczarowana *Świętem*, ten tekst silnie we mnie rezonował. Odkrywałam Grotowskiego dla siebie. W Poznaniu uczestniczyłam w warsztatach Joli Cynkutis, Janusza Stolarskiego, w Teatrze Ósmego Dnia pierwszy raz zobaczyłam rejestrację *Księcia Niezłomnego*, poznałam Brunona Chojaka [współpracownika artystycznego Jerzego Grotowskiego w latach 1970–1971], który przez wiele lat pracował w Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Węgajckie biegi nocne były dla mnie dotknięciem parateatru, a proces twórczy – rodzajem uprawiania kultury czynnej. Mam wrażenie, że ze wszystkich zespołów, które wyfrunęły z „gniazda” Grotowskiego, o którym tak pięknie pisze Jana Pilátová w swej książce⁶⁴, Węgajty są najwierniejsze jego idei.

Kontynuując refleksję o podobieństwie parateatralnych działań Grotowskiego do twórczości Węgajt – myślisz, że można poprowadzić taką analogię także odnośnie kształcenia adeptek i adeptów?

Myślę, że tak. W okresie parateatralnym Grotowskiemu bardzo zależało na współpracy z młodymi osobami, wsłuchiwał się w ich potrzeby, chciał poznać ich postrzeganie świata, a jednocześnie konsekwentnie realizował swój plan. Wielu uczestników *Special Project* czy *Góry Płomienia* mówiło o niezwyklej serdeczności i otwartości Grotowskiego czy wręcz o łączącej ich przyjaźni. Przez projekty parateatralne przewinęły się setki osób, dla wielu było to doświadczenie formacyjne. W tym okresie Grotowski podzielił się też „władzą”, to nie on przecież prowadził staże. Wśród liderów znaleźli się zarówno przedstawiciele młodego pokolenia – najbliższym współpracownikiem Grotowskiego stał się wtedy Jacek Zmysłowski – jak i aktorzy ze starego zespołu, na przykład Ryszard Cieślak. Podobny model realizowany jest w Węgajtach. Warsztaty, a następnie wszelkie działania w ramach Innej Szkoły Teatralnej adresowane były/są przede wszystkim do osób młodych, głównie studen-

⁶³ Jerzy Grotowski, „Tu es le fils de quelqu’un”, w: *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Igor Stokfiszewski, Thomas Richards (Wrocław – Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 799–811.

⁶⁴ Zob. Jana Pilátová, *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie* (Praha: Instytut Umění – Divadelní Ústav, 2009).

tów. Zdarzały się oczywiście piękne wyjątki od tej reguły. Powiedziałabym, że Wacek i Mutka karmią się energią młodego pokolenia. Chcą wchodzić z nim w dialog, odpowiadają też na jego potrzeby. Świadczy o tym program festiwalu Wioska Teatralna, w dużej mierze kształtowany przez młodszych członków zespołu oraz wypełniany ich działaniami. Trudno zliczyć osoby, które przez kilkadziesiąt lat aktywności Teatru przewinęły się przez Węgajty, uczestnicząc w seminariach, warsztatach, wyprawach czy festiwalach. Dynamika jest spora. Częste są powroty, nawet po kilkunastu latach. Zdarzają się też inne sytuacje. Spędziłam w Węgajtach kilka lat w konkretnej konstelacji ludzi, którą współtworzyli: Wacek, Mutka, Marijka oraz dojeżdżający: Justyna Wielgus, Daniel Brzeziński, Lidka Pajda, Anka Rakoczy, Ula Wojtkowiak, Kaśka Regulska, a później Marta Pilarska czy Wojtek Hlebowicz. Widywaliśmy się prawie co miesiąc. Zależało nam na wspólnej pracy, robiliśmy przymiarki do *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa. Zakończyło się na próbach. Pracowaliśmy też nad *Bachantkami*. Bardzo ciepło wspominam ten czas.

Co sprawiało, że co miesiąc tam wracałaś?

Wiele czynników na to wpłynęło. Węgajty odkrywałam stopniowo, z każdym pobytem zaskakiwały mnie coraz bardziej. Początkowo kierowała mną ciekawość, poznawałam nowy dla mnie świat, przepełniony śpiewem i tańcem. Poczułam głód spotkań z tym światem. Następnie zawiązały się serdeczne relacje i przyjaźnie, które przetrwały lata. Jeszcze później pojawiła się praca artystyczna. Każde kolejne warsztaty, wyprawy stanowiły wyzwanie, sprawiały, że się rozwijałam – jako aktorka, jako osoba.

Węgajty były dla mnie schronieniem, potrzebnym wentylem, miejscem, gdzie wszystko możesz puścić, uwolnić, zrzucić. Tam naturalnie coś się otwierało. Wydaje mi się, że w hałaśliwym, pędzącym mieście nie da się tego stanu rozwibrowania i otwartości utrzymać na dłużej. Oberki we Wrocławiu nie są tymi samymi oberkami, które tańczyło się w remizie w Węgajtach czy Dziadówku – do utraty tchu, bez opamiętania, aż pod tańczącymi załamuje się podłoga. To były momenty niezwykłej intensywności, za którymi bardzo tęsknię.

Dlaczego więc przestałaś tam regularnie przyjeżdżać?

Dla wielu osób Węgajty to rozdział studencki. I ja podzieliłam ten los. Po obronie pracy magisterskiej (warto dodać, że za namową prof. Dobrochny Ratajczakowej pisałam o Węgajtach) rozpoczęłam studia doktoranckie, wkrótce potem otrzymałam od Grzegorza Ziółkowskiego i Jarosława Freta

propozycję pracy w ówczesnym Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. To był luty 2005 roku. Z Węgajt odeszłam z poczuciem spełnienia, nasycenia. Czułam, że coś się dopełniło, że mogę (powinnam?) ruszyć dalej. Moją rolę w *Synczyźnie*, spektaklu opartym na *Ślubie* i *Trans-Atlantyku* Gombrowicza, przejął Piotr Rogaliński.

Synczyzna była zanurzona w słowie, zapoczątkowała dłuższy romans Wacka z Gombrowiczem. To był moment na drodze artystycznej Węgajt, w którym zaledwie parę lat wcześniej [oficjalnie 13 stycznia 1996] Mutka z Wackiem zrezygnowali w nazwie teatru z członu „wiejski”, wynurzali się z nurtu wiejskiego, a mi bardzo zależało na zanurzeniu w nim. Trochę minęliśmy się we wzajemnych oczekiwaniach. Węgajty odeszły też w tym okresie od budowania stałego zespołu, a trudno wypracować jakość bez regularnej pracy w stałej grupie. Codzienna praca twórcza z Wackiem i Mutką jest jak studnia bez dna – to nieograniczona możliwość rozwoju. Jeśli jej zasmakujesz, chcesz więcej. IST tego nie zapewnia, jej model w pewnym momencie się wyczerpuje i wtedy trzeba wziąć sprawy w swoje ręce i zastanowić się, co chcesz z tym zrobić.

Ośrodek Grotowskiego, w którym zaczęłam pracę, choć geograficznie położony daleko od Węgajt, ideowo był im bardzo bliski. Co ciekawe, do legendarnej Brzezinki, należącej dziś do Instytutu leśnej bazy, gdzie Grotowski realizował liczne przedsięwzięcia parateatralne, trafiłam po raz pierwszy za sprawą Teatru Węgajty, który grał tam *Kalewałę* w 2003 roku. Nasze „pożegnanie” miało wyjątkowy charakter. Po raz ostatni wystąpiliśmy wspólnie wraz z Wackiem i Mutką podczas Forum Wymiany w ramach Linii Wschodniej, która weszła do programu Międzynarodowej Szkoły Antropologii Kultury (ISTA) Eugenia Barby, organizowanej przez Ośrodek Grotowskiego w 2005 roku. Cieszę się, że nasze zawodowe ścieżki wciąż się przecinają.

A co dla Ciebie było w Węgajtach najbardziej rozwijające? Czy podczas tej wspólnej pracy doświadczyłaś czegoś, co pozwoliło Ci odkryć siebie na nowo?

Przed moimi oczami przewijają się setki obrazów. Z niecierpliwością czekałam zawsze na wyprawy: Kolędy w Nowicy, Zapusty w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie czy zakładach karnych oraz Alilujki w Dziadówku. Pamiętam pogodę, która nam towarzyszyła: z jednej strony było bajecznie, gdy brnęłam w śniegu po kolana, z drugiej – miałam przemoczone buty, było mi zimno

i niewygodnie. Pamiętam smak pieczonych ciast i moc księżycówki, której wypicia nie wypadło odmówić gospodarzom. Słyszę pieśni wyśpiewywane na podwórkach czy dźwięk potężnej ligawki, na której z niebywałą maestrią grała Mutka. Gdybym jednak miała przywołać tylko jeden moment, byłby to nocny bieg po lesie. Bieg to nieodłączny element każdych warsztatów, po nim odbywa się nocna próba. Padał mocny deszcz, było ciemno i ślisko, a ja byłam w okularach i praktycznie nic nie widziałam. Wpadłam w panikę. Nie potrafiłam opanować strachu. I nagle poczułam, że dam radę, że jestem bezpieczna. Że biegnę ramieniem z innymi i że nie grozi mi upadek. Wystarczy zaufać osobie, która jest obok. Takich przekroczeń w Węgajtach doświadczyłam wielu.

Chciałabym też wspomnieć o czymś, co działo się jakby poza oficjalnym nurtem, w czasie wolnym, choć nie było go wiele. Mam na myśli wspólne gotowanie, oglądanie filmów czy świętowanie urodzin. To w Węgajtach odkryłam kino Tony'ego Gatliffa czy – tak drogie Marijce – angielskie wydanie *Sztuki sekretnej aktora. Słownika antropologii teatru* Eugenia Barby i Nicoli Savaresego. To z Węgajt wyruszyłam, by po raz pierwszy zobaczyć na żywo spektakl w reżyserii Petera Brooka (mówię o *Hamlecie* prezentowanym w Gdańsku).

Czy potrafiłabyś uchwycić metodę pracy twórczej Sobaszków?

Unikam słowa „metoda”, nie lubię go. Ma w sobie coś zamykającego. Kojarzy mi się z opracowaną recepturą na lek, który można przepisać każdemu, niezależnie od wieku, choroby. W Węgajtach zachodził proces odwrotny: otwieranie, nie zamykanie. Zamiast terminu użyłabym metafor: o Węgajtach myślę jak o przystani, porcie, ostoi, czyli miejscach gwarantujących bezpieczeństwo. Bezpieczeństwo to słowo klucz w odniesieniu do pracy twórczej Sobaszków. Dawanie poczucia bezpieczeństwa opanowali do perfekcji, zarówno w pracy teatralnej, jak i na poziomie czysto ludzkim – czuło się, że zawsze są dla ciebie, że w każdej chwili możesz z nimi porozmawiać. Dzięki temu grupa nieznanach sobie osób w bardzo krótkim czasie (np. podczas weekendu) potrafiła otworzyć się na siebie i wspólnie coś stworzyć. To niebywałe.

Wacka, Mutkę oraz Marijkę cechował niezwykle rodzaj intuicji, dysponowali niewidzialnym wytrychem, doskonale wiedzieli, jak trafić do danej osoby, jak ją odblokować. (Posługuję się czasem przeszłym, bo opisuję procesy, których doświadczyłam). Wacek wysyłał czasem podczas warsztatów w stronę konkretnych osób delikatne sygnały, zaproszenia, które można

było podjąć lub odrzucić, zignorować. Lubiłam te momenty, to było zielone światło dla eksperymentu, działania instynktownego, przekraczania siebie. Bez oceniania. Podobnie pracowała Marijka, tylko że z muzyką. Nie wiesz, kiedy i jak zaczynałaś śpiewać drugi głos w pieśni lub grać na instrumencie. Od Mutki z kolei były zawsze spokój i ciepło. Nieraz się zastanawiałam, jakim cudem potrafi pracować z niezwykłą intensywnością i zaangażowaniem na tak wielu polach: od pisania wniosków, przez organizację życia teatru, po pracę twórczą. Nie wyobrażam sobie pracy w Węgajtach bez Mutki. To busola wyznaczająca prawidłowy kierunek.

Wydaje mi się, że to jest wyzwanie – prowadzić teatr jako małżeństwo. Niewątpliwie, ale gdy próbuję przypomnieć sobie jakiś konflikt między Mutką i Wackiem, prywatny czy natury artystycznej, to żaden nie przychodzi mi do głowy. W Węgajtach zawsze dbano o kulturę i higienę pracy. Wszystkie warsztaty kończyły „rundy”, podczas których osoby uczestniczące dzieliły się wrażeniami – mówiły na forum, co się podobało, a co można zmienić, poprawić w przyszłości. Węgajty były zawsze miejscem dialogu.

12 maja 2020, Warszawa – Wrocław

MONIKA BLIGE

Od 2005 roku pracuje w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, gdzie prowadzi dział wydawniczy. Współkuratorka II edycji Akademii Teatru Alternatywnego, redaktorka ponad 30 książek, współpracowniczka Icarus Publishing Enterprise, członkini redakcji czasopisma naukowego „Performer” oraz członkini rady redakcyjnej czasopisma „Teatro e Storia”. W latach 2001–2005 współpracowała z Teatrem Węgajty/projekt terenowy. Jako adeptka IST brała udział w wielu wyprawach Teatru Węgajty. Współpracowała przy pierwszych edycjach festiwalu Wioska Teatralna. Jako aktorka wystąpiła w *Upiornym całunie*, *Missie Paganie* i *Synczyźnie*. Autorka pracy magisterskiej *Więcej niż teatr. Teatr Wiejski Węgajty jako fenomen kulturowy i artystyczny* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2003).

Czułam się bezpieczna w błędzeniu.

Rozmowa z Justyną Wielgus

Jak zaczęła się Twoja relacja z Teatrem Węgajty?

Będąc studentką specjalizacji animacja kultury w Instytucie Kultury Polskiej UW, uczęszczałam na zajęcia do Mietka Litwińskiego. „Strojenie siebie”, bodajże, się nazywały. Podczas zajęć Mietek ogłosił, że w Teatrze Węgajty, o którym jeszcze nic nie wiedziałam, będą organizowane warsztaty zapustne, podczas których duża część pracy poświęcona będzie masce. A ja wtedy byłam zainteresowana wszystkim, co dotyczyło maski. Pojechałam. Był 2001 rok. W dniu, w którym przybyłam, kończyła się właśnie zimowa *Missa Pagana* i zaczynały Zapusty. To był dla mnie bardzo ciekawy moment, który mocno utkwił we mnie i tkwi nadal: być na progu końca i początku czegoś nowego. Grupy się wymieniały, a wraz z nimi mieszały się bardzo różne osoby, historie, spojrzenia, doświadczenia, oczekiwania. Pojechalśmy wtedy, pamiętam, ze spektaklem zapustnym do Warszawy do Zakładu Karnego przy ulicy Rakowieckiej. Potem dostałam kolejne zaproszenie od Wacka i Mutki i wtedy się zaczęła bardzo intensywna współpraca, która trwała 12 lat.

Bez wahania odpowiedziałaś na zaproszenie? Dlaczego tam wróciłaś?

Z bardzo różnych powodów. Łączy nas podobna wrażliwość patrzenia na rzeczywistość, która nas otacza, na ludzi, jakaś potrzeba spotkań, jakaś tajemnica pracy. Byłam wtedy pod dużym wpływem metody Grotowskiego – jestem dzieckiem teatru alternatywnego, przeszłam przez treningi Reny Mireckiej, Teatru Ósmego Dnia; od samego początku szłam nurtem offowym i świadomie podjęłam decyzję o niezdawaniu do szkoły teatralnej. Więc to, że w Węgajtach jest trening fizyczny, miało dla mnie znaczenie. Oczywiście też żywa muzyka, która zawsze była mi bardzo bliska. Dużą rolę w mojej decyzji odegrał na pewno też las, ale przede wszystkim osoby Wacka i Mutki, ich światy i ich proste życie w rozumieniu wyzbycia się sztucznych potrzeb. Przyjechałam do nich z Warszawy, która była wtedy dosyć szalona, jeśli chodzi o konsumpcjonizm, o szukanie swojego miejsca,

pozycji. Czułam, że trudno mi się odnaleźć w tym mieście. W Węgajtach znalazłam alternatywę. Bardzo dużo rzeczy się złożyło na ten powrót: mój własny moment w życiu i ten rodzaj prostego życia i proponowanego tam teatru – jedno drugiemu odpowiadało.

Przeprowadziłaś się tam?

Nie. Były momenty, że wiele czasu spędzałam w Węgajtach, ale nie podjęłam decyzji, że się tam przeprowadzam. Dlatego, że jeszcze tutaj studiowałam, że byłam związana z innymi grupami teatralnymi, a ja chciałam funkcjonować na stykach, to mnie bardzo interesuje. Zresztą do dzisiaj w mojej pracy to jest przestrzeń, w której bardzo lubię być – na styku dwóch światów. I nawet jeśli one się wypierają, to to mnie interesuje – one mnie razem inspirują i są dla mnie lustrami, w których mogę zobaczyć jedną i drugą rzeczywistość i siebie w nich. Więc świadomie nie podejmowałam decyzji, żeby tam się przeprowadzić.

Czujesz, że Węgajty same w sobie są na takim styku?

Tak, bo siedząc przy stole i jedząc śniadanie, czytasz Kereta albo rozmawiasz o tym, co się dzieje w Nowej Zelandii albo w Nigerii. Wędrownka myśli przekracza wioskę Węgajty, Polskę, Europę. Tamtejsza refleksja zawsze obejmowała bardzo szeroki horyzont. Holistyczne patrzenie na świat zawsze było tam obecne. Myślę, że w dużej mierze to ono mnie przyciągało i myślę, że to do dziś przyciąga młodych ludzi, bo tam masz możliwość spotkania się ze światem, zobaczenia go w takiej soczewce – raz: przez obecność ludzi z różnych miejsc, dwa: przez myśl, która towarzyszy czy festiwalowi, czy indywidualnym spotkaniom z Mutką i Wackiem. Rozmowy w Węgajtach na pewno przekraczały ich geograficzne położenie.

Czy mimo zakończenia współpracy z Mutką i Wackiem wciąż pielęgnujesz tę relację? Wciąż tam wracasz?

Wracam, o wiele rzadziej, ale wracam. Nasza relacja jest teraz realizowana na innym poziomie. Zdecydowanie wolę z Mutką i Wackiem mieć kontakt osobisty, pozakontekstowy. Na pewne obrazy chyba nie mam w sobie otwartości. Myślę, że w pewnym momencie poczułam, że pewien obszar eksploracji dla mnie się wypełnił; poczułam, że to, co mogłam w Węgajtach odkryć dla siebie, że to, co mogłam Węgajtom zaproponować od siebie, już się wydarzyło, i byłam bardzo ciekawa, jak teraz mogę z tym wszystkim iść dalej.

Z czym szłaś dalej?

Na pewno z wielką potrzebą pracy w obszarze spotkania, które przekracza teatr. Najważniejsze, co wyciągnęłam, będąc w Węgajtach, to to, co się wydarzało podczas wypraw czy zajęć i bardzo różnych naszych działań muzycznych w mniejszej grupie. To, co jest mi teraz bardzo bliskie, to sytuacja spotkania twarzą w twarz z człowiekiem, z drugim, z Innym i eksplorowanie tego obszaru na bardzo różne sposoby. Kluczowa jest dla mnie jedna z węgajckich myśli: że teatr jest tylko pretekstem, że esencją teatru jest spotkanie aktora z widzem – w Węgajtach to jest przeniesione na relację spotkania człowieka z człowiekiem. Pracuję teraz w Amsterdamie z Lotte van der Berg, holenderską artystką, reżyserką teatralną, ale też badaczką obszaru spotkania, która na różne sposoby zajmuje się tym, jak możemy budować relacje, jakie one mogą być, jak różne mamy sposoby komunikowania. Czuję, że moja aktualna praca twórcza jest przedłużeniem myślenia uprawianego w Węgajtach.

Przybyłaś do Węgajt, kiedy w teatrze był stały zespół, na Twoich oczach rodziła się Inna Szkoła Teatralna. Jak zmieniał się charakter pracy w czasie tych przemian?

Kiedy przybyłam do Węgajt, osobami, które nas wprowadzały, uczyły pieśni, pracy z maskami, były Mutka, Wacek i Marijka [Łubjancewa, in. Nela Brzezińska]. Rano zaczynał się trening fizyczny, praca z ciałem, praca z głosem, potem z tego treningu wchodziło się w konkretny materiał, a wieczorem były biegi leśne, które uwielbiałam i uwielbiam do tej pory, wreszcie proces tworzenia własnej maski.

Na początku działaliśmy w abstrakcyjnej przestrzeni. Nie mieliśmy żadnego narzuconego tematu. Położywszy na ziemi te wszystkie maski – 10 albo 12 – zaczynaliśmy działania na zasadzie spotkania czy zderzenia tych masek – z tego rodziły się pewne sytuacje. Któregoś razu poczułam, że idę innym torem niż wszyscy. Zaczynałam pracę z maską o wiele wcześniej – myślenie o niej trwało u mnie przynajmniej dwa miesiące przed warsztatem. Ja już byłam w tym zanurzona, przyjeżdżałam z pewnym konceptem, on się mógł zmieniać w trakcie, ale to było moje. Ja tak pracowałam. Dla mnie praca z maską była szalenie ważna.

Z biegiem lat sposób pracy warsztatowej zaczął się zmieniać. Pojawiały się pewne słowa albo zdania, albo wydarzenia, które stawały się tematem pracy. Najczęściej to Wacek chodził z jakimś tematem od dawna i miał chęć zmierzyć się z tym. Praca opierała się na wieloautorstwie – każdy z uczest-

ników miał możliwość wnieść swoje i odbywało się to na wielu poziomach. Jak byłeś muzykiem, zawsze mogłeś dołączyć do tych, co grają, różne twoje zdolności i możliwości były wyłapywane, zapraszane. I rzeczywiście ten proces do pewnego momentu był wspólnym poszukiwaniem, wspólnym badaniem. A potem był moment, kiedy wchodził reżyser, Wacek, który ustalał kolejność etud, i wchodziliśmy w taką typową hierarchiczność teatralną – aktor, reżyser. Były różne sytuacje, jak w teatrze bywa. To nie było bezwzględne, ale było jasne, że Wacek ma ostateczny głos. On się konsultował, dopytywał, ale podejmował ostateczną decyzję.

Kiedy byłam w Węgajtach, był dużo większy niż teraz stały zespół – było nas kilkoro: Monika Blige, Daniel Brzeziński, Nela Brzezińska. Potem pojawiły się kolejne osoby, które ciągle przyjeżdżały, więc proporcja stałych osób do tych, które brały udział w warsztacie pierwszy raz, była inna niż teraz. Mam poczucie, że teraz dużo osób jest nieprzygotowanych na spotkanie z widzem. I ja jako widzka czuję się zażenowana, kiedy widzę osobę, która nie kontroluje sytuacji, w której jest. My takich doświadczeń nie mieliśmy. My cały czas pracowaliśmy nad sobą. Mieliśmy regularny trening, mieliśmy warsztat aktorski, którego teraz nie ma. Ale nie mieliśmy ciągłości pracy. Bo jak utrzymać ciągłość pracy, kiedy masz zjazdy kilka razy w roku? To był też jeden z moich powodów odejścia od Węgajt.

Były inne?

Był taki czas, dość długi, że mieliśmy gotowe spektakle, ale Wacek nie był zainteresowany ich pokazywaniem, co dla mnie jako performerki było trudne. W pewnym momencie sobie powiedziałam, że nie chcę robić teatru dla siebie, bo jako aktorka nie mam ujęcia dla tego wszystkiego, co w sobie nagromadzę. To był wtedy dla nas wszystkich bardzo duży problem. Teraz widzę, że jest inaczej, że postawa Wacka radykalnie się zmieniła. Może dlatego, że przychodzą nowi ludzie, którzy cisną w tę stronę?

Wacek miał zawsze tendencję do przyjmowania nowych, nowych, więc w krótkim czasie przygotowywania Zapustów czy Allelui miałam poczucie, że muszę poczekać, nie mogę iść dalej w swojej pracy teatralnej, choćbym chciała, bo to jest nie fair wobec tych, którzy są tu po raz pierwszy. Bo trzeba od razu powiedzieć, że ludzie w jednej grupie mogli mieć bardzo różne doświadczenia i być na różnych poziomach rzemiosła – były osoby, które nigdy nie miały do czynienia z teatrem, były osoby zajmujące się teatrem teoretycznie, byli też praktycy i praktyczki osadzone w teatrze czy muzyce. Mutka, Marijka, a z czasem ja byłyśmy przewodniczkami – jak ktoś

się czuł zagubiony, to czułam, że moim zadaniem jest, żeby go podprowadzić czy pomóc odnaleźć pewne rzeczy. W pewnym momencie już nie miałam na to zgody. Mnie to przestało wystarczać. Nie potrafiłam znaleźć w sobie takiej postawy, jaką Mutka miała przez wiele, wiele lat. Bo to jest sytuacja Mutki. Ja miałam dylemat, bo albo mogłam się zachować egoistycznie: nie oglądać się na innych i pracować z osobami ze stałego zespołu, z którymi mogłam iść dalej, albo altruistycznie. Gryzła się we mnie postawa aktorki, która pracuje w teatrze i chce się rozwijać, z postawą przewodniczki, która wspiera nowe osoby i im pomaga. W momencie, kiedy się pojawia widz, to jest dla mnie nie do pogodzenia, bo odzywa się we mnie aktorka.

To był długi proces powolnego oddalania się od Węgajt przede wszystkim na poziomie pracy. W pewnym momencie zaczęło mi doskwierać dosłowne traktowanie tematów, nie interesował mnie teatr ekologiczny, ekologia mnie interesowała na innym poziomie. Zmieniły się też osoby, które przyjeżdżały – miałam poczucie, że muszę im zrobić miejsce i że moje Węgajty były czymś innym. Dużo rozmów o tym mieliśmy w gronie osób, które były w moim czasie w Węgajtach. Mieliśmy bardzo podobne odczucie, że coś się zmienia. To można było wyczuć w czasoprzestrzeni. Z jednej strony można rozpaczać, że coś, co jest ci bliskie, tak się zmienia, że już się w tym nie odnajdujesz, z drugiej – można na to spojrzeć inaczej: że to jest naturalne, że wszystko się zmienia i jest płynne. Po prostu przychodzi taki czas, że schodzisz z tej ścieżki, która jest ci bardzo droga, nie idziesz dalej razem z grupą, tylko sama, ścieżką obraną przez siebie. Co nie znaczy, że nie wracam. Wracam. Ale jestem już gdzie indziej. Po prostu.

Na naszej mapie teatralnej bardzo mało jest takich miejsc, gdzie jesteś otoczona mądrym przewodnictwem, wyzbytym z zazdrości, zawiści, ego, myślenia o sobie; miejsc, które są ukierunkowane na ciebie, żebyś mogła próbować, eksplorować, popełniać błędy, wątpić, bać się, pytać, co dalej z moim życiem, pracą. W Węgajtach naprawdę mogłam doświadczyć tego wszystkiego i czułam się bezpieczna w błędzeniu. I to jest dla mnie ogromna wartość.

Mam poczucie, że są rzeczy, które się nie zmieniają w Węgajtach, i są rzeczy, które się radykalnie zmieniły, bo zmienia się rzeczywistość dookoła, bo Mutka z Wackiem się zmieniają, bo my się zmieniamy i priorytety narzucające przez rzeczywistość. Ale wciąż jest IST Węgajt obok szkoły teatralnej, która jest pełną opresji instytucją, gdzie musisz walczyć o swoje, gdzie twój kolega jest twoim konkurentem. W IST masz możliwość innego przejścia procesu. Mutka jest pierwszą osobą w Polsce, która zaczęła pracować metodami pedagogiki teatru.

Węgałty przyciągają bardzo wrażliwe osoby, co czyni to miejsce szczególnie ciekawym i naznaczonym wyższym stanem gotowości, jeśli chodzi o wrażliwość i przypatrywanie się, przysłuchiwanie się innym. Więc nawet jeżeli jest to miejsce, w którym mogę dojść tylko do pewnego momentu, to mimo wszystko bardzo bym chciała, żeby takich miejsc było o wiele więcej.

Dla mnie olbrzymim przeżyciem było granie muzyki. Nie jestem muzyczką, a już na pewno nie myślałam, że jestem jakkolwiek ukierunkowana w tym obszarze, i nagle się okazuje, że śpiewam, że nawet mi to wychodzi, że mogę usłyszeć swój głos. Uważam, że to jest bardzo dużo.

Jakie jeszcze doświadczenie przeżyte w Węgałtach czy z Węgałtami wspominasz jako ważne dla siebie?

Było ich kilka. Myślę, że ważnym dla mnie przeżyciem była wizyta w więzieniu na Rakowieckiej. To był początek mojego bycia w Węgałtach. Nie wiedząc jeszcze, że będziemy robić zajście zapustne w więzieniu, stworzyłam maskę wisielca i etiudę, w której popełniałam samobójstwo. Nie pamiętam, jak to poprowadziłam w więzieniu, ale pamiętam reakcję osadzonych, którzy zobaczyli w tej scenie samych siebie. Ja to poczułam w sobie. To był dla mnie bardzo ważny moment. Moment spotkania. Moment przejścia. On do dziś we mnie tkwi. Jak zamykam oczy, to widzę tę więzienną salę. Noszę w sobie bardzo wyraźną fotografię tego momentu.

Noszę w sobie też dużo masek, które stworzyłam. Siedzi we mnie maska króla z *Opowieści o Królu Pól* Isaaca Bashevisa Singera, którą stworzyłam, króla z takim długim penisem na spodniach. Pamiętam, że to było dla mnie niesamowicie wyzwalające, że jako kobieta grałam w masce obscenicznego króla. Pamiętam, że ona robiła też niezłe wrażenie. I były związane z nią zabawne rzeczy, bo mój organ zrobiony był z warzyw, więc co chwila mi wiądał [śmiech]. To było dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie – nie tylko sama praca z maską, ale też bycie w przestrzeni eksplorowania ryzyka w relacji z widzem. Wacek zachęcał nas do przekraczania swojej strefy komfortu. I ja akurat z tego czerpałam dużo. Uwielbiałam to i uwielbiam do tej pory. To bardzo działało na wyprawach, kiedy na zajście w stodole przychodziła cała wieś i zdarzały się różne reakcje na postaci.

Zupełnie innym doświadczeniem była praca nad spektaklem. Dla mnie bardzo ciekawym momentem zanurzenia się w pracy teatralnej, takiej jeszcze węgałckiej, było robienie *Syncyzny*. Ja grałam wtedy Mańkę. To było łączenie *Ślubu* i *Transatlantyku* Gombrowicza. Myślę, że podskórnie nadal z tego czerpię, choć najwięcej biorę z wypraw. To, że ja rzeczywiście potrafię

ryzykować w kontakcie z widzami, że nie mam strachu w sobie, na pewno wyniosłam z Węgajt. I potrzebę eksplorowania. To jest wciąż żywe we mnie i daje mi dużo odwagi w spotkaniu z innymi ludźmi, też w życiu osobistym, w moich relacjach. Doświadczenie teatralne Węgajt przenosi się na to, jak funkcjonuję w swoim lokalnym plemienu.

Bardzo ważne dla mnie było też to, że Mute i Wacek stwarzali nam możliwość prowadzenia treningu czy warsztatu dla całej grupy, na przykład podczas porannej rozgrzewki. Ustępowali nam miejsca, żebyśmy mogli się rozwijać, ale też aktywnie brali udział w tych działaniach. Mieli w sobie wielką otwartość na nowe rzeczy. Byli zawsze w gotowości do uczenia się. To jest niezwykle. Dzięki oddawaniu nam pola mogłam budować swój warsztat na styku teatru i kontaktu improwizacji. Dużo tańczyłam w Węgajtach. Byłam osobą, która prowadziła czy współprowadziła kursy tańca. To obszar, w który weszłam bardzo mocno i w którym czułam się bardzo sobą. Nie interesował mnie czysty taniec, a działania z pogranicza. To było świetne, że miałam stworzoną przestrzeń, gdzie na swój sposób mogłam to eksplorować i tłumaczyć na swój język.

To Mutka była osobą, która powiedziała mi: „Może powinnaś sobie powiedzieć, że nadszedł koniec bycia uczestniczką warsztatu, że przyszedł czas, żebyś zaczęła robić własny warsztat”. Wyłożyła mi to przy kominku [śmiech]. Nie byłam gotowa na taką decyzję, ale Mutka mówiła: „Może to już jest pora, może byś spróbowała”, a potem Wacek oznajmił: „No to poprowadzisz jutro zajęcia”. Będąc w Węgajtach, otrzymywałam dużo wyzwań, które mnie popychały do przodu – jednych się bałam, inne uważałam za super, choć nie wiedziałam, od czego zacząć. To była świetna przestrzeń do rozwoju. Ani przez chwilę przez te 12 lat mojej obecności w Węgajtach nie poczułam, że konkurujemy ze sobą, że wnosząc coś nowego, sprawiam, że mój trening może stać się bardziej atrakcyjny niż trening Wacka, który już jest wszystkim znany. W środowisku offowym w Polsce, gdzie panuje kult reżysera, gdzie wszystko oparte jest na rywalizacji, kto jest lepszy, kto jest ciekawszy, kto jest oryginalniejszy, taki rodzaj współzawodnictwa bardzo często się pojawia i ja tego doświadczam. Często słyszę: „Wow, to wy jeszcze zapraszacie osoby do współpracy?”. Jeśli myślenie o wspólnocie, w której nie chodzi o to, że jesteśmy tacy sami, tylko że doceniamy siebie nawzajem i że możemy z siebie nawzajem brać, jest czymś rzadkim i niezwykłym, to wciąż jeszcze dużo pracy przed nami jako środowiskiem teatralnym.

Od Wacka i Mutki nauczyłam się otwartości na nowe i na tych, co wnoszą nowe. W osobach, które wyszły z Węgajt, rozpoznaję tę postawę.

My potrzebujemy się nawzajem, po prostu. To, co wiem, że mam z Węgajt – z tego doświadczenia spotkań z ludźmi z różnych grup społecznych, które nawet czasem trudno mi zaakceptować, jak na przykład osadzonych, którzy dostali wyrok 25 lat, a więc pewnie kogoś zabili – to to, że mam w sobie wielką otwartość na różnorodność. Kompletnie nie myślę, że przede mną stoi aktor z niepełnosprawnością albo aktor z zespołem Downa. To jest węgajckie continuum myślenia. Traktuję moich kolegów z zespołu tak samo jak wszystkich innych, choć nie wszyscy są na to gotowi – nie tylko ci patrzący z zewnątrz, ale czasem i sami aktorzy.

Jak myślę dziś o Węgajtach, to praca, którą robiłam w Domu Pomocy Społecznej, jest jedną z bardziej przykuwających moją uwagę. Chcieliśmy zbudować z pensjonariuszami relację podmiotową. Nie mieliśmy nastawienia, że robimy coś dla nich, po prostu jechaliśmy tam z muzyką, jechaliśmy się z nimi spotkać, bo byliśmy ciekawi spotkania. To było bardzo uczciwe, ale wymagało czasu. Wejście w taką instytucję w ogóle wymaga pewnego określonego anturażu, cierpliwości i konsekwencji działania. Było mnóstwo rozmów z dyrekcją, podczas których przełamywaliśmy taką postawę, że chcemy coś zrobić dla nich. I to jest ciężka praca, która jest kompletnie niewidoczna dla osób przyjeżdżających obejrzeć spektakl. Ten rodzaj myślenia i pracy są na wielu poziomach bardzo bliskie temu, co mamy w Teatrze 21. Przy czym w Teatrze 21 mogę się rozwijać w dwóch obszarach równoległe – teatralnym i pozateatralnym. Myślę, że dla mnie przez lata Węgajty istniały na tych dwóch poziomach, ale na poziomie teatralnym już dawno temu się zatrzymały, za to do dziś rozwijają myśl działań pozateatralnych, parateatralnych, pedagogicznych. Dlatego kocham Teatr 21, gdzie mogę iść tymi dwiema ścieżkami, gdzie też gram w spektaklach. Uwielbiam być na scenie, a w Węgajtach to się dla mnie skończyło kompletnie.

Trudno jest mi mówić o tym doświadczeniu, bo mam w sobie jednocześnie bardzo dużo dobrych doznań i pięknych wspomnień, które podskórnie wciąż mnie karmią. Bardzo dobrych, bliskich i uczciwych relacji, o które nie jest łatwo w świecie teatralnym między twórcami. W ogóle jest o nie coraz trudniej w życiu, o takie bezinteresowne zainteresowanie drugą osobą, o takie przełożenie focusa z siebie na kogoś. To jest naprawdę mocne u Wacka i Mutki. U Mutki jest to wręcz czasem rezygnacja z siebie na rzecz drugiej osoby.

To jest bardzo trudny duet – Wacek, Mutka. Oboje wnoszą zupełnie różne rzeczy i czasami jedna przestrzeń pracy była niewyporna na obie jakości. Często odbywało się to kosztem jednej osoby i zazwyczaj była to Mutka.

W takich momentach ujawniała się hierarchiczność teatralna. To jest zawsze trudne, kiedy wymieszane są dwa porządki: osobisty i zawodowy. W Węgajtach zresztą te sploty relacji osobistych z publicznymi są częste. Bo też trzeba powiedzieć: Mutka i Wacek byli i są traktowani przez bardzo wiele osób jak ostatnia deska ratunku i oni wchodzili w to zawsze, nie potrafili odmówić. Ja pamiętam mnóstwo sytuacji, z którymi oni się musieli mierzyć, bo ktoś miał depresję i był w szpitalu psychiatrycznym, i się jeździło. I naprawdę wiele sytuacji ratowali i uratowali. I nie mówi się o tym, jak oni byli obciążani. Nie jest się w stanie nawet jako para unieść tego wszystkiego. A było coś takiego w Węgajtach, co przyciągało osoby w kryzysie. I potem ludzie wyjeżdżali, a Mute z Wackiem zostawali z tym.

Muszę też powiedzieć, że Mute jest jedną z najpiękniejszych kobiet, jakie znam. Jest jedną z kobiet mojego życia. Jest totalnym ewenementem. Przykładem człowieka czystego w swoich działaniach, myślach, człowieka spójnego. Jest osobą nieustannej pracy nad sobą, ze sobą, będącą ze sobą w żywym dialogu. Dla mnie to jest też jedna z nielicznych osób, którym ja wierzę bezgranicznie i ufam. I myślę, że jej obecność bardzo przyciąga osoby do Węgajt, poza tym wszystkim pięknym, co się tam wydarza. Ta obecność Mutki – Wacka też, ale na innym poziomie – obecność po prostu ludzka.

8 sierpnia 2018, Warszawa

JUSTYNA WIELGUS

Performerka, autorka ruchu scenicznego, instruktorka ruchu, współtwórczyni konceptów spektakli i akcji performatywnych, pedagożka teatru. Kierowniczka działu edukacyjnego, choreografka i wiceprezeska zarządu Teatru 21. Prowadzi warsztaty z zakresu improwizacji kontaktowej, świadomości ciała, alternatywnej motoryki oraz *danceability*. Współpracuje z wieloma instytucjami przy projektach, szkoleniach dotyczących zagadnień pedagogiki teatru, sztuki czy teatru inkluzywnego i społecznego. Współprowadzi zajęcia z teatru stosowanego w ramach podyplomowych studiów pedagogiki teatru (Instytutu Kultury Polskiej UW, Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie) oraz zajęcia z arteterapii (Akademii Pedagogiki Społecznej). Współpracuje z Lotte van den Berg w ramach projektów: „Building conversation”, „Third Space” i „Dying Together”. Pierwszy raz pojawiła się w Teatrze Węgajty w 2001 roku na warsztacie zapustnym. Od tego momentu przez 12 lat brała udział we wszystkich wyprawach kolędniczych, alilujkowych oraz zapustnych. Z czasem z uczestniczki stała się współprowadzącą zajęcia w ramach IST. Jako performerka wzięła udział w spektaklach: *Missa Pagana*, *Upiorny całun*, *Syncryzna*.

Praca na głębokościach.

Tekst na kanwie rozmów z Zofią Bartoszewicz

Fenomen i zasada nieokreśloności

Węgajty, czyli... Miejsce na mapie. Niełatwa do wypowiedzenia nazwa warmińskiej wsi: Węgajty? Wengajty? Dla jednych Schola, dla innych „jeden z najważniejszych polskich teatrów alternatywnych”⁶⁵. Turystyczna atrakcja. Niepowtarzalna atmosfera. Kłopot dla władz Olsztyna⁶⁶. Dla nielicznych jakaś sekta, Żydzi⁶⁷, wieczni hipisi. Dla licznych zawiązane tam przyjaźnie, poznane żony, kochanki, mężowie, kochankowie. Przede wszystkim Wioska Teatralna. Przede wszystkim spektakle współtworzone z performerami i performerkami z Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Sala teatralna. Klepisko. Wóz cygański będący zacisznym schronieniem albo studiem nagrań. Węgajty, wieczna prowizorka. Kawał życia. Okolice teatru w dowolnym promieniu. Dom Eli i Reinolda Goerigków („Gdzie nocujesz?”, „W Węgajtach”). Zielony, oplakatowany volkswagen transporter 4 (właśnie przywiózł grupę do Nowicy, stoi zaparkowany we wsi, a ktoś na jego widok przybiega pod numer 9⁶⁸ i woła: „Węgajty przyjechały!”).

Węgajty: ośrodek teatralny, stowarzyszenie, spółdzielnia, firma „Usługi artystyczne i edukacyjne” Wacława Sobaszka, prywatny dom użyczany przez gospodarzy osobom w kryzysie (byłam jedną z nich).

Węgajty: nierozwiązane konflikty, świetna zabawa, złudne nadzieje, niezapomniane doświadczenia, relacje i nadużycia władzy.

⁶⁵ Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty”, *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 156 (2020) [ATW].

⁶⁶ Odnoszę się do decyzji o anulowaniu etatów w Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie czworgu założycielom Teatru (oprócz Sobaszków byli to Wolfgang Niklaus i Małgorzata Dzygadlo-Niklaus) w 2011 roku.

⁶⁷ Kiedy traiffam do Węgajt, przez kilka kolejnych lat spotykałam się z tym określeniem, z założenia mającym brzmieć pejoratywnie.

⁶⁸ Jest to łemkowski dom (chyża) zmarłego muzykanta Jana Szymczyka, zamieszkiwany od lat przez Ursulę Will (Ushi) i Bolesława Rakszewskiego (Bolka), którzy podczas wyprawy zimowej goszczą w swoich progach węgajckich kolędników.

Węgajty: spektakle, których się nie gra, pieniądze, których się nie zarabia, fundacja, która nie powstała⁶⁹, łazienka bez barier, która musiała powstać, zespół, który nie istnieje.

Czytam:

Historia Teatru Węgajty stanowi nieprzerwany proces zmian formuły grupy. Dziś Teatr Węgajty tworzą przede wszystkim Erdmute i Waław Sobaszkowie. Pozostałe osoby, choć niekiedy ich działalność w Węgajtach ma charakter bardzo intensywny i trwa wiele lat, nie należą do zespołu, a jedynie współpracują z nim przy konkretnych aktywnościach, w pewnym, z góry określonym i ograniczonym, czasie⁷⁰.

Węgajty: Erdmute i Waław Sobaszkowie.

Węgajty: Waław Sobaszek.

„Trudno jest mi pomieścić w sobie to, że odbiór Węgajt jest tak skrajnie różny dla różnych osób” – mówi Katarzyna Kułakowska podczas jednej z naszych rozmów⁷¹. Ja po latach umiem te skrajności nie tyle pomieścić, co w sobie upchnąć. Chociaż zawsze coś wystaje.

Początki⁷²

Od dłuższego czasu nie wychodziłam z domu, w samotności przeżywając żałobę po bliskim, tragicznie zmarłym przyjacielu. Pewnego dnia mój znajomy postanowił wyciągnąć mnie na spektakl teatru, który właśnie przyjechał do Krakowa⁷³. Trochę trwało, zanim się zdecydowałam wyjść, toteż do synagogi Poppera zdążyliśmy na brawa [śmiech]. Po spektaklu jednak, co nas zaskoczyło, nikt się nie zbierał do wyjścia. Usadowiliśmy się więc na bimie i czekaliśmy, co się wydarzy. Jak się szybko okazało, aktorki i aktorki szykowali się właśnie do muzykowania. Muzyka i tańce wybiły mnie z odrętwienia żałoby. Wgapiłam się w tańczących jak zaurczone dziecko. Nie spodziewałam się, że można w taki sposób rozgościć się w przestrzeni, we własnym ciele, dać się ponieść żywiołowi, by w końcu się nim stać. To było pełne życia, a ja bardzo tego potrzebowałam. Zachwyciły mnie

⁶⁹ „Zakładaliśmy już od około roku fundację, która miała tak się nazywać: «Ekros». Ambaras po rozwiązaniu Ośrodka «Węgajty» doprowadził do tego, że pomysł fundacji runął. Ślad pozostał w nazwie sali, urządzonej na poddaszu domu, zwanej Fundacyjną”. Waław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020): 128–129 [przyp. red.].

⁷⁰ Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia”.

⁷¹ Wywiady indywidualne pogłębione prowadziłam z Zofią Bartoszewicz w latach 2018–2022 [przyp. red.].

⁷² Z Zofią Bartoszewicz rozmawiała Magdalena Hasiuk, 20 marca 2020, Warszawa [fragment zatytułowany *Początki* w całości jest zapisem tej rozmowy].

⁷³ Chodzi o *Gospodę ku Wiecznemu Pokojowi* graną podczas Krakowskich Reminiscencji Teatralnych (17–23 marca 1993).

przede wszystkim muzykanki. Miały w sobie energię młodości, pulsowało w nich życie, były zmysłowe, radosne, obecne, odważne, a przy tym zwyczajne, przez co w pewien sposób bliskie. Zaufałam temu. Zeszłam na parkiet, żeby wspólnie zatańczyć. I nie wiadomo, kiedy nastał świt. Podeszłam wtedy nieśmiało do jednej z aktorek, żeby podziękować, i... po raz pierwszy od śmierci partnera się rozplakałam. Małgosia [Dzygadło-Niklaus] przytuliła mnie i zaprosiła do Węgajt.

Do Jonkowa dojechałam ostatnim PKS-em. Stamtąd do wsi Węgajty doszłam pieszo. Było już ciemno. Zapukałam do drzwi wybranego domu, żeby zapytać o teatr. Otworzyła mi pani Karolina i powiedziała, że to daleko i że to niebezpieczne, wyprawić się tam po ciemku. Uparłam się jednak, więc mnie zaprowadziła do nauczyciela, pana Załęskiego, który narysował mi mapę. Oboje się mną bardzo przejęli. Zaproponowali mi kolację i nocleg, ale podziękowałam i poszłam w ciemność. Zgubiłam się dosyć szybko i wtedy spotkały mnie dwa wielkie psy – Benek i Łan. Szły kawałek przede mną, po czym czekały na mnie, a kiedy tylko dochodziłam do nich, ruszały dalej. Wyraźnie wiedziały, dokąd zmierzają, ale nie spodziewałam się, że doprowadzą mnie do teatru. Na brawa.

Do Węgajt przyciągnęła mnie najpierw, w Krakowie, energia ludzi z zespołu, zwłaszcza kobiet, za drugim razem energia miejsca. Znałam teatr repertuarowy, ale nie wiedziałam nic o sposobie działania teatrów alternatywnych na wsiach, o tym, że po spektaklu jest spotkanie, muzyka, że się tańczy, że artyści schodzą ze sceny (że w ogóle nie ma sceny!). To wszystko było niezwykle pociągające. Coś we mnie rozpoznawało krok po kroku, że o to właśnie chodzi, że mnie właśnie o to chodzi.

Nie wiedziałam, jakie panują tu zwyczaje. W domu, w którym nocowałam, zostawiało się na stole jedzenie, z którym się przyjechało, więc robiłam to samo, ale nie będąc częścią żadnej grupy, nie miałam śmiałości, żeby zasiąść z innymi do kolacji. Następnego ranka, wciąż jeszcze nic nie zjadłszy, poszłam na umówione spotkanie z Wacławem, który podczas wieczornych tańców podszedł do mnie i zapytał, czy mogłabym nazajutrz pomóc w sprzętaniu teatru. Pierwsze, co zrobił, kiedy przyszłam, to zapytał, czy nie jestem głodna. To jedno pytanie zaważyło na moim losie. Odpowiedziałam, że owszem, tak, więc najpierw zostałam nakarmiona, co miało dla mnie także symboliczne znaczenie: poczułam, że tu i dusza moja nie będzie głodowała.

Początkowo, zanim zamieszkałam na Warmii, często kursowałam nocnymi pociągami do i z Olsztyna, autobusem do i z Jonkowa, na piechotę do i z Węgajt, próbując godzić te wyjazdy z dziennym tokiem studiów filo-

zoficznych w Krakowie. W pewnym momencie jednak musiałam wybrać i wybrałam teatr. Niedługo przede mną trafili tam Joanna Wichowska i Grzegorz Podbiegłowski. Pierwszy dom, okazałe, warmińskie siedlisko na kolonii wsi Nowe Kawkowo, dzieliłiśmy we troje. Była mroźna zima. Do teatru chodziliśmy na piechotę, pokonując długą drogę przez pola i las, ale wtedy byliśmy młodzi [śmiech]. Jest coś szczególnego w energii początku i początkujących, gotowych, by się spalać, dawać z siebie wszystko. Taka zresztą była kultura pracy, a teatr stanowił dla nas jedyny punkt odniesienia. Strukturalizował życie.

Nieistniejący zespół

Trafiłam do Węgajt ponad 25 lat przed ukazaniem się w „Didaskaliach” tekstu Magdaleny Hasiuk i Joanny Kocemby-Żebrowskiej, w którym stoi, że „diada, najmniejsza grupa społeczna, stanowi [...] jądro działalności Teatru Węgajty”⁷⁴. Diada: Erdmute i Waclaw. Wtedy jednak nikt tego tak jasno nie określał, więc wydawało mi się, że chodzi o zespół, a w nim o mnie. Przyszło mi latami rozstawać się z tym złudzeniem. Każdy najmniejszy przejaw zespołowości pozwalał mu trwać. Kurczowo się go trzymałam, chociaż wymagało to kolejnych racjonalizacji, a zatem coraz większego wysiłku. I udawało się. Do czasu. Poza tym na samym początku entuzjazm wystarczał za wszystko, zastępował honoraria oraz jasność co do własnego statusu w teatrze i przyszłości.

Po latach widzę, że „historia Teatru Węgajty stanowi nieprzerwany proces zmian formuły grupy”⁷⁵, ale kiedy te procesy zachodziły i dotyczyły mnie bezpośrednio, próbowałam jedynie zachować pion. Miałam poczucie, jakby płyty tektoniczne nieustannie się przemieszczały. Nie wiedziałam, czy się zetkną i na jak długo, bo to nie ode mnie zależało. Jedynie kiedy byłam mocno zanurzona w pracy teatralnej, zapominałam o tej ruchomości gruntu. O ciągłych, ledwo wyczuwalnych drżeniach. Lekkich i mocniejszych trzęsieniach ziemi. Ale niepewność była moją codziennością. I tak, w oczekiwaniu na zespół, mijały kolejne lata.

Stan zawieszenia i niedookreślenia jest charakterystyczny dla sposobu bycia w świecie Waclawa, Mistrza Trzykropków, jak go nazywałam, a ponieważ to on definiował sytuację, nie wiedziałam, czy przynależę do zespołu, czy jestem partnerką w rozmowach, w tworzeniu, rozwijaniu wizji Teatru. Chcia-

⁷⁴ Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia”.

⁷⁵ Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia”.

łam pracować w Węgajtach, a nie współpracować z Węgajtami. Chciałam być traktowana jako pełnoprawna aktorka i współtwórczyni Węgajt. Wydawało mi się, że zasługuję na to, żeby moje wieloletnie zaangażowanie, potencjał i sceniczny talent zostały docenione. Mój status był jednak niedookreślony, prowizoryczny, zależny od Waclawa, który raz zwiększał, raz zmniejszał dystans w relacji, aż do poczucia bliskości.

Przeprosiny

Po raz pierwszy odeszłam z Teatru w roku 1997, by wrócić w 2009 ze względu na rozpoczętą z Mutką współpracę nad *Prologiem komedii*. Przed pandemią postanowiłam odejść na dobre i uporządkować ślady obecności, które po sobie zostawię. Przypominałam Waclawowi o wciąż brakującej na stronie internetowej przy opisie spektaklu *Iwona poślubiona* wzmiance, że jestem autorką motywów muzycznych oraz że nadal moje nazwisko i nazwiska innych współtwórców i współtwórczyń nie widnieją w opisach spektakli, a przecież jesteśmy autorkami i autorami scen teatralnych tworzących ich materię oraz twórcami i twórczyniami wykorzystywanych w nich masek. Przez długi czas tłumaczyłam sobie, że to przeoczenie. W końcu zaczęłam poruszać tę kwestię. Tego dnia, kiedy powiedziałam Waclawowi o definitywnym końcu naszej współpracy, wpisał moje nazwisko na listę twórców i w esemesie przeprosił mnie za to, że tak długo to trwało. Cały proces, od powstania *Iwony poślubionej* do oficjalnego uznania mojego autorstwa, zajął 10 lat.

Zanim postanowiłam odejść, odbyło się pewne wydarzenie. Jedno z decydujących przesileni.

Przesilenie

Był poniedziałek, 23 lipca 2018. Pod hasłem „Przesilenie” trwała właśnie Wioska Teatralna. Tego dnia w programie o godzinie 21 zaplanowano rozmowę wokół książki Katarzyny Kułakowskiej *Błaźnice*⁷⁶ z udziałem Agnieszki Kołodziej-Iglesias, Erdmute Sobaszek i autorki. Spotkanie prowadził Waclaw Sobaszek. *Akrobatka*, jeden z pięciu szkiców biograficznych kobiet kontrkultury z *Błaźnic*, została poświęcona Erdmute Sobaszek. Autorka szczegółowo analizuje *Prolog komedii*, nasz – mój i Mutki – autorski spektakl także jako przykład równościowej współpracy, a tym samym realizacji

⁷⁶ Zob. Katarzyna Kułakowska, *Błaźnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017).

jednego z najważniejszych postulatów kontrkultury, który nie zrealizował się w historycznym czasie jej trwania. Temat kobiet, teatru i kontrkultury był podnoszony w Węgajtach po raz pierwszy. Sobaszkowie, organizatorzy Wioski, nie zaprosili do tej rozmowy żadnej aktorki Teatru Węgajty. „Teatr, który nie wyklucza, nas wykluczył”⁷⁷, za co Mute następnego dnia mnie przeprosiła.

Prowadzący spotkanie Waćław, kiedy był przy głosie, zabierał go na dłużej, często, jak to ma w zwyczaju, uciekając w dygresje. Widownia sprzeciwiła się temu dwa razy. Raz po mojej prawej stronie usłyszałam przyciszony kobiecy głos: „Waćławie, oddaj mikrofon kobietom”. Odezwałam się: „Powiedz to głośniej”. Zawołała: „Waćławie, oddaj mikrofon kobietom!”. Chwila konsternacji. Waćław przekazał mikrofon Kułakowskiej, która odnosząc się do *Błaźnic*, skierowała pytanie do Erdmute. Rozmowa przez chwilę trwała bez zakłóceń, po czym Waćław po raz kolejny przejął mikrofon dla siebie. Tym razem po swojej lewej stronie usłyszałam szept: „Waćławie, oddaj mikrofon kobietom”. Zareagowałam tak samo jak poprzednio: „Powiedz to głośniej”. Usłyszałam: „Sama tego nie zrobię. Boję się. Zrób to ze mną”. Zawołałyśmy obie: „Waćławie, oddaj mikrofon kobietom!”. Po spotkaniu znajoma z lewej podziękowała mi za wsparcie. „To jest opresja” – stwierdziła. Odpowiedziałam: „Nauczyłam się wyciągać pozytywne wnioski z każdej sytuacji”. „Ale opresja jest prawdziwa” – padło w odpowiedzi.

Z Katarzyną widziałam się następnego ranka. Byłyśmy już wcześniej umówione na pierwszą z naszych rozmów, które toczyć się będą przez kolejne lata. Wciąż byłam wzburzona wydarzeniami poprzedniego dnia. Nie spałam całą noc. Później się dowiem, że nie tylko we mnie rezonowały one tak mocno.

Cztery lata później wracamy pamięcią do tamtego dnia:

To spotkanie wokół *Błaźnic* coś zrobiło z ludźmi, z ich ciałami, z moim ciałem. Dzień po patrzyliśmy sobie pod nogi, w ziemię, nie w oczy. Byliśmy osobni. Tak to zapamiętałam. Ponieważ trudnych kwestii w Węgajtach się nie tematyzuje, nie wracaliśmy do tego na forum⁷⁸. Konfliktom pozwala się tu utknąć. Zamrażając je, wytraca się ich rozwojowy potencjał, a energię przekierowuje na kontrolę dyskursu⁷⁹.

⁷⁷ Z Zofią Bartoszewicz rozmawiała Katarzyna Kułakowska, 24 lipca 2018, Węgajty: Wioska Teatralna.

⁷⁸ Wątek emocji i żywej reakcji publiczności zgromadzonej na spotkaniu poświęconym *Błaźnicom* porwócił w rundzie – rozmowie w kręgu z udziałem wszystkich uczestników i uczestniczek Wioski Teatralnej organizowanej pod koniec każdego festiwalu [przyp. red.].

⁷⁹ Z Zofią Bartoszewicz rozmawiała Katarzyna Kułakowska, 7 czerwca 2022, Warszawa: Park Skaryszewski.

Prequel

Wiele miesięcy wcześniej w rozmowie z Mute zaferowałam, że jeśli zdecydowałoby się z Waławem podjąć na festiwalu temat kobiet w teatrze, to chętnie się włączę w cały proces przygotowań i realizacji. Ale konflikt między mną a Sobaszkiem już narastał.

Od dawna miałam nadzieję na wspólną pracę w gronie doświadczonych aktorek i aktorów nad kompilacją naszych ulubionych scen z różnych spektakli. Tęskniłam do wielu postaci, a najbardziej do Federika i Feliniego (przez jedno „I”), naszych z Emi [Hagelganz] dobrych przyjaciół powołanych do życia na warsztatach zapustnych (2013). Emi stworzyła maskę niedźwiedzia polarnego, któremu topnieje dom, a ja starego klauna, który poznał smak sławy i się rozpił. Ponieważ w Węgajtach jest niewiele okazji do grania spektakli, a każdy z nich przedwcześnie odkładany jest do lamusa, byłam niezmiernie ciekawa powrotu naszej pary na scenę. Waław o tym wiedział i wydawało się, że mojej idei przyklaskuje. Emilii udało się w Niemczech pozyskać fundusze na to przedsięwzięcie. Bardzo się cieszyłam, że będę miała okazję do współpracy przede wszystkim z Emi, Mute i Basią Szpunier.

Tęskniłam do instynktownego porozumienia scenicznego, reagowania w mgnieniu oka, odkrywania kolejnych twórczych gestów, rozwiązań, możliwości. Czekałam na sposobność wcielania się w postacie i goszczenia ich w sobie. Waław z tylko sobie znanych powodów powiedział „nie”⁸⁰. To on dyktował warunki, przez co często traciłam dużo czasu na obmyślanie odpowiednich do sytuacji strategii.

Ale to nie wszystko. Częścią utrwalonej struktury władzy jest ochrona tego, kto nią dysponuje. Zatem w Węgajtach dba się i ja dbałam o komfort Waława, chroni się go i ja go chroniłam, chociażby nie nazywając po imieniu tego, co robi.

Nasz konflikt nabrzmiał jeszcze bardziej po tym, jak powiedziałam, że mimo równościowych deklaracji tkwi po uszy w patriarchacie. Obraził się. Wtedy włączyła się Mutka. Zanim weszliśmy do sali na próbę naszego kolejnego spektaklu⁸¹, ruszyliśmy w las. Miałam wrażenie, że coś ją gryzie,

⁸⁰ W rezultacie zagraliśmy spektakl *Mnie!* (Dortmund, 2018), ale potrzeba spotkania z Federikiem i Felinim wciąż się we mnie tliła. Po odejściu z Węgajt snułam plany wykradzenia strzeżonych masek F&F. Okazało się jednak, że rozmowa Emilii z Waławem wystarczyła i zostały nam one przekazane, co umożliwiło dalszą pracę artystyczną z ich wykorzystaniem. W efekcie powstał performans *Pay Attention*. Reż. Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz, Stephanie Müller, 2021, <https://www.labsa.de/projekte/pay-attention>.

⁸¹ Pracowałyśmy wówczas nad połączeniem w całość wybranych fragmentów *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego i *Nie ja* Samuela Becketta. Częścią ostatecznie niezrealizowanego spektaklu miało być nagranie z udziałem pani Krystyny, mieszkanki DPS Jonkowo, której spektakl dedykowałyśmy.

z jej ciała emanowało napięcie, zdradziła, że czuje, że musi między nami wybierać. „Nie musisz. Zostaw to nam. Jesteśmy dorośli” – powiedziałam.

Sequel

Chciałam z Waławem porozmawiać o tym, co się wydarzyło na Wiosce. Szukałam możliwości dialogu. Zanim zdecydował się zasiąść ze mną przy okrągłym stole w Sali Kominkowej, minęło kilka miesięcy. Sama koncepcja równościowej wymiany myśli wydawała się jednak dla niego ważna – przyrównuje do niej nie tylko pracę nad każdym spektaklem, lecz także sam teatr jako medium. W dzienniku pisze: „*Wielogłos* zawiera ideę podobną do idei okrągłego stołu. [...] Teatr jako narzędzie dawania głosu – ludziom, grupom”⁸². A jednak w gest dawania głosu innym wpisana jest uprzywilejowana pozycja osoby, która ten głos daje. Istnieje też prawdopodobieństwo, że go wcześniej odebrała.

Pomimo moich starań rozmowa z Sobaszkiem zakończyła się fiaskiem. I trzeba się było z tym pogodzić. I rozstać. Powoli zaczynało do mnie docierać, że nadszedł czas na rozstanie także z bliską mi Mute, moją wspaniałą sceniczną partnerką.

Programowa prowizorka

Zawsze mnie intrygowało przywiązanie Sobaszka do prowizorki. Nie tylko w wymiarze technicznym i estetycznym, ale również komunikacyjnym, relacyjnym i częstokroć teatralnym. O swoim ideale estetycznym pisze: „Stan surowy. Bez wykończeń, bez detali, dekoracji i woali. Bez celebry, bez nudzenia, bez miłego zobaczenia”⁸³.

Nigdy przed teatrem nie postawiono wygodnych ławeczek czy leżaków. Nie posadzono kwiatów. Tu po prostu nie przychodziły na myśl pewne rozwiązania bądź szybko się z nich rezygnowało. Taka ingerencja prawdopodobnie mogłaby wywołać batalię, a nie każdy ma na nią ochotę. Jedni mają pokojowe usposobienie, inni nie chcą nadwyręzać relacji z Sobaszkiem, jeszcze inni, zdając sobie sprawę z własnych ograniczonych zasobów, głównie czasu i energii, po prostu nie chcą ich marnować. Jeszcze innym, podobnie jak Waławowi, wystarczają opona i pniaki wokół paleniska. To goście i goście podczas Wioski Teatralnej tworzyli przytulne zakątki. Czasowo.

⁸² Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 172.

⁸³ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 32. Fragment ten jest przedrukiem wiersza *Ideał estetyczny* z tomu *Pomiędzy – myśli, obrazy, sny*, 39.

Pod adresem Węgajty 18 przestrzeń prywatna i publiczna się wymieszają. Sobaszkwie prowadzą tu domowe gospodarstwo, teatr, zajęcia i ludzi. Oboje z bagażem osobistych spraw wnoszonych wielokrotnie we wspólną przestrzeń. Przykładowo Waław w obecności adeptek i adeptów Innej Szkoły Teatralnej uciszał Mute, dyscyplinując w ten sposób współzałożycielkę, administratorkę, fundraiserkę, aktorkę Teatru Węgajty, bez której Teatr by nie przetrwał. Udawałam przed sobą, że agresywne zachowania Sobaszka to jedynie incydentalne, za każdym razem jednorazowe przypadki. Musiało upłynąć dużo czasu, zanim uporałam się z dysonansem poznawczym, nieuchronną utratą wyidealizowanych wyobrażeń, zapewniających mizerne, ale jednak poczucie bezpieczeństwa, i zaczęłam reagować – nie zawsze jednak na czas bądź właściwie.

Kiedy ukazały się *Błażnice*, mogłam powiedzieć Waławowi: „Rozumiem, co mówisz, słyszę twój żal, ale odłóż go na później. Daj mi chwilę nacieszyć się z Mutki”, a zamiast tego próbowałam go uspokajać, mówiąc, że i jemu, i Teatrowi też należy się monografia i że zapewne powstanie.

Marnotrawstwo

Kolęda, Zapusty, Aliluja. Kolęda, Zapusty, Aliluja. Kolęda... Dla mnie to dość męczący schemat, szczególnie w kontekście tego, że uczestnictwo w wymienionych wyżej, wyznaczanych przez kalendarze juliański i gregoriański wydarzeniach jest warunkiem udziału w spektaklach. Wyprawy same w sobie są cennym doświadczeniem. Każdy sam dla siebie określa ich znaczenie. Co znajdują w nich Waław i Mute, którzy nieprzerwanie od ponad 30 lat celebrować wszystkie święta w ten sam, polegający na byciu w drodze, w gościnie u innych, sposób? W *Spiskach* Waław notuje:

Ciągle w kolędowaniu nie objawiło się to, co przeczuwam, że jest. Czy uda się w końcu znaleźć? A co dopiero opisać! Ściganie sensu. Jest coraz bliżej, ale możliwość spełnienia ucieka, chowa się. Powiada: Może w następnym sezonie⁸⁴.

Przyjeżdża grupa na warsztat. Część osób zna się od lat, część jest nowa. Od energii i pracy najbardziej doświadczonych aktorek i aktorów zależy, czy w ciągu zaledwie kilku dni stworzymy zgrany zespół. Chodziło nie tylko o naszą, w tym moją, energię, ale i o naszą, w tym moją, cierpliwość i umiejętność odkładania na bok własnych ambicji artystycznych dotyczących powstającego widowiska. Cenna dla mnie okazała się zdolność

⁸⁴ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 183.

przepuszczania przez siebie na bieżąco wszystkiego, co się dzieje, zwłaszcza spornych, nieprzyjemnych kwestii. Dyskomfort jednak pozostawał. Po okresach bardzo intensywnego wysiłku, na przykład po wyprawach, regularnie ktoś bądź kilkoro z nas chorowało. Wyczerpywaliśmy wszelkie limity sił. Organizm sam wymuszał przerwę. Z biegiem lat (na szczęście?) przepustowość rosła.

Konieczność tworzenia zespołu za każdym razem od nowa to jeden z aspektów braku stałego zespołu. Innym jest brak finansowania. Za pracę twórczą w Węgajtach się nie płaci – nie dostaje się wynagrodzenia ani za pracę nad spektaklami, ani za udział w wyprawach, ani za pokazy spektakli w ramach wypraw, a często nawet za premierę na Wiosce Teatralnej. Żywoć każdego spektaklu jest niepewny, jeśli jest pokazany, to tylko kilka razy. Wtedy najprawdopodobniej dostaniesz honorarium, często jednak z zastrzeżeniem, że pieniędzy jest mało. Zarabialiśmy w systemie tak zwanego „wspólnego wora”, jak mówi Mute, który polega na tym, że po odliczeniu wszelkich kosztów (z nieprzewidzianą naprawą samochodu łącznie) dzieli się to, co zostało. W pewnym momencie zaczęłam poruszać temat z góry określonych stawek i to przyniosło efekt.

Zdaniem Sobaszka od 2010 roku „Inna Szkoła Teatralna stała się szkołą teatralną *sensu stricto*, gdyż odtąd każdy sezon kończy się «spektaklem dyplomowym» jej adeptów”⁸⁵. I tak rok w rok od tamtej pory „rodziliśmy” kolejne „odcinki serialu”⁸⁶. Jedne z adeptek i adeptów mają talent, inni dopiero go odkrywają albo okazuje się, że teatr to zupełnie nie ich domena. W większości nie zjawiają się tutaj z potrzeby zostania aktorką albo aktorem, mają inne motywacje. Sobaszek wciskał mnie na siłę w tożsamość wiecznej adeptki, mówiąc, że wszyscy jesteśmy uczniami IST. Ja nie chciałam być wiecznie uczennicą, co nie oznacza, że się nie uczyłam. Zawsze się czegoś uczę. Będąc jednak doświadczoną, dobrą aktorką, z powodzeniem mogłam tę szkołę współprowadzić. I nieoficjalnie tak właśnie było. W trakcie warsztatów dla niektórych bywałam kimś w rodzaju opiekunki roku, osobistą asystentką niosącą wsparcie czy reżyserką dającą wskazówki. Poza tym Waclaw wielokrotnie mnie prosił, żebym śledziła przebieg prób i dzieliła się z nim refleksjami, gdyż sam pochłonięty był grą na akordeonie.

⁸⁵ Waclaw Sobaszek, *Spiski życiowe*, 124.

⁸⁶ Rozpoczęty przez spektakl *Woda 2030* w 2010 cykl *Żywioły* Waclaw w momencie powstania *Beztrocki* w 2019 przyrównał do serialu teatralnego, nazywając *Beztroskę* „dziesiątym odcinkiem serialu *Woda 2030*”. Sobaszek, *Spiski życiowe*, 210 [przyp. red.].

Nowe osoby wnoszą i dla mnie świeżą energię. Zaskakiwały i inspirowały. Ale to nie zmienia faktu, że w takich ramach czasowych, jakie mieliśmy, bardzo trudno było pogłębiać własną pracę, rozwijać własny warsztat. Powoływaliśmy do istnienia nowe postacie, które potrzebowały naszej uwagi – z czymś do nas przyszły, czegoś się od nas domagały, nie zrodziły się z nas przypadkiem. Kiedy się okazywało, że spektakl zagramy dwa czy trzy razy, nie mieliśmy możliwości odkrywać potencjału tkwiącego w tych postaciach. To ogromne marnotrawstwo.

*Może to marnotrawstwo, o którym opowiadasz, jest jednym z powodów, dla których, jak mówią moi rozmówcy i rozmówczyni, w Węgajtach dochodzi się do momentu, że dalej trudno się rozwijać, że przychodzi taki czas, że trzeba je opuścić i poszukać własnej artystycznej ścieżki?*⁸⁷

Właśnie tak. Warunki nie są sprzyjające, sprzyjająca była i jest sala teatralna.

Może więc Węgajty należy rozumieć jako pewnego rodzaju inkubator twórczości? Miejsce, gdzie można się wykluć?

Zgoda, ale jeśli to sedno Węgajt, to nie powinien to być teatr, a właśnie IST. To wszystko nie jest klarowne. To, czym są Węgajty, trzeba na własny użytek rozpoznać, ponazywać i rozegrać w sobie. Nikt tego za ciebie nie zrobi.

To, że skład IST tak często się zmienia, sprawia też, że te rokrocznie tworzone konstelacje składają się z coraz młodszych osób, które wciąż mają możliwość takich wyjazdów – najpewniej studiują, nie wiąże ich etat, raczej jeszcze nie założyły rodziny...

Są w zupełnie innym miejscu życia niż chociażby ja. Ale o tym i innych istotnych programowo sprawach z Wacławem się nie rozmawia. A jeśli nawet próbujesz, to na próbach się kończy. Nie ma dalszego ciągu. W Węgajtach brakuje stałego gruntu, a wielogłosowość, równościowa współpraca jest jedynie deklarowana.

Wydaje się, że ten stały grunt jest szczególnie potrzebny w takim teatrze, w którym pracuje się na własnych fragmentach życia, niekiedy też przepętionych wewnętrznym chaosem – jestem teraz myślami przy etiudach, które są tworzone z ciebie, są częścią ciebie.

To są i etiudy, i całe sceny – fragmenty spektaklu różnej jakości, utkane z własnych przeżyć, tęsknot, snów, słów, pomysłów, zapożyczeń, cytatów.

⁸⁷ Z Zofią Bartoszewicz rozmawiała Katarzyna Kułakowska, 24 lipca 2018, Węgajty: Wioska Teatralna [od tego miejsca fragment zatytułowany *Marnotrawstwo* jest zapisem tej rozmowy – przyp. red.].

To czyjaś własność intelektualna i emocjonalna, do której prawa z łatwością się w Węgajtach odbiera. Często się zdarza, że etiudy i sceny tworzone przez konkretne osoby przejmowane są przez inne. Z reguły bez pytania o zgodę autorów i autorek. Łatwo tam każdego wymienić. Wiedząc to, zastrzegłam wiele lat temu, że nie życzę sobie, żeby ktoś grał moje sceny, i z teatru odeszłam wraz z nimi. Daję niektórym drugie życie⁸⁸.

Doprzodyzm

Pewne fragmenty *Spisków życiowych* Sobaszka potraktowałam jak echa nigdy nieodbytych rozmów.

Szkolne blizny. Czasem się czuję jak ten uczeń, co nie odrobił lekcji. Co się dzieje, zmęczenie? Wychodzi na jaw mój ukryty charakter? To, czym podszyty jest mój dzień powszedni? Coś ukrywam, coś maskuję, coś udaję. A nie robię tego, co by należało. Co mógłbym wysnuć z własnego pomysłu, zamiast korzyć się przed niewidzialnym belfrem⁸⁹.

Ta dwoistość, rozszczepienie na przestraszoną i budzącą postrach postać była także i moim doświadczeniem. Odruchowo trzymałam stronę belfra. Znacznego wysiłku wymagało stanięcie po stronie ucznia. Dlaczego? Nie rozmawialiśmy o tym nigdy. Nie odkrywaliśmy podobieństw między nami.

Nigdy nie dociekaliśmy też, czym dla nas jest teatr. Jaki jest sens naszych spektakli, na czym zależy naszym postaciom, co przyniosły kolejne próby, jak rozumiemy i czujemy aktorstwo i jak to się zmienia w czasie. Nie praktykowaliśmy dialogu. Poprzestawaliśmy zazwyczaj na domysłach i interpretacjach. W sytuacjach kryzysowych stosowaliśmy ulubiony „doprzodyzm” Waława, „żeby nie grzęznąć, nie zostawać w blokach. Do przodu iść, omijając zasadzki, przeszkody niby nieznaczące”⁹⁰. Po prostu nie wracaliśmy do trudnych tematów. A napięcie rosło. Nie rozmawialiśmy po tym, jak dwie osoby prawie utonęły na oczach uczestniczek i uczestników jednej z Wiossek, przekonanych, że to, co widzą, jest częścią performansu. Latami nie rozmawialiśmy na forum o przemocowych zachowaniach jednego z gości Wioski, który dostawał zaproszenia na kolejne festiwale. Mimo deklaracji,

⁸⁸ W spektaklu *Pranie brudów* stworzonym wraz z Seratu Bah, Yacoubą Coulibaly, Yogeshem Gawas i Emilią Hagelgan w ramach działań grupy Transnationales Ensemble Labsa w nowy kontekst zostały wplecione dwie sceny z węgajckich przedstawień: scena Emilii *Pokłony* ze spektaklu *Ziemia B* i moja *Namiętność* z przedstawienia *Ogień, kryzys, dworzec centralny. Pranie Brudów (Washing Dirty Laundry. Refugee Talks)*, reż. Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelgan, prem. 2016, Transnationales Ensemble Labsa, Dortmund.

⁸⁹ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 216.

⁹⁰ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 162.

że jesteśmy teatrem włączającym, nie rozmawialiśmy o łazience nieprzystosowanej do potrzeb osób poruszających się na wózkach dopóty, dopóki nam tego nie wytknięto. Omijanych tematów było całe spektrum. Wiele z nich, od wzajemnych stosunków do przestarzałej instalacji elektrycznej, dotyczyło bezpieczeństwa.

Jesteśmy rodziną

Niektórzy z nas tęsknią za przynależnością do bardziej udanych rodzin. Za akceptacją, wsparciem, zrozumieniem, miłością, która nie stawia warunków. Lgną do ludzi i miejsc, gdzie można się ogrzać, dostać choćby namiastkę tego najważniejszego ciepła. W Węgajtach to możliwe. Waclaw, chcąc mnie zatrzymać w Teatrze, przypomniał mi, że jesteśmy jakby jedną rodziną.

Nieskazitelny obraz rodziców to kwestia przetrwania dzieci. Sobaszek nazywał córkami wybrane młode aktorki. Mnie raczej nie widział w roli córki, a mimo to nieświadomie przeniosłam na niego wyobrażenie kochającego ojca i chroniałam ten obrazek przed własną przenikliwością. Trafwszy do Węgajt, nie miałam jeszcze odpowiednio rozpoznanego układu współrzędnych tego świata. Pytanie zadane przez Waclawa na początku naszej znajomości o to, czy nie jestem głodna, ostatecznie zaważyło na moim wieloletnim związku z Węgajtami. Byłam bowiem głodna przede wszystkim uwagi, troski, docenienia, bliskości i byłam zagubiona wśród własnych, jeszcze nierozpoznanych do końca zdolności, możliwości i złudzeń. Dla kogoś innego to pytanie byłoby po prostu uprzejmym gestem, ale nie dla mnie i nie wtedy.

Moja obecność w Węgajtach to opowieść o cierpliwym rozwikływaniu własnych uwikłań. Właśnie tam miałam szansę je dostrzec, rozpoznać i ponazywać. W moim przypadku chodziło o namiastkę rodziny – o tę sieć relacji, której nici, rzadko, ale jednak, rozświeślały się dzięki przepływowi impulsów wzajemnego zrozumienia, życzliwości i troski, za które dziękuję zwłaszcza Mute, ale i Waclawowi. Chodziło oczywiście także o scenę, o to szczególne miejsce, gdzie mogłam uczyć się na pamięć paragrafów własnej konstytucji psychofizycznej, bezpiecznie spotykać się z Inną w sobie, odkrywać twórcze sposoby na utrzymanie równowagi, uczyć się zaufania do intuicji, rozwijać talent.

Węgajtom zawdzięczam znacznie więcej, niż mogłoby się wydawać. Dla mnie Teatr nie tyle był i jest Potrzebny, co Niezbędny⁹¹. Wiele dzięki niemu przeżyłam, jednocześnie przeżyłam dzięki niemu dosłownie. Węgajty wymogły na mnie świadomą wewnętrzną pracę. Pracę na głębokościach.

ZOFIA BARTOSZEWICZ (DAWNIEJ KATARZYNA)

Aktorka, voice performerka, kobieta teatru, kompozytorka, twórczyni możliwie niezależna, animatorka kultury niepatriarchalnej. Współpracę z Teatrem Węgajty zaczęła, mając 22 lata. Współtworzyła m.in. *Opowieści kanterberyjskie*, wystąpiła w *Ludus Paschalis* i *Ordo Stellae* w inscenizacji Wolfganga Niklause. Brała udział w wyprawie do Macedonii (1996). Odbyła solowe wyprawy na Suwalszczyznę i do Wilna. W 2009 roku wraz z Erdmute Sobaszek zaczęła pracę laboratoryjną w sali teatralnej, której efektem stał się spektakl *Prolog komedii. Sceny między poezją a dokumentem*. Jest autorką filmu krótkometrażowego o Annie Wojtyniak *Portret pani Andzi* i o Tadeuszu Piotrowskim *Rembranciki Piotrowskiego*. Na początku 2020 roku oficjalnie odeszła z Teatru. W ciągu tych lat reżyserowała swoje postacie w przedstawieniach: *Iwona poślubiona*, *Sen nocy letniej*, tworzyła zarówno autorskie sceny w spektaklach: *Woda 2030*, *Ziemia B.*, *Ogień, kryzys, dworzec centralny*, *Mniej!*, jak i sceny współautorskie. Pisała teksty (*Mniej!*) oraz muzykę do spektakli (*Iwona poślubiona*, *Woda 2030*). Współtworzyła koncepcje i współorganizowała logistykę kilku Wiossek Teatralnych. Była kuratorką pierwszej edycji Happy Jarmarku. Przez lata współprowadziła warsztaty teatralne Węgajt. Wraz z Erdmute Sobaszek była kuratorką czterech edycji „Miasta w drodze” (2013, 2017–2019). Dzięki znajomości z aktorami: Ireną Anacką i Janem Jendryckim powstały jej autorskie spektakle: *Transgresje ciała* (2013) oraz *Różowe i żółte* (2015). Od 2014 współtworzy Transnationales Ensemble Labsa w Dortmundzie prowadzony przez Emilię Hagelgan.

⁹¹ Choć Zofia używa tego określenia dosłownie, pojęcie to funkcjonuje w teatralnym obiegu w kontekście teatru społecznego, podmiotowego, zaangażowanego i współuczestniczącego. Jego popularyzatorem jest Lech Śliwonik, który używa go za Giulianem Scabim, włoskim dramatopisarzem, poetą, reżyserem i aktywistą pracującym z robotnikami, osobami wykluczonymi czy chorymi. Pisze Śliwonik: „Uderzyła mnie jego podmiotowość – to włączona do procesu twórczego osoba bądź ze spół [...] ma moc decydowania, czy wolno użyć tego pojęcia. [...] Uderzyła mnie także jego niesystemowość oraz niezadaniowość”. Zob. Lech Śliwonik, *Teatr niezbędny. Studia, szkice, felietony* (Stalowa Wola: Miejski Dom Kultury, 2019), 12 [przyp. red.].

To była wymiana.

Rozmowa z Marijką Łubjancewą

Jak się zaczęła Twoja relacja z Węgajtami?

Przyjechałam do Polski autostopem do ośrodka [Jerzego] Grotowskiego na warsztaty Zygmunta Molika, bez pieniędzy, z kanapką w plecaku. Nie wiedziałam, że trzeba będzie zapłacić za te warsztaty. Na szczęście na pomoc przyszła niesamowita Stefa Gardecka, która poszła z kapeluszem i łączyła kasę na mój udział. Kto wie, gdzie bym była, gdyby nie Stefa. Moi rodzice pracowali w fabryce, wielu rzeczy nie mieliśmy, na przykład samochodu, ale moja matka grała na pianinie. Jej granie to chyba jedno z najważniejszych rodzinnych wspomnień z mojego dzieciństwa.

Polska to był daleki, nieznaną świat. Ważne było dla mnie, żeby odnaleźć teatr żywy, który pracował inaczej niż metodą Stanisławskiego – taki teatr ceniłam, ale czułam, że interesuje mnie coś innego. Po warsztatach Molika pojechałam do Węgajt. To było moje pierwsze zetknięcie się z tym Teatrem. Nie czułam się wtedy specjalnie zauroczona i wkrótce wyjechałam, ale po pół roku wróciłam i coś zaczęło już bardziej iskrzyć. Przychodziłam na próby, obserwowałam, stopniowo zaczęłam wciągać się w działania i po kilku miesiącach zostałam członkinią zespołu, weszłam do obsady spektakli, mogłam z nimi jeździć i grać. Działalność Teatru była zgodna z moimi poszukiwaniami i wartościami, a to było podstawą. Jestem wdzięczna za tamte czasy; czasy, gdy do Teatru przyjeżdżali Hałasowie, Jola Dutkowska, inni starsi muzycy i aktorzy, którzy dzięki swojej muzyce po spektaklach tworzyli możliwość spotkania i bycia ludzi ze sobą, co osobiście w teatrze cenię najbardziej.

Do Węgajt przyjechałam z własnym warsztatem, nazwijmy to „post-grotowskim”. Miałam już doświadczenie w pracy z głosem, ciałem, poznawaniem siebie i swoich możliwości psychofizycznych. To były moje doświadczenia ze współpracy z grupą teatralną w Kijowie, prowadzoną przez Olenę Leonenko. Trening teatralny już po prostu miałam. A treningi w Węgajtach były wtedy bardzo fizyczne oraz muzyczne, podczas nich pracowaliśmy nad utworami wielogłosowymi uruchamiającymi inny rodzaj słuchania. W Kijowie treningi miałam trzy razy w tygodniu, w Węgajtach

codziennie oprócz weekendów. I dlatego weekendów nienawidziłam, bo nie mogłam pracować.

Przed Węgajtami miałam już doświadczenie kolędowania w Ukrainie, dzięki czemu w tego rodzaju działaniach czułam się jak u siebie w domu. Być może to różniło mnie od innych. Stałam mocno na nogach. Po pierwszej wspólnej Kolędzie miałam przekonanie, że mogłabym kolędować gdzieś we wsiach łemkowskich, również sama. Taką moc czułam wtedy w sobie.

Co zatem było tak wyjątkowego w Węgajtach, że zostałam?

Przede wszystkim relacje. O takich przemocowych historiach jak w przypadku Gardzienic nie było mowy w Węgajtach. Węgajty to w jakimś sensie była rodzina, choć Wacek z Mutką oraz Wolf z Małgosią nie lubili, żeby tak ich nazywano. Ani rodziną, ani komuną. Bardzo pilnowali swoich granic. Ale przez to, że ja byłam sama, że wszyscy moi bliscy byli daleko, w innym kraju, mogłam przychodzić do domu Wacka i Mutki Sobaszków oraz do Wolfa i Małgosi Niklausów właśnie jak członek rodziny. Byłam przez nich bardzo życzliwie przyjmowana, z wielką otwartością. Pamiętam pierwszą Wigilię w Polsce, kiedy nie wiedziałam o tradycji, że daje się prezenty. Dostałam wtedy od Wacka jakiś drobiazg oraz paczkę papierosów. To było uroczyste. Stawiamy na stole pusty talerz, ale bardzo rzadko pozwalamy komuś z niego jeść. A oni mnie i Serhija Petryczenkę zapraszali do siebie praktycznie co roku.

Dla Wacka i Mutki ważne było spotkanie ludzi, możliwość bycia razem, szacunek, umiejętność słuchania. W Węgajtach kluczowe są relacje. Spektakl był silnikiem ku spotkaniu. Moim osobistym celem w każdej pracy też jest to, żeby przed sobą widzieć człowieka. W Węgajtach czułam połączenie spektakli z innymi działaniami – z kolędowaniem, chodzeniem po domach i spotykaniem się z różnymi ludźmi. To często była prawda życia, gdy wchodziliśmy do domu z kolędowaniem, a tam płakały dzieci lub na przykład leżał chory człowiek, praktycznie na łożu śmierci. Działaliśmy. Wnosiliśmy światło do domu. To mnie poruszało.

Jak uchwycić metodę pracy Sobaszków, skoro jest ona tak silnie powiązana z budowaniem i pielęgnowaniem relacji, z uważnością wobec człowieka i jego losu?

To trudno od siebie oddzielić. Człowiek w teatrze to coś więcej niż warsztat i technika, niż umiejętność zaśpiewania czegoś w trzech skalach i zrobienia szpagatu. Te rzeczy nie miały w Węgajtach dużej wartości. Być może

w związku z tym niektórzy uważali niektóre działania za słabsze, bo nie były aż tak widowiskowe. W Węgajtach nie da się odłączyć metody pracy od relacji, od człowieka. Tu po prostu bardziej widziano człowieka w człowieku, jego doświadczenia, problemy, wyzwania.

Wacek często pracuje na improwizacji. Ludzie improwizują, Wacek patrzy i potem to łączy. Prawdopodobnie ma swoją koncepcję, choć czasem można odnieść wrażenie, że bazuje tylko na tym, co robiliśmy. Przez tę metodę pracy spektakle czasem nie dla wszystkich były czytelne, nie zawsze jedno wynikało z drugiego. Ale Wacek miał bardzo dobrą intuicję. Czasem nikt nie wiedział, dlaczego on coś robi, ale ta intuicja go prowadziła. Myślę, że kluczem nie była logika, ale jakiś rodzaj energii.

Wacek zawsze bronił swoich granic, co różnie bywało odbierane. Ale często wspierał osoby, które nie mogły się odnaleźć w swoich środowiskach. One dużo od niego dostawały, ale i dużo dawały. Właśnie mija 30 lat, odkąd przyjechałam do Węgajt, i przez ten czas widziałam wielu ludzi, którym Wacek dawał zielone światło, podczas gdy ktoś inny powiedziałby, że ich propozycje są do niczego. Czasem dla nas jako zespołu było to niezrozumiałe, ale potem faktycznie się okazywało, że te osoby zaczynały się rozwijać, że były wspierane, że Wacek opiekował się nimi. Oni sporo dostawali i potem mieli na tyle siły, że odchodzili i mogli dalej działać samodzielnie. Ja sama bardzo dużo dałam, ale i wzięłam z tego miejsca. Nie było to nadużycie, to była wymiana. To nie jest tak, że Wacek i Mutka sami tworzą to miejsce. Oni je tworzą dzięki tym wszystkim osobom, które do Węgajt przyjeżdżają. Teatr Węgajty jest tworzony przez Wacka i Mutkę oraz większość osób, które tam przybywają.

Co było wyzwaniem w tej pracy?

Było wiele wyznań, ale to nie było nic traumatycznego. Jestem bardzo wdzięczna temu miejscu, w związku z tym noszenie w sobie trucizn nie jest komfortowe. Jednocześnie nie idealizuję Węgajt. Nie idealizuję.

Pewne problemy, które miałam, udało mi się przepracować – ponazywałam je i miałam odwagę o nich mówić. Myślę, że to jest przyczyna traum, które niektórzy ludzie wynoszą z Węgajt: że pewnych rzeczy nie potrafią nazywać wprost i noszą je w sobie. Mam taką filozofię życiową: jeżeli mam z kimś lub czymś problem i głębiej przyjrę się temu, to widzę, że ta osoba lub sytuacja jest moim odbiciem, takim zwierciadłem. Rzeczy, które mnie denerwują, często znajdują się we mnie samej. To dotyczy także Węgajt,

a w tym przypadku Wacka. On powoduje, że pewne, czasem niełatwe rzeczy uruchamiają się w ludziach. Pytanie, co z tym dalej zrobić.

Wacek zazwyczaj był osobą decydującą. Ale ja czułam się częścią Teatru, wiedziałam, że ten Teatr jest też mój, to moje miejsce. Relacje były partnerskie, choć w inny sposób niż dzisiaj. Miałam poczucie, że w jakimś stopniu jestem zależna od Wacka, ale nie czułam się gorsza lub mniej sprawcza. Wacek pozostaje człowiekiem. Nie jest Mahatmą Gandhim, ma też swój niełatwy los. Gdy widzę, jakie oczekiwania ludzie mają wobec niego, to myślę, że bardzo trudno temu sprostać... Pamiętam ten moment, gdy Bergman nie dał nam zgody na wykorzystanie scenariusza *Siódmej pieczęci*, nad którą pracowaliśmy jeszcze w starym zespole z Małgosią i Wolfem Niklausami. Prace stanęły, a ja miałam wrażenie, że odpowiedzialność za ich przerwanie spadła na Wacka. Innym razem chciałam zrobić swój własny spektakl, miałam pomysł, ale nie potrafiłam go sama zrealizować. I miałam w sobie oczekiwanie, że Wacek to pociągnie, a on z różnych powodów tego nie zrobił i miałam o to do niego żal. Teraz, po latach, mogę powiedzieć, że on po prostu nie robił rzeczy, których nie czuł, co czasem skutkowało jakimiś nieporozumieniami, ale zawsze pozostawał wierny sobie. Może na tym polega jego siła, że nigdy nie zdradzał samego siebie?

To, co dla mnie było najtrudniejsze w Węgajtach, to przeżyć. Przeżyć fizycznie zimą, gdy mieszkaliśmy u „Robaka”⁹². Byłam dziewczyną z miasta, a tu musiałam rąbać drewno, palić w piecach, które dymiły. Często było po prostu zimno. Czasem po powrocie z próby chciałam schować się od razu pod koc i iść spać.

Żeby zostać w Polsce i pracować w Węgajtach, musiałam być zatrudniona. Bez pracy musiałabym wyjechać. Dlatego Stowarzyszenie [Teatr Węgajty] mnie zatrudniło. Poza tym Mutka zawsze pisała projekty. Ja też kiedyś napisałam przy pomocy Mutki i Wacka własny projekt związany z obrzędami pogrzebowymi oraz wyprawą do wsi Swarycewicz na Białorusi. Wtedy dostałam na rok stypendium. Klimat i specyfikę lamentowania wykorzystywałam później w różnych pracach teatralnych.

⁹² To warmiński dom na kolonii wsi Pupki użyczany wówczas sześciu osobom z zespołu: Zofii Bartoszewicz, Marijce Łubjancewej, Monice Paśnik-Petryczenko, Grzegorzowi Podbiegłowskiemu, Serhijowi Petryczenko i Joannie Wichowskiej [przypr. red.].

Dlaczego odeszłaś z Teatru?

Miałam poczucie, że przestałam się rozwijać. Że wszystko się powtarza, ciągle robimy to samo. I że opieram się wciąż na tych samych umiejętnościach, chociażby na tym, że mam mocny głos.

Czułam też, że praca teatralna jest dla mnie ważniejsza niż ja sama, niż moje zdrowie. Bardzo się poświęcałam. Kiedyś podczas tańca w czasie pokazu *Kalevali* zerwałam więzadło w kolanie. Nie przerwałam, grałam wtedy dalej, czułam, że muszę ten spektakl dograć do końca. A później były komplikacje. To był punkt zwrotny w moim życiu.

Odejście z Teatru splotło się z moim życiem prywatnym, z zakochaniem, ciążą – po urodzeniu dziecka w 2003 roku bardziej związałam się z Warszawą. Choć do 2009 roku intensywnie dojeżdżałam do Węgajt.

Dziś, po latach, wróciłaś do Węgajt. Co Cię tam przyciąga?

Po pierwsze, moja relacja z Mutką i Wackiem jest już inna, można powiedzieć, że oczyszczona i spokojniejsza. Ufamy sobie. Po drugie, w ostatnich latach zadawałam sobie pytanie, kim jestem. Miałam poczucie, że przestaję istnieć, w związku z czym potrzebowałam wrócić do działalności artystycznej. Wtedy pomyślałam o Węgajtach. Czułam się niezależną osobą, która mając węgajckie korzenie, może tam wnieść coś wartościowego.

Przyjechałam na wiosnę z moim młodszym synem Krystianem. Obejrzelśmy pokaz przedpremierowy spektaklu. Zdziwiło mnie, że po przedstawieniu była cisza, bo byłam przyzwyczajona, że wtedy musi grać muzyka. Wzięłam więc skrzypce, dałam Krystianowi bębenek i zaczęliśmy grać dookoła teatru. Czułam dużo wdzięczności, że mogę to zrobić i że jestem stamtąd i tego nie da się zmienić, a jednocześnie robię coś swojego. To było małe działanie, ale myślę, że dla całości wydarzenia to też było potrzebne. Zresztą do dziś najczęściej śnią mi się Węgajty, nie dom rodzinny, tylko Węgajty, teatr, okolica, ludzie – wszyscy są w moim sercu, gdzieś głęboko. Dają mi poczucie bezpieczeństwa i tego, że zawsze mogę tam wrócić.

Na czym polega różnica w Twoim odczuwaniu bycia w Węgajtach?

Chyba jestem bardziej dojrzała, niczego nie oczekuję.

Gdy teraz przyjeżdżam do Węgajt, to Wacek i Mutka wiedzą, że ja coś od siebie wniosę, i jest w tym szacunek i zaufanie. Ostatnio powiedziałam im, że chciałabym coś zrobić w ramach „Miasta w Drodze”, a oni zaproponowali, żebym zagrała przy Teatrze Jaracza, gdzie miał być posiłek dla

bezdolnych. Dobrze się w tym czułam, to było przyjemne działanie. Ale też wiem, że gdyby mnie nie było, na pewno inaczej by to rozwiązali. Nie czuję się dziś tak ważna, jak byłam wtedy jako członkini zespołu. Gdy te 20 lat temu wyjeżdżałam, to miałam wyrzuty sumienia i obawy, czy sobie beze mnie poradzą w teatrze. Miałam poczucie, że jestem częścią ciała zespołu, że mój brak będzie dotkliwy, że zostanie po mnie dziura. Ale dali sobie radę – Teatr istnieje i mam nadzieję, że będzie istniał.

Zmieniła się struktura Węgajt – nie ma już stałego zespołu. Jak postrzegasz tę zmianę?

Obecne spektakle są warsztatowo dosyć słabe, ale w kontekście miejsca nabierają wartości. I dlatego nie wiem, czy sprawiedliwe jest takie określenie. W tych pracach, które teraz oglądam, przeszkadza mi... różnica pomiędzy poziomem warsztatu teatralnego Mutki a młodych uczestników. Jest często rażąca...

Ostatnio rozmawiałam z kimś, kto grał w nowym spektaklu Węgajt, i okazało się, że ta osoba nigdy nie brała udziału w biegu leśnym. Aż nie mogłam w to uwierzyć! Wacek podobno nadal biega po lesie, Mutka też, oboje wykonują również regularną pracę muzyczną. Być może młodzi adepci powinni czasem samodzielnie doksztalcać się warsztatowo, więcej pracować fizycznie. Zauważalne dla mnie jest, że Węgajty teraz pełnią inne funkcje, głównie społeczne. Młodzi ludzie spełniają się tam jako aktorzy działacze wśród osób starszych, zmarginalizowanych, ale też pracują nad własną ścieżką rozwojową, nad swoimi problemami i wyzwaniem. Mają do zrealizowania własną misję, nawet jeżeli jest ona krótka.

Teraz to jest często miejsce przejściowe dla młodych ludzi, z którego wyruszają w różnych kierunkach. Czy opuszczają je z pretensjami, czy z wdzięcznością? Czy przekreślają to, co w Węgajtach zrobili, czy zabierają to doświadczenie ze sobą? Chciałabym, żeby docenili to miejsce, nawet jeżeli ich własny czas tam już dobiegł końca. Ale jak jest, nie wiem. Pewnie jak zwykle – różnie.

Nie umiem powiedzieć, na ile ci ludzie są dziś razem, tak jak my byliśmy kiedyś. Może lepiej znają swoje granice? W tej chwili różnica wieku między Wackami a młodym zespołem jest o wiele większa i relacje też są już inne. Byłam zachwycona, że młody zespół jest dziś tak bardzo niezależny. Mają większe poczucie wpływu, są bardziej samodzielni, podejmują decyzje, jeżdżą samochodami – Wacek przestał być kierowcą dla wszystkich przez 24 godziny na dobę, tak jak to bywało dawniej. Młodzi mają

świadomość, że jest wiele rzeczy, które oni potrafią, a starsi nie. Dotyczy to na przykład nagłośnienia, wprowadzenia mediów na scenę. Kiedyś nie było mowy, żeby wykorzystywać w spektaklach muzykę odtwarzaną! Jak coś się podobało, to trzeba było nauczyć się to zagrać lub zaśpiewać. Teraz są już inne czasy i inne potrzeby.

Gdy zaczęłam przyjeżdżać do Węgajt, tańce i spotkania po spektaklach z udziałem Mutki i Wacka trwały przez całą noc – nad ranem na trawie wśród mgły i na tle wschodzącego słońca. Gdy wróciłam do Węgajt po tak długiej przerwie, okazało się, że dużo się zmieniło: Wacek i Mutka nie muszą już być obecni podczas wszystkich spotkań, które dzieją się po wydarzeniach festiwalowych, i dają przyzwolenie, by toczyły się one dalej bez ich udziału. I ludzie siedzą w teatrze do trzeciej, czwartej, piątej nad ranem, grają, śpiewają, a potem wracają wśród porannych mgieł do gospodarstwa Eli Goerigk... Ta młodzież stworzyła bardzo niezależny zespół, wypełniony wielkim szacunkiem do Wacka i Mutki.

1 grudnia 2022, Warszawa

MARIJKA ŁUBJANCEWA (NELA BRZEZIŃSKA)

Pracę teatralną rozpoczęła w 1987 roku w studiu Krasnyj Baraban w Kijowie prowadzonym przez Olenę Leonenko. Ukończyła kurs Podstaw Sztuki Aktorskiej na Uniwersytecie Narodowym w Moskwie (1989). Z młodzieżowym teatrem Wydybaj w latach 1988–1992 realizowała wyprawy badawcze na Huculszczyznę (kultura ukraińska, pieśni tradycyjne, obrzędy). Uczestniczyła w stażu Zygmunta Molika (1992). W latach 1992–1994 pracowała nad tańcem, improwizacją, ruchem i głosem pod kierunkiem amerykańskiej tancerki Almy Yoray. W latach 1992–2013 jako aktorka i muzyczka występowała w przedstawieniach Teatru Wiejskiego Węgajty oraz Teatru Węgajty/Projekt terenowy: *Historie Vincenza*, *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*, *Opowieści kanterberyjskie*, *Kalevala – fragmenty niepisane*, *Upiorny całun*, *Syncyzna* oraz w spektaklu w reżyserii Mieczysława Litwińskiego *Missa Paganina*. Po odejściu z Teatru Węgajty podczas festiwalu Wioska Teatralna prezentowała swoje spektakle, współtworzone z Danielem Brzezińskim, w wykonaniu Młodzieżówki Stowarzyszenia Praktyków Kultury: *Nurt. Spektakl z różnych źródeł* (2014), *Święto Wiosny – Święta Wojna* (2015) oraz *Papuga i złota klatka* (2017). Jako aktorka wystąpiła podczas Wioski Teatralnej w 2011 roku w spektaklu *Historie Ziny* w reżyserii Katarzyny Regulskiej.



1. Potańcówka w remizie (Węgajty, 2004). Fot. Autor nieznany. Na zdjęciu: Wacław Sobaszek, Marijka Łubjancewa.

2. Potańcówka podczas kołędowania (Nowica, 2007). Fot. Autor nieznany. Na zdjęciu (od lewej): Justyna Wielgus, Erdmute Sobaszek.



Magdalena Sowul, Mikołaj Starzyński i Piotr Śnieguła podczas jam session (Wioska Teatralna, 2017).
Fot. Magdalena Bremer.



Mieczysław Litwiński i Sebastian Świąder podczas *jam session* (Wioska Teatralna, 2016). Fot. Mikołaj Starzyński.



Otwarty kurs tańca podczas XVI edycji Festiwalu Okna (Teatr Kana, Szczecin, 2015). Fot. Piotr Nykowski.
Na zdjęciu (od lewej): Motti Ashkenazi, Marcin Zabielski, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Zofia Bartoszewicz, NN, Paulina Miu Kühling, Tadeusz Kornaś, Izabela Giczewska.



Justyna Wielgus tańczy z gospodynią (Stabieńszczyzna, 2004). Fot. Autor nieznan.



Potańcówka (Wioska Teatralna, 2019). Fot. Piotr Magdziarz.

Szkice _____



Justyna Biernat

Krajobraz warmińskiej prowincji⁹³

W jednym z esejów Georga Simmela poświęconych kategorii krajobrazu pojawia się przekonanie, że „wrażenia krajobrazowe” pozwalają człowiekowi odnaleźć energię artystyczną. Energia ta, choćby embrionalna, ma się rodzić w samym oglądzie krajobrazu i nawet jeśli nie jest ona zdolna do samodzielnego aktu twórczego, wyjaśnia Simmel, manifestuje się w pragnieniu. Widok krajobrazu zatem antycypuje artystyczną dynamikę, ta zaś daje początek sztuce. Sztuka natomiast „wyrasta z życia – ponieważ życie, codzienne i powszechne, zawiera owe siły formujące, których czyste, usamodzielnione, autonomicznie określające swój przedmiot działanie nazywamy potem sztuką”⁹⁴. Owe formujące siły czy też kształtujące energie, z których wyrasta sztuka, w rozważaniach filozofa są związane zarówno z powszednimi czynnościami, jak i z doświadczeniem krajobrazu.

Krajobraz Simmel opisuje w odniesieniu do istoty natury. Natura to dla niego „nieskończony związek rzeczy, nieprzerwane wyłanianie się i uniecznianie form”⁹⁵. Nie ma części, jest jednolitą całością, bezgraniczną jednością. W tę jedność natury włącza się krajobraz, mimo iż sam ogranicza się do chwilowego lub stałego pola widzenia, jest czymś zamkniętym, indywidualnym i samowystarczalnym. Aby człowiek mógł ujrzeć krajobraz, musi się w nim dokonać szczególnie proces duchowy, pozwalający na zarysowanie się nowej, jednolitej całości. Jest to możliwe, ponieważ krajobraz jest „tworem duchowym”, podlega ludzkiej władzy kształtowania, łączy się z kreacją i wyobrażeniami człowieka. „W obliczu krajobrazu – konstatuje Simmel – Ja jest całością, a akt, który stwarza dla nas krajobraz, jest bezpośrednio zarazem oglądem i czuciem, i dopiero późniejsza refleksja wyodrębni te dwa

⁹³ 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).

⁹⁴ Georg Simmel, „Filozofia krajobrazu”, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), 299.

⁹⁵ Georg Simmel, „Filozofia krajobrazu”, 293.

składniki”⁹⁶. Człowiek odczuwa więc krajobraz *in statu nascendi* jako jedność, nie zaś jako sumę poszczególnych elementów.

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

istotne jest przestrzenne ukształtowanie terenu i środowisko życia człowieka. Można powiedzieć, że estetyka reprezentuje widza, który z dystansu obserwuje podziwiany widok, dostrzegając w nim wartości estetyczne, geografia zaś przypomina mieszkańca danej okolicy, który, wrastając w nią, zna każde pofałdowanie terenu, każdą ścieżkę i każde drzewo⁹⁷.

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

Modusy te zaczęły się przenikać w codzienności Sobaszków na początku lat 80., kiedy zamieszkali w opustoszałym gospodarstwie na skraju lasu w Węgajtach. Był to czas intensywnych przeobrażeń w obszarze kultury alternatywnej – młodzi twórcy zaczęli opuszczać tereny miast, aby przestrzenią zarówno swojego twórczego działania (*opere*), jak i codziennego życia (*vivere*) uczynić wieś. Wzmoczoną migracją nowoosadniczą można utożsamiać „z próbą zerwania z dominującym systemem ekonomiczno-kulturowym oraz z wytwarzaniem nowych form wspólnotowości”⁹⁸. Badający zjawisko alternatywnego osadnictwa Xawery Stańczyk przekonywał, że wieś pozwalała alternatywnym twórcom budować wspólnotowość z uwagi na swoje walory ekonomiczne i geograficzne, a także oferowała im wartościowe wzorce kulturowe⁹⁹. Warto jednak dodać, odwołując się do ustaleń Sim-

⁹⁶ Georg Simmel, „Filozofia krajobrazu”, 306.

⁹⁷ Beata Frydryczak, „Krajobraz: Próba ujęcia w perspektywie interdyscyplinarnej”, *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 4 (2011): 217.

⁹⁸ Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018), 186.

⁹⁹ Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę*.

mla, że prowincja dostarczała nowoosadnikom „wrażeń krajobrazowych”, te zaś wyzwalały w nich twórczą energię. Nieustanny kontakt z naturalnym krajobrazem mógł się przyczynić do głębszej i bogatszej dynamiki artystycznej. Zatem ruch kultury alternatywnej, który rozpoczął się pod koniec lat 70. i trwał do lat 90., widzę nie tylko w perspektywie przemian społeczno-politycznych (nowoosadnicy jako „kontestatorzy konserwatywnych, tradycjonalistycznych wizji rzeczywistości”)¹⁰⁰, ale także w perspektywie znaczących reorientacji estetycznych¹⁰¹. Alternatywni twórcy, podążający ku prowincjonalnemu życiu oraz ku sztuce na prowincji, radykalnie zrywali z teatralnym kanonem – źródłem energii formującej ich twórczość miał być krajobraz przyrodniczy, co więcej, miał to być „krajobraz uczestniczący”.

Koncepcja „krajobrazu uczestniczącego” (*participatory landscape*) została ukuta przez Arnolda Berleanta, który w swoich refleksjach nad doświadczeniem estetycznym porzucił figurę receptywnego, kontemplatywnego obserwatora, charakterystyczną dla „krajobrazu panoramicznego” (*panoramic landscape*) na rzecz aktywnej postawy uczestnika. Opisywany przez niego krajobraz stał się wszechogarniającym człowieka naturalnym środowiskiem¹⁰². Berleant zaproponował kategorię „zaangażowania estetycznego” (*aesthetic engagement*). Rozumiał ją jako zaangażowanie odzwierciedlające formy aktywności artysty i odbiorcy łączące się w doświadczeniu estetycznym, związane ze sztuką i naturą. Ślady tego rodzaju zaangażowania oraz krajobrazu uczestniczącego odnaleźć można zarówno w aktywności Teatru Wiejskiego Węgajty¹⁰³, jak i w działaniach Sobaszków poprzedzających ich przeprowadzkę na wieś. Mam tutaj na myśli wszystkie akcje Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia¹⁰⁴, w które został wpisany krajobraz warmińskiej prowincji.

¹⁰⁰ Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę*, 15.

¹⁰¹ Źródła wspomnianej reorientacji upatruję w działaniach parateatralnych Jerzego Grotowskiego w Brzezince. Określam Brzezinkę „krajobrazem założycielskim” (*foundational landscape*) polskiego teatru alternatywnego immanentnie wpisanego w naturalny krajobraz. Justyna Biernat, „The Landscape of Węgajty Theatre”, *Theatre Research International*, nr 3 (2021): 303–321.

¹⁰² „The boundless of the natural world does not surround us; it assimilates us”. Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992), 169.

¹⁰³ W 1990 roku zostało powołane do istnienia Stowarzyszenie Teatr Wiejski Węgajty przy Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Od 2001 roku Stowarzyszenie nosi nazwę Teatr Węgajty, zaś artystyczne drogi Sobaszków i Niklausów rozeszły się w 1994 roku, kiedy powstała Schola Teatru Węgajty.

¹⁰⁴ Pracownia założona w 1977 roku przez grupę młodych przybyszów: Krzysztofa Gedroycia, Ewę Wołoczko, Krzysztofa Łepkowskiego, Ryszarda Michalskiego i Wacława Sobaszka, funkcjonowała w ramach olsztyńskiego Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”.

W 1979 roku z inicjatywy współtwórców olszyńskiej pracowni, Ewy Wołoczko [Kusiorskiej] i Krzysztofa Łepkowskiego, odbyła się akcja Podróż do domu. Oscylowała ona wokół tytułowego pojęcia: „Czym jest dom? Nie ten konkretny, mój. Dom w ogóle. Co znaczy dla mnie dom?”¹⁰⁵. Dom rozumiano w wymiarze krajobrazowym. Uczestnicy działania odwiedzali opuszczone warmińskie gospodarstwa i przyglądali się pozostawionym tam śladom dawnego życia: starym gazetom w języku polskim i niemieckim, zeszytom uczniowskim, rozbitym piecom, wyrwanym futrynom, gipsowym figurkom świętych. Przemierzali pagórkowatą drogę pełną gliny i błota, a ich wędrówka kończyła się wraz z zachodem słońca. Wspominał Maciej Łepkowski: „Dalej każdy miał iść osobno. Przewodnik wskazał kierunek. Po wejściu na pagórek zobaczyłem ognistą kulę zawieszoną w lesie. Dziwne uczucie niewiadomego. [...] Daleko za lasem, na górcie paliło się ognisko”¹⁰⁶.

Wyłaniające się kształty i kolory natury stanowiły istotny komponent drogi, pozwalały zgłębiać historię warmińskiej ziemi, naznaczonej licznymi przesiedleniami. Krajobraz kulturowy, tworzony przez porzucone domostwa Warmiaków, spletał się z krajobrazem przyrodniczym, który wzbudzał w odbiorcach liczne emocje. Erdmute Sobaszek odnotowała początek wspólnego wędrowania: „Gdy człowiek wysiada z autobusu, jest uderzony nieprawdopodobną ciszą. [...] Zawsze tu jest raczej szaro, powietrze nasycone wilgocią. Ale jest tu pięknie”¹⁰⁷.

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

¹⁰⁵ Ewa Wołoczko, „Podróż do domu”, w: „Materiały o Pracowni: sierpień 1978–marzec 1980”, red. Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko, maszynopis, 1980 [ATW].

¹⁰⁶ Ewa Wołoczko, „Podróż do domu”, 40.

¹⁰⁷ Erdmute Sobaszek, notatki z akcji *Podróż do domu* (rękopis, archiwum prywatne).

Według niego to, co „niesamowite” (*unheimlich*) jest przeciwieństwem tego, co „samowite” (*heimlich*) i „swojskie” (*heimisch*), czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia. Freud, definiując *unheimlich*, odwoływał się do ustaleń Daniela Sandersa, dla którego niesamowitość wiązała się z dwoma kręgami znaczeniowymi, wyobrażeniowymi – z kręgiem tego, co znajome, oraz kręgiem tego, co schowane, trzymane w ukryciu¹⁰⁸. *Podróż do domu* to dla mnie w wymiarze krajobrazowym (kulturowym oraz przyrodniczym) konfrontacja z tym, co tajne (*geheim*), ukryte i poniekąd wyparte.

Na przełomie lat 70. i 80. Warmię opuściło 30 000 Warmiaków spośród mieszkających tam 40 000¹⁰⁹. Był to efekt porozumienia z 1970 roku pomiędzy Polską Rzeczpospolitą Ludową a Republiką Federalną Niemiec. Można powiedzieć, że naturalny krajobraz wchłonął porzucone gospodarstwa, poniekąd je utajnił, zaś uczestniczki i uczestnicy akcji poprzez swoją wędrówkę dokonali istotnego procesu odtajnienia. „Mieszkańcy wyjeżdżali, zostawiając domy rodzinne, zasiane pola, maszyny”¹¹⁰, pisał Maciej Łepkowski. Przyroda stała się tutaj przestrzenią fantazmatyczną, pełną śladów przypominających o dawnych właścicielach domostw. Jak trafnie wskazywał Tim Ingold, krajobrazy są „brzemienne przeszłością” (*pregnant with the past*)¹¹¹, są zapisem czy nawet testamentem wcześniejszych pokoleń. Wędrowcy usiłowali więc zbliżyć się do tego zapisu, odszyfrować pozostawione na obrzeżach Olsztyna ślady.

Pojęcie śladu wydaje mi się kluczowe w myśleniu o warmińskim krajobrazie oraz historii Warmii, naznaczonej dobrowolnymi i przymusowymi migracjami. Walter Benjamin sytuował to pojęcie w pobliżu pojęcia aury, tworząc tym samym między nimi dialektyczne napięcie. „Ślad jest przejawem bliskości – pisał – bez względu na to, jak daleko rzecz, która go pozostawiła, może być”. Aura zaś to „przejaw dali, bez względu na to, jak blisko dana rzecz może się znajdować”¹¹². Poszukiwanie śladów byłoby

¹⁰⁸ Sigmund Freud, *Pisma psychologiczne*, t. 3, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 259.

¹⁰⁹ Andrzej Sakson, „Changes in social ties in Warmia and Masuria”, *Polish Western Affairs. La Pologneet Les Affaires Occidentales*, nr 2 (1989): 149.

¹¹⁰ Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko, „Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza «Pracownia»”, w: *Parateatr II. Sztuka otwarta*, red. Ewa Dawidejt-Jastrzębska (Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, 1982): 69.

¹¹¹ Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge, 2000), 189.

¹¹² Beata Frydryczak, „O zacieranu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche”, *Nowa Krytyka*, nr 15 (2003): 235.

zatem próbą ich zachowania oraz odzyskania aury. Byłoby także rekonstruowaniem określonej całości na podstawie tego, co pozostało. „Świat jest tekstem pełnym znaczeń i symboli, czekających na swe rozszyfrowanie i «deszyfranta»”¹¹³. Deszyfrowanie krajobrazu podczas akcji *Podróż do domu* to w moim odczuciu próba zbudowania z nim relacji. Wędrówka pozwoliła uczestnikom – deszyfrantom na pełne doświadczenie jego bliskości (wejście w dawne gospodarstwa bogate w artefakty), jak również jego oddalenia (brak obecności mieszkanek i mieszkańców).

Krajobraz przyrodniczy Warmii eksplorowano w działaniach Pracowni wielokrotnie, zaś wrażenia, które wywoływał, bywały intensywne. Świadczy o tym iście widmowy zapis Wacława Sobaszka dotyczący akcji *Podróż do świtu*: „Wyjście o zmierzchu z leśnej chałupy i wędrówka do świtu. Przez wpół opuszczone wioski i całkiem puste wioskowe kolonie. Przychodziło zmęczenie, ale Krzyś utrzymywał tempo marszu. Nad ranem szliśmy jak w malgynie, jak duchy pośród duchów, właścicieli opuszczonych podwórek”¹¹⁴.

Jedno z takich opuszczonych podwórek zostało wybrane przez Sobaszków w 1982 roku na miejsce ich „teatralnej partyzantki”¹¹⁵. Sformułowanie Erdmute Sobaszek rozumiem nie tylko jako alternatywną, niezależną twórczość, ale także lub przede wszystkim jako modus życia. W ten modus Sobaszkwowie immanentnie wpisali przyrodę, która w latach 80. utajniła ich twórczość, czyniąc ją tym samym alternatywną. Las stał się w ich partyzanckim życiu wielkim sprzymierzeńcem, jak również realnym uczestnikiem i współtwórcą działań artystycznych.

Sobaszkwowie – nowoosadnicy nie ingerowali zbyt mocno w naturalną tkankę węgajckiego gospodarstwa, to znaczy zachowali pierwotny kształt i konstrukcję zastanej stodoły oraz obory. Ich teatr, początkowo tworzony wspólnie z przybyłymi Małgorzatą Dzygadło-Niklaus, Johannem Wolfgangiem Niklausem, Witoldem Brodą, Ewą Wronowską i Katarzyną Krupką, znajdował się w zaadaptowanej na potrzeby sceny stodole. Ten gest ocalenia naturalnego krajobrazu wpisuje się w działania teatrów alternatywnych, o których Theodore Shank pisał, że usiłują ożywić perceptualną relację widza z otoczeniem¹¹⁶. Badacz, poszerzając pole rozważań Richarda Schechnera

¹¹³ Beata Frydryczak, „O zacieraniu śladów”, 236.

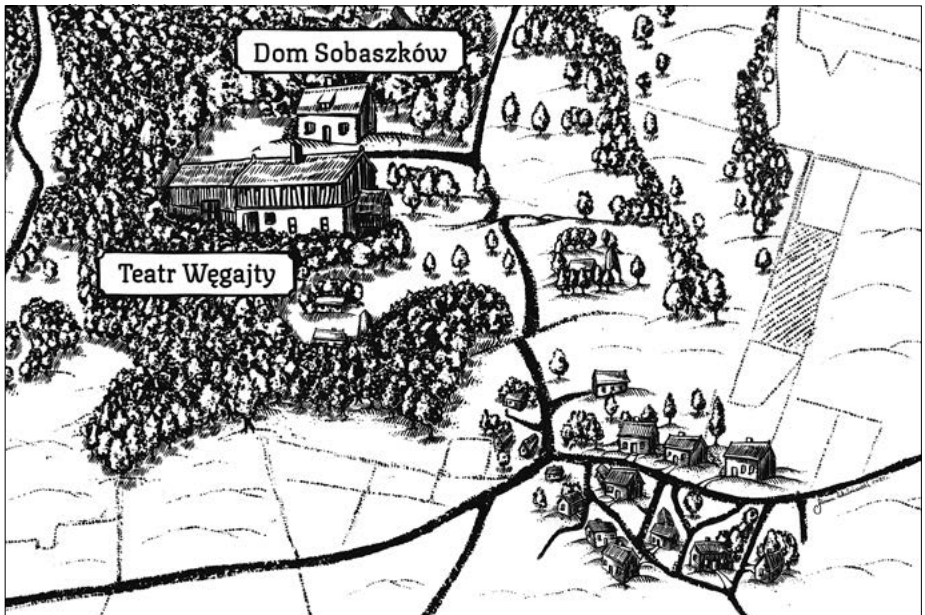
¹¹⁴ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Stowarzyszenie Teatr Węgajty: Węgajty, 2020), 238.

¹¹⁵ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (Wydawnictwo Homini: Kraków, 2012), 194.

¹¹⁶ Theodore Shank, *American Alternative Theatre* (London: The Macmillan Press, 1982), 92.

wokół *environmental theatre*, zaproponował terminy: *found environment* oraz *constructed environment*. Schechner kategorię *environmental theatre* rozumiał dwojako – z jednej strony jako coś, co może być zrobione z przestrzenią i w przestrzeni, z drugiej zaś strony jako akceptację danej przestrzeni¹¹⁷. Według Schechnera twórcy i twórczynie mają możliwość kreowania środowiska poprzez przekształcanie przestrzeni lub też negocjowania ze środowiskiem poprzez zaangażowanie się w sceniczny dialog z przestrzenią. Z tej perspektywy Sobaszkowie są dla mnie artystami, którzy w pełni przyjęli i zaakceptowali *found environment*, daną im przestrzeń warmińską, i którzy podjęli z nią twórczy dialog, relację opartą na wzajemnej akceptacji.

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



Autor grafiki: Kosma Woźniarski

¹¹⁷ Richard Schechner, „6 Axioms for Environmental Theatre”, *TDR*, nr 12 (1986): 50.

¹¹⁸ Erdmute Sobaszek, „Zapisy z wypraw teatralnych: Ostre Bardo, ściany”, *Borussia*, nr 24/25 (2001): 110.

Ostre Bardo to wieś, którą w ramach akcji „Wisła” w 1947 roku przymusowo zasiedliło wiele rodzin ukraińskich. Autorka wiersza niczym deszyfranka usiłuje dostrzec wielowarstwowość historii odwiedzanego przez nią domostwa. Jest w nim bowiem zapisana obecność dawnych mieszkańców, co zostaje ujęte w metaforycznych formułach – ściany kryją ślady spojrzeń, podłogi ślady stóp. Każdy kamień, cegła, dziedziniec mają własną pamięć osób, które je budowały i które ich dotykały. Ten rodzaj odtajniania pamięci miejsc, wpatrywania się w nieobecnych mieszkańców, dostrzegania niebytych spojrzeń i kroków wydaje mi się szczególnie, ponieważ ukazuje poetycką perspektywę rekonstruowania przeszłości. Prowadzone przez Sobaszków i Niklausów w latach 80. wiejskie wyprawy teatralne¹¹⁹ miały na celu zgłębianie lokalnych tradycji kulturowych. W bogatym residuum eksplorowanym przez artystów znacząca pozostawała muzyka. Można powiedzieć, że były to wędrowniki meliczne, podczas których dzielono się pieśniami. Taką meliczną strukturę miały w szczególności wyprawy wielkanocne, rozpoczęte przez Teatr Węgajty (wówczas Teatr Wiejski Węgajty) w 1989 roku. Praktykę wiosennego kołędowania objaśniała Magdalena Hasiuk: „Węgajty poznawały alilujkę przez inicjację, nie kradzież. [...] Grupa przyszłych alilujników w okresie postu zbierała się, by od doświadczonego śpiewaka uczyć się pieśni i towarzyszących im oracji”¹²⁰. Wędrowanie meliczne, jak je określiłam, doskonale łączy krajobraz z muzyką oraz buduje poczucie wspólnotowości. Dostrzegam w tej fuzji „cud całkowitej, choć ulotnej obecności”¹²¹, o której pisał badający kategorię pamięci i wspólnoty Paul Zumthor. Badacz wskazywał, jak wspomniana obecność realizuje się podczas wędrowniki wykonawców poezji oralnej. Dzięki tymże wędrownikom w przestrzeni, czasie i świadomości głos poetycki może być obecny wszędzie. Jest to jednocześnie wyjątkowa obecność, ponieważ wykonanie śpiewaka „dotyczy całej jego osoby: wiedzy, inteligencji, systemu nerwowego, mięśni, oddechu”¹²².

Wspólne muzykowanie i przemierzanie wiejskich domostw, praktykowane do dzisiaj przez Sobaszków, to przede wszystkim doświadczenie wspólnotowe o wysokich wartościach poznawczych dla wędrowników.

¹¹⁹ W 1986 roku miały miejsce wyprawy do wsi województwa łomżyńskiego i na Kurpie, a w 1987 roku wyprawy do wsi województwa olsztyńskiego: Asun, Łęknicy, Ostrego Barda.

¹²⁰ Magdalena Hasiuk, „Alilujka Teatru Węgajty”, *Teatr*, nr 6 (2016) [ATW].

¹²¹ Paul Zumthor, „Pamięć i wspólnota”, tłum. Maciej Abramowicz, w: *Literatura ustna*, red. Przemysław Czaplinski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 152.

¹²² Paul Zumthor, „Pamięć i wspólnota”, 154.

W melicznym wędrowaniu kryje się według mnie próba odczytania „brze-
miennego w przeszłość” krajobrazu, bowiem muzykujący wędrowcy przy-
swajają pieśni pochodzące z wielu kręgów kulturowych. Widzę to jako
intensywną pracę mnemoniczną, zmierzającą do ocalenia fragmentu
przeszłości. Wędrowczynie i wędrowcy to dla mnie „mnemones”, którzy
pozyskują i przechowują w swojej pamięci dobro kulturowe. Są żywymi
nośnikami pamięci wspólnotowej, tak jak niegdyś w Grecji archaicznej
byli nimi *mnemones*. Badaczka starożytnej historiografii Rosalind Thomas
wskazywała, że powszechni wówczas *mnemones* nie pełnili jedynie funkcji
gromadzenia danych urzędników (co miało miejsce od czasów hellenistycz-
nych). Ich rolą było zapamiętywanie oraz ustne przekazywanie zapamię-
tanych treści. „To, co *mnemones* wiedzą, jest wiążące”¹²³, przypominała
inskrypcja z Halikarnasu. Zgodnie z zachowanymi inskrypcjami *mnemon*
uczestniczył w procesach sądowych jako świadek wcześniejszych – miał za
zadanie zapamiętywać przebieg procesu, ponieważ nie istniały żadne jego
zapisy. Thomas podkreślała, że nawet w czasach piśmiennych *mnemones*
nie utracili całkowicie swojej roli „zapamiętywaczy”, ich pamięć wciąż była
autorytatywna.

Autorytatywną pamięć, chciałoby się dodać: meliczną, dostrzegam
również we współczesnych aktach pozyskiwania pieśni na ziemiach nazna-
czonych stratą, wygasającymi językami i kulturami. Jest to pamięć zwią-
zana z oralnością – komunikacyjną, kompozycyjną oraz transmisyjną¹²⁴.
Sobaszkwowie spotykali się z mieszkańcami prowincji osobiście, rozmawiali
z nimi i wspólnie śpiewali, by następnie zapamiętane kompozycje muzycz-
ne ponieść dalej. W tym poetyckim magazynowaniu pamięci, opartym na
wędrownie i wkraczaniu w przestrzeń poszczególnych gospodarstw, widzę
„przeptyw między ludźmi”, „przeptyw uczuciowy”¹²⁵, o którym pisała
Erdmute Sobaszek. Waclaw Sobaszek natomiast wytwarzane podczas wizyt
kolędniczych porozumienie określał teatrem domowym¹²⁶. Kompilacja obu

¹²³ Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 69.

¹²⁴ Definiując oralność, Thomas odnosiła się do terminów Ruth Finnegan: „oral communication, oral composition and oral transmission”. Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, 27.

¹²⁵ „Na wsi ciągle nie ma zachowań anonimowych, które ludzie z miasta traktują jako coś normalnego. Pamiętam taki szok poznawczy, kiedy w jednej z wypraw na Huculszczyznę zauważyłam, że tamtejsi ludzie rozmawiają, patrząc prosto w oczy zupełnie obcym ludziom. To mi uświadomiło, jak ważny jest przeptyw między ludźmi, przeptyw uczuciowy”. Erdmute Sobaszek, „Na ścieżkach tradycji”, rozmawiał Dariusz Matusiak, *Dziki Życie*, nr 7–8 (2001), <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2001/sierpień-2001/na-sciezkach-tradycji-z-erdmute-sobaszek-rozmawia-dariusz-matusiak>.

¹²⁶ Magdalena Hasiuk, „Alilujka Teatru Węgajty”.

tych kategorii: uczucia oraz teatru w doskonały sposób obrazuje dwa, nierozzerwalnie ze sobą splecione, modusy Sobaszków.

Modusy te umiejscawiam na przecięciu ustaleń krajobrazowych i starożytnych. Zauważam bowiem w Węgajtach archetypiczny obraz działalności twórczej, w której immanentnymi komponentami są: krajobraz przyrodniczy i oralność. Jak sugerowała Thomas, w czasach „ekstensywnej ustnej komunikacji” poeci oralni nie tylko uczyli się na pamięć, ale właściwie tworzyli w działaniu (*composition-in-performance*)¹²⁷, a to wiązało się z bezpośrednim kontaktem z publicznością i reagowaniem na nią. Wszystkie wydarzenia artystyczne w Węgajtach mają wymiar krajobrazowy nie tylko z uwagi na leśną lokalizację teatru, ale także przez wzgląd na wiele akcji podejmowanych z udziałem przyrody (także na poziomie treningu aktorskiego). Jest to przestrzeń życia Sobaszków, ich pracy twórczej oraz regularnych, pozaspektaklowych spotkań z publicznością.

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

JUSTYNA BIERNAT

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

SUMMARY

According to Georg Simmel landscape has ontological significance because life takes place within and through it. As the archaeologist claims, landscapes are experienced in a practical way, during everyday activities. For the Sobaszek family, who have tied their lives with the Warmia province, the aforementioned activities are

¹²⁷ Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, 36.

both their *modus vivendi* and *modus operandi* – working on theatrical *opera* becomes their daily routine.

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

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

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

Dominika Bremer

Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach

Jeśli miałabym stworzyć swoją definicję kultury, kultura jawi się przede mną jako obszar praktyk społecznych, relacji międzyludzkich, współdziałania odpowiedzialności i wzajemnego zaufania. Teatr jako jej ważny element i jednocześnie miejsce eksploracji społecznych scenariuszy tego, co możliwe, staje się dla mnie najlepszym polem dla pedagogiki i zmiany społecznej. W tym szerszym polu kulturowych interakcji i nauki równościowych relacji społecznych stawiam „moje ulubione miejsce na świecie; taką wieś na Warmii, niedaleko Olsztyna”¹²⁸, Teatr Węgajty.

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

¹²⁸ Takich słów używam nadzwyczaj często, opowiadając o Teatrze Węgajty. Zarówno tytuł, jak i cały artykuł traktuję jako podziękowanie dla wszystkich, z którymi miałam okazję spotkać się w trakcie tych ośmiu Wiosek, które już za mną. Przyjaźnie, które nawiązałam, ludzie, których poznałam, emocje, których doświadczyłam, i wiedza, której nabyłam, oraz wszystko to, co wydarzało się w Węgajtach, zbudowało mnie jako człowieka. Nie wiem, gdzie bym była, gdyby nie Teatr Węgajty, ale pewnie nie tu, gdzie jestem dzisiaj.

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

Teatr popularny na peryferiach

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

Pisząc o takim rodzaju kultury i sztuki, którego celem jest przedmiotowe traktowanie zarówno ich twórców i twórczyń, jak i odbiorców i odbiorczyń, Adorno stosuje termin „przemysł kulturowy”. Jego produkty, podobnie jak we wszystkich innych branżach, „przykrawane są mniej lub bardziej planowo według miary konsumpcji masowej i wysokim stopniu same określają tę konsumpcję”¹²⁹. Piszę Adorno:

Poszczególne branże mają tę samą strukturę lub co najmniej są wzajemnie dopasowane. Układają się w system niemal pozbawiony luk. Pozwalają na to zarówno dzisiejsze środki techniczne, jak też koncentracja gospodarki i administracji. Przemysł kulturowy jest zamierzoną odgórną integracją jego odbiorców. Zmusza też do połączenia się rozdzielane przez tysiąclecia obszary sztuki niskiej i wysokiej. Ze szkodą dla nich obydwu. Kultura wysoka zostaje pozbawiona powagi przez spekulację skierowaną na efekt; niska przez cywilizacyjne poskromienie niesforności, oporności – cech jej właściwych, póki kontrola nie była totalna¹³⁰.

¹²⁹ Theodor W. Adorno, „Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego”, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak (Warszawa: PIW, 1990), 13.

¹³⁰ Adorno, „Podsumowanie rozważań”, 13.

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

powinno być przywrócenie teatrowi, jako instytucji usług publicznych, należytej godności. Będzie to teatr życzliwy dla widza, walczący z wszelkimi formami wykluczenia: pokoleniowego, obyczajowego, fizycznego, światopoglądowego i klasowego. Teatr, który zapewni ważne chwile bycia razem. Teatr, który w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szuka nowego kształtu wspólnoty realizującej się w różnorodności. Teatr uspołecznionej wspólnoty. Teatr integrujący i wspierający społeczność. Budujący wspólnotę, która dziś dojmująco potrzebuje wsparcia, bo wątpi w siebie samą. Teatr, w którym ważną będzie troska o klarowność przekazu i trafną diagnozę rzeczywistości¹³¹.

Teatr Węgajty staje się jedną z możliwych form realizowania idei teatru popularnego¹³². Jeżeli przemysł kulturowy zmusza do połączenia obszarów kultury niskiej i wysokiej oraz w myśl konsumpcji integruje odbiorców/klientów, to teatr popularny, czy też nowy teatr publiczny, będzie te różnice zacierał. Będzie integrował społeczność w środowisku jej funkcjonowania, wspierał ją we wzmacnianiu różnorodności. W moim przekonaniu ideą teatru popularnego powinna być przede wszystkim normalizacja¹³³ uczestnictwa w życiu kulturalnym i artystycznym oraz praca nad przemianą widzów i widzek z roli biernych oglądaczy, wypłacalnych konsumentów, bezrefleksyjnych rozrywkowiczów w aktywne i podmiotowe uczestników kultury.

¹³¹ Zob. Maciej Nowak, „My, czyli nowy teatr publiczny”, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (2016), <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/my-czyli-nowy-teatr-publiczny>.

¹³² Tematowi poświęciłam swoją pracę licencjacką, zastanawiając się nad tym, gdzie możemy wspólnie poszukiwać realizacji idei teatru popularnego. Tezą mojej pracy było istnienie teatru popularnego na peryferiach; jego fenomen opisywałam na podstawie Teatru Węgajty. We wstępie pracy wyznaczyłam obszary, którymi teatr popularny może zajmować się w swojej praktyce twórczej, treściowej i społecznej, oraz bariery, które powinien próbować pokonywać. Są to: 1) bariery ekonomiczne i 2) geograficzne, 3) niedemokratyczny proces pracy teatralnej, 4) brak nastawienia na edukację widzów i uruchamianie zmysłu krytycznego, 5) brak uwzględnienia specyficznych uwarunkowań kulturowych publiczności, do której kierowane są działania artystyczne, wreszcie 6) bierność obywatelska. Zob. Dominika Bremer, *Teatr popularny na peryferiach. O poszukiwaniu obszaru dla rozwoju idei teatru popularnego*, Kraków 2017, praca licencjacka obroniona na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego [ATW].

¹³³ „Celem normalizacji nie jest doprowadzenie innych osób do normy, sprawienie, by stali się normalni – istotą jest uznanie różnorodności ludzi i sprzeciw wobec wykluczania jednostek ze względu na ich odmienną fizyczną, religijną, kulturową, itp. To nie ludzie mają stać się normalni, ale powinni otrzymać takie wsparcie, by ich życie mogło przebiegać normalnie, w sposób typowy dla członków społeczeństwa, w którym funkcjonują (z uwzględnieniem jego kultury i układu socjopolitycznego)”. Zob. Natalia Marciniak-Madejska, Rafał Stenka, Karolina Weiner, *Podręcznik dobrych praktyk w zakresie deinstytucjonalizacji. Rozwiązywanie problemu bezdomności i wykluczenia mieszkaniowego w oparciu o usługi świadczone w lokalnej społeczności*, 15, <https://tinyurl.com/2z5turxr>.

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

Wioska Teatralna jako miejsce wytwarzania kultury społecznej

Wioska to nie tylko festiwal teatralny rozumiany jako przegląd ważnych społecznie spektakli, wzbogocany każdorazowo o szereg wydarzeń muzycznych i artystycznych oraz ważnych rozmów i paneli dyskusyjnych. To przede wszystkim niezwykle spotkanie, którego fundamentem jest poczucie wspólnej odpowiedzialności za przestrzeń dzieloną na czas festiwalu przez społeczność lokalną, widzów i widzki, członków i członkinie organizatorskiego Łatającego Kolektywu, wolontariuszy i wolontariuszki oraz Waclawa i Erdmute Sobaszków¹³⁴.

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

W przeszłości miałam możliwość przyjrzenia się od środka pracy przy dużych festiwalach kulturalnych¹³⁵. Praca w Węgajtach daleka jest od formuły „eventów” – opiera się w dużej mierze na relacjach i zasobach społeczności lokalnych. Gospodarstwa, które stają się niezwykle ważnymi elementami Wiosek, to nie tylko tymczasowe lokum dla wioskowych gości i miejsca stołowania się u węgajckich gospodyń, ale przede wszystkim przestrzeń życia ich gospodarzy. Sam Teatr mieści się w stodole gospodarstwa, które na co dzień jest dla Sobaszków ich prywatnym domem. Praktyki twórcze przeplatają się tutaj z praktykami codzienności.

Pamiętam, jak razem z siostrą przyjechałam do Węgajt przed zbliżającą się Wioską (było to w czerwcu bodajże 2016 roku), żeby z Erdmute i Waclawem porozmawiać o naszych obowiązkach, a z lokalnymi gospodarzami zorganizować system noclegów. Podczas pieszej wycieczki po okolicy

¹³⁴ Co znaczące i ciekawe: co jakiś czas Waclaw przywołuje myśl o niechęci do „festiwalizacji” i proponuje wspólny namysł nad tym, jak poprzez formułę Wioski uciec od tendencyjnie rozumianych festiwali.

¹³⁵ Wolontaryjnie działałam przy festiwalach organizowanych przez Krakowskie Biuro Festiwalowe, przez trzy lata pracowałam w dziale produkcji festiwalu Boska Komedia.

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

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

Za organizację festiwalu oprócz Erdmute i Wacława odpowiada część Latającego Kolektywu Wioski Teatralnej. Zwykle jest to kilkusobowy zespół, w którym znajdują się osoby odpowiedzialne za wolontariat¹³⁶, technikę, kuchnię, gazetkę oraz recepcję. Członkowie i członkinie Kolektywu to aktorzy i aktorki Innej Szkoły Teatralnej, wolontariusze i wolontariuszki poprzednich Wiosek, autorzy i autorki projektów artystycznych Teatru, czyli wiele osób o przeróżnych afiliacjach, które – co roku w nowym składzie – tworzą chwilową społeczność gospodyń i gospodarzy Wioski, bazującą na wzajemnym zaufaniu.

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

¹³⁶ Kiedy finansowo jest to możliwe, opłacane są wszystkie stanowiska pracy podczas festiwalu; w innym wypadku część prac jest wolontaryjna.

współzarządzanie, co też jest charakterystyczne dla kultury społecznej. Stokfiszewski, wymieniając cechy kultury społecznej, nazywa taką praktykę „społecznym mechanizmem podtrzymywalności”¹³⁷, który pozwala utrzymać żywotność współpracy w przypadku luźnej struktury organizacyjnej.

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

Odzyskiwanie sprawczości. O sztuce ze społecznością

Żeby mówić o sztuce ze społecznością, muszą istnieć dwie odrębne grupy: twórcy i społeczność, między którymi dochodzi do długotrwałej interakcji, będącej materią tej sztuki. Jak przekonuje Stokfiszewski, „do sformułowania [...] programu [sztuki ze społecznością – D.B.] konieczne jest zdefiniowanie, na czym interakcja ta polega, jakie relacje zachodzą pomiędzy twórcą, twórczynią i społecznością, z którą tworzą oni sztukę”¹³⁸. Ten rodzaj pracy teatralnej i animacyjnej jest ważny, ponieważ zaprasza do udziału osoby, które ze względu na niepełnosprawność, trudną sytuację ekonomiczną lub życie na peryferiach dużych miast nie mogą być odbiorcami kultury mainstreamowej – płatnej, uprawianej w dużych instytucjach publicznych lub prywatnych. „Balansowanie na granicy pomiędzy tworzeniem teatru i muzyki a edukacją i animacją kultury to oś naszego działania”¹³⁹ – deklaruje Sobaszkwie, każdorazowo wyposażając społeczność, z którą pracują,

¹³⁷ Zob. Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, *Polish Theatre Journal*, nr 2 (2016), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/71/324>.

¹³⁸ Igor Stokfiszewski, *Prawo do kultury* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018), 123.

¹³⁹ Erdmute i Waclaw Sobaszkwie, „O teatrze”, <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=2>.

w podmiotowość, godność i poczucie własnej wartości¹⁴⁰. Dla mieszkank i mieszkańców DPS-u, z którymi pracują w ramach Teatru Potrzebnego, jest to szczególnie ważne. Dlatego w pandemii pomimo braku możliwości bezpośredniego spotkania na żywo działania Teatru Potrzebnego nie zostały wstrzymane. Praktykowano je online, szukając nowej, zaadaptowanej do trudnej dla wszystkich rzeczywistości formuły utrzymania relacji.

W tego rodzaju pracy mniej ważne staje się to, co jest odgrywane i przedstawiane, na rzecz tego, jak i kto performuje na scenie. Tu chodzi o „porozumienie człowieka tzw. pełnosprawnego i niepełnosprawnego, reżysera i aktora”, jak pisze pracująca na co dzień z artystami z niepełnosprawnościami Justyna Sobczyk i dodaje: „Ten teatr kieruje się w stronę życia, bo czerpie z żywej osoby aktora, z jego doświadczeń, marzeń, bo uwzględnia jego trudności i możliwości, bo nie szuka w wielkiej, ale i dalekiej dramaturgii, lecz sięga po małe – mniej lub bardziej prawdziwe – historie”¹⁴¹. O przywiązywaniu wagi do opowieści biograficznych, świadectw indywidualnych, pamięci i historii społecznej w sztuce ze społecznością pisze też Stokfiszewski, według którego wszelkie mikrohistorie służą członkom i członkiniom społeczności do przywracania poczucia rangi ich własnego życia i wzbudzania pragnienia walki o własną emancypację. „Rola artystki lub artysty pracujących ze społecznością – pisze Stokfiszewski – jest zatem dostarczenie jej paliwa, które napędzi społeczność do stania się protagonistką własnych spraw”¹⁴².

Napędzające społeczność stają się też zimowe i wiosenne kolędowania IST. Oprócz wskrzeszania tradycji kolędniczych, pieśni i rytuałów wyprawy niosą ogromny potencjał znoszenia binarnych podziałów politycznych, a kolędnicy wykonują swoistą pracę u podstaw spolaryzowanego społeczeństwa. „Kultura ludowa pełni dla nich niejednokrotnie jedynie funkcję biletu wstępu do gospodarstwa, które chcą odwiedzić”¹⁴³. Funkcją obrzędu kolędniczego i kultury tradycyjnej w ogóle jest spotkanie się wspólnoty i pielęgnowanie lokalnych więzi. Tradycje spajające wspólnotę zamieszkałą na danym obszarze odchodzą w zapomnienie. Wspólnoty określane są na podstawie tożsamości jej członków

¹⁴⁰ Zob. Igor Stokfiszewski, *Prawo do kultury*, 131.

¹⁴¹ Justyna Sobczyk, „«Teatr dla życia» jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora”, w: *Teatr i terapia. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. Irena Jajte-Lewkowicz, Agnieszka Piasecka (Łódź: Poleski Ośrodek Sztuki, 2006), 69.

¹⁴² Igor Stokfiszewski, *Prawo do kultury*, 131.

¹⁴³ Joanna Kocemba-Żebrowska, „Autorstwo w Teatrze Węgajty/Archiwum”, *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, kwiecień 2017 [ATW].

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

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

Przestrzeń warsztatowa staje się tym samym polem do dyskusji, dywersyfikacji poglądów, współdzielenia wiedzy. Polityczność i krytyczność kołędowania rozgrywają się nie tylko na poziomie warsztatu, warsztat bowiem wieńczy wyprawa – spotkanie z mieszkańcami i mieszkankami peryferii, będących jednocześnie źródłowymi centrami kołędniczych tradycji, jak Nowica czy Dziadówek. To tam spotykają się raz do roku dwa światy, często diametralnie różne pod względem światopoglądów i praktyk życiowych osób biorących udział w warsztacie i członków oraz członkiń społeczności wiejskich. Zamiast jednak kreować linię podziału między obiema grupami według trwałych opozycji, poprzez uprawianie swojej krytyczności Węgajty, niejako zgodnie z sugestią Irit Rogoff, wynajdują nowe przestrzenie, w których wzajemne interakcje mogą jawić się w zupełnie nowy sposób¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Zob. Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 175.

W uprawianiu krytyczności istotna jest bowiem umiejętność uchwycenia różnorodności, kwestionowanie, dopuszczenie wielogłosu doświadczeń. Wówczas, jak pisze Paweł Mościcki, ta granica oddzielająca dwie grupy „w ramach krytyczności ukazuje swój prawdziwie twórczy charakter, stając się przestrzenią społeczną i kulturową kreacji”¹⁴⁵.

Taką przestrzeń społeczną i kulturową kreacji widzę w drugiej części widowiska kolędniczego. Po pokazie autorskich etiud uczestników i uczestniczek warsztatów, nad których ostatecznym kształtem czuwa Waław Sobaszek, następuje część obrzędowa, czyli wykonanie pieśni i odegranie rytuału. Zamiast kreowania linii podziału, chodzi tutaj o poszukiwanie tego, co wspólne; takiego języka (artystycznego, rytualnego, tradycyjnego), który prowadzi do zawiązania wspólnoty i porozumienia. Aktorzy aktywizują więc widzów poprzez wspólny taniec, rozmowę, wspólne śpiewanie pieśni, bo, jak trafnie zauważa Joanna Kocemba-Żebrowska, „pewne sensy widowiska ujawnią się dopiero wtedy, gdy współ-kreatorem wydarzenia teatralnego, stanie się jego wcześniejszy widz”¹⁴⁶.

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

Sztuka społeczna na Wiosce

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

¹⁴⁵ Paweł Mościcki, *Polityka teatru*, 175.

¹⁴⁶ Joanna Kocemba-Żebrowska, „Autorstwo w Teatrze Węgałty/Archiwum”.

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

Cel gości i gościń Wiosek to także korzystanie z teatru jako narzędzia zmiany społecznej. Przykładowo: misją kolektywu Kobietostan „jest docieranie do miejsc społecznego wykluczenia, działanie na rzecz społecznej inkluzji i równouprawnienia oraz przeciwdziałanie dyskryminacji ze względu na płeć czy status społeczny przy wykorzystaniu różnych narzędzi sztuki, w szczególności teatru”¹⁴⁷. Dramaturgia monodramu Agnieszki Bresler *Kobietostan. Chór na jedną aktorkę*, pokazywanego na Wiosce w 2019 roku, powstała na podstawie rozmów i warsztatów przeprowadzonych z kobietami osadzonymi w zakładach karnych, mieszkankami schronisk i domów samopomocy. Rok wcześniej w Teatrze Węgajty gościł również Piktogram – zespół teatralny więźniów z zakładu karnego w Sztumie, którzy wystawili w świetlicy szkoły podstawowej w Jonkowie bajkę Maliny Prześlugi *Dziób w dziób*¹⁴⁸ w reżyserii Floriana Staniewskiego. Tego samego roku wioskowa publiczność uczestniczyła również w pokazie Teatru Forum o trudnościach ponownego włączania się w rzeczywistość społeczną po opuszczeniu zakładu karnego¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Kobietostan. Chór na jedną aktorkę* Agnieszki Bresler, reż. Joanna Lewicka, prem. 8 marca 2018, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

¹⁴⁸ *Dziób w dziób* Maliny Prześlugi, reż. Florian Staniewski, prem. 23 kwietnia 2017, Sztumskie Centrum Kultury, Sztum.

¹⁴⁹ *Pierwszy dzień wolności*, reż. Jarosław Rebeliński, prem. 2017, Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Warszawa.

Praca wspomnianych wyżej twórców i twórczyni opiera się w dużej mierze na zaangażowaniu w proces produkcji teatralnej grup zagrożonych wykluczeniem społecznym. W duchu Teatru Forum, praktyk partycypacyjnych, psychodramy potraktować można teatr jako bezpieczną przestrzeń fikcji do testowania społecznych scenariuszy rzeczywistości. Teatr staje się wówczas polem empowermentu, odzyskiwania sprawczości, a także, jak by to ujęła Claire Bishop, uwolnienia od stanu alienacji narzuconego przez dominujący porządek ideologiczny (np. konsumencki kapitalizm, totalitarny socjalizm czy militarną dyktaturę). „Wychodząc od tego założenia – pisze Bishop – sztuka partycypacyjna celuje w odnowienie i realizację przestrzeni kolektywnej, obszaru wspólnoty, w której mogłoby dojść do współdzielenia zaangażowania społecznego”¹⁵⁰.

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

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

¹⁵⁰ Claire Bishop, „Partycypacja i spektakl”, tłum. Piotr Juskowiak, *Kultura Współczesna*, nr 2 (2013): 27.

mi garderobą i skomplikowaną techniką. Niewielka przestrzeń wzmacnia za to bezpośredniość przekazu i poczucie współbycia odbiorców i odbiorczyń z twórczyniami i twórcami. W odbiorze wydarzeń na dalszy plan schodzą zagadnienia formalne (takie jak scenografia, gra aktorska, kostiumy) na rzecz treści, waloru społecznego i symbolicznego wystawianych spektakli. Ciało aktora albo aktorki, reprezentujące ciało wykluczane, doświadczające społecznych trudności w codziennym funkcjonowaniu, staje się nośnikiem społecznych i politycznych znaczeń, bo w pewnym sensie mówi samo za siebie. Rodzi się – podobnie zresztą jak kultura społeczna – w ramach antropologii mocnej podmiotowości, a celem jego performansu jest upodmiotowienie innych¹⁵¹.

Antropologia mocnej podmiotowości realizuje się przez praktyki samostanowienia, autonomii, inkluzywności, współzarządzania, oparte na indywidualnych zasobach uczestników i uczestniczek zdarzenia tak twórczego, jak i społecznego. Opisane wyżej przejawy kultury społecznej tworzonej w Teatrze Węgajty lub z jego inicjatywy wpisują się w antropologię mocnej podmiotowości przede wszystkim dlatego, że korzystają z potencjału osób uczestniczących w działaniach społecznych i kulturalnych, zarówno w polu praktyk artystycznych (IST, Teatr Potrzebny), jak i relacyjnych (korzystanie z gościnności i wsparcia zarówno lokalnych agroturystyk, jak i przestrzeni twórczych warmińskich inicjatyw ekologicznych w trakcie Wioski Teatralnej). „Mocna podmiotowość kreuje mocną wspólnotę”¹⁵², która w przypadku tej związanej wokół Teatru Węgajty tworzona jest nie tylko lokalnie, lecz także w rozproszeniu geograficznym przez osoby od lat związane z Teatrem, jednak na co dzień mieszkające w innych miejscach Polski i świata. Antropologia mocnej podmiotowości realizuje się też przez mechanizmy podtrzymywalności i trwałości, które mogą istnieć dzięki rozproszonemu liderstwu i demokratyzacji procesu decyzyjnego. Teatr Węgajty działa w ten sposób nieprzerwanie od prawie 40 lat.

Sztuka tworzona przez Teatr Węgajty i obecna w nim za sprawą innych twórców to sztuka na rzecz zmiany społecznej. Niesie w sobie przekonanie „o transformacyjnej mocy autoekspresji każdej i każdego z nas. Transformacyjnej – to znaczy umożliwiającej wewnętrzną przemianę człowieka oraz czyniącej zmianę w rzeczywistości”¹⁵³. Węgajckie pragnienie zmiany ufun-

¹⁵¹ Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, 12–13.

¹⁵² Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, 12–13.

¹⁵³ Igor Stokfiszewski, „Wokół kultury społecznej”, 12–13.

dowane jest na przeświadczeniu, że zastana rzeczywistość neoliberalnego kapitalizmu prowadzi do erozji relacji społecznych, zwiększania nierówności społecznych, wyzysku ludzi i innych zwierząt oraz nadmiernej eksploatacji Ziemi. Praktykowane w Węgajtach kultura społeczna, sztuka na rzecz zmiany społecznej i kontrhegemoniczne praktyki ustanawiania społeczności oraz pracy ze społecznością są więc bez wątpienia praktykami oporu. Opór kulturowy za Antoniem Gramscim rozumiem zarówno jako nieustannie zmieniający się zestaw praktyk wykorzystywany dla oznaczenia granic autonomii danej grupy, jak i jako zbiór inicjatyw mających na celu wypracowanie zupełnie nowej propozycji systemowej¹⁵⁴. Konsekwentnie od lat realizowane idee i wartości Teatru Węgajty są świadectwem możliwości zmiany krzywdzących stosunków rzeczywistości społecznej. Zmiana dokonuje się oddolnie, dzięki społecznościom zawiązywanym wokół wspólnych wartości i przekonania o sile społecznych mechanizmów oporu. Między innymi dlatego teatr popularny i kultura społeczna rozwijają się właśnie na peryferiach.

DOMINIKA BREMER

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

SUMMARY

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

¹⁵⁴ Antonio Gramsci, „The Intellectuals”, w: *Selection from the Prison Notebooks*, eds. Quintin Hoare, Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971), 9. Cyt. za.: Jacek Drozda, „Hegemonia kulturowa jako przestrzeń badań i praktyk społecznych”, w: *Opór kulturowy. Pomiędzy teorią a praktykami społecznymi* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 241.

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

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

Martyna Dębowska

W głębi doświadczenia.

Rzecz o stawaniu-się-świata w Węgajtach

Bezustannie szukamy szczęścia i wolności poza sobą. W Węgajtach tańczę, wiruję, śpiewam i czuję, a nawet wiem, że to właśnie wolność. Wolność we mnie. Bez troski taniec w stodole uwalnia ciało i umysł. Wszeczeń świat wiruje, a ja jestem szczęśliwa. To są chwile, gdy głęboko czuję, że jestem sobą. Całkowicie pozbywam się zbroi, nie myślę o tym, czy moje stopy są czyste, okna umyte, czy rano obudzę się wypoczęta. W Węgajtach stoję twarzą w twarz z prawdą o sobie. Te chwile, ci ludzie i ta przestrzeń tworzą mój świat wewnętrzny. Składają się na moją wewnętrzną Ja. Będąc w pełni sobą, zanurzam się w bezczasie. Czasoprzestrzeń pozostaje niekontrolowana, niejako zaburzona. Kiedy wrócę do Wrocławia, zapytam, jaki dziś dzień tygodnia. Brzmienie tego pytania stanie się wkrótce dla mnie symptomem szczęścia¹⁵⁵.

Chwile intensywnego i głębokiego poczucia siebie, doświadczenia własnej, często zapomnianej i ukrytej natury, a także otwarcia w relacji z samą sobą oraz Innym/Inną, które z ogromnym przejęciem i czułością odnotowuje w swoich wspomnieniach uczestniczka Innej Szkoły Teatralnej Agata Ziółkowska, zdają się cennym dowodem na to, że Teatr Węgajty stwarza pewną przestrzeń wolności. Rozumiem ją jako płaszczyznę umożliwiającą uwolnienie wewnętrznych przepływów, przestrzeń, w której manifestują się nasze pozamaterialne potencjalności, często niemożliwe do odblokowania w warunkach codziennego życia w centrum, w rzeczywistości zabetonowanych i zatłoczonych miast, wreszcie miejsce, gdzie może nastąpić bezpośrednie połączenie z subtelną materią nas samych, dalece wykraczającą poza granice materialnych osobowości, tożsamości i kreacji. Umożliwiające sięgnięcie w głąb, do wewnątrz, gdzie odnaleźć można siedlisko naszych pierwotnych oraz duchowych potrzeb. „Teatr jest spotkaniem – pisze przywoływana autorka. – Czym więc jest spotkanie? Śmiech, łzy. Śpiewanie i wirowanie, słuchanie, bezszelestność [...]. Muzyka płynie prosto z duszy.

¹⁵⁵ Agata Ziółkowska, *Tak trzeba żyć, czyli słów kilka o moim życiu wewnętrznym*, w tym tomie 229–231.

Cieszymy się, bo jesteśmy razem. Tak trzeba żyć, krótko podsumowuje Jaszczur [Piotr Śnieguła]¹⁵⁶.

Ale jak to zrobić, chciałoby się od razu zapytać, gdy coraz częściej jako mieszkanki i mieszkańcy zurbanizowanych oraz wysoko rozwiniętych krajów europejskich, do których sama się zaliczam, żyjemy oddzielone i oddzieleni od tego, co pierwotne? Od leśnej ściółki, jezior i rzek, czystego powietrza i wody, ale i od problemów oraz trudności związanych z „życiem krząta-czym”¹⁵⁷ na przestrzeniach pozamiejskich. W wyniku pandemii staliśmy się dodatkowo odizolowani od siebie, przebywamy w zamkniętych przestrzeniach własnych domostw, niekiedy ciasnych mieszkań z zawyżonym czynnikiem albo deweloperskich „obozów mieszkaniowych” z całodobowym monitoringiem i kwadratem sztucznej trawy przypadającym na każdego mieszkańca. Powtarzane jak mantra narracje poddające krytyce kondycję współczesnego postczłowieka¹⁵⁸, m.in. jego szaleńczy i bezrefleksyjny pośpiech, niepowstrzymaną konsumpcję dóbr i nieustannie rosnący apetyt podbojów terytorialnych, wzbogacanie się materialne, eksploatawanie i wyniszczanie planety, technicyzacja życia i związany z nią zanik trwałych i głębszych relacji społecznych, utratę więzi i kontaktu z naturą, destabilizację psychofizyczną oraz powiązane z nią depresję, zaburzenia psychiczne i emocjonalne, zdążyły się już w nas osiedlić. Nasze naturalne i fundamentalne potrzeby pozornie zaspokajająca się, iluzoryczna, materialna pustka. Przystajemy widzieć siebie i reagujemy podświadomą agresją na Inną/Innego, a także na jakikolwiek przejaw owej Inności w nas samych. Ponieważ żyjemy w codzienności kształtowanej przez samonapędzający się system kapitalistyczny, neoliberalną gospodarkę i filozofię bardziej „mieć” niż „być”, często dochodzi do zablokowania swobodnej siły witalnej, energii twórczej, owego przepływu, który nie zawsze musi prowadzić nas do stanów granicznej ekstazy, lecz do przełamania barier, blokad (cielesnych, umysłowych, duchowych) i realizacji swoich podstawowych potrzeb. Rzeczy fundamentalnych, których ciągłe uwalnianie jest konieczne, aby móc akceptować i afirmować swoje istnienie.

„Trzeba egzystencjalnego otwarcia – pisze Jolanta Brach-Czaina – byśmy stanąć mogli pośród nieskończonego pasma istnienia. W głębi doświadcze-

¹⁵⁶ Agata Ziółkowska, *Tak trzeba żyć*, 229.

¹⁵⁷ Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia* (Warszawa: Dowody na Istnienie, 2018), 67.

¹⁵⁸ Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 344.

nia”¹⁵⁹. Tymczasem jesteście karmieni i zasypywani mnogością obrazów, tekstów, spektakli, przestrzeni, „dzieł kultury”, które bardzo szybko okazują się estetycznymi wydmuszkami. Ich konsumpcja pozostawia nas w stanie duchowej pustki. Podobne ułomności napotykamy w sferze budowania relacji, które często bywają strategią ucieczki od samych siebie, wikłają nas w sidła współzależności, słowem: stają się kolejnymi blokadami swobodnych strumieni naszych naturalnych potrzeb. Rzadziej są one bowiem rzeczywistymi spotkaniami z samym sobą, własną naturą, z Innym; spotkaniami, które kruszą sztywne, codziennie przez nas narzucane, puste formy naszego „Ja”; spotkaniami, podczas których, jak pisze Agata, „wszystko [...] kruszeje, rozpada się na drobne kawałeczki”:

Ciemność przenikająca duszę. Mrok rozświetla tylko drewniana latarenka. Wacek znalazł ją przed laty w Bieszczadach. Stary wosk nie pozwala drzwiczkom się domknąć. Jesteśmy tylko my i bezkres. Przed nami ostatni gospodarz, zapowiada Wacek. Maszerujemy w ciszy. Jezioro. Wita nas, kołędników, odbijając gwiaździste niebo. Wszystkiego nie da się nazwać. Emocje muszą wystarczyć. Wspomnienia, obrazy, które trudno pomieścić, najczęściej się skraplają. Płyną łyż, ale to już mnie nie dziwi. Dziadek ma tak samo. Jakoś wszystko wtedy kruszeje, rozpada się na drobne kawałeczki. [...] A jak żyć teraz tutaj? W dżinsach i pośpiechu? Jakość powietrza: umiarkowana. I tylko delikatny, wewnętrzny dźwięk wciąż zaczepia duszę¹⁶⁰.

Radykalna Inna

Na skraju lasu w drewnianej, twardej stodole, która przed przekształceniem jej w przestrzeń teatralną „stała do połowy wypełniona gnojem”¹⁶¹, wydarza się życie zakorzenione w zbiorowym rytuale. Ma to zaś związek z „poczuciem jedności człowieka z przyrodą i wpisana w nią cyklicznością, której człowiek podlega”¹⁶². Surowa węgajcka gospoda, będąca znaczącą alternatywą dla globalnego świata ogarniętego szaleem konsumpcjonizmu i zdominowanego przez neoliberalną gospodarkę nastawioną na zysk, komercyjność i sprzedaż, stanowi przykład upominającej się o inny wymiar człowieczeństwa „ekologii istnienia”¹⁶³. To „Teatr, który staje się Domem. Stara stodoła, wypełniona rzeźbami, poezją, instrumentami. Cudowne miejsce pośrodku niczego”¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, 43.

¹⁶⁰ Agata Ziółkowska, *Tak trzeba żyć*, 229.

¹⁶¹ Marcelina Obarska, „Teatr Węgajty”, <https://culture.pl/pl/tworca/teatr-wegajty> [ATW].

¹⁶² Marcelina Obarska, „Teatr Węgajty”.

¹⁶³ Grzegorz Ziółkowski, „Fragment recenzji wydawniczej”, w: Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020), 249.

¹⁶⁴ Agata Ziółkowska, *Tak trzeba żyć*, 230.

Siedzibę oraz polną drogę prowadzącą do Teatru Węgajty chcę tu rozumieć w sposób symboliczny: jako przestrzenie przenikających się procesów stawania-się-świata oraz stawania-się-relacji. Fenomen partnerstwa Erdmute i Wacława Sobaszków, którzy kilkadziesiąt lat temu podjęli decyzję o zamieszkaniu na podolsztyńskiej wsi i przekształceniu opuszczonego gospodarstwa w jeden z moim zdaniem najcenniejszych polskich ośrodków pracy twórczej, polega bowiem m.in. na nieustannym pozostawaniu przez nich w ruchu oraz otwartości na to, co i kto nadchodzi. Ciągłego stwarzania-się-Węgajt poprzez kolejne pokolenia przybywających z przeróżnych zakątków Polski oraz zagranicy podróżnych, zebranych przez nich doświadczeń, odbytych spotkań, nawiązanych przyjaźni, relacji miłosnych i partnerskich, wreszcie zbudowanej ponadczasowej wspólnoty. Natura tego miejsca jest wysoce złożona i wymyka się definicjom, pojęciom i upraszczającym opisom. To właśnie czyni z niego organiczny twór pozostający w nieustannym procesie budowy, wyrastający poza „lokalny ośrodek kultury” czy „wiejską wspólnotę społeczną”. Istocie tego zagadnienia od lat przygląda się m.in. Edwin Bendyk, który pisze o Węgajtach jako „próbie skonstruowania heterotopii, miejsca wobec świata szczególnego, w świecie zanurzonego, ale jednocześnie odrębnego w swym wyrazie kulturowym, estetycznym, dyskursywnym i normatywnym”¹⁶⁵.

Węgajty stanowią radykalną przestrzeń tworzenia czy raczej nieustannego procesu stwarzania-się, która zaciera granice pomiędzy prywatnym a publicznym. To miejsce radykalne także w sensie egzystowania i bytowania, manifestujące swoje dążenie do zasadniczych zmian w życiu społecznym, kulturowym czy politycznym. I nieprzypadkowo używam tu słowa „radykalne”, podążając za sugestią Wacława Sobaszkę zawartą w niedawno opublikowanych *Spiskach życiowych*. „Skąd to słowo «radykalny»? – zastanawia się Sobaszek. – Sprawdziłem w słowniku i okazało się, że znaczy ono «zakorzeniony», bo *radix* to korzeń”¹⁶⁶. Możemy więc z jednej strony mówić o silnym zakorzenieniu Węgajt – czy to w szeroko rozumianej ludowości, czy to w nurcie teatrów alternatywnych, czy w zdefiniowanej niegdyś przez Eugenia Barbę idei Trzeciego Teatru¹⁶⁷, przybierającego

¹⁶⁵ Edwin Bendyk, „Spiskowanie jako sposób życia”, *Performer*, nr 21 (2021) [ATW].

¹⁶⁶ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 159.

¹⁶⁷ Zob. Eugenio Barba, „Trzeci teatr: Dziedzictwo po nas dla nas samych”, tłum. Grzegorz Godlewski, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 1 (1994): 131–138; „Trzeci Teatr”, w: *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tłum. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW, 2003), 207–209. Por. Katarzyna Woźniak, „Śladami Trzeciego Teatru. Recepcja twórczości Teatru Laboratorium w teatrze włoskim przed

w swojej istocie formę komuny stającej się sposobem życia¹⁶⁸. Z drugiej zaś strony możemy mówić o radykalnym wykorzenieniu Teatru Węgajty z kapitalistycznego, scentralizowanego myślenia globalnego świata, wypychającego i marginalizującego wszelkie przejawy Inności. Owo wykorzenienie jest też widoczne we wspomnianym braku stabilnej struktury organizacyjnej i chęci dążenia do niej. Jak piszą Magdalena Hasiuk i Joanna Kocemba-Żebrowska:

W przypadku tego zespołu nie powtórzyły się zdarzenia znane z dziejów wielu innych ważnych grup polskiego teatru alternatywnego. Znaczna część z nich po krótszym lub dłuższym czasie działalności niezależnej została zinstytucjonalizowana lub wsparto ich pracę przez różnego rodzaju formy stałej, zinstytucjonalizowanej współpracy. Historia Teatru Węgajty nie jest również historią organizacji pozarządowej, której członkowie albo dążą do instytucjonalnej stabilizacji, albo chcą zachowywać obowiązujący, organizacyjny *status quo*¹⁶⁹.

Przywołane badaczki historii i archiwum Teatru nazywają ten swoisty projekt, bywający „stowarzyszeniem, szkołą, spółdzielnią”, wielogłosem. Przybliżona przez nie czytelnikowi historia społeczno-polityczno-kulturowych przemian Węgajty nie pozostawia wątpliwości co do specyfiki tego niemal organicznego i współegzystującego z naturą tworu. To projekt nomada, który pozostaje w nieustannej drodze, ciągłym procesie przekształcania i stawania-się. Nie tyle nawet czerpie on z otaczającego go środowiska naturalnego, z Matki Ziemi, co z godną podziwu pokorą podłącza się do jej oplatających nas korzeni, wskazując nam niezliczone wzajemne połączenia, zależności i płynące z tego bezcenne dla człowieka korzyści. Węgajty jako projekt nomadyczny zgodnie z tym, jak chciała to pojęcie rozumieć Rosi Braidotti¹⁷⁰, dąży do wielości wypowiedzianych i przenikających się głosów, narracji, opowieści, z których żadna nie staje się jedyną obowiązującą. W tym rozumieniu Teatr Węgajty stanowi rodzaj uchodźstwa z dominujących modeli hegemonii, w którym nieustanne przemieszczanie się, ruch

1982 rokiem a osiedlenie się Jerzego Grotowskiego w Vallicelle”, *Performer*, nr 6 (2013). <https://grotowski.net/performer/performer-6/sladami-trzeciego-teatru> [przyp. red.]

¹⁶⁸ Wspominana radykalność Teatru Węgajty polega również m.in. na nieposiadaniu przezeń trwałych struktur organizacyjnych, takich jak: zaplecze instytucjonalne i kadrowe, określony model zarządzania i komunikacji, płynność finansowa, co jest efektem zmian systemowych wymuszających na większości podmiotów przestawienie się na funkcjonowanie w systemie projektowym.

¹⁶⁹ Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty”, *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 156 (2020), <https://doi.org/10.34762/zndh-bt18> [ATW].

¹⁷⁰ Zob. Rosi Braidotti, „Poprzez nomadyzm”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (2007): 107–127.

„są zdolne uwolnić czynność myślenia od ucisku fallocentrycznego dogmatyzmu, przywracając myśli wolność, jej żywość i piękno”¹⁷¹.

Węgajty, jako radykalny Inny działając na gruncie lokalnym i decentralizując dominujące obecnie formy istnienia w świecie, z jednej strony stwarzają ponadczasową przestrzeń do zawiązywania się nowych form naszego bycia ze sobą, w sobie. Uwalniają przepływ, twórczą myśl, nieustannie stwarzając tym samym przestrzeń wolności. Z drugiej zaś stoją przed ogromnym wyzwaniem ciągłego re-definiowania form samoorganizacji zapewniających przetrwanie, a także ochronę tworzonych w obrębie Węgajt relacji, które niezaopiekowane mogą łatwo przekształcić się w opresyjne i przemocowe struktury wzajemnych zależności.

Wyzwanie wydaje się zatem spore i opiera się na pewnych paradokсах. Od początku bowiem tworzenie jest w Teatrze Węgajty nierozzerwalnie połączone z egzystowaniem, bycie w teraz z koniecznością określenia mniej lub bardziej ciasnych ram czasowych i projektowaniem przyszłości. „Żadne archiwum ani też uczona analiza nie oddadzą istoty projektu, który polega na paradoksie trwania w miejscu i ciągłym z niego uciekaniu, tworzeniu w nieustającym cyklu powtórzeń, patrzeniu w przyszłość i odrzucaniu linearności czasu”¹⁷².

Rozważana węgajcka nomadyczność, która pozwala na zboczenie z jednej, głównej, wydeptanej drogi i swoiste rozszczepienie na niezliczone pomniejsze ścieżki, odsłania bardzo ważny aspekt wewnętrznego świata Węgajt. Chodzi mianowicie o wykraczające poza przestrzeń i czas bycie-w-świecie zarówno Sobaszków, jak i ich przyjaciół oraz osób gromadzących się wokół działań podejmowanych przez Węgajty. Jego charakter trafnie opisała Magdalena Hasiuk:

Teatr jako miejsce budowania pogłębionych relacji w autentyczny sposób staje się miejscem bycia w świecie. [...] Jeśli uczymy się żyć w pogłębionej relacji ze sobą, z Innym, niejako naturalnie zaczynamy rezonować ze światem, przestaje nam być obojętny jego los w jakimkolwiek wymiarze. Odzyskujemy także poczucie wpływu, choćby w niewielkim stopniu, na to, co się dzieje w przestrzeni zewnętrznej. Zaczynamy inaczej postrzegać to i tych, którzy nas otaczają¹⁷³.

¹⁷¹ Rosi Braidotti, „Poprzez nomadyzm”, 115.

¹⁷² Edwin Bendyk, „Spiskowanie jako sposób życia”.

¹⁷³ Magdalena Hasiuk, „Zwrotnik Życie”, *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, maj 2017 [ATW].

W szczelinach (węgajckiego) istnienia

Ta nauka życia w pogłębionej relacji ze sobą, z Inną/Innym oraz rezonowanie ze światem wydarza się w Węgajtach poprzez niezliczone formy bytowania, chociażby uczestnictwo w warsztatach i spektaklach IST, podczas wspólnego kołędowania czy w ramach festiwalu Wioska Teatralna, ale także (a może przede wszystkim) w nieoficjalnej części węgajckiego życia, podczas której najczęściej dochodzi do przecięcia się linii tworzących poszczególne relacje międzyludzkie. W stawaniu-się świata w Węgajtach jest bowiem zawsze coś Pomiędzy, które wydarza się w Teraz. W tak zwanych „szczelinach węgajckiego istnienia” wydarzają się spotkania, „które miały się odbyć”, długie rozmowy przy tłącym się ogniu w Sali Kominkowej lub przy ognisku. Beztroski taniec na klepisku, bose przechadzki po trawie, wspólne wirowanie, improwizacje muzyczne, wegetariańskie posiłki przygotowywane przez grupę wolontariuszek i wolontariuszy, kubek gorącej herbaty. Wreszcie wspólna droga zawsze w jednym kierunku – do Teatru. Gwiazdziste noce niemożliwe do ujrzenia w przepęnlonych smogiem i skażonych światłem miastach.

Ten swobodny przepływ staje się spoiwem, które scala to, co niewidoczne, cienkie linie rzeczywistości przeplatające się i zawiązujące między ludźmi. To w codziennym pozamiejskim krzątaniu, które „na wsi jako forma bytowania przyjmuje formę nawet bardziej uchwytnej i oczywistej niż w mieście, albowiem na wsi, w przeciwieństwie do miasta, «ziemia atakuje otwarcie»¹⁷⁴”, dochodzi do zawiązania się wspólnoty. Codzienne zamiatanie, zgarnianie, przestawianie, mycie łazienki, zmywanie naczyń, obieranie ziemniaków, gotowanie warzywnego bulionu na zupeę, parzenie kawy, przynoszenie drewna, palenie w kominku, przygotowanie ogniska. To w owym „zamieszkiwaniu”, o którym pisze Monika Sznajderman, w owym performowaniu codzienności „rodzi się cisza. Zmęczenie nie ma znaczenia. To ważne, co dzieje się teraz. Dobrze współ. Razem”¹⁷⁵.

Cisza rodzi się zarówno dla tych, którzy zechcą się zaangażować i współtworzyć krzątaczę życie wydarzające się poza wpisanymi w harmonogram oficjalnymi wydarzeniami: wolontariuszy, przyjaciół, przybyszy, uczestników i uczestniczek działań, decydujących się zainwestować swój czas i energię we wspólne tworzenie Węgajt, jak i dla tych, którym udaje się uchwycić esencję tego miejsca w tak zwanym Pomiędzy. To wymaga pewnej otwartości, chęci współtworzenia świata, który staje się każdego

¹⁷⁴ Monika Sznajderman, *Pusty las* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019), 28–29.

¹⁷⁵ Agata Ziółkowska, *Tak trzeba żyć*, 229.

dnia poprzez niezwykłą wrażliwość i czułość w stosunku do samej siebie, Innej, Innego. Czułość ta wyraża się na wiele sposobów, lecz najczęściej bywa nieuchwytnym przepływem drobnych gestów, ciepłych uścisków, głębokich spojrzeń, czasu przeznaczonego na wspólne bycie. Rzeczy, których nie da się rozliczyć, zamknąć w tabeli zysków, strat czy rezultatów. To wewnętrzna podróż, którą rozpoczyna impuls wychodzący od gospodarzy – Mute i Wacka Sobaszków, ale także pozaosobowych i pozamaterialnych bytów z nimi współegzystujących.

Owa podróż dla jednych może okazać się niepowtarzalnym tańcem wspólnoty, biegiem leśnym, pierwotnym kręgiem, dla drugich będzie ciepłem domu, rozumianego jako powrót do własnych korzeni, istoty człowieczeństwa, do pewnego stanu ducha przypominającego ekstazę lub głębokie połączenie z własną jaźnią. Być może ów wewnętrzny węgajcki świat przypomina kolektywną formę medytacji, która pozwala przywrócić naturalną harmonię, zanurzyć się w wykraczającym poza przestrzeń i czas Teraz. Notuje Agata:

Mierzę się sama ze sobą, trwając w trudnej do zdefiniowania powolnej kontemplacji i jednocześnie wzmożonej czujności. Po czasie rozumiem, że chciałam chłonąć spotkanie całą sobą tak, aby nie umknęło. Zdążyć, zanim przeminie. Dobrze być z tymi, przez których kosmos nie przelatuje obojętnie. Spotykam ich tam od czasu do czasu. Będąc w drodze, między pracą, studiami, sprzątaniami i gotowaniem, pozwalam sobie rozbudzić swoje Ja¹⁷⁶.

Istota stawania-się węgajckiego świata jest ponadto nierozzerwalnie związana z pojęciem zamieszkiwania rozumianego nie jako zagarnianie, ale „pozostawianie ogrodzonym w wolną przestrzeń, która zachowuje wszystko, dając wolne pole jego istocie”¹⁷⁷. Ten swoisty akt zamieszkiwania węgajckiego teatru powtarza się wciąż od nowa, bowiem raz zamieszkać nie starcza. Jak pisała Sznajderman, przywołując słowa Brach-Czainy, „trzeba co dzień od rana krzątać się i sprzątać, zamiatać i wyrzucać, przycinać i kosić, powstrzymywać nacierające fale chaosu, konkwestę brudu i śmieci [...], ścierać się z ciemnymi siłami zagłady – Aniołem Śmierci”¹⁷⁸. Najczęściej ów akt dokonuje się podczas trwania kilkudniowych wydarzeń, takich jak Wioska Teatralna, kiedy oprócz adeptów IST zjeżdżają się do Węgajt osoby z całego kraju, a także spoza jego granic. Specyfika tego wydarzenia wymaga zawiązania wspólnoty, ustalenia ram organizacyjnych, najczęściej powo-

¹⁷⁶ Agata Ziółkowska, *Tak trzeba żyć*, 231.

¹⁷⁷ Monika Sznajderman, *Pusty las*, 28.

¹⁷⁸ Monika Sznajderman, *Pusty las*, 28.

łania sztabu wolontariuszek i wolontariuszy odpowiedzialnych za dbanie o dobrostan własny oraz przyjezdnych.

Zupełnie odmienna od miejskich i instytucjonalnych standardów dynamika funkcjonowania teatru, a także samego egzystowania i bytowania Węgajt najpełniej uwydatnia się właśnie wtedy. Miejskim tendencjom do mechanizacji życia zarówno na polu zawodowym, jak i osobistym, postrzegania pracy w kategoriach produktywności czy profesjonalności Teatr Węgajty zdaje się naturalnie przeciwstawiać. Temu, co postczłowiecze, węgajcka stodoła odpowiada tym, co swojskie i pierwotne. Zwolennikom punktualnie rozpoczynających się spektakli i wydarzeń, niegotowym na nieoczekiwaną zmianę wywołaną chociażby nagłym załamaniem pogody, przyzwyczajonym do miejskiego komfortu, Węgajty mogą wydać się przestrzenią chaosu i dezorganizacji. Przestrzenią, która nas kłuje, wprowadza pewien dyskomfort. Ich istota zderza nas bowiem z naszą naturą, której nie da się zamknąć w ciasnej strukturze, nazwać, uporządkować, odstawić na półkę, lecz która nieustannie wydarza-się, przekształca, przelewa, domaga się każdorazowego aktu zamieszkania. To dlatego „po Węgajtach wszystko zawsze jest bardzo trudne” – jak pisze Agata:

Martin [Rosie] nazywa to powęgajcką depresją. Coś w tym jest. To wiele mówi o naszym poczuciu braku. Nie brakuje nam nowej torebki, suszarki czy patelni, a bliskości i współczucia, od których społeczeństwo skutecznie i niepostrzeżenie nas odsuwa. Jest nas za dużo, jesteśmy za szybko, za pochopnie. Martin przyznał, że w Węgajtach przez kilka dni przytula więcej ludzi niż w Berlinie przez cały rok. Na pewno jest jakiś powód, dla którego żyjemy życiem, jakim żyjemy. Dla którego żyję życiem, jakim żyję¹⁷⁹.

Do Teatru Węgajty

Istotnym – jeśli nie najważniejszym – elementem w procesie stawiania-się-świata węgajckiego jest dialog podejmowany przezeń z Inną/Innym. Symbolicznie przypomina on polną drogę z kierunkowskazem „Do Teatru Węgajty”. Niezależnie od tego, skąd przybywamy i kim jesteśmy, wędrując tą ścieżką, niemal zawsze spotykamy na drodze Inną/Innego (i nie zawsze jest to byt osobowy), który choć zewnętrznie różni się od nas, kroczy w tym samym kierunku: wspólnoty, która go nie odtrąci i nie wykluczy. Węgajty są miejscem, w którym Inność stanowi pewien rdzeń, fundamentalny trzon, z którego wyrastają kolejne ideowe i twórcze kłacza. Jest ona wpisana również w samą nazwę IST. Poprzez stwarzany przez siebie świat, odizolowany

¹⁷⁹ Agata Ziółkowska, *Tak trzeba żyć*, 230.

od centrum zatłoczonych i przebudźcowanych miast, Węgajty głoszą nieustannie pochwałę Inności i różnorodności. Dowodów na to stwierdzenie można szukać chociażby w programach corocznych festiwali, przeglądzie zapraszanych grup twórczyni i twórców uprawiających sztukę społecznie zaangażowaną czy też w analizie palących problemów społecznych i tematów poruszanych w ramach organizowanych na klepisku spotkań. Jednak by zrozumieć istotę bycia-w-świecie Węgajt, konieczne jest wyruszenie w tę wewnętrzną wędrówkę prowadzącą pośród pasących się na łące krów i koegzystujących w lesie bioróżnorodnych istnień. Wędrówkę „Do Teatru Węgajty” pozwalającą na doświadczenie współodczuwania i współegzystowania z Inną/Innym oraz otaczającą naturą. Pisze w *Spiskach życiowych* Wacek:

Drugi człowieku
któryś jest inny niż ja
bo jesteś mańkutem
gejem
bosonogiem
kobietą
wariatem
wózkowiczem
czarnoskórym
Azjatą
który masz Tourette’a ADHD
psychozę dwubiegunową
który jesteś w depresji
muzułmaninem
bezdolnym
duchownym
żydem
złodziejem
mordercą
która masz trisomię
który masz raka
która rodziś
która miałaś aborcję
która umierasz na AIDS
która masz syfilis
która się prostytutuujesz
który się kosmicznie różnisz
ode mnie
bliźnim się stajesz¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Waclaw Sobaszek, *Spiski życiowe*, 187–188.

Do tego wpisu z 5 października 2017 roku powracam regularnie. Napętnia mnie on głębokim spokojem, stanowi bowiem pewną formę medytacji. Zwrócenia się do wewnątrz. Nie tylko do tego, co Inne poza nami, lecz przede wszystkim do Inności w nas samych. To nie tylko istotny manifest autora, jego kontra wobec podzielonego i zawieszzonego na granicy świata, gdzie codziennie toczą się losy tysięcy ludzi; to niezwykle intymna forma dialogu z Inną/ Innym, niemalże dokładna realizacja koncepcji dialogu Martina Bubera. „Ja – pisał austriacki myśliciel – staje się w zetknięciu z Ty; stając się Ja mówię Ty. Każde prawdziwe życie jest spotkaniem”¹⁸¹. Potwierdzenie tego, że Sobaszko- wie inspirowali się w swojej twórczości artystycznej filozofią Bubera, można znaleźć nie tylko w dzienniku Wacka, lecz w całej ideowej złożoności węgaj- kiej myśli. Inność jest istotnym elementem tożsamości Teatru Węgajty, jest wpisana w jego istotę. „Podstawowe słowo «Ja-Ty» – kontynuował Buber – można bowiem wypowiedzieć tylko całą istotą”¹⁸².

Kiedy pierwszy raz pokonywałam drogę „Do Teatru Węgajty”, szłam przed siebie z ogromnym przejęciem i uważnością. Chłonełam to doświadczenie całą sobą. Byłam Inną kroczącą ku wspólności, ku przestrzeni, w którą od początku wpisany był ruch, zmiana, proces przekształcenia, nieustannego stawania-się. Była to przestrzeń, która niczego nie obiecywała. Nie zapewniała pozornego poczucia bezpieczeństwa przez odgrózenie terenu, selekcję uczestników. Nie kusiła i nie zwodziła konsumpcyjnym pragnieniem wejścia w kontakt z naturą, przytulenia skrawka ziemi przypadającego na mieszkańca. Wiedziałam, że doświadczenie Węgajt w takiej formie, w jakiej są, wymaga wyjścia poza strefę komfortu. Zza zakrętu polnej drogi wyłaniała się bowiem przestrzeń otwarta na to, co nadchodzi. Na tę i tego, którzy nadcho- dzą. Spotykając na tej drodze kolejne osoby, rozumiałam, że Węgajty wyda- rzają się przede wszystkim poprzez relacje, które tam zawieramy. Jak twierdzi badaczka i ekolożka, uczestniczka Wioski, Paulina Kramarz, osoby każdorazo- wo zamieszkujące i współtworzące Węgajty są jak leśne istoty, które

całe dni spędzają na śnieniu, takim prawdziwym, dającym i odpoczynek, i zrozu- mienie świata, coś na kształt naszych medytacji. Są wewnętrzne, że tak napiszę. Nie zewnętrzne jak cały nasz świat, skupiony na produkowaniu i konsumowaniu rzeczy, coraz bardziej. Każda ingerencja w ich Las, niszczenie Lasu, to niszczenie ich samych. Las daje im schronienie, żywność, odpoczynek, jest ich Światem¹⁸³.

¹⁸¹ Martin Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, tłum. Jan Doktór (Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1992), 45.

¹⁸² Martin Buber, *Ja i Ty*, 45.

¹⁸³ Paulina Kramarz, „Bezpaństwo”, w: WY_KRACZANIE. Wioska Teatralna 2021, red. Agata Ziółkow- ska, Maria Helena Legeżyńska (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2021), 19, <https://drive.google>.

Nie budźcie nas z tego snu, chciałoby się zaraz dodać. Z kolektywnej medytacji Innej i Innego, dla których Węgajty stają się Domem. Przestrzeni nieoczywistą dla pochłoniętego konsumowaniem globalnego świata. „[...] czuję się tam ja – kontynuuje Kramarz – osoba na wskroś racjonalna ze ścisłym umysłem badaczki nauk przyrodniczych, jak w owym Lesie, który znaczy Świat. Głęboki sen, dobry, potrzebny, niedający odpowiedzi, ale pomagający przeżyć, zrozumieć”¹⁸⁴. I tak podczas swojej pierwszej Wioski Teatralnej, pogrążona w owym śnie, każdego dnia spotykałam Wacka Sobaszka w tym samym miejscu, przy bocznym wejściu do teatru. „Coś się wydarza” – mawialiśmy wówczas do siebie. Spotykaliśmy się jakby w ciągłym Teraz i pozdrawialiśmy często drobnym gestem. „Ja” – powtarzałam w myślach za Buberem – w Węgajtach i poprzez Węgajty „staje się w zetknięciu z Ty; stając się Ja mówię Ty. Każde prawdziwe życie jest spotkaniem”¹⁸⁵.

MARTYNA DĘBOWSKA

Twórczyni, dramaturżka, autorka tekstów. Absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Performerze”. Członkini Stowarzyszenia Kolektyw Kobietostan. W latach 2019–2020 wiceprezesa Fundacji Jubilo prowadzącej działania teatralne skierowane do osób zagrożonych wykluczeniem. Koordynatorka projektów teatralnych. Autorka tekstu dramatycznego *Chłopcy, Piździelce, Nieludzie*, który zwyciężył w konkursie OFF Premiery 2021 organizowanym przez Teatr Ósmego Dnia.

SUMMARY

This nomad of a text explores the regions, where the processes of “becoming-the-world”, “becoming-relations” come to converge in the Węgajty Theatre. How does the space created by the traveling companions influence these processes? What is a symbolic road towards the theatre? What is it that binds together the community established in Węgajty? What allows the relationships established within it to last? Finally, can the free “flow” become the convergence point for what remains invisible, the thin lines of reality intertwining between and connecting us?

It is a reflection on an unusual meeting in the Now, in the theatrical space, which is only a pretext for endless self-becoming and giving birth to new forms of our being with ourselves, within ourselves. It is a reflection on the annual communal “cohabitation” of this space as part of the Theatre Village Festival; dwelling-within understood not as appropriating or taking over but, as Monika Sznajderman writes, as “remaining enfolded within unrestricted space that preserves everything, while providing its essence with an immense domain”.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.03>

[com/file/d/1tbEtIhBoGkScmOdRCSFT07msRanvWRh/view?usp=drivesdk](https://www.wegajty.com/file/d/1tbEtIhBoGkScmOdRCSFT07msRanvWRh/view?usp=drivesdk).

¹⁸⁴ Paulina Kramarz, „Bezpaństwo”, 19.

¹⁸⁵ Martin Buber, *Ja i Ty*, 45.

Agata Ziółkowska

Tak trzeba żyć, czyli słów kilka o moim życiu wewnętrznym (Appendix)

Ciemność przenikająca duszę. Mrok rozświetla tylko drewniana latarenka. Wacek znalazł ją przed laty w Bieszczadach. Stary wosk nie pozwala drzewczkom się domknąć. Jesteśmy tylko my i bezkres. Przed nami ostatni gospodarz, zapowiada Wacek. Maszerujemy w ciszy.

Jeziro. Wita nas, kołędników, odbijając gwiazdziste niebo.

Wszystkiego nie da się nazwać. Emocje muszą wystarczyć. Wspomnienia, obrazy, które trudno pomieścić, najczęściej się skraplają. Płyną łyż, ale to już mnie nie dziwi. Dziadek ma tak samo. Wszystko wtedy kruszeje, rozpada się na drobne kawałeczki.

Teatr jest spotkaniem. Czym więc jest spotkanie? Śmiech, łyż. Śpiewanie i wirowanie, słuchanie, bezszelestność. Gwar. Muzyka płynie prosto z duszy. Cieszymy się, bo jesteśmy razem. Tak trzeba żyć, krótko podsumowuje Jaszczur [Piotr Śnieguła].

A jak żyć teraz tutaj? W dzinsach i pośpiechu? Jakość powietrza: umiarkowana. I tylko delikatny, wewnętrzny dźwięk wciąż zaczepta duszę. Echem odbijają się słowa jednego z gospodarzy. „Firany musieliśmy mieć za oknem, bo esesmani chodzili i sprawdzali, co się w domach dzieje. W czasie wojny nie kołędowaliśmy. Ale tak to z dziesięciu nas chodziło, same chłopcy”.

Wrocław, 26 kwietnia 2019

Sama. A jednak nie samotna.

Rodzi się cisza. Zmęczenie nie ma znaczenia. To ważne, co dzieje się teraz. Dobrze współ. Razem.

Wrocław, 14 maja 2019, noc

Minął miesiąc. Równy miesiąc temu tańczyliśmy, śpiewaliśmy. Cieszyliśmy się sobą, chwilą, spotkaniem. Miesiąc minął, a emocje wciąż tak gęste. Dziękuję za spotkanie. Im, sobie.

Chłodne powietrze wdiera się do środka przez nieszczelne okno, wiatr szarpie liśćmi, ptaki nie uciekają, ale są wyjątkowo czujne. Chyba się kłóć. Jak zwykle chcę zapisać wszystko, co czuję, i nie potrafię. Tyle obrazów pod powiekami, brakuje tylko słów. „Nikt nie sprzedaje w cukierni kruszonki na kilogramy”, mówi Martin [Rosie]. Dlatego tak bardzo doceniam wieczory z jabłkami pod kruszonką, przy rozgrzanym piecu, z kolędą na ustach, ciepłem w sercu. Te wieczory, kiedy możemy być razem.

Wrocław, 22 maja 2019

I tylko czekanie. Pustkę wypełnia proza codzienności.

Wrocław, 10 lipca 2019, nad ranem

Wracam do rzeczywistości. Jako tako. Okna zachlapane. Wypadałoby odkurzyć i umyć podłogi. Nie skupię się na niczym. Muszę posprzątać. Później obiad. Czas znów mija obojętnie. Po Węgajtach wszystko zawsze jest bardzo trudne. Martin nazywa to powęgajcką depresją. To wiele mówi o naszym poczuciu braku. Nie brakuje nam nowej torebki, suszarki czy patelni, a bliskości i współczucia, od których społeczeństwo skutecznie i niepostrzeżenie nas odsuwa. Jest nas za dużo, jesteśmy za szybko, za pochopnie. Martin przyznał, że w Węgajtach przez kilka dni przytuła więcej ludzi niż w Berlinie przez cały rok. Na pewno jest jakiś powód, dla którego żyjemy życiem, jakim żyjemy. Dla którego żyję życiem, jakim żyję.

31 lipca 2019, Wrocław, po powrocie z Węgajt

Teatr, który staje się Domem. Stara stodoła, wypełniona rzeźbami, poezją, instrumentami. Cudowne miejsce pośrodku niczego. Tam wiem, że jestem tu, gdzie być powinnam.

Bezustannie szukamy szczęścia i wolności poza sobą. W Węgajtach tańczę, wiruję, śpiewam i czuję, a nawet wiem, że to właśnie wolność. Wolność we mnie. Beztronski taniec w stodole uwalnia ciało i umysł. Wszechświat wiruje, a ja jestem szczęśliwa. To są chwile, gdy głęboko czuję, że jestem sobą. Całkowicie pozbywam się zbroi, nie myślę o tym, czy moje stopy są czyste, okna umyte i czy rano obudzę się wypoczęta. W Węgajtach staję twarzą w twarz z prawdą o sobie. Te chwile, ci ludzie i ta przestrzeń tworzą mój świat wewnętrzny. Składają się na moje wewnętrzne Ja. Będąc w pełni sobą, zanurzam się w beczasie. Czasoprzestrzeń pozostaje niekontrolowa-

na, niejako zaburzona. Kiedy wrócę do Wrocławia, zapytam, jaki dziś dzień tygodnia. Brzmienie tego pytania stanie się wkrótce dla mnie symptomem szczęścia.

Kolęda. Kolejne domy, kolejne kolędy, kolejne historie, kolejne spojrzenia i kolejne westchnienia. Towarzyszy temu czuła wdzięczność. Czekają na nas smakołyki i bimber. Dookoła krąży jeden kieliszek. Patrząc sobie w oczy, pijemy. Za ten nowy rok! Coby przyniósł wiele dobrego.

A czy w domu pan gospodarz
Hej, ołym daj, oj czy w domu pan gospodarz
A on siedzi na kraj stoła
Hej, ołym daj
Na nim suknia atlasowa

Widzę łzy w oczach starego, eleganckiego człowieka, który wychodzi do nas przed dom z kobiałką jajek. Jego kruchy głos współbrzmi z naszym. Zna te pieśni doskonale. Przed ponad 30 laty sam przekazywał je Mutce i Waczkowi. Opowiada nam historie o czasie wojny, o tym, jak szli z pieśnią na ustach, choć śnieg nie pozwalał im się przedostać do kolejnych domostw. Zza marynarki wyciąga flaszkę wódki. Na zdrowie! Aby nowy rok przyniósł dużo zdrowia. Widzę, że jest wzruszony. Wie, że kolejnej kolędy może nie doczekać. Trudno mi śpiewać, kiedy gardło ściśnięte. Mierzę się sama ze sobą, trwając w trudnej do zdefiniowania powolnej kontemplacji i jednocześnie wzmożonej czujności. Po czasie rozumiem, że chciałam chłonąć spotkanie całą sobą tak, aby nie umknęło. Zdążyć, zanim przeminie.

Dobrze być z tymi, przez których kosmos nie przelatuje obojętnie. Spotykam ich tam od czasu do czasu. Będąc w drodze, między pracą, studiami, sprzątaniami, gotowaniem, pozwalam sobie rozbudzić swoje Ja. Wtedy zapisuję, aby wspomnieć, gdy przyjdzie zapomnieć. Swobodny strumień szczerych uczuć, które noszę w sercu, zalewa kartki mojego notesu. Aby świat nigdy nie ujrzał tego, co w środku. Aby to, co w środku mnie, pozostało ze mną.

AGATA ZIÓŁKOWSKA

Absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Uniwersytecie Wrocławskim, studentka antropologii literatury, teatru i filmu (UWr). Z Teatrem Węgajty związana od 2019 roku. W ramach Innej Szkoły Teatralnej uczestniczyła w Zapustach (2019), Alilujce (2019, 2023) oraz wyprawach bożonarodzeniowych (2020, 2022). Współtworzyła spektakle: *Beztroska*, *Rozziew* oraz *Kroniki nocy*. Redaktorka Gazetek Festiwalowych Wioski Teatralnej (2019–2021) oraz koordynatorka pracy wolontariuszy i wolontariuszek podczas festiwalu.

Magdalena Hasiuk

Bycie wzdłuż ścieżek. Wyprawy albo o jednym ze źródeł pracy twórczej Teatru Węgajty¹⁸⁶

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 Waław 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”¹⁸⁷. 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 etnicznym¹⁸⁸. Stanowiąc wielonarodowe, wielokulturowe, wielojęzyczne, wieloreligijne pogranicze, nie była tylko obszarem harmonijnego współistnienia różnych grup. Wstrząsały nim co jakiś czas

¹⁸⁶ 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).

¹⁸⁷ Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Katarzyna Kułakowska, Węgajty, 11.02.2019, wywiad niepublikowany.

¹⁸⁸ 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.

kataklizmy 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 Warmiaków¹⁸⁹. 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”¹⁹⁰ – 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.

¹⁸⁹ 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.

¹⁹⁰ „Odmieńczy”. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Ewa Mazgal, *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 Pieniżnym (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 Sobaszkwowie 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 polonofilskiej¹⁹¹. Jej ojciec, Jurgen, pastor protestancki i profesor teologii na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, urodził się w małej wiosce Heiligenkreuz (Krasnotorówka), uczęszczał do gimnazjum w Królewcu, uciekł z rodziną do Niemiec przed ofensywą Armii Czerwonej, lecz na zawsze zachował „rodzaj tęsknoty do tych stron”¹⁹².

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 Dzygadło. 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

¹⁹¹ 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 Wałęciuk-Dejneka (Siedlce: Wyd. Aureus, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2020), 61–72 [ATW].

¹⁹² 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 współbrzmiąły 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 poszerzenia 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, zsywania, 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 klezmerskiej¹⁹³.

Paradoksalna sytuacja Teatru związana z doświadczeniami ukorzenia 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 zainicjować¹⁹⁴. 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 Węgajty¹⁹⁵. 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”¹⁹⁶. 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

¹⁹³ Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Katarzyna Kułakowska.

¹⁹⁴ Zob. Krzysztof Czyżewski, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei* (Sejny/Krasnogruda: Fundacja Pogranicze. Ośrodek „Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów”, 2017), 118.

¹⁹⁵ Zob. Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, *Ramię w pierś – krótka historia Teatru Węgajty albo o warstwowej budowie lasu*, 2023 [ATW].

¹⁹⁶ Tim Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura. Antropologia. Design*, tłum. Dorota Wąsik (Kraków: Instytut Architektury, 2018), 94.

realizację potrzeby bycia w drodze, a przy tym służą celom formacyjnym 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”¹⁹⁷ 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”¹⁹⁸. W relacjach z miesz-

¹⁹⁷ 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.].

¹⁹⁸ Zbigniew Osiński, „Gardzienice. Teatr pod otwartym niebem”, *Projekt*, nr 2 (1983): 41.

kańcami wsi istotne jest zbudowanie płaszczyzny, dzięki której możliwe 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 Erdmuted:

przejścia przez trzy strumienie, potem przez płoty, po śliskich, oblodzonych spadziznach [stromiznach] wymagały dużego skupienia. Cała uwaga zawężona do kawałka gołej ziemi dającego oparcie stopom. My byliśmy gośćmi na Huculszczyźnie – gośćmi ostrożnie wydreptującymi sobie ścieżki, w nieznanym, wielkim i wspaiałym otoczeniu¹⁹⁹.

Wyprawy charakteryzuje, jak pisał o nich w kontekście Gardzienic Włodzimierz Pawluczuk, „emocjonalne i aksjologiczne «zagęszczenie»” wynikające z innego niż codzienny wysiłku 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”²⁰⁰. Waclaw 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 artyści oznacza działanie „bez ubezpieczenia, pod gołym niebem, na nierównym gościńcu, mając ze sobą tylko instrument”²⁰¹.

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”²⁰². 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

¹⁹⁹ O swoim doświadczeniu z wyprawy badawczej w styczniu 1991 na Huculszczyznę pisała w dzienniku Erdmuted Sobaszek (rękopis, archiwum prywatne).

²⁰⁰ Włodzimierz Pawluczuk, „Wyprawa. Opisanie poczynań «Gardzienic»”, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (1980): 108.

²⁰¹ Waclaw Sobaszek, „Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego «Węgajty»”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 69 [ATW].

²⁰² Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego* (Lublin: Wydawnictwo Test, 1997): 55.

na ten temat. Pisze 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 wtajemniczenia²⁰³.

Tak było również w przypadku Węgajt. Podstawowym celem wypraw było spotkanie z ludźmi, którzy w szczególności 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 Myśliwski²⁰⁴, oznaczało docieranie do ludzi, często anonimowych, pochylonych nad śmiercią, niegdyś artystów, często nikomu niepotrzebnych²⁰⁵. 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”²⁰⁶ i działania „etno-artystyczne”²⁰⁷. Pawełczyk 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

²⁰³ Krzysztof Czyżewski, „List z podróży”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 63.

²⁰⁴ 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.

²⁰⁵ Zob. „Odmieńczy”. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Ewa Mazgal, 3.

²⁰⁶ „Odmieńczy”. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Ewa Mazgal, 3.

²⁰⁷ Pawełczyk, *Le phénomène d'expédition théâtrale*, 44.

i jakoby zwyczajnej sytuacji (przy stole, przy łóżku, w izbie, na ławce). I nie chodzi o proste współlistnienie, ale o moment bycia poruszonym i przekształcanym przez ludzi spotkanych w drodze, przez ich obecność²⁰⁸. Cel, by być podczas wyprawy „gościem, «hostis», bliskim obcym”²⁰⁹ 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” odyskiwanymi przez Teatr Węgajty byli zawsze konkretni ludzie: Jan Szymczyk (z Nowicy)²¹⁰, 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 odejścia²¹¹.

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 ścieżek²¹² 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

²⁰⁸ Zob. François Laplantine, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale* (Paryż: Téraèdre, 2018), 42.

²⁰⁹ Wacław Sobaszek, „Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego «Węgajty»”, 69.

²¹⁰ „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].

²¹¹ W styczniu 1993 roku podczas wyprawy kolędniczej w Beskid Niski Sobaszekowie 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.

²¹² 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 Brzeźawy (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 Szypliszki 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 zamieszkałej 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 Polskiego²¹³ 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, charakter²¹⁴.

Poznanie matryc 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

²¹³ Zob. Mieczysław Limanowski, „Rok Polski i dusza zbiorowa”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 85.

²¹⁴ Z Wacławem Sobaszkiem rozmawiała Joanna Kocemba-Żebrowska, Węgajty, 13.05.2019, wywiad niepublikowany.

wydarzeniem o znaczeniu kosmicznym: „Jak przyjadą Węgajty, można zedrzeć kartkę w kalendarzu”²¹⁵. 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 Czyżewskiego²¹⁶, którzy jako aktorzy Teatru Gardzienice dotarli do Nowicy na początku lat 80.²¹⁷ 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 Przysłop, 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 wyszła 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”²¹⁸.

²¹⁵ 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.

²¹⁶ 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.

²¹⁷ 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.

²¹⁸ 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 [kolędnicach], o Herodach”²¹⁹ 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 Węgałty 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: Przystup, Bartne, Bielankę i trwale zakorzeniając się w tradycji wsi²²⁰.

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”²²¹. 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-

²¹⁹ Waclaw Sobaszek, *Spiski życiowe*, 177.

²²⁰ Pandemiczny 2021 rok oraz rok 2022 i kolędowanie na granicy polsko-białoruskiej były wyłomami w tej praktyce.

²²¹ Waclaw 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 kształtące dla gości, jak i wzmacniające dla gospodarzy. Aktualnie zmieniała 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”²²².

Czym jest kolędowanie Węgajt dla Nowicy?²²³ 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 stopni²²⁴) 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, Sobaszkwie 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 „nie

²²² 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).

²²³ Na podstawie badań terenowych realizowanych w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” (por. przyp. 29).

²²⁴ Zob. Aleksandra Domaradzka, *Minus 32 stopnie – kolędowanie zimowe w Nowicy 2017*, materiał filmowy [ATW].

nadążającym za terażniejszością”²²⁵, 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 kołędowania można spotkać starszych gospodarzy, którzy mają za sobą doświadczenie bycia alilujnikami. Ich udział w obrzędzie zmienia, 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 Alilujki²²⁶.

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 kołędowania bożonarodzeniowego, po dwóch dniach odwiedzania rozrzuconych na rozległym terenie gospodarstw, kołędowania 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 przeniosły kołędowanie wiosenne na Stabieńszczyznę. W tym czasie inny z gospodarzy, dawny alilujnik Henryk Podbielski,

²²⁵ 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].

²²⁶ 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 żywiotowo 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 kolędnicy 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 kolędniczym łączy się tych ludzi ze sobą i łączy się ich z szerszą rzeczywistością. Można powiedzieć, że jest w kolędowaniu taki moment transcendentny, nie w sensie teologicznym, ale w znaczeniu przedteologicznym. Można to określić przy pomocy Gombrowiczowskiej formuły „kościół międzyludzki”²²⁷.

Inne wyprawy

Oprócz krajowych wypraw badawczych i kolędniczych wyróżnić można dodatkowo kilka innych typów wypraw podejmowanych przez Węgałty. Są to: zagraniczne wyprawy badawcze, wyprawy barterowe oraz wyprawy interwencyjne, związane z artystycznym działaniem Teatru Węgałty (wyróżnienie sformułowane 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 Węgałty przypadła na lata 1991–2001. Były to wyprawy: na Huculszczyznę (wówczas w ZSRR), do Bystrzcy (w styczniu 1991 z okazji świąt Bożego Narodzenia)²²⁸, do miasta Vevchani w Macedonii²²⁹, 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 braclawski, 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

²²⁷ Wypowiedź Erdmute Sobaszek, cyt. za: Magdalena Hasiuk, „Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)”, *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 162 (2021) [ATW].

²²⁸ Zob. *Huculszczyzna*, reż. Waldemar Czechowski, 1999 [ATW].

²²⁹ Zob. *Wasiliczary – Teatr Węgałty podczas karnawału we Vevchani w Macedonii*, Grzegorz Podbiegłowski, 1996 [ATW].

kluczowych dla Teatru Wiejskiego Węgajty²³⁰. Dla jej uczestników ta wyjątkowa wyprawa oznaczała zarówno doświadczenie siły krajobrazu, specyfiki tamtejszego kołędowania, 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 spiwankę 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”²³¹. 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”²³². 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 kołędowaniem 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 Huculszczyzny*²³³ oraz płyty z lat 50. radzieckiego wydawnictwa Melodia *Troista muzyka z Ukrainy*. Na Huculszczyźnie grali muzykę na podstawie tych źródeł. Spotkanie starej huculskiej tradycji, nieznanego 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

²³⁰ Na podstawie fragmentów jego powieści *Na wysokiej połoninie* i opowiadania *Echa z Czerdaka* powstało pierwsze przedstawienie *Historie Vincenza. O prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczonym Metropolicie*.

²³¹ Z dziennika Erdmute Sobaszek (rękopis, archiwum prywatne).

²³² Z dziennika Erdmute Sobaszek (rękopis, archiwum prywatne).

²³³ Zob. Stanisław Mierczyński, *Muzyka Huculszczyzny* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965).

przybyszom mieli bowiem kontakt ze swoją dawną, odtworzoną z zapisów tradycją²³⁴.

Z kolei dzięki wyprawie do Vevchani Teatr Węgajty odkrył dla siebie tradycję karnawału, którą wykorzystywał podczas włączonych rok wcześniej w rytm pracy Zapustów²³⁵. 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 maskową²³⁶. 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 białoruskie²³⁷, 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

²³⁴ Na podstawie rozmowy z Wolfgangiem Niklausem. Rozmawiała Magdalena Hasiuk, Nowe Kawkowo, 28.09.2020, wywiad niepublikowany.

²³⁵ Zapusty wpisały się w interwał między kolędowaniem 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.

²³⁶ Z Wacławem Sobaszkim rozmawiała Magdalena Hasiuk, 23.03.2020, Warszawa – Węgajty, wywiad niepublikowany.

²³⁷ Obie łączyły charakter badawczy z kolędniczym – w 1997 roku wiosennym, rok później zimowym.

Wyjątkowo złożoną wyprawą był Karawan Południa, którego jedynie dwa kluczowe etapy przywołam w tym miejscu²³⁸.

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 akcję²³⁹. Spektakl stał się naturalnym punktem wyjścia do barteru. Zaproszeni przez gospodynię sąsiedzi z okolic, znający najbardziej archaiczną „część tutejszej tradycji – opowieści, pieśni, muzykę”²⁴⁰, 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”²⁴¹. Toczyła się rozmowy o instrumentach muzycznych, „otwarte spojrzenia, brak skrepowania”²⁴². 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.

²³⁸ Szczegółowo o wyprawie pisze Joanna Królikowska. Zob. „Droga do spotkania. O wyprawie Teatru Węgajty Karawan Południa”, w tym tomie, 290–303.

²³⁹ Zob. Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, sierpień 2011 [ATW].

²⁴⁰ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

²⁴¹ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

²⁴² Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

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 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 uciną 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, strauumatyzowana pod względami historycznymi, ekologicznymi i ekonomicznymi²⁴³ i na różne sposoby odizolowana społeczność, niedostępną chociażby językowo – rozmowy z mieszkańcami mogły odbywać się tylko przez tłumaczy (Justynę Wielgus i Ilira Dragovoje – 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 opowiedzianych 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, zosta-

²⁴³ Podczas wizyty Teatru płonął pobliski las stanowiący obok jeziora i ryb drugie miejsce zdobywania pożywienia przez mieszkańców.

li 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, 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 mieszkanki, na dajrze, albańskim tamburynie, tańcami i pieśniami rybackimi, intonowanymi jedna po drugiej przez coraz bardziej ośmielonych mieszkańców Zogaj²⁴⁴.

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 organizmu²⁴⁵.

Ciemna strona wyprawy. Konkluzja

²⁴⁴ Erdmute Sobaszek, „Powiedzieć o tym, o czym się nie mówi (Karawan Południa 2011 w Albanii – fragmenty Dziennika)”, w: *Źródła i przyszłość*, 65 [ATW].

²⁴⁵ Na podstawie wypowiedzi Erdmute Sobaszek podczas rundy kończącej festiwal Wioska Teatralna 2012, 29 lipca, notatki własne.

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 familiarności, tworzenie laboratorium rzemiosła aktorskiego działającego pod gołym niebem, w kontakcie z naturą, ze znaczącą rolą muzyki²⁴⁶. Przede wszystkim są częścią konsekwentnie prowadzonej rewolty – przeciwko osłabieniu relacji międzyludzkich, opowiadającej się za poszerzeniem obszaru teatru i przekraczaniem przyjmowanych *a priori* granic tej sztuki²⁴⁷.

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. Pisze 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”²⁴⁸.

Wyprawy mają jednak także swój cień. Bycie gościem oznacza bycie ryzykantem²⁴⁹, czasem też ignorantem (jak w przypadku Viraku), pojawiają się myśli: „jesteśmy [...] gośćmi”, „co możemy zrozumieć w ciągu zaledwie kilku dni”²⁵⁰. Teatr Węgajty przyjmuje *modus operandi*: obserwować, chłonąć, 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 alkoholowych²⁵¹. Wybór, by otoczyć wszystkich mieszkańców wyprawą, która jest jednocześnie poligonem ćwiczebnym dla często młodych, niedoświadczonych adeptów, generuje wyzwania. Objęcie traum pieśnią, spotkaniem, bez

²⁴⁶ Por. Teresa Kłosiewicz, „Hej kołęda!”, *Wspólnota* nr 41/42 (1990): 12 [ATW].

²⁴⁷ Por. Joanna Pawelczyk, *Le phénomène d'expédition théâtrale*, 60

²⁴⁸ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

²⁴⁹ W jednym z fragmentów dziennika poświęconych kołędowaniu Waław 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. Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 134.

²⁵⁰ Erdmute Sobaszek, „Powiedzieć o tym, o czym się nie mówi”, 64.

²⁵¹ Zob. Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 199.

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 powrotach uczestniczki i uczestnicy odreagowują przeciążenie²⁵². 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”²⁵³. Ekoton to przestrzeń, „w której przenikają się sąsiadujące ze sobą światy”²⁵⁴. 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 ekosystemów²⁵⁵. Ekotony zazwyczaj cechują się obfitością i bogactwem gatunków i genotypów, niekiedy charakterystycznych wyłącznie dla danego ekotonu²⁵⁶. Bioróżnorodność uznawana za swoistą cechę ekotonów rodzi się zatem z napięcia, stanowi efekt stykania się ekosystemów²⁵⁷.

W przypadku węgajckich 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

²⁵² Z Barbarą Szpunier rozmawiała Magdalena Hasiuk, 11.2020–02.2021, Warszawa – Dortmund, wywiad niepublikowany.

²⁵³ Ewa Kępa, „Stąpanie po śladach: metafizyka ekotonu”, *Czas Kultury: kultura, literatura, filozofia*, nr 2 (2020): 55.

²⁵⁴ Ewa Kępa, „Stąpanie po śladach”, 55.

²⁵⁵ 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.

²⁵⁶ 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.

²⁵⁷ 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 Leszczyckiego, 2008), 13.

bogaty, bioróżnorodny organizm. Interpretacja pracy Teatru Węgajty 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 przestrzeni do spotkania w pracy artystycznej i sytuacji egzystencjalnej twórców Teatru Węgajty „tego, co na co dzień pozostaje oddzielone, co z pozoru trwa w odrębnych obszarach istnienia”²⁵⁸.

MAGDALENA HASIUK

Teatrolożka, badaczka społeczna. Adiunkta w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, gdzie prowadzi badania zespołowe poświęcone Teatrowi Węgajty 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 niewyraźalnych 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 Węgajty 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, Waclaw 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”’ (Waclaw 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 Węgajty 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 au-

²⁵⁸ Ewa Kępa, „Stąpienie po śladach”, 56.

dience". Looking at Węgajty'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>

Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska

Z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wyzwania etyczne w pracy twórczej Teatru Węgajty²⁵⁹

Kiedy w 2014 roku Mute Sobaszek mówiła o byciu aktorką w polskim teatrze postgrotowskim, jej myśli kierowały się w stronę „wertikalnego obrazu społecznego”²⁶⁰ wpisanego w wyobraźnię tychże zespołów – mimo równościowych i emancypacyjnych haseł, które teatr ten głosi. „Taki teatr może wyłącznie być tworzony w oparciu o zasadę, że [...] jest mistrz i jest uczeń. [...] I to w ogóle nie jest kontrkulturowe”²⁶¹ – stwierdziła wówczas Mutka, od początku szczególnie dbająca o to, by praca twórcza w Węgajtach oparta była na relacjach horyzontalnych. „Jest to niezwykle inkluzywne” – mówi jedna z wieloletnich współpracownic Teatru, Miłka Majczyño – „nie tylko dopuszczanie właściwie obcych sobie osób do swojej prywatności, ale przede wszystkim zrezygnowanie z hierarchii mistrz-uczeń, postawienie uczestników warsztatów na równi ze sobą i oddanie sprawstwa w ich ręce”²⁶².

Refleksja o relacjach w teatrze, ale też warunkach pracy twórczej jest immanentną częścią etosu kontrkultury, z której teatr Sobaszków się wywodzi. W naszym przekonaniu Węgajtom najlepiej ze wszystkich kontrkulturowych teatrów w Polsce udało się realizować jej idee²⁶³. To właśnie tam, w podolsztyńskiej wsi, jak pisał Tadeusz Kornaś, „kultura czynna w rozumieniu Grotowskiego, ale oswojonym przez codzienne domowe przebywanie, rodziła się po prostu naturalnie. I trwała nieustannie”²⁶⁴. Wpisane w nią trzy

²⁵⁹ 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).

²⁶⁰ Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Katarzyna Kułakowska, 22 marca 2014, Węgajty. Cyt. za: Katarzyna Kułakowska, *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017), 354.

²⁶¹ Cyt. za: Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 354.

²⁶² Wszystkie cytowane w tym tekście wypowiedzi osób związanych z Teatrem Węgajty pochodzą z tego tomu. Z uwagi na liczbę cytowań zdecydowaliśmy się nie opatrywać ich każdorazowo przypisem, a o ile nie podajemy informacji o rozmówcy lub rozmówczyni w tekście głównym – jedynie w nawiasie podać jego lub jej imię.

²⁶³ Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 408.

²⁶⁴ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (Kraków: Homini, 2012), 196.

napędzające się nawzajem dążenia podejmowane od początku istnienia Teatru Węgajty wydają się Sobaszkom oczywiste: 1) twórcza kontestacja rzeczywistości społecznej, rodząca 2) pragnienie zmiany funkcjonowania społeczeństwa tak, by możliwa była 3) nierozdzielność życia i twórczości, jedność myślenia i działania, dzięki którym jednostka mogłaby rozwijać się w poczuciu autentyczności, spójności „własnej tożsamości, nie rozdarta sprzecznymi interpretacjami rzeczywistości, wartościami i rolami”²⁶⁵, poddająca refleksji obyczaje i relacje władzy obowiązujące w otaczającym świecie na rzecz własnego w nim sposobu bycia, zgodnego ze swoim wewnętrznym głosem. Mutka nazywa to „próbą znalezienia takiego całego kosmosu”, podejmowaną na przekór „drapieżnej rzeczywistości”²⁶⁶, dążeniem do stworzenia „przestrzeni odrębności, przestrzeni wolności, w tym sensie «kontr-»”²⁶⁷. Tak skonstruowanej wizji alternatywnego życia i rozwoju osobistego towarzyszy refleksja o ekologii i odpowiedzialności – nie tylko za ekosystem, lecz także, a może przede wszystkim, za to, co międzyludzkie.

„Będąc tam, czujesz, że to, co się tam dzieje, jest dobre” – mówi Pamela Leończyk, wymieniając zarówno węgajcki szacunek do człowieka i przyrody, promowany tam weganizm, jak i prowadzone przy stole rozmowy o stanie społeczeństwa, kultury i cywilizacji. „[...] taki też wizerunek Węgajt jest pielęgnowany przez ludzi, którzy tam jeździli i jeżdżą, więc jedzie się tam już z nastawieniem, że tak tam będzie” (Pamela). Wydaje się, że poprzeczka została zawieszona dość wysoko od samych początków istnienia Teatru – zarówno przez Sobaszków, jak i przez bliskie Teatrowi osoby. Dotyczy to tak pracy twórczej, jak relacji międzyludzkich: „To pewnego rodzaju przyrzeczenie, zobowiązanie” – mówi Miłka.

Uważam, że kiedy teatr głosi idee równouprawnienia, współdziałania, współdzienienia, to stawia sobie poprzeczkę wysoko i jako instytucja pragnąca te oczekiwania spełniać, i jako ludzki kolektyw dążący do ich realizacji. [...] W momencie, kiedy widzisz, że te postulaty są łamane, to boli tak, że nie chce się w tym uczestniczyć. Człowiek czuje się zawiedziony, oszukany (Miłka).

Jak Węgajty wywiązują się z tego „przyrzeczenia”?

Szukanie stale nowych ścieżek w obszarze pracy nad relacjami i warunkami działań twórczych wydaje się niemożliwym do skończenia procesem.

²⁶⁵ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 6.

²⁶⁶ Cyt. za Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 366.

²⁶⁷ Erdmute i Wacław Sobaszkowie, *Rozmowa 05*, w: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska (Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 246.

„Może teraz? W takim zupełnie najmłodszym pokoleniu?”²⁶⁸ – zastanawiała się Mute podczas rozmowy sprzed prawie 10 lat. Dotyczyła ona głównie porażki kontrkulturowych ideałów uwidocznionej szczególnie w stosunku do kobiet pragnących twórczo się realizować w tym środowisku, odgrywając jednocześnie inne życiowe role. Erdmute Sobaszek jest jedną z pięciu bohaterek książki o kobietach kontrkultury teatralnej w Polsce, które w perspektywie autoetnograficznej dały świadectwo, co to znaczyło być kobietą w utopijnych wspólnotach i z jakimi ograniczeniami musiały się one borykać. W dużej mierze za sprawą *Błaźnic* rozbudziła się w Węgajtach refleksja feministyczna. Rozmowa o roli i pozycji kobiety w teatrze Sobaszków zorganizowana podczas Wioski Teatralnej w roku 2018 odbiła się szerokim echem w węgajckim kosmosie²⁶⁹.

Pandemia wyłoniła kolejne wątki do namysłu, uwidoczniając całą panoramę kryzysów, które dotyczą nie tyle Teatru Węgajty, co teatru w ogóle. Pomijane, a niekiedy wręcz tabuizowane dotąd problemy środowiska teatralnego, takie jak nadużycia władzy i uwikłanie w struktury patriarchalne czy zaniedbanie spraw pracowniczych, zwłaszcza brak bezpieczeństwa socjalnego i emocjonalnego pracownic i pracowników teatrów²⁷⁰, zostały w kwarantannie przeniesione do sfery publicznej²⁷¹. Tematy te – tak silnie obecne w czasie pandemii w dyskursie okołoteatralnym – pojawiały się także w rozmowach o metodzie pracy twórczej Sobaszków, z których większość została przeprowadzona zdalnie w czasie lockdownu z osobami związanymi z Teatrem Węgajty²⁷². Słuchając o „czułym nawigowaniu” (Paulina) Wacka

²⁶⁸ Cyt. za: Kułakowska, *Błaźnice*, 355.

²⁶⁹ Zob. Praca na głębokościach. Tekst na kanwie rozmów z Zofią Bartoszewicz, w tym tomie, 166–167.

²⁷⁰ Zob. Michał Bargielski, Anna Buchner, Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Maria Wierzbicka, *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie antropologicznej* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021). <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/853/pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii-zawody-teatralne-w-perspektywie-antropologicznej>; Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, Olga Drygas, Michał Bargielski, “Individual and Community Crises in a Pandemic: The Social Theater of Ambulatory Care”, *Pamiętnik Teatralny*, nr 4 (2020): 63–84. <https://doi.org/10.36744/pt.455>; Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Maria Babicka, Michał Bargielski, „A Community in Quarantine: The Social Worlds of Alternative. Theater During the Pandemic”, *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 17 (2021): 50–74. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.03>.

²⁷¹ Zob. Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, „«Zmiana – teraz!»? Zakończenie”, w: *Teatr w pandemii*, red. Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021), 222–226.

²⁷² Wywiady indywidualne pogłębione prowadzone były od lipca 2018 do grudnia 2022. Wybranych 15 zostało zredagowanych i autoryzowanych – znajdują się w tym tomie w części *Rozmowy*. W wielu przypadkach rozmówczynie i rozmówcy mieli potrzebę rozszerzenia poruszanych w rozmowie wątków – pisemnie, pracując nad tekstem, lub ustnie, podczas kolejnych spotkań. Więcej o partycypa-

i Mutki, którzy niewątpliwie stworzyli w węgajckiej stodole przestrzeń wolności nie tylko dla siebie, ale i dla uczestniczek i uczestników Innej Szkoły Teatralnej, miejsce, gdzie można „próbować, eksplorować, popełniać błędy, wątpić, bać się, pytać”, gdzie można „czuć się bezpiecznym w błędzeniu” (Justyna), „miejsce mocy, gdzie można ewoluować jako istota społeczna i twórcza”, gdzie można „rozbudzić czucie samego siebie i otaczającej rzeczywistości” (Paulina), zaczęłyśmy zdawać sobie sprawę także z wyzwń etycznych – czasem nazywanych wprost, czasem sygnalizowanych między wierszami – z jakimi wiąże się taki charakter pracy twórczej. O nich jest ten tekst.

Prezentowane rozważania są wynikiem indukcyjnej analizy treści wywiadów z uczestnikami i uczestniczkami IST. Najpierw przeprowadziłyśmy kodowanie otwarte²⁷³ zebranego materiału, aby zidentyfikować wątki, które pojawiały się w rozmowach. Następnie w efekcie kodowania selektywnego uporządkowałyśmy wyłonięone wątki, a do dalszej analizy wybrałyśmy fragmenty, które dotyczyły trudnych doświadczeń i wyzwń etycznych w Węgajtach. Wątki te pojawiały się czasami w śladowej, czasami w rozbudowanej formie we wszystkich 15 analizowanych rozmowach²⁷⁴. Następnie w procesie kodowania teoretycznego uporządkowałyśmy materiał według kategorii zaczerpniętych z dyskursu etycznego w obrębie badań jakościowych, o czym piszemy poniżej. Tekst ma zatem charakter problemowy i obrazuje tylko pewien wycinek doświadczeń osób uczestniczących w pracach Teatru Węgajty.

W naszej analizie sięgamy do kategorii wykorzystywanych w refleksji antropologicznej dotyczącej etyki badań terenowych i adaptujemy je do analizy procesu twórczego²⁷⁵. Kategorie analityczne, którymi posługujemy

cyjnym charakterze tej części książki: zob. Katarzyna Kułakowska, „Odkrywanie tego, co poziome. Wprowadzenie”, w tym tomie, 15–32.

²⁷³ O indukcyjnym i dedukcyjnym podejściu do analizy oraz o rodzajach kodowania nakierowanego na kategorie empiryczne (kodowanie otwarte, selektywne) lub kategorie teoretyczne (kodowanie teoretyczne) zob. np. Graham Gibbs, *Analizowanie danych jakościowych*, tłum. Maja Brzozowska-Brywczyńska (Warszawa: PWN, 2011), 79–105; Krzysztof Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 48–57.

²⁷⁴ Pełne, autoryzowane transkrypcje rozmów umieszczone zostały w tym tomie w części *Rozmowy* 61–182. W przypadku każdej wypowiedzi cytowanej w tym tekście czytelnik może prześledzić, jaki kontekst towarzyszy słowom danej osoby o tym, co było dla niej trudne w pracy artystycznej w Węgajtach.

²⁷⁵ Tam, gdzie w literaturze naukowej mowa o procesie badawczym, my piszemy po prostu o procesie, mając na myśli proces tak badawczy, jak artystyczny, ze świadomością niedoskonałości tej analogii. Heurystycznego zbliżenia perspektyw badawczej i artystycznej dokonaliśmy ze względu na dostępność i powszechność narzędzi oceny etyczności procesów opartych na pracy z ludźmi na gruncie nauk społecznych, a nieznanomość jasno zdefiniowanych, powszechnie wykorzystywanych kryteriów oceny funkcjonowania grup artystycznych na gruncie kultury i sztuki. Innym systemem,

się w tym tekście (ryzyko krzywdy, podatność na zranienie, władza i wykorzystanie, wzajemność, świadoma zgoda, zapewnienie komfortu, poufność), pojawiają się zarówno na kartach kodeksów etycznych²⁷⁶, jak i w podręcznikach metodologicznych do prowadzenia badań terenowych z ludźmi²⁷⁷, a także w metametodologicznych refleksjach i badaniach empirycznych dotyczących realizacji zasad etycznych w praktykach badawczych²⁷⁸. Stanowią one podręczny zbiór narzędzi do oceny etyczności procesu badawczego, którym posługują się badacze i badaczki. W tekście będziemy nawiązywać do następujących zasad etycznych wypracowanych na gruncie antropologii oraz dyscyplin pokrewnych, takich jak socjologia, kulturoznawstwo czy pedagogika:

1) Unikanie ryzyka krzywdy, rozumiane jako nieszkodzenie osobom uczestniczącym w procesie i nienarażanie ich na stratę (emocjonalną, psychiczną, godności, materialną, zdrowotną itd.) mogącą być jego następstwem. Ta zasada wiąże się z uzyskaniem świadomej zgody od uczestników i uczestniczek procesu, którym należy dostarczyć pełnej i rzetelnej wiedzy o tym, jakie konsekwencje może mieć dla nich udział w owym procesie. To najtrudniejsze wyzwanie w przypadku grup szczególnie wrażliwych, często nieświadomych ryzyka, które wynika z zaangażowania w badania czy tworzenie dzieła artystycznego. Oszacowanie tego ryzyka i zapewnienie bezpieczeństwa uczestnikom spoczywa wówczas na osobie odpowiedzialnej za proces. W tym zakresie odnośnie Węgajt podejmujemy refleksję na temat specyfiki grupowego procesu twórczego, będącego niekiedy jednocześnie procesem terapeutyzującym trudne doświadczenia. Kierujemy

który mógłby posłużyć do poprowadzenia refleksji etycznej na temat działalności Węgajt, mogłyby być np. kodeksy i wytyczne etyczne obowiązujące środowisko terapeutów prowadzących procesy grupowe, jednak ta perspektywa jest nam mniej znana, dlatego nie podjęliśmy się poprowadzenia refleksji z wykorzystaniem tego systemu zasad etycznych.

²⁷⁶ Zob. np. Polskie Towarzystwo Socjologiczne, *Kodeks Etyki Socjologa* (PTS, 2012), <https://pts.org.pl/wp-content/uploads/2016/04/kodeks.pdf>; American Anthropological Association, *Statement of ethics: Principles of professional responsibilities* (AAA, 2012), <https://ethics.americananthro.org/category/statement>; kompleksowy przegląd wytycznych kodeksowych i przewodników etycznych zob. Adrianna Surmiak, *Etyka badań jakościowych w praktyce. Analiza doświadczeń badaczy w badaniach z osobami podatnymi na zranienie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2022), 30–34.

²⁷⁷ Zob. Martyn Hammersley, Paul Atkinson, *Metody badań terenowych*, tłum. Sławomir Dymczyk (Poznań, Zys i S-ka, 2000), 268–291; John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, *Analiza układów społecznych. Przewodnik metodologiczny po badaniach jakościowych*, tłum. Anna Kordasiewicz, Sylwia Urbańska, Monika Żychlińska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2009); Michael Angrosino, *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, tłum. Maja Brzozowska-Brywczyńska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 153–162.

²⁷⁸ Zob. Adrianna Surmiak, *Etyka badań jakościowych w praktyce*.

uwagę na szczególną podatność na zranienie (*vulnerability*)²⁷⁹ tych osób, które przyjeżdżają do Węgajt w poszukiwaniu ukojenia oraz zaspokojenia potrzeb emocjonalnych, społecznych czy duchowych.

2) Wzajemność i unikanie ryzyka wykorzystania to dwie kwestie regulujące relacje między uczestnikami procesu. Chodzi o to, by miały one charakter zwrotny – dla obydwu stron korzystny, bez generowania nierówności w obszarze interakcyjnym. Czasami jedna strona czerpie z udziału w procesie korzyści przede wszystkim poznawcze, a druga głównie emocjonalne czy materialne, istotne jest jednak poczucie, że relacja jest wzajemna i nie zachodzi sytuacja wykorzystania jednego partnera interakcji przez drugiego. W Węgajtach ten dylemat rozważamy w odniesieniu do relacji władzy w procesie artystycznym i do sprawstwa w codziennych interakcjach. Na podstawie analizy wywiadów próbujemy namierzyć obszary nierówności w polifonicznej formule pracy.

3) Zapewnienie komfortu – jako dyrektywa etyczna – nakłada na osoby odpowiedzialne za proces konieczność zapewnienia dobrych warunków uczestnictwa w nim, w wymiarze tak psychologicznym, jak czysto fizycznym. W praktyce oznacza to wymóg zadbania o warunki, w których proces przebiega, i zabezpieczenie podstawowych potrzeb wszystkich jego uczestników i uczestniczek. To także reguła przypominająca o granicach poświęcenia dla procesu badawczego lub artystycznego. Nasza refleksja o dyskomforcie pracy w Węgajtach dąży do wskazania, w jaki sposób prowizoryczny rys teatru skłania – w sposób niebezpośredni, a symboliczny – uczestników i uczestniczki węgajckich działań do podejmowania wysiłków artystycznych, fizycznych, emocjonalnych i intelektualnych kosztem spraw bytowych i ambicji zawodowych. To może czynić z Węgajt miejsce, w którym pielęgnowany jest mit artysty zdolnego do twórczych uniesień, a przy tym niemającego przyziemnych potrzeb.

4) Ochrona poufności i autorstwa uczestników i uczestniczek procesów opartych na zwierzaniu się z osobistych poglądów i pracy z doświadczeniami, często intymnymi czy trudnymi, to ostatnia z zaadaptowanych przez nas zasad regulujących praktykę terenową. W badaniach społecznych pouf-

²⁷⁹ O kategorii podatności na zranienie, inaczej ranliwości zarówno osób badanych, jak i realizujących badania zob. np. Ruth Behar, *The vulnerable observer. Anthropology that breaks your heart* (Boston: Beacon Press, 1996); Katarzyna Kalinowska, „O autoetnografii dotknięć, zranień i odkształceń”, *Kultura i Społeczeństwo* nr 3 (2017): 9–31; Waldemar Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce* (Kraków: Universitas, 2007), 205–217; Adrianna Surmiak, *Etyka badań jakościowych w praktyce*.

ność chroni przed ryzykiem krzywdy, sprawia, że nikt nie może powiązać pewnych słów czy sytuacji z osobą, której one dotyczą. Trzeba jednak przy tym pamiętać, że ochrona uczestników procesu nie może odbywać się kosztem utraty prawa do własności fragmentów swojego życia. W przypadku dzieła artystycznego kluczowa jest kwestia uznania autorstwa i dokumentacji wkładu pracy wszystkich członków i członkiń zespołu artystycznego w powstanie spektaklu. Istnieje cienka granica między anonimowością a autorstwem narracji przedstawianych w formie dzieła badawczego czy artystycznego złożonego z osobistych historii. Chodzi tu więc o ocenę, kiedy należy ukrywać autorstwo poglądów i pomysłów, by chronić osoby biorące udział w procesie, a kiedy poszczególni uczestnicy i uczestniczki procesu mają prawo do swoich słów czy ekspresji. W kontekście pracy artystycznej w Teatrze Węgajty zwracamy uwagę na zaniedbania w zakresie ochrony praw autorskich i własności intelektualnej. Polifoniczność procesu twórczego wymaga wypracowania nie tylko procedur włączania każdego głosu do tkanki dzieła, ale też skrupulatnego oznaczania wkładu pracy i dzielenia się efektami wspólnotowego wysiłku, co zostało dostrzeżone i zaczęło się zmieniać dopiero w ostatnim czasie.

Odwołania do kategorii etycznych, którymi kierują się w swojej pracy badaczki i badacze terenowi, wydały nam się zasadne ze względu na wyraźne podobieństwa między pracą artystyczną praktykowaną w węgajckim laboratorium więzi międzyludzkich a pracą antropolożki czy etnologa, która również jest oparta na doświadczeniu żywego spotkania i wymiany między uczestnikami interakcji, a także na byciu w drodze, w ruchu, wychodzeniu do ludzi, słuchaniu i rozmowie. Wrażliwość na wymienione wyżej kwestie etyczne wydaje się kluczowa tam, gdzie w centrum procesu jest spotkanie z Innym, a wiedza o świecie wykluwa się w interakcjach, we współprzeżywaniu, dzieleniu przestrzeni, w byciu razem, współdoświadczeniu. Dlatego zaadaptowałyśmy znane z refleksji antropologicznej kategorie do analizy etycznej pracy grupy teatralnej, której modus działania w naszym odczuciu jest zbliżony do istoty pracy badawczej w terenie.

W tekście stawiamy pytania o pułapki etyczne w realizacji horyzontalnego modelu relacji międzyludzkich w pracy teatralnej Węgajt. Pytamy o ryzyka związane z pracą w teatrze budowanym z wykorzystaniem polifonicznych metod zarządzania procesem artystycznym²⁸⁰ i opartym na wspólnotowym modelu relacji. Wizja teatru proponowana przez Sobaszków potencjalnie

²⁸⁰ Zob. Katarzyna Kułakowska, „Odkrywanie tego, co poziome”, 15–32.

tworzy idealne, nieprzemocowe, niehierarchiczne, nastawione na dialog miejsce pracy twórczej. Niektóre doświadczenia uczestniczek i uczestników warsztatów i wypraw węgajckich pokazują jednak, że realizacja tej wizji niekiedy odbiega od założonych celów. Kontekstem dla naszych analiz są więc z jednej strony rozważania o utopijności projektu węgajckiego, z drugiej – panująca obecnie w polskim teatrze atmosfera, która sprzyja odsłanianiu zaniedbań, krzywd i tego, co niewygodne dla legend środowiska teatralnego, a co wiąże się z szeroko rozumianą sferą naruszeń godności, bezpieczeństwa bądź wolności pracowników i pracowników teatru.

Teoretyczną ramą naszych rozważań jest antropologia doświadczenia²⁸¹ – analizujemy subiektywne doświadczenia uczestniczek i uczestników IST, a naszym celem jest spojrzenie z ich wewnętrznej, osobistej perspektywy na trudności i wyzwania pojawiające się podczas uczestniczenia w warsztatach, wyprawach i festiwalach organizowanych przez Teatr. Jednocześnie nasza perspektywa analityczna w procesie badawczym była dwojaka – oparta na żonglowaniu zaangażowaniem i dystansem, co umożliwiło nam zastosowanie triangulacji pozycji badaczek wobec układu społecznego, wejście w role Konwertyty i Marsjanina, czyli dwóch postaci w odmienny sposób poznających badaną rzeczywistość²⁸². Jedna z nas (Katarzyna Kułakowska) prowadziła wywiady i analizy z pozycji zaangażowanego uczestnictwa (Konwertyta), odwołując się do sytuacji insiderki doświadczającej węgajckich spotkań. Druga (Katarzyna Kalinowska) przyjęła perspektywę outsiderską, zewnętrzną i zdystansowaną wobec obserwowanego świata społecznego (Marsjanin). Interpretacje zamieszczone w tekście powstawały w zderzeniu tych dwóch stanowisk – wewnętrznego i zewnętrznego.

„Ucórczenie”, czyli o relacjach władzy

²⁸¹ Zob. Victor W. Turner, Edward M. Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, tłum. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011); Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, tłum. Ewa Paczkowska-Łagowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004); Doris Bachman-Medic, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012); Victor W. Turner, *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, tłum. Małgorzata i Jacek Dziekanowie (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2005); Grzegorz Godlewski, „Victor Turner: ku antropologii doświadczenia”, *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 2 (2009): 165–185.

²⁸² O triangulacji pozycji badaczy oraz metaforze Marsjanina i Konwertyty – zob. John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, *Analiza układów społecznych*, 47–48.

„Był to teatr jak życzliwy dom”²⁸³ – stwierdza Kornaś, pisząc o rodzinnej atmosferze panującej w Teatrze Węgajty. Poczucie, że jest „tam jak w domu” (Eliza) dotyczy nie tylko gości i gości Teatru, lecz przede wszystkim osób związanych z nim twórczo na dłużej.

Do dziś najczęściej śnią mi się Węgajty, nie dom rodzinny, tylko Węgajty – teatr, okolica, ludzie – wszyscy są w moim sercu, gdzieś głęboko. Dają mi poczucie bezpieczeństwa, że zawsze mogę tam wrócić (Marijka).

[...] chce się tam wracać jak do domu, w którym czekają ciepłi i troskliwi mama i tata. [...] Będąc częścią węgajckiej rodziny, można odnaleźć wartości być może nieobecne we własnym domu rodzinnym: wzajemną troskę, spokój, uszanowanie różnorodności. W ten sposób Węgajty leczą z różnych traum, odczarowują przeszłość poprzez realne przeniesienie do bajki z dzieciństwa, do lasu i stodoły, gdzie ogląda się filmy na prześcieradle i znajduje życzliwość i wsparcie (Miłka).

Wychowałam się bez ojca, więc Wacek w moim życiu był jego figurą. To było dla mnie ważne nie tylko artystycznie, ale też życiowo – po prostu byłam z nim związana. Otoczył mnie dużą troską, wsparciem. To było takie ojcowanie ze strony Wacka, takie mnie przez niego „ucórczenie” (Izabela).

W Węgajtach zawsze było dużo młodych kobiet. To nie jest przypadek. I to jest pozytywne, że młode kobiety, często pochodzące z rodzin dysfunkcyjnych czy wychodzące z toksycznych związków, znajdują tam zastępczego ojca, który pozwala im na nowo zaufać sobie samym (Barbara).

Poczucie bezpieczeństwa, o którym wspominają rozmówczynie, i działanie terapeutyczne relacji w stylu rodzinnym nie tylko mają znaczenie na polu osobistym, lecz także zważają na dynamice pracy twórczej. Sobaszkowie, stwarzając miejsce, gdzie szeroko rozumiane spotkanie odbywa się w „całkowitej szczerości, ufności i dobrych intencjach, bez krytyki i oceniania, z pełnym zaangażowaniem i poczuciem, że jest się ważnym” (Miłka), sprawiają, że uczestniczki i uczestnicy warsztatów czują się bezpiecznie, szybko nabierają zaufania i łatwiej jest im się otworzyć na twórcze poszukiwania (Barbara). Czy tak budowane bliskie relacje między Sobaszkami a adeptami IST mają jednak charakter zwrotny? Odpowiedź nie jest oczywista.

Węgajty dopuszczają do bliskości. Wielokrotnie z Mute i Wackiem odbywaliśmy intymne rozmowy, wymienialiśmy się doświadczeniami, prywatnymi historiami [...] (Miłka).

Wszystko jest owiane mgiełką tajemnicy [...]. Mówią o tym, nad czym pracujemy, ale nie mówią o procesach, które zachodzą i dla których oni stwarzają przestrzeń, żeby mogły zachodzić (Eliza).

Mój status [w Teatrze] był jednak niedookreślony, prowizoryczny, zależny od Wacława, który raz zwiększał, raz zmniejszał dystans w relacji, aż do poczucia bliskości (Zofia).

²⁸³ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty*, 192.

Z jednej strony zatem relacje te wydają się oparte na wzajemności, z drugiej Sobaszkowie jako prowadzący warsztaty i gospodarze miejsca dyktują ich warunki – mogą decydować o obszarach przemilczeń, mogą zarządzać bliskością i oddaleniem, wreszcie poprzez swoje działania mogą niwelować albo ustanawiać nierówności wynikające z tego, jaką pozycję w Teatrze i we wspólnocie zajmują. To od ich decyzji zależy zatem, jak poprzez swoje zachowania i działania będą dbać o równościowy charakter relacji w Teatrze; teatrze, który historycznie jest instytucją hierarchiczną i dopiero od niedawna trwa w nim proces zmian.

Choć często mówiliśmy o wspólnocie i równości przyświecającym działaniom Teatru, to nie udało nam się w tamtym momencie wyzbyć hierarchicznego modelu pracy, który od lat ma się tak dobrze w polskim teatrze (Pamela).

To nie było bezwzględne, ale było jasne, że Wacek ma ostateczny głos. On się konsultował, dopytywał, ale podejmował ostateczną decyzję (Justyna).

Miałam poczucie, że w jakimś stopniu jestem zależna od Wacka, ale nie czułam się gorsza lub mniej sprawcza. Wacek pozostaje człowiekiem. Nie jest Mahatmą Gandhim, ma też swój niełatwy los. Gdy widzę, jakie oczekiwania ludzie mają wobec niego, to myślę, że bardzo trudno temu sprostać... (Marijka)

Też nie jest tak, że w tej polifonii każdy głos może być usłyszany. Nigdy nie mogłam użyć w spektaklu żadnej mojej piosenki – widocznie Wackowi nie pasowały albo się nie podobały. [...] Spektakle Węgajt nie są tworzone demokratycznie, skoro zespół nie ma wpływu nawet na to, które sceny finalnie będą pokazane, a które się nie pojawią. Są osoby, które grają dłuższe fragmenty, bo coś się szefowi podoba, są osoby, które mają bardzo krótkie teksty, które nie mogą wybrzmieć (Miłka).

W Teatrze Węgajty niewątpliwie to Waćław jest osobą decyzyjną, co stoi w sprzeczności z głoszonymi przez Teatr wartościami opartymi na równości, idei partycypacyjności i osadzonymi na, mogłoby się wydawać, kontrhegemonicznych praktykach. Na tak pomyślany system społeczny Waćław ukuł nawet termin: „Zamiast patriarchy albo matriarchy, wymyśliłem dziś: «atriarchat». Atriarchalne – niewiślane, niepoddane hierarchii”²⁸⁴. Wbrew zatem temu, do czego dąży, Teatrowi Węgajty nie udało się jeszcze osiągnąć zamierzonego celu. Codziennosc węgajckiej społeczności uwiśłana jest w relacje władzy, a ustanawiające je zależności nie są jasno określone.

Niepewność była moją codziennością [...]. W Węgajtach brakuje stałego gruntu, a wielogłosowość, równościowa współpraca jest jedynie deklarowana (Zofia).

Współpraca z nimi wcale nie jest taka łatwa i oczywista. A już na pewno nie na

²⁸⁴ Waćław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 89.

własnych zasadach. Jak chcesz wejść w działanie z Węgajtami, musisz dostosować się do panujących tam reguł (Miłka).

Relacje w Węgajtach przypominają te w rodzinie też pod tym względem, że są tam niepisane reguły, których nikt nigdy nie wypowiedział, ale obowiązują. W Węgajtach są pewne struktury i hierarchie, dla nowych osób niewidoczne, które trzeba wyczuć. [...] nie wiadomo, kto jakie ma prawa albo jakich nie ma, na ile należy powierzyć się drugiej osobie, a na ile można coś samemu zmienić. Te niepisane reguły niektórych ludzi blokują, innym dają dużo wolności (Barbara).

Wbrew pozorom ciepłe i rodzinne relacje panujące w Węgajtach utrudniają przejrzyste nakreślenie zasad regulujących porządek pracy twórczej. Nawet jeśli się zdaje, że Wacek i Mutka „bardzo pilnują swoich granic” (Marijka), to „pod adresem Węgajty 18 przestrzeń prywatna i publiczna się wymieszają” (Zofia). Niemożność ostrego rozgraniczenia zawodowych i osobistych aspektów relacji z uczestniczkami i uczestnikami IST często decyduje o ich odejściu z Teatru – nie tyle z powodów artystycznych, co w poczuciu, że przyszedł naturalny czas „opuszczenia rodzinnego gniazda” (Izabela).

Ostatecznie oni mają rodzonych synów, którzy zawsze będą u nich na pierwszym miejscu. To też był powód mojego rozstania z Węgajtami. Żeby nie mieć za dużych oczekiwań, bo mogłoby to być niebezpiecznie dla obu stron (Izabela).

Zdecydowanie wolę z Mutką i Wackiem mieć kontakt osobisty, pozakontekstowy. Na pewne obrazy chyba nie mam w sobie otwartości (Justyna).

Splot tego, co osobiste, z tym, co profesjonalne, dotyczy bowiem nie tylko relacji między Sobaszkami a adeptami IST, lecz także wątków ich relacji małżeńskiej przeniesionych mimowolnie do sali teatralnej.

Sobaszkowie prowadzą tu domowe gospodarstwo, teatr, zajęcia i ludzi. Oboje z bagażem osobistych spraw wnoszonych wielokrotnie we wspólną przestrzeń. Przykładowo Wacław w obecności adeptek i adeptów IST uciszał Mute, dyscyplinując w ten sposób współzałożycielkę, administratorkę, fundraiserkę, aktorkę Teatru Węgajty, bez której Teatr by nie przetrwał (Zofia).

To jest bardzo trudny duet – Wacek, Mutka. Oboje wnoszą totalnie różne rzeczy i czasami jedna przestrzeń pracy była niewyporna na obie jakości. Często odbywało się to kosztem jednej osoby i zazwyczaj była to Mutka. W takich momentach ujawniała się hierarchiczność teatralna (Justyna).

Jest jeszcze Mute, której praca – może niedoceniona, czasem pozostawiona w cieńcu – jest niezastąpiona. [...] Zawsze chętna wesprzeć, pomóc, doradzić. Uważam, że Mute wykonuje tam olbrzymią pracę. Oni obydwójce ten teatr niosą (Eliza).

Teatr Węgajty jawi się zatem jako teatr budowany zgodnie z modelem rodziny, i to rodziny o tradycji patriarchalnej. Jego paternalistyczny charakter nie tylko objawia się czasem w postawach założyciela (który, jak zauwa-

za Zofia, „mimo równościowych deklaracji tkwi [...] w patriarchacie”), lecz przenika także podstawowe struktury komunikacyjne, stając się przyczyną większości konfliktów, do których w Węgajtach dochodzi. Problemem okazuje się to, że w teatrze, w którym jego członkinie i członkowie czują się jak w domu, trudno jest rozpoznać relacje władzy. Co więcej, ci, którzy potrafią to zrobić, najczęściej czują, że ich granice zostały wystawione na próbę, a przepełnieni emocjami nie chcą brać na siebie odpowiedzialności za obnażanie patriarchalnych mechanizmów nadużyć. W wielu przypadkach sprowadzanie codziennych sporów na grunt metarefleksji jest też dla niektórych za bardzo abstrakcyjne. Opowiada Barbara:

Nie jest to łatwe, żeby konflikt [...] sprowadzać do takiego poziomu, na którym dla wszystkich staje się jasne, że to chodzi o patriarchy i w ten sposób znowu przejawiają się jego struktury i hierarchia. [...] Niekiedy też przerasta mnie to, by dołączać intelektualny wątek do rozmowy, która jest dla mnie emocjonalna, szczególnie gdy czuję się w tym sama. Komunikacja mnie przerasta: to, że czując się źle potraktowana, muszę jeszcze wyjaśniać, co się zaszło i dlaczego tak jest. Dlatego nie da się tego tak łatwo zmienić. Dlatego wciąż jesteśmy w patriarchacie. I jeszcze ten układ tłumaczymy...

To wszystko prowadzi do pewnego rodzaju impasu w rozwoju teatralnej wspólnoty wynikającego stąd, że „trudnych kwestii [...] się nie tematyzuje” (Zofia), co może być „przyczyną traum, które niektórzy ludzie wynoszą z Węgajt: że pewnych rzeczy nie potrafią nazywać wprost i noszą je w sobie” (Marijka). Brak narzędzi, by zdiagnozować problem, to jedna z przyczyn niemożności zmiany; druga wynika z pragnienia chronienia relacji, która dla większości związanych z Węgajtami osób jest niezwykle ważna i nie bez powodu przepełniona wdzięcznością. Z jednej strony chodzi zatem o bilans zysków i strat, który wychodzi na korzyść tych pierwszych, z drugiej o zależność wynikającą z bliskości. O siłę ludzkiego przywiązania.

W momentach, kiedy dochodzi do konfliktu, ważna jest emancypacja. A my boimy się tego naszego tatusia skrzywdzić, bo on się stara i sam jest ofiarą patriarchy. Obserwuję, że wielokrotnie powtarza się ta sama sytuacja: ja stawiam granice w relacji z Wackiem, a młode feministki tłumaczą mi jego zachowanie, więc zaczynam czuć się winna, że czuję to, co czuję. Warto byłoby odważyć się przynajmniej nie tłumaczyć tego patriarchy. Nie chcę mieć więcej wyrozumiałości wobec Wacka niż wobec siebie samej (Barbara).

Częścią utrwalonej struktury władzy jest ochrona tego, kto nią dysponuje. Zatem w Węgajtach dba się i ja dbałam o komfort Waclawa, chroni się go i ja go chroniłam, chociażby nie nazywając po imieniu tego, co robi (Zofia).

Powyższe wypowiedzi kwestionują wzajemność rodzinnych relacji panujących w Węgajtach. Utknięcie relacji w niedopowiedzeniach i niemożność realnej konfrontacji sprawiają, że pragnienie zmiany sytuacji i możliwość działania przenoszą się z zewnątrz do wewnątrz. Dlatego rozmówcy i rozmówczynie mówią o „frustracji” (Wiktoria), o „wewnętrznej walce, którą toczysz w obliczu podejścia Wacka do niektórych spraw” (Miłka), o tym, że „on powoduje, że pewne, czasem nietatwe rzeczy uruchamiają się w ludziach” (Marijka), wreszcie, że tracili „dużo czasu na obmyślanie odpowiednich do sytuacji strategii” (Zofia). Niekiedy odpuszczenie kontroli w procesie artystycznym i sprawstwa w codziennych sytuacjach na rzecz tego, by wspólnota trwała dalej, jest tym wyborem, którego dokonują uczestnicy i uczestniczki IST. W efekcie umacnia się zarówno struktury władzy w ustalonym z góry porządku (negatywny skutek uboczny), jak i międzyludzkie więzi w poczuciu wspólnej sprawy (oczekiwany efekt pozytywny). Opowiada Sebastian:

W którymś momencie godzisz się na to, że nie musi być po twojemu. I przestajesz się frustrować, znajdujesz sens w tym, że wykonało się robotę i wykonywało się ją razem. To zasila relacje, które później kwitną.

Tak, jak w terapii, której nikt nie prowadzi, czyli o ryzyku krzywdy

Rodzinna atmosfera Węgajt, pielęgnowane tu wartości i emocjonalna bliskość, wreszcie modus działania teatru – wszystko to sprawia, że do IST ściągają ludzie wrażliwi, siłujący się ze światem, szukający alternatywy dla codzienności, w której żyją, podatni na zranienia. Te osoby w Węgajtach znajdują dom, ciepło rodzinne, które łąta braku, daje nadzieję; odnajdują enklawę, w której mogą czuć się sobą. Gospodarstwo Sobaszków przyciąga nie tylko ze względów zawodowych (jako przestrzeń rozwoju artystycznego), ale przede wszystkim ze względów wspólnotowych – sprawia, że wszyscy czują się tu oczekiwani i akceptowani. „Zawsze czułam, że nie jestem przez nich traktowana wyłącznie jako artystka, tylko przede wszystkim jako człowiek, ważna dla wspólnoty osoba” (Miłka). Formuła Węgajt – familiarna, spontaniczna, świadomie odprofesjonalizowana – od samego początku jest sprofilowana nie na tworzenie przestrzeni pracy twórczej, ale na tworzenie przestrzeni społecznej, w której powstaje dzieło artystyczne, co jest istotne w kontekście rozważań o zagrożeniach etycznych i sposobach zapobiegania im.

Praca artystyczna nad etiudami opiera się na wybranym przez uczestniczki i uczestników warsztatu materiale dotyczącym hasła przewodniego. „Ktoś przyniósł swój wiersz, ktoś cytat z książki, a ktoś strzępki rozmów z Dworca Głównego w Warszawie” (Paulina). Niektóre osoby sięgają do własnych przeżyć – interpretując je na potrzeby sceny, mierzą się z osobistymi doświadczeniami, niekiedy trudnymi, mającymi charakter życiowych wyzwań, czasem identyfikowanymi jako traumy. Mamy więc do czynienia z ekspresją w postaci aktu twórczego, który jest zarówno reprezentacją doświadczenia performerera albo performerki, jak i wyrazem tego, co doświadczenie to wywołało w wyrażającym je twórcy lub twórczyni i jaki miało wpływ na jego lub jej życie. Interpretując „to, co przeżyte”²⁸⁵, co jest subiektywne, przemijające i trudne do uchwycenia, osoby wpisują swoje doświadczenie w szerszy kontekst, korzystając ze znanych sobie zewnętrznych, zakorzenionych w kulturze i utrwalonych w pamięci zbiorowej wzorców. To „wydobywanie z siebie materiału” (Paulina), a następnie szukanie ram, w które można go wpisać, kształtu, w jakim pojawi się on na scenie, jest tym, co Victor W. Turner określał jako „wywalczenie w pocie czoła znaczeń”²⁸⁶ dla własnych kawałków życia. Opowiada Paulina:

szałam z bębniem do lasu, otwierałam szerzej uszy i klatkę piersiową, wdychając świeże leśne powietrze. To uruchamiało przepływ. Przychodziły słowa, melodie. Łapałam je za ogon, by przynieść je do sali teatralnej.

Warsztaty IST, przepełnione „doznaniem w poszukiwaniu znaczenia”²⁸⁷, w ramach zarówno pracy indywidualnej, jak i procesu grupowego, podobnie jak praca innych grup twórczych budowanych na modelu bliskościowej wspólnoty przypominają procesy terapeutyczne. Prowadzone jednak bez profesjonalnej superwizji mogą narażać szczególnie wrażliwych uczestników i uczestniczki na ryzyko krzywdy, szczególnie w obszarze psychicznym i emocjonalnym.

Węgałty: [...] prywatny dom użyczany przez gospodarzy osobom w kryzysie (Zofia).

W Węgałtach zbierają się osoby bardzo wrażliwe, uczestnicy Innej Szkoły Teatralnej nie są przypadkowi (Eliza).

Było coś takiego w Węgałtach, co przyciągało osoby w kryzysie (Justyna).

²⁸⁵ Zob. Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego*.

²⁸⁶ Victor W. Turner, „Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia”, w: *Antropologia doświadczenia*, 47.

²⁸⁷ Grzegorz Godlewski, „Victor Turner: ku antropologii doświadczenia”, 181.

Z Sobaszkami spotykaliśmy się w różnych trudnych momentach mojego życia (Miłka).

Węgajty przyciągają bardzo wrażliwe osoby, co czyni to miejsce szczególnie ciekawym i naznaczonym wyższym stanem gotowości, jeśli chodzi o wrażliwość i przypatrywanie się, przysłuchiwanie się innym (Justyna).

Byłam bowiem głodna przede wszystkim uwagi, troski, docenienia, bliskości i byłam zagubiona wśród własnych, jeszcze nierozpoznanych do końca, zdolności, możliwości i złudzeń (Zofia).

Jednym zdaniem: to zgromadzenie „nadwrażliwców” (Izabela), ludzi podatnych na zranienie, którzy „nie mają wiary w siebie, często nie mają za sobą żadnej edukacji artystycznej” (Izabela), a przy tym obciążeni są bagażem doświadczeń, sprawia, że uczestników i uczestniczki warsztatów w Węgajtach uznać należy za grupę szczególnie wrażliwą i w wyjątkowy sposób narażoną na nadużycia emocjonalne i interakcyjne. Do Węgajt przyjeżdżają osoby szukające akceptacji, które łatwo byłoby skrzywdzić krytycznym spojrzeniem czy polemicznym komentarzem. Przyjeżdżają osoby niepewne swojej wartości, a więc narażone na oddanie inicjatywy i wycofanie się. Przyjeżdżają osoby zagubione, poszukujące, znajdujące się na życiowych zakrętach, a więc podatne na ryzyko przekraczania granic osobistych i zawodowych.

Teatr Węgajty odpowiada na potrzeby tej grupy na trzy sposoby. Po pierwsze, robią to Sobaszkowie – gospodarze miejsca i organizatorzy warsztatów: wyciągają pomocną dłoń do osób w rozmaitych kryzysach, nie odrzucają, wzmacniają pewność siebie i tworzą środowisko bezpiecznego wzrostu tak artystycznego, jak czysto ludzkiego:

Docenienie mojej pracy przez Wacka, przez Teatr Węgajty, dało mi bardzo dużo – dodało pewności siebie i wzmocniło mnie jako artystkę. Mimo tego, iż wiem, że to zupełnie nie ich sposób robienia teatru. Myślę też, że Mute i Wacek są bardzo wyczuleni na to, co jest potrzebne w danym momencie różnym osobom. A mnie wtedy było to bardzo potrzebne²⁸⁸ (Iwona).

Wacek zawsze bronił swoich granic, co różnie bywało odbierane. Ale często wspierał osoby, które nie mogły się odnaleźć w swoich środowiskach. One dużo od niego dostawały, ale i dużo dawały. Właśnie mija 30 lat, odkąd przyjechałam do Węgajt, i przez ten czas widziałam wielu ludzi, którym Wacek dawał zielone światło, podczas gdy ktoś inny powiedziałby, że ich propozycje są do niczego. Czasem dla nas jako zespołu było to niezrozumiałe, ale potem faktycznie się okazywało, że te osoby zaczynały się rozwijać, że były wspierane, że Wacek opiekował się nimi.

²⁸⁸ Chodzi o nagrodę Złotej Baryłki, którą Iwona Konecka zdobyła podczas Wioski Teatralnej w 2015 roku za monodram *Atrapa i Utopia* (por. „Nauczyłam się wyrozumiałości. Rozmowa z Iwoną Konecką”, w tym tomie, 105–109).

Oni sporo dostawali i potem mieli na tyle siły, że odchodzili i mogli dalej działać samodzielnie. Ja sama bardzo dużo dałam, ale i wzięłam z tego miejsca. Nie było to nadużycie, to była wymiana (Marijka).

Po drugie, w Węgajtach działa uzdrawiająca siła wspólnoty, która każdorazowo się tam zawiązuje i stanowi wsparcie dla osób w emocjonalnym potrzasku, daje akceptację, wzmacnia jednostki w podejmowaniu indywidualnych wyborów, zapewnia poczucie przynależności do grupy oraz stanowi punkt odniesienia, ważny element tworzenia tożsamości:

Albo to miejsce jest jak sito i docierają tam tylko osoby, które potem bardzo dobrze się ze sobą komunikują, albo jest coś takiego, że wspólne doświadczenie przebywania i działania tam tworzy więzi. Nie wiem (Alicja).

Pakujemy się, wyjeżdżamy na wieś i do lasu, razem śpimy, razem jemy, razem zbieramy poziomki, razem idziemy od Eli do teatru i z teatru do Eli, razem jedziemy na wyprawę. Marzenie z dzieciństwa. Jedziemy bandą osób, które kochają się całym sercem, jeszcze chcemy zrobić coś nie tylko dla siebie, ale też dla innych. [...] Bo Węgajty raczej przyciągają osoby, które mają podobny światopogląd. Sama narracja wokół Węgajt od razu pokazuje wartości, na których są one zbudowane. Mogliśmy mieć różne zdania w różnych kwestiach, ale fundament był ten sam – podobny rodzaj otwartości i akceptacji siebie nawzajem (Wiktoria).

Bo to nie jest tak, że Węgajty i ludzie, którzy tam przyjeżdżają, mają jedną słuszną filozofię życia. Nie jest tak, że wszyscy jesteśmy lewakami i będziemy wygłaszać lewackie poglądy; jesteśmy ludźmi i wygłaszamy ludzkie rzeczy. Więc siedzimy w jednej sali, zajebicie się różnimy, jeżeli chodzi o podejście do niektórych spraw, ale jednak wychodzimy razem na scenę. To dla mnie był teatr: coś tak chwilowego, tak ulotnego, ale jednoczącego (Piotr).

Po trzecie, w ocenie rozmówców węgajckie metody pracy utkane są z quasi-terapeutycznych aktywności, które mogą wnikać głęboko w biografię jednostek, ich intymne doświadczenia, a także uruchamiać procesy grupowe znane z działalności psycho- i socjoterapeutycznej. Praca nad etiudami to „głęboka praca penetrująca siebie” (Eliza), „bardzo osobiste procesy” (Paulina), „wielopoziomowe doświadczenie” (Miłka). Uczestniczki i uczestnicy IST niekiedy wprost porównują zjazdy w Węgajtach do sesji terapeutycznych, a pracę warsztatową do konkretnych metod pracy arteterapeutycznej:

Ja jestem z wykształcenia arteterapeutą i moim zdaniem nie jest prawdą to, że sztuka sama w sobie jest terapeutyczna, ale to, co się dzieje w Węgajtach – jest. Tylko nie dzieje się to świadomie, tak, że my to sobie zauważymy i nazwiemy: „Oho, to właśnie działa terapeutycznie”. Sam taniec w kręgu dla wielu taki jest. Nawet dla tych, którzy nie tańczą, a obserwują. Jest wiele osób w Węgajtach, które tylko obserwują, co się dzieje, i nie wchodzi w nic, tylko patrzą i w ten sposób też coś czerpią dla siebie. To jest bez wątpienia terapeutyczne miejsce [...] (Piotr).

To jest taka sytuacja jak z terapeutą, do którego idziesz na bezpieczną godzinę raz w tygodniu. Jak jesteś będącym na co dzień w totalnym pędzie warszawia-

kiem, tam zwalniasz: masz zupełnie inny rytm życia, bliższy temu, co atawistycznie przeczuwasz jako pierwotne. W Węgajtach jest dzienna rutyna i rytuały: po śniadaniu idzie się do teatru, pracuje się, wraca do Eli na obiad, znów idzie się do teatru i cały ten czas spędza się razem. Jest przestrzeń, żeby być sobą i ze sobą. I właściwie nie ma zasięgu. Samo przebywanie w przyrodzie już jest terapeutyczne. I to nieustanne zachęcanie do bycia w naturze, to Wackowe: „Idź oddaj moc w trawę”, są pierwotnym łączeniem z przyrodą. [...] W Węgajtach wykorzystuje się też bardzo otwierające, wręcz arteterapeutyczne elementy artystyczne takie jak maski, muzyczność – i głosów, i instrumentów – jak *jam session*, które jest transowe, zapraszające i inkluzywne, bo nie trzeba umieć ani śpiewać, ani grać, wystarczy czuć i w tym współ-czuciu z innymi wydobywać dźwięki czy ruch. Trochę jak w ustawieniach hellingerowskich: po prostu czujesz swoją rolę. Możesz uderzać raz po raz łyżką w kubek, dzwonić dzwonkiem czy wydawać z siebie ciche buczenie – wszystko to w tej symfonii głosów nabiera znaczenia (Miłka).

Na pewno jest w tym taki aspekt, że odcinasz się od swojej codzienności, od swojego rytmu dnia, od swoich codziennych spraw, telefonów, internetu. Wchodzisz całym sobą w to doświadczenie i dzięki temu dzieje się tam bardzo, bardzo dużo. I pozytywnych dla ciebie rzeczy, i rzeczy trudnych. Podczas tego grupowego zdarzają się różne zatargi, jakieś nieporozumienia i sprzeczki. Z tym intensywnym byciem razem związane jest ryzyko, że możesz się z kimś nie dogadać, możesz się z kimś ścierać. Konfrontujesz się z tym, co dla ciebie jest nie zawsze łatwe (Wiktoria).

To, co dają Węgajty, to bezpieczne interakcje i „unikalne doświadczenia” (Wiktoria) – takie świadectwa czytamy w niemal każdej rozmowie zamieszczonej w tej książce. Jednak relacja z Węgajtami rodzi się niekiedy w bólach, jest wymagająca i łatwo przegapić moment, kiedy zaangażowanie w działalność warsztatową może nadwyrężyć kondycję psychiczną uczestników i uczestniczek. Podczas pracy w ramach IST rozmówcy przeżywali i górkę, i dołki kondycji emocjonalnej:

Tworzenie spektaklu na podstawie improwizacji jest głęboką i wymagającą pracą. Za każdym razem bałam się wskoczyć w ten proces. Bo to nie jest tak, że będzie tylko miło, o nie! (Paulina)

Momentami czuję przemęczenie. I do tych jeszcze trzeba pojechać, i do tamtych. Po tylu latach poczułam, że wchodzę w ten węgajcki rytm i mam tendencję do przepracowywania się. Co więcej, i kołędowanie, i Dom Pomocy Społecznej, i Ali-lujka to są mocne doświadczenia. Ludzkość ma swój ciężar – sztuka pomaga to znosić, ale nie sprawia, że nie spotykamy się ze smutkiem, z dramatem. I ja po tych spotkaniach potrzebuję odpoczynku. Kiedyś tego o sobie nie wiedziałam (Barbara).

Ale we współpracy z Węgajtami bywają też trudne momenty, nie będę mówić, że nie ma. Zapusty 2017 roku były dla mnie traumatycznym przeżyciem. Pierwszy raz spotkałam się z podopiecznymi Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, a było to trochę ponad rok po śmierci mojego ukochanego dziadka, którego odchodzeniu

bardzo długo towarzyszyłam. Myślałam, że zemdleję z emocji. Z jednej strony było jakieś piękno w spotkaniu z tyloma starszymi ludźmi pełnymi niemocy, sparaliżowanymi, niesprawnymi, z drugiej – kompletnie nie byłam na to gotowa psychicznie. Nikt nas na to doświadczenie nie przygotował, a jeśli dotychczas nie miało się styczności z podopiecznymi DPS-u, to jest to sytuacja nie do wyobrażenia i może szokować. Ja ją bardzo przeżyłam. Bardzo. Tak, że byłam cała roztrzęsiona. Było to dla mnie traumatyczne doświadczenie (Miłka).

Pamiętam, że Emilia Hagelganz, wówczas już z rok związana z Węgajtami, zawiązała mi oczy w kuchni i tańczyłyśmy do muzyki na żywo. Płakałam przez pół nocy ze wzruszenia. Nie wiem, dlaczego. Coś się we mnie rozpuściło wtedy, coś, do czego nie miałam dostępu wcześniej (Izabela).

Powstaje też pytanie, co z osobami, które doświadczyły w Węgajtach trudności i wyjeżdżają z poczuciem zawodu, niedopasowania, niedokończenia pewnych spraw, które zostały otwarte, i z poczuciem, że proces twórczy nie przyniósł im ukojenia. To może rodzić u uczestników i uczestniczek węgajckich wypraw niepokój, alienację, a czasem też przeświadczenie, że to one zawiodły, bo nie znalazły tego, czego szukały, nie potrafiły świadomie wykorzystać czasu w Węgajtach. Te ryzyka wynikające ze specyficznego, rodzinnego i mocno wkraczającego w intymność sposobu funkcjonowania teatru oraz podejmowania aktywności o działaniu terapeutycznym dostrzegają ludzie przez lata związani z Węgajtami. W ich wypowiedziach czytamy:

W tym kontekście zastanawiam się również, czy Węgajty nie stały się pewnego rodzaju terapeutycznym miejscem, do którego ludzie się garną, bo czują się akceptowani, bo czują jakiś rodzaj przynależności do wspólnoty. W tamtym momencie bardzo potrzebowałam takiej akceptacji i poczucia, że mam swoje miejsce. Dzisiaj myślę, że to nie jest rola teatru, by załatwiać problemy psychologiczne osób zaangażowanych w procesy teatralne, ponieważ wydaje mi się to bardzo ryzykowne (Pamela).

Trzeba uważać, żeby sobie w tej terapii [węgajckiej] – a raczej w tym przeżyciu, które może być terapeutyczne – nie zrobić krzywdy. Dlatego trzeba mieć oczy szeroko otwarte, żeby nie dochodziło do takich sytuacji, w których wyjeżdża się z Węgajt i nagle się okazuje, że świat na zewnątrz wygląda zupełnie inaczej. Żeby to doświadczenie Węgajt było w nas, ale żeby poza Węgajtami nie rozczarować się światem. Ja się już rozczarowałam po jednej Wiosce (Piotr).

Po Węgajtach wszystko zawsze jest bardzo trudne. Martin nazywa to powęgajcką depresją. To wiele mówi o naszym poczuciu braku. Nie brakuje nam nowej torebki, suszarki czy patelni, a bliskości i współczucia, od których społeczeństwo skutecznie i niepostrzeżenie nas odsuwa. Jest nas za dużo, jesteśmy za szybko, za pochopnie.

Martin przyznał, że w Węgajtach przez kilka dni przytula więcej ludzi niż w Berlinie przez cały rok. Na pewno jest jakiś powód, dla którego żyjemy życiem, jakim żyjemy. Dla którego żyję życiem, jakim żyję²⁸⁹.

Jak potem wrócić do rzeczywistości? Po dwóch pierwszych Wioskach miałem problem, żeby stamtąd wyjechać. Na jednej z Wiosek takie zdanie mi przyszło do głowy: Węgajty to życie, ale życie to nie Węgajty. Nie mogę utknąć w tym, że chcę zostać jeszcze dłużej (Piotr).

Myślę, że teatr dopuszczający do współuczestnictwa otwiera ludzi, którzy potrafią zaufać. Podobnie jest w terapii: jeśli wychodzisz z założenia, że terapia nic ci nie da, to nic ci nie da, a jeżeli jest w tobie chociaż iskierka nadziei, że coś się zmieni, to rzeczywistość jest na to szansa (Miłka).

Przeszłam tam mnóstwo procesów grupowych. Formuła, jaką ma IST, skupia grupę osób w jednym miejscu na dłuższy czas: śpi się razem, je razem, tworzy, znowu śpi, je, tworzy. Jestem tam w zadaniach, które dotyczą wrażliwości. Pozbywam się masek i jestem z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wtedy łatwo o zranienie albo o uznanie czyjegoś gestu za raniący, a będzie on raniący, skoro dotyka miejsca ważnego dla mnie. Ciekawe, bardzo ciekawe rzeczy tam się wydarzają. Kilka sytuacji przerabiałam na swojej własnej terapii, by z kimś z zewnątrz je omówić i siebie zrozumieć (Izabela).

Węgajty, pracując z ludzkim doświadczeniem, uruchamiają procesy, które mogą naruszyć komfort i intymność uczestników, zmuszając do wykonania pracy ze swoimi lękami, pragnieniami, tożsamością. Uczestnicy i uczestniczki IST po to właśnie przyjeżdżają do teatru w stodole w środku warmińskiego lasu, gdzie mają wreszcie wyczekaną możliwość konfrontacji ze sobą, naturą, wspólnotą i światem. Jednocześnie w repertuarze węgajckich metod pracy nie ma narzędzi zapobiegania kryzysom psychicznym, a niemal każdy przechodzi podczas warsztatów i wypraw trudniejsze chwile. Ów brak sprawdzonych sposobów gojenia emocji i domykania procesu wydaje się istotną kwestią etyczną w opisie działania Teatru i podobnych mu grup artystycznych budowanych jako wspólnoty oparte na bliskich relacjach. Uczestnicy IST, przyjeżdżając do Sobaszków, stają przed morzem możliwości i doświadczeń, ale w pakiecie dostają także pełną odpowiedzialność za swoje emocje i indywidualny rozwój. Opowiada Piotr:

Ale w Węgajtach nikt nikogo nie przeprowadza przez proces. Warsztatów arteterapeutycznych tam nie ma. Owszem, dzieją się magiczne rzeczy, które dla niektórych mogą być terapeutyczne, ale trzeba sobie samemu z nimi poradzić. W Węgajtach grzebie się w człowieku i sam człowiek grzebie w sobie. I to jest trudne. Ale nie można mieć do nikogo pretensji, że to się dzieje. Marek Kościółek kiedyś powiedział, teatr nigdy nie był miejscem bezpiecznym. I trzeba mieć tego świadomość.

²⁸⁹ Agata Ziółkowska, „Tak trzeba żyć, czyli słów kilka o moim życiu wewnętrznym”, w tym tomie, 230.

Musimy brać pod uwagę to, że w człowieku czai się bardzo dużo różnych rzeczy. Kiedy damy sobie samym przestrzeń na to, żeby te emocje uwalniać, a nie mamy lidera, to musimy być liderem sami sobie.

Wieczna prowizorka, czyli o komforcie

„Tam jedno wiąże się z drugim i dlatego może to się jakoś trzyma” (Piotr). Węgałty to „wieczna prowizorka” (Zofia), „niedookreśloność zasad, która frustruje” (Wiktoria), „chaos”, „bałagan, [co] jest [...] po prostu męczące” (Sebastian), „wiele rzeczy robionych naprędce, spontanicznie, prowizorycznie” (Miłka), „węgałckie tempo i warunki, w jakich odbywają się tam rzeczy: muzyka z magnetofonu, brak światła, obsuwy...” (Iwona), „stan zawieszenia i niedookreślenia” (Zofia), który definiuje zarówno przestrzeń, jak i organizację i charakter pracy, a czasem i przekłada się na relacje. Brak jasnego podziału obowiązków tak w organizacji Teatru, jak w zadaniach twórczych sprawia, że zasady pracy są nieprzejrzyste, a odpowiedzialność za poszczególne jej elementy się rozmywa. „Nie wiadomo, kto jest odpowiedzialny za sprawy dotyczące na przykład pedagogiki, psychologii czy dynamiki pracy zespołowej albo za spojrzenie na to, co się dzieje w Teatrze przez lata. Odpowiedzialność się wymyka” (Barbara).

Wymóg dbania o warunki, w jakich przebiega proces twórczy, jest wymogiem etycznym – wiąże się z koniecznością zapewnienia komfortu pracy nie tylko na poziomie psychologicznym, ale też czysto fizycznym. W Węgałtach ryzyko związane z naruszeniem zasady komfortu dotyczy dwóch podstawowych kwestii, które wynikają z siebie nawzajem. Po pierwsze, chodzi o brak komfortowego funkcjonowania na poziomie bytowym i zawodowym. Brak wynagrodzenia za pracę twórczą definiuje charakter zespołu – pracującego nieregularnie, w zmiennym składzie – który według wielu rozmówczyń i rozmówców w pewnym momencie uniemożliwia dalszy rozwój artystyczny, ich zdaniem wymagający regularnej pracy w stałej, zintegrowanej, rozwijającej swój warsztat teatralny grupie. Po drugie, praca w Węgałtach powoduje dyskomfort, a nawet zagrożenie na poziomie fizjologicznym: podczas wydarzeń artystycznych niejednokrotnie podejmowane jest ryzyko w obszarze bezpieczeństwa a więc „pojawia się pytanie o granice tego ryzyka” (Wiktoria).

Zacznijmy od pierwszego obszaru – spraw bytowych i zawodowych. „Za pracę twórczą w Węgałtach się nie płaci” (Zofia). Reguły są jednak dla wszystkich jasne: honorarium nie jest przewidziane ani za pracę nad pre-

mierą, ani za udział w wyprawach, a za udział w Kolędzie, Zapustach i Alilui uczestnicy i uczestniczki płacą jak za każde inne warsztaty teatralne. Należy podkreślić, że opłata za warsztaty nie jest wygórowana i zawiera wyłącznie koszt noclegu u Eli wraz z wyżywieniem oraz znacznie zaniżony koszt benzyny na potrzeby transportu uczestników do i z Jonkowa (dworzec, DPS) i opału, by ogrzać salę teatralną²⁹⁰.

Uczestniczki i uczestnicy IST nie mają oczekiwań finansowych wobec Teatru, niemniej nawet ci, którzy odkrywają w sobie pragnienie związania się z Węgajtami na dłużej, głównie z powodów finansowych nie mają takiej możliwości. „Wacek czasem mówi: «Przyjedź». A ja odpowiadam: «Wacku, ja muszę zarabiać pieniądze»” (Miłka). Między innymi dlatego Węgajty stają się miejscem odpowiednim przede wszystkim dla osób, które jeszcze nie są związane etatem czy też nie założyły rodziny, a konstelacje adeptów IST wymieniają się co parę lat na młodsze pokolenie.

Trudno jest brać swój jedyny urlop na wyjazd do Węgajt (Miłka).

Nie miałem tyle czasu, by tam jeździć (Sebastian).

Przychodzi taki moment, [...] że nie ma się już przestrzeni w sobie na pracę wolontariacką (Izabela).

Brak stałego zespołu oraz praca twórcza jedynie podczas zjazdów IST (a więc trzy razy do roku) mają swoje konsekwencje: osoby, które chcą rozwijać warsztat teatralny (nawet na własny koszt), nie mają ku temu warunków, bo ich energia przekierowana jest na wprowadzanie i integrowanie grupy nowicjuszek i nowicjuszy; grupy, która jest zróżnicowana pod względem umiejętności i doświadczenia teatralnego. To sprawia, że osoby dłużej związane z Teatrem Węgajty nie mają partnerów do pracy na swoim poziomie zaawansowania i nie mogą „iść dalej w swojej pracy teatralnej” (Justyna). Opowiadają rozmówczynie:

Od energii i pracy najbardziej doświadczonych aktorek i aktorów zależy, czy w ciągu zaledwie kilku dni stworzymy zgrany zespół. Chodziło nie tylko o naszą, w tym moją, energię, ale i o naszą, w tym moją, cierpliwość i umiejętność odkładania na bok własnych ambicji artystycznych dotyczących powstającego widowiska (Zofia).

Gryźła się we mnie postawa aktorki, która pracuje w teatrze i chce się rozwijać, z postawą przewodniczki, która wspiera nowe osoby i im pomaga (Justyna).

²⁹⁰ Przykładowo: koszt sześciodniowego warsztatu zapustnego w 2023 roku to 520 zł, z czego 420 zł to cena noclegu i wyżywienia u Eli (6 x 70 zł za dzień), a 100 zł to benzyna i opał.

Walka postaw, wymuszona przez strukturę Teatru, dla wielu jest powodem rezygnacji z dłuższej współpracy albo motywacją do działania na rzecz stworzenia stałego zespołu.

Przez wiele lat miałam nadzieję, że wokół Teatru Węgajty stworzy się komuna. Że ludzie mogliby żyć tam i pracować na życie. Do tego jednak nie doszło. Wacek i Mutka nie mieli takiego planu (Izabela).

Prowadziliśmy rozmowy o tym, że chcemy być stałym zespołem teatralnym, który ma swój warsztat i może go szlifować. Bo nie jest to możliwe, kiedy pracujemy od warsztatu do warsztatu (Sebastian).

My – mówię tu o Zosi [Bartoszewicz], Justynie [Wielgus], Emilii [Hagelgan] i o sobie – zawsze miałyśmy ochotę, żeby popracować intensywniej i mieć możliwość kontynuacji pracy. Próbowaliśmy porozmawiać czy to z samą Mutką, czy z Wackiem i Mutką, ale to było bardzo męczące i nic z tego nie wyniknęło (Barbara).

Bo jak utrzymać ciągłość pracy, kiedy masz zjazdy kilka razy w roku? To był też jeden z moich powodów odejścia od Węgajt (Justyna).

Decyzja Mutki i Wacka co do sposobu organizacji pracy ich teatru dotyczy zatem trzech napędzających się nawzajem kwestii – braku stałego zespołu, a co za tym idzie, braku ciągłości pracy, a więc braku zarabkowania, co znowu prowadzi do rotacyjnego charakteru zespołu i warsztatowego trybu pracy. I choć wydawać by się mogło, że zasady te są dla wszystkich klarowne, to jednak sama ich przejrzystość nie zapewnia poczucia komfortu. Węgajcka rodzinność i wspólnotowość, ów „tygiel dusz, serc i kreatywności” (Paulina) oraz „osoby Wacka i Mutki, ich światy i ich proste życie w rozumieniu wyzbycia się sztucznych potrzeb” (Justyna) budzą nadzieję na znalezienie w Węgajtach alternatywy tak życia, jak twórczości. Jednak teatr będący pewnego rodzaju „platformą, na którą każdy może wskoczyć” (Sebastian), przestaje wystarczać. Adeptci i adeptki powtarzali, że chcieli profesjonalizować i ująć w instytucjonalne ramy swoją działalność węgajcką po to, aby czuć się bezpiecznie jako pracownicy i pracownice, aby mieć zapewnioną ciągłość rozwoju zawodowego i kwestie bytowe, czyli by mogli zarabiać na pracy teatralnej. Charakterystyczne dla Węgajt niedookreślenie w połączeniu z otwartością na Innego i pielęgnowanym przekonaniem, że „każdy głos jest ważny i wart wysłuchania” (Paulina), dało złudne nadzieje na możliwość zmian. Wydaje się, że w polifonicznej formule działania Węgajt powinno znaleźć się miejsce na przebudowanie modelu pracy i dostosowanie go do potrzeb grupy teatralnej. Jeśli jednak nie jest to możliwe, a węgajcka prowizorka jest zasadą, którą Wacław i Mute chcą utrzymać, to po stronie prowadzących grupę powinna leżeć odpowiedzialność za to, by nie dawać złudnym nadziejom trwać.

Tu pojawia się druga kwestia – komfortu fizycznego i zagrożeń wynikających z warunków pracy. To, co niewątpliwie jest odpowiedzialnością organizatorów, to zapewnienie bezpieczeństwa zdrowotnego uczestnikom i uczestnikom działań. Praca teatralna, w ramach której w różnych warunkach atmosferycznych biega się po lesie, podczas warsztatów wykonuje się ćwiczenia fizyczne, przygotowując premierę, używa się niebezpiecznych narzędzi do budowy scenografii, wreszcie wyrusza się w drogę, może stanowić zagrożenie dla zdrowia. „Pamiętam wiele takich sytuacji, które uświadamiały nam, że nie jest tak, że będziemy chodzić od domu do domu i zawsze będzie miło; że te wyprawy wiążą się z ryzykiem” (Wiktoria). Czy kolędować dalej mimo śnieżycy i mrozu? Czy wchodzić do gospodarstwa, gdzie trzeba bronić tańczącej Kozy przed podgryzającymi ją agresywnymi psami? Jak reagować, kiedy chłopaki ze wsi w stanie upojenia alkoholowego zbyt natarczywie obejmują w tańcu uczestniczki IST? W wyprawę teatralną wpisane jest przekraczanie granic komfortu, na co decydują się mniej lub bardziej świadomie wszyscy jej uczestnicy. Gdzie leży granica między brakiem komfortu, świadomym ryzykiem a narażeniem bezpieczeństwa? I kto ponosi za to odpowiedzialność?

Zdarzają się bowiem wypadki. Raz w Dziadówku „tak tańczyli, że podłoga się załamała” (Monika), innym razem „dwie osoby prawie utonęły na oczach uczestniczek i uczestników jednej z Wiosek, przekonanych, że to, co widzą, jest częścią performansu” (Zofia), kiedy indziej podczas wyprawy kolega niechcący złamał koleżance nos. A jednak na wyprawy IST wyrusza się bez ubezpieczenia, co u niektórych „rodzi poczucie odrealnienia i brak poczucia bezpieczeństwa” (Miłka). Tym bardziej, że granice poświęcenia dla „sprawy” bywały przekraczane. Opowiadają rozmówczynie:

Z jednej strony było bajecznie, gdy brnęłam w śniegu po kolana, z drugiej – miałam przemoczone buty, było mi zimno i niewygodnie (Monika).

Nie masz wyjścia, musisz określić, czy jest ci zimno, czy nie, czy chcesz dalej iść i masz siłę, czy nie. Czasami się zdarzało tak, że ktoś przyjeżdżał z jakimś wirusem, wszyscy się zarażali i każdy stał przed decyzją: idę z gorączką czy nie idę (Wiktoria).

Po okresach bardzo intensywnego wysiłku, na przykład po wyprawach, regularnie ktoś bądź kilkoro z nas chorowało. Wyczerpywaliśmy wszelkie limity sił (Zofia).

Kiedyś podczas tańca w czasie pokazu *Kalevali* zerwałam więzadło w kolanie. Nie prze-rwałam, grałam wtedy dalej, czułam, że muszę ten spektakl dograć do końca (Marijka).

Ze złamanym nosem [...] grałam spektakle, śpiewałam. [...] Będąc we wspólnocie, musiałam sobie radzić sama. Mieliśmy wyższy cel: trzeba było zagrać spektakl (Miłka).

I choć są to osobiste wybory, zapewnienie grupie bezpieczeństwa zdrowotnego to nie tylko diagnozowanie zagrożeń, umiejętność reagowania na nie, ale także reprezentowanie postaw ukierunkowanych na troskę o zdrowie i życie własne i innych osób. Zdawać by się mogło, że szczególnie ważne będzie to w teatrze, który jest wspólnotą. Z drugiej strony jednak na zespół składają się niezależne osoby, które powinny stanowić same o sobie. „Zdarzały się przecież sytuacje, gdy ktoś poczuł się przekroczony czy wręcz nadużyty, bo nie miał świadomości limitu swoich sił i możliwości” (Wiktorja). Gdzie zatem przebiega granica między indywidualną decyzją na temat podejmowanego ryzyka osób dorosłych uczestniczących w procesie a odpowiedzialnością prowadzących za wspólnotę?

Prawo pracy nakłada na pracodawców pewne obowiązki w zakresie zapewnienia bezpieczeństwa miejsca i warunków pracy, przestrzegania zasad BHP, rekompensaty za pracę w trudnych warunkach. Węgajty jednak nie są miejscem pracy, uczestników wypraw nie łączą umowy, a praca nie jest wynagradzana, co pozwala ominąć ten obszar refleksji w planowaniu procesu artystycznego i zarządzaniu nim. Jednak nawet jeśli spojrzymy na Teatr Węgajty jak na organizatora twórczego wypoczynku czy instytucję edukacyjną pozwalającą rozwijać się teatralnie, to również po stronie organizatorów powinno leżeć zapewnienie bezpieczeństwa uczestnikom i uczestniczkom prowadzonych przez siebie działań. Tymczasem zasady BHP w Węgajtach nie są przedmiotem regulacji i refleksji, a to może rodzić w artystach i artystkach odwiedzających Teatr poczucie zagrożenia, dyskomfortu i niepewności.

Ryzyko naruszenia zasady komfortu i bezpieczeństwa dotyczy także festiwalu Wioska Teatralna – w kontekście zarówno warunków pracy ekipy organizacyjnej, jak i uczestnictwa gości i gości w wydarzeniach programowych. „Tam są hardkorowe warunki – jakby przyjechała kontrola BHP i zobaczyła, że podczas spektaklu pod drzwiami stodoły – ewakuacyjnymi, które powinny być szerokie na tyle i tyle – siedzą ludzie, a często się położą, a czasem nawet pójdą spać...” (Piotr). Pękająca w szwach stodoła podczas spektakli prezentowanych na Wiosce to cecha charakterystyczna węgajckiego festiwalu, którego organizatorzy dążą do tego, by dla nikogo nie zabrakło miejsca na widowni²⁹¹. Ma to swój niepowtarzalny klimat, choć komfort nie jest tu priorytetem. „Ludzi jest dużo, a stodoła nie jest naj-

²⁹¹ Pandemia wprowadziła stałe zmiany w organizacji Wioski Teatralnej: na pokazy spektakli w stodole obowiązuje limit miejsc.

większa na świecie, więc robi się straszny ścisk i nagle się okazuje, że nie da się oddychać na sali albo że jest tak niewygodnie, że odbiór spektaklu bardzo spada..." (Piotr). Kiedy zainteresowanie przedstawieniem jest tak duże, że zdecydowanie przekracza kubaturę stodoły, organizatorzy niejednokrotnie podejmują decyzję o drugim pokazie, co przesuwają w czasie zaplanowane w programie wydarzenia. „Po raz pierwszy na festiwalu teatralnym miałem do czynienia z taką postawą. Gdzie indziej to jest możliwe?” (Piotr). Opóźnienia, nawet kilkugodzinne, są wpisane w tradycję Wioski, mówi się wręcz o zjawisku „węgajcki time”, który płynie tak, by tempo wydarzeń nikt nie wykluczyło. Węgajcki wymiar inkluzywności, który przejawia się też w tym, że przedstawienia nie są biletowane, nie we wszystkich przybyłych budzi entuzjazm. „Wiele osób było oburzonych i zde gustowanych zastanymi warunkami. [...] Bez kontekstu, bez wiedzy o tym, jak Mute i Wacek działają na co dzień, gdzie żyją, jakich wyborów dokonują, z kim pracują, bardzo trudno jest docenić «działania klepiskowe»” (Iwona).

Organizacją wydarzeń festiwalowych – tak na klepisku, jak w stodole – zajmuje się wolontariacko Latający Kolektyw Wioski Teatralnej²⁹². Praca „jest ciężka nie do opisanania” (Piotr). W przeważającej mierze wynika to stąd, że do obsługi festiwalu o tak bogatym programie, tak wielkim zainteresowaniu i logistyce opartej na zasobach społeczności lokalnej wsi Węgajty i jej rozległej kolonii (co wymaga komunikowania się ze sobą ogromnej liczby osób oddalonych od siebie na kilkukilometrowym dystansie) zaangażowanych jest stosunkowo niewiele osób. Do tego zastane warunki pracy są dość wymagające w stosunku do zaplanowanych działań – przykładowo: wydawana z dnia na dzień gazetka festiwalowa drukowana jest na jednej, małej drukarce, co niekiedy trwa do wczesnych godzin porannych. Niemniej, „jest wiele osób, które przyjeżdżają chociażby pozmywać [...], żeby w pocie czoła mieć zapieprz na kuchni. I oni przy tym gotowaniu śpiewają. No coś fantastycznego” (Piotr).

Wiele trudności, z którymi zmagają się wolontariuszki i wolontariusze, wynika z „węgajckiego modelu pracy” opartego na „stałej czujności, stałej gotowości” (Piotr). Opóźnienia, awarie, punkty programu wymyślane

²⁹² „Kiedy finansowo jest to możliwe, wynagradzane są wszystkie stanowiska pracy podczas festiwalu; w innym razie część prac jest wolontaryjna”. Dominika Bremer, „Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach”, w tym tomie, 207. Autorka pisze także o innych kontryhegemonicznych praktykach ustanawiania społeczności i pracy ze społecznością podczas Wioski Teatralnej.

ad hoc, niezapowiedziane wcześniej zadania do wykonania składają się na legendarną już węgajcką „wieczną prowizorkę”.

Zaczynasz szukać jakiegoś porządku, ale ten porządek znajduje się tam w osobie Wacka (Sebastian).

Będąc tam, musisz być w gotowości. [...] I jest jej trochę za dużo. [...] Nagle Wacek podchodzi i pyta, czy bym nie zagrał przed odczytem wiersza. I ja pytam: „Kiedy?”. „Za pięć minut” (Piotr).

Z jednej strony masz tam tyle możliwości, z drugiej – musisz stawiać dosyć samowiadome kroki, żeby nagle nie zostać wciągniętym w jakąś inicjatywę, która nie do końca jest w zgodzie z tobą. I to się czasami działo, że właśnie w rozpędzie działania ktoś na coś się zgodził, a dopiero po czasie się okazywało, że nie czuje się w tym okej (Wiktor).

To dlatego niektóre osoby mówią, że Węgajty, a już w szczególności praca przy Wiosce Teatralnej, stwarzają możliwość, by nauczyć się stawiać granice.

Było dużo takich historii, że ktoś poczuł się w jakiejś sytuacji przekroczony, bo właśnie nie postawił granicy (Wiktor).

Teraz uczę się mówić: „stop”. [...] Czuję, że mi to ostatnio dobrze wychodzi i że Wacek i Mutka je respektują. Chociaż mają zawsze całą listę zadań do zrobienia [śmiech] (Barbara).

Praca w Węgajtach nigdy się bowiem nie kończy, a wolontariat nie ma granic. Nieustanne działanie, a w ramach niego ustawiczna praca nad sobą są też wpisane w kontrkulturowy etos, z którego Teatr Węgajty wyrasta²⁹³. Stanowi podstawę „doprzodyzmu”, autorskiej filozofii Wacława będącej postawą przydatną w kryzysie. „Z kłinczu wydostawać się, szukając co jest do zrobienia. Po tym, jak po drabince”²⁹⁴. Czy jednak taki tryb funkcjonowania będzie komfortowy dla wszystkich? Szczególnie kiedy działania w Węgajtach, obejmujące i pracę na własnym doświadczeniu, i wyzwania podczas wypraw, i wymagające spotkania w więzieniach, w DPS-ie, są tak intensywne? „I ja po tych spotkaniach potrzebuję odpoczynku. Kiedyś tego o sobie nie wiedziałam” (Barbara).

Co jest moje w tej polifonii, czyli o autorstwie

Smutno mi, że nawet w tak wspólnotowym [...] miejscu [...] trzeba było zawalczyć o podstawowe sprawy jak autorstwo (Miłka).

Cały proces, od powstania [...] [spektaklu] do oficjalnego uznania mojego autor-

²⁹³ Zob. Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 44–49.

²⁹⁴ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 162.

stwa zajął 10 lat (Zofia).

Niektóre sceny, o których uznano, że dobrze, żeby weszły do pokazu finałowego, a są autorstwa tych, których nie ma w obsadzie, są oddawane do grania tym, którzy w tej obsadzie się znaleźli (Alicja).

Od 2010 roku rokrocznie Teatr Węgajty wypuszcza nowy spektakl, na który składają się autorskie etiudy adeptek i adeptów IST stworzone podczas wypraw i poprzedzających je warsztatów (kolędniczego, zapustnego i alilujkowego), wybrane i ułożone w całość przez Waclawa. Premierowy pokaz całorocznej pracy odbywa się latem, podczas Wioski Teatralnej. Warunkiem dostania się do obsady spektaklu jest udział we wszystkich trzech wyprawach i parodniowym zjeździe zespołu tuż przed Wioską, mającym na celu wypracowanie finalnej wersji pokazu. Taka struktura pracy, w której „fragmenty spektaklu [...] [są] utkane z własnych przeżyć, tęsknot, snów, słów, pomysłów, zapożyczeń, cytatów” (Zofia), a „autorstwo często [...] nie jest tożsame z wykonawstwem” (Miłka) i jednocześnie „bardzo krótko pracuje się nad finałem” (Alicja), a twórcy i twórczynie nie mają wpływu na kształt całości, stwarza ryzyko naruszenia własności intelektualnej i praw autorskich.

Indywidualna praca nad etiudami, na której opiera się spektakl, jest procesem niezwykle osobistym, bazującym na improwizacji wysnutej z własnego doświadczenia, do czego zachęca Waclaw. „To może być z brzucha, to może być brzydkie, to może być nieociosany klocek” (Paulina) – zwykł mawiać. „Każdy pracuje nad swoim kawałkiem, ten spektakl powstaje z nas” – opowiada Basia. Nic dziwnego, że uczestnicy i uczestniczki warsztatów silnie identyfikują się ze stworzonymi etiudami, w których – jak mówią – „naprawdę mogliśmy pokazać siebie” (Paulina).

Mając absolutną wolność w kreowaniu własnej wypowiedzi scenicznej, mają niewielki wpływ na to, jak będzie wyglądała całość – w jakiej kolejności wyjdą na scenę, w jakim kontekście pojawi się ich etiuda, wreszcie: jaki będzie wydźwięk skomponowanej przez Waclawa całości. Na etapie pracy indywidualnej proces jest zatem w pełni demokratyczny – każdy głos jest jednakowo ważny, dla każdego jest zapewniona przestrzeń, by został usłyszany. „Czy jednak by uznać, że praca jest demokratyczna, wystarczy to, że oddane jest pole do tworzenia osobistych mikronarracji?” (Wiktorja). Od tego momentu bowiem „kompozytorem scen” (Wiktorja) jest Waclaw.

Z jednej strony osoby z zespołu tłumaczą taki charakter pracy jej tempem, z drugiej jednak opowiadają o sprzeczkach i napięciach wynikających

z autorytarnych niekiedy decyzji Wacława, którego status nie dla wszystkich jest jasny.

Powiedziałabym raczej, że Wacek jest producentem. [...] Nie powiedziałabym, że jest inscenizatorem, bo nic nie inscenizuje. Nie jest reżyserem, bo nie daje uwag reżyserskich, [...] natomiast czasem umieszcza cię w postaci, którą nie chcesz być, a usuwa scenę, na której ci z jakiegoś powodu zależało. I to tyle. Nie tłumaczy się, nie uzasadnia. Nie wiesz, dlaczego tak jest, po prostu masz to przyjąć i zaakceptować, nawet jeśli się z daną propozycją nie zgadzasz (Miłka).

Wacek brał odpowiedzialność za spektakl. I nigdy nie miałam poczucia, że on sobie przypisuje więcej, niż dał (Izabela).

Nie było o czym dyskutować, bo wydawało się, że jego propozycja była najlepszym możliwym rozwiązaniem (Paulina).

Przy takim tempie pracy musi być ktoś, kto wybiera etiudy do powarsztatowego spektaklu [...] i układa je w całość [...]. Wacek nie pyta, które sceny nam się podobają i w jakiej kolejności chcielibyśmy je pokazać. Albo pyta, ale i tak potem robi swoje, nie zważając na nasze sugestie czy uwagi (Miłka).

Nie ma przestrzeni, żeby zespół miał udział w dyskusji nad całością. [...] Spotkałam się z sytuacjami, że zespół nie chciał, żeby dany spektakl wyglądał tak, jak Wacek zaproponował. Każdy czuł się odpowiedzialny za swoją część, ale nie za całość. Pojawiają się tam takie wątpliwości (Alicja).

Wątpliwości pojawiają się przede wszystkim w kontekście autorstwa. Kto jest właścicielem spektaklu? Kto ma do niego prawa?

Nie chcę, żeby to brzmiało arogancko – uważam, że Wacek wykonuje wielką pracę, ale sceny powstają z nas (Barbara).

Niby przyjeżdżając tam, godzimy się na wystąpienie pod szyldem Wacka Sobaszka, ale mnie brakuje jasnego komunikatu, że jest to praca oparta na autorskich etiudach. Zamiast tego czytamy: „inscenizacja: Wacław Sobaszek” (Miłka).

Z tyłu głowy trzeba mieć to, że to jest Teatr Węgajty podpisany nazwiskiem Sobaszek. To jest w dalszym ciągu praca dla marki, którą są Węgajty (Piotr).

Wydawać by się mogło, że sprawa jest prosta: każdy ma prawo do własnej sceny, a spektakl jest efektem pracy kolektywu. Rzecz jednak się komplikuje, gdy nie wszyscy twórcy wykorzystanych w spektaklu scen wejdą do obsady spektaklu finałowego. Obsady bowiem „Wacek nie wybiera talentem, nie wybiera konfiguracją w zespole, wybiera tych, którzy mają wspólnotę doświadczeń” (Alicja). Tworzenie zespołu na premierę według tak nieostrych kryteriów sprawia, że za każdym razem dochodzi do sytuacji, w których ktoś gra scenę nie swojego autorstwa, często bez wcześniejszego porozumienia z twórcą.

To nie było tak, że się spotkałyśmy i ja przekazałam Pamelii swoją rolę. To wycho-

dziło z zapamiętania Wacka albo jeszcze innych osób, które pamiętały, że Ala to tak robiła (Alicja).

To czyjaś własność intelektualna i emocjonalna, do której prawa z łatwością się w Węgajtach odbiera (Zofia).

Nawet nie wiedziałam, że spektakl był grany, a ważne dla mnie sceny były adaptowane przez innych. To jest kwestia autorstwa: te sceny są moje, one ze mnie wychodzą i to ja chcę o nich decydować (Barbara).

Z wypowiedzi rozmówczyń wynika nie tylko to, że autorki i autorzy scen nie mają prawa do dysponowania swoją własnością intelektualną. Warto zwrócić uwagę też na to, że proces twórczy w Teatrze Węgajty traktowany jest bez porozumienia z twórcami jak proces badawczy, w którym stosuje się zasady etyczne typowe dla badań antropologicznych. Ochrona poufności wymagana w badaniach jakościowych sprowadza się bowiem do tego, że narracja biograficzna oderwana jest od osoby i wykorzystana w dyskursie naukowym w formie zanonimizowanego cytatu, najczęściej już bez konsultacji z rozmówcą czy rozmówczynią. Są oni zatem dostawcami materiału do badań, producentami kontentu do snucia refleksji naukowej podpisanej nazwiskiem naukowca lub naukowczynie. Na taką rolę twórczynie i twórcy Teatru Węgajty nie chcą się godzić.

Poczucie nieposzanowania praw autorskich wśród uczestników i uczestniczek IST dowodzi, że Teatr Węgajty w ich odczuciu nie jest jedynie miejscem antropologicznych poszukiwań czy „pracy na głębokościach” (Zofia), lecz w szerokim rozumieniu instytucją artystyczną prowadzącą procesy artystyczne. Ochrona osoby biorącej w nich udział powinna polegać zatem nie na ochronie jej poufności, jak w przypadku prowadzenia badań terenowych, lecz na uznaniu jej praw autorskich do dzieła. To znacząca różnica między procesem badawczym a artystycznym, która w Węgajtach zanika i generuje ryzyko naruszenia praw autorskich.

Wydaje się, że poszanowanie praw autorek i autorów do dysponowania dziełami byłoby dobrą praktyką, która nie tylko uwiarygodniłaby polifoniczny charakter węgajckich spektakli, ale też dowartościowała twórców i twórczynie, którzy z różnych powodów nie znaleźli się w obsadzie pokazu finałowego. Wówczas dokonywane za zgodą autorów włączanie scen do finału byłoby dla nich wyłącznie doświadczeniem nobilitującym, nie praktyką ambiwalentną, obciążoną poczuciem nadużycia, co pokazują zebrane świadectwa o zagubionym autorstwie w Węgajtach:

Byłam twórczynią etud, które ostatecznie zagrał ktoś inny tak, by mój głos był słyszalny w tkance spektaklu wykonanego już bez mojego udziału (Miłka).

Dla mnie to jest piękne, że coś, co stworzyłam, było dla kogoś na tyle ciekawe, że zechciał tego użyć w spektaklu (Eliza).

Kiedy widzę, jak ktoś gra moją scenę i się angażuje, to czuję wdzięczność. I jednocześnie nie podoba mi się to, że ktoś zdecydował i za mnie, i za tę osobę. Mnie brakuje procesu, możliwości przekazania sceny. Ten brak rozmowy i to, że ktoś decyduje za mnie, boli (Barbara).

W kontekście własności artystycznej bolesne doświadczenie dla osób związanych z Teatrem Węgajty stanowi także brak „szczegółowego spisu twórczyn i twórców scen, muzyki, udźwiękowania, a także obsady w różnych sezonach grania” (Miłka). W przypadku teatru, który nie ma stałego zespołu, tworzy spektakle zbudowane z autorskich etiud, często wykorzystuje w nich maski własnoręcznie robione przez osoby biorące udział w warsztatach, a muzyka na scenie jest improwizowana i grana na żywo, skrupulatne dbanie o odnotowanie w opisie spektaklu każdego nazwiska jest zadaniem wymagającym, niemniej nie niemożliwym, a z punktu widzenia respektowania prawa autorskiego koniecznym.

Wiem, że teraz, po wielu naradach, dyskusjach i rozmowach, zaczęto prowadzić katalog osób i zapętniać powolutku te autorskie luki w historii Teatru (Miłka).

Przed pandemią postanowiłam odejść z Teatru na dobre i uporządkować ślady obecności, które po sobie zostawię. Przypominałam Wacławowi o wciąż brakującej na stronie internetowej przy opisie spektaklu *Iwona poślubiona* wzmiance, że jestem autorką motywów muzycznych oraz że nadal moje nazwisko i nazwiska innych współtwórców i współtwórczyn spektakli nie widnieją w opisach spektakli, a przecież jesteśmy autorkami i autorami scen teatralnych tworzących ich materię oraz twórcami i twórczyniami wykorzystywanych w nich masek. Przez długi czas tłumaczyłam sobie, że to przeoczenie (Zofia).

W przypadku tak muzycznego teatru, jakim jest Teatr Węgajty, udokumentowanie autorstwa udźwiękowania spektaklu jest równie istotne, co autorstwa scen teatralnych. Co ważne, muzycy i muzyczki występujący w Węgajtach są cały czas obecni na scenie, choć niejednokrotnie nie są autorami żadnej z etiud. W opisach spektakli nie jest też zaznaczone, co jest powszechną praktyką w innych teatrach, na jakim instrumencie grają. „A to nie zawsze jest akordeon Wacka” – śmieje się Miłka. „Czasem skrzypce, ukulele, bębny, niesamowita wokaliza, piosenki, różne, naprawdę różne formy muzyczne się przez te węgajkie widowiska przewijały, a nigdzie nie ma o tym wzmianki” (Miłka).

Zacieranie „śladów obecności” w odczuciu rozmówców i rozmówczyń dokonuje się też za sprawą „bardzo złej [jakości] dokumentacji spektakli

i wypraw, co wynika z przyjętego sposobu organizacji pracy – jest jedną z wielu rzeczy robionych naprędce, spontanicznie, prowizorycznie” (Miłka). Niewątpliwie od kilku lat Teatr Węgajty z większą uwagą podchodzi do kwestii dokumentowania i archiwizowania swoich działań, być może za sprawą tworzonego w Instytucie Sztuki PAN cyfrowego Archiwum Teatru Węgajty²⁹⁵, którego powstanie uruchomiło w Teatrze refleksję nad istotnością dokumentacji tak unikatowych zdarzeń, sytuujących się na pograniczu działań artystycznych i społecznych. Niemniej praktykowane przez wiele lat rejestrowanie premier „przy okazji”, przez osoby przypadkowe, wykonywane często z ostatniego rzędu oraz brak dbałości o jakość dźwięku sprawiają, że indywidualne historie wydobyte „z brzucha” w trudach procesu twórczego znikają w niepamięci.

I to jest coś, co mnie frustruje: rezygnuję z własnej pracy, przyjeżdżam do Węgajt, pracuję na rzecz Teatru i właściwie nie ma po tym śladu. Mam w sobie pewnego rodzaju smutek: godzę się być we wspólnocie, ale w efekcie jestem tylko jej częścią, moja jednostkowa tożsamość niejako rozplywa się w niej, zostaje przez nią wchłonięta. Mój głos zlewa się z głosami innych jej członków. Z czasem nawet trudno jest powiedzieć, co jest moje w tej polifonii, która zrodziła się ze wspólnej improwizacji (Miłka).

Wydaje się zatem, że szczególnie w teatrach, w których po pierwsze, praca odbywa się bez wynagrodzenia, a więc wymaga zaangażowania w czasie wolnym od pracy zarobkowej, po drugie, prezentowane dzieła są ekspresją doświadczeń w formie performatywnej zaangażowanych w proces osób, co zawsze jest dla nich wymagające zarówno psychicznie, jak i fizycznie, po trzecie, spektakl jest efektem pracy wspólnoty, tym bardziej ważne jest zadbanie o należytą dokumentację pracy wszystkich osób tworzących. W innym przypadku każde nieposzanowanie własności autorskiej pozbawia ich w wymiarze symbolicznym praw własności do fragmentów swojego życia. A przecież można tego uniknąć.

Podsumowanie

Obok niekwestionowanego dobra, które w Węgajtach znajdują uczestniczki i uczestnicy warsztatów, doświadczają one także trudnych sytuacji, z którymi czasami nie potrafią się uporać i które narażają ich na przekraczanie własnych granic, odbierają poczucie sprawczości, rodzą konflikty

²⁹⁵ Archiwum Teatru Węgajty (www.archiwumwegajty.pl) powstało 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).

wewnętrzne. Ryzyka w obszarze etyki opisałyśmy w czterech obszarach: (1) uwikłania w relacje władzy i patriarchalną hierarchiczność mimo prób realizacji w Węgajtach wertykalnego, demokratycznego modelu działania; (2) możliwych krzywd emocjonalnych doświadczanych podczas procesów grupowych i aktywności o charakterze terapeutycznym, które tworzą modus pracy Teatru; (3) deficytów komfortu w obszarach bytowym i fizycznym, związanych z prowizorycznym, odprofesjonalizowanym stylem pracy; (4) nieostro zarysowanych kwestii oznaczania autorstwa dzieł powstających w ramach IST.

Źródła zagrożeń i wyzwań etycznych w Teatrze Węgajty leżą, po pierwsze, w pielęgnowanej tam rodzinnej atmosferze opartej na ciepłych, bliskich więziach międzyludzkich, które z jednej strony dają poczucie bezpieczeństwa i akceptacji, ale z drugiej ograniczają sferę komfortu emocjonalnego, zobowiązują do przyjęcia zasad panujących w węgajckiej rodzinie i obrony ich, niekiedy wbrew własnym odczuciom czy potrzebom. Familiarność Węgajt jest zarówno ich atutem, jak i niebezpieczeństwem. Po drugie, istotny czynnik ryzyka stanowi sama metoda działania Teatru, w której niejako oddolnie, bez superwizji wykorzystuje się różne techniki arteterapeutyczne i która oparta jest na uruchamianiu procesów grupowych. Takie działania bez odpowiedniego kierowania i domykania ich mogą stanowić źródło problemów emocjonalnych i mogą naruszać kondycję psychiczną uczestników i uczestniczek warsztatów²⁹⁶. Trzecim źródłem naruszeń w obszarach etyki jest przyjęty styl funkcjonowania Teatru, który zanurzony jest w doraźności, nie zakłada ani regularności pracy zespołu teatralnego, ani regulacji kwestii bezpieczeństwa i komfortu pracy, ani dokumentowania wkładu pracy poszczególnych artystek i artystów w proces powstawania dzieł teatralnych.

Przeprowadzona przez nas analiza obszarów ryzyka etycznego w pracy Węgajt miała na celu opisanie uzyskiwanych korzyści i kosztów, które ponoszą osoby należące do kolejnych ekip teatralnych. Uważamy, że odślonięcie dylematów etycznych wiążących się z funkcjonowaniem Teatru Węgajty jest ważne przede wszystkim z powodów emancypacyjnych i praktycznych – taki wgląd tworzy warunki do świadomego wejścia w proces, pozwala uporządkować oczekiwania względem Teatru, zdefiniować relacje i usta-

²⁹⁶ Po raz pierwszy w historii Teatru Węgajty po warsztacie alilujkowym 2023 Sobaszkwie wraz z grupą uczestniczek i uczestników IST mają w planach ewaluację tegorocznych działań przy wsparciu wykwalifikowanego facylitatora.

nowić swojego rodzaju kontrakt uczestnictwa w zakończonych wyprawami zjazdach IST. Potrzeba zewnętrznej refleksji nad kwestiami etycznymi w Węgajtach jest zresztą wyrażana przez osoby związane artystycznie z Teatrem. Mówi Barbara:

Zresztą trzeba by znaleźć kogoś, kto by poprowadził takie spotkanie, najlepiej jakąś superwizorkę czy superwizora. Nie prowadzi się samemu terapii w swojej rodzinie [śmiej].

Nasza analiza może być wstępem do działań na rzecz zmiany etycznej w instytucjach takich jak Węgajty. Pozostaje przy tym otwarte pytanie o współczesną rolę teatru jako miejsca nie tylko twórczego rozwoju, ale też jako przestrzeni społecznej, więziotwórczej i terapeutycznej dla artystów i artystek. A szerzej – to pytanie dotyka możliwości etycznego poszerzania pola działalności tak Teatru Węgajty, jak i instytucji artystycznych o zadania związane z rozwojem osobistym czy treningiem kompetencji interakcyjnych. Wydaje się, że Mutka i Waclaw Sobaszkowie z duchem postpandemicznych zmian w obszarze kultury zmierzają w tym właśnie kierunku, tym bardziej istotne jest wypracowywanie mechanizmów kontroli, zapobiegania kryzysom i naprawiania trudnych sytuacji.

KATARZYNA KUŁAKOWSKA

Kulturoznawczyni, antropolożka kultury, badaczka społeczna. Adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się antropologią doświadczenia i pracuje nad poszerzaniem polskiej teatrologii o perspektywę feministyczną. Kierowniczka grantu „HyPaTia. Kobięca historia teatru polskiego. Kontynuacja”. Autorka książek: *Miasto płci* (2010) oraz *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (2017). Redaktorka naukowa monografii *Teatr w pandemii* (2021) i *Poli-fonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* (2023). Współautorka książki *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* (2023).

KATARZYNA KALINOWSKA

Socjolożka, antropolożka współczesności. Adiunktka w Collegium Civitas i Instytucie Badań Edukacyjnych. Zajmuje się socjologią emocji i miłości, metodologią jakościową oraz etyką badań, jest zaangażowana we wspieranie rozwoju pedagogiki teatru w Polsce. Autorka książki *Praktyki flirtu i podrywu. Studium z mikro-socjologii emocji* (2018). Redaktorka naukowa monografii *Teatr w pandemii* (2021). Współautorka książki *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* (2023). Pełnomocniczka Rektora ds. równego traktowania w Collegium Civitas.

SUMMARY

The ethical challenges which creative work entails and which at times are explicitly stated or remain only signalled between the lines: this was what we were acutely aware of when listening to our interlocutors discussing “caring navigation” received from Waław and Erdmute Sobaszek. These two had created within the Węgajty Theatre a space of freedom not only for themselves but also for the participants of the Different Theatre School: a place where you can “experiment, explore, make mistakes, doubt, be afraid, ask”, while “feeling safe when wandering.” This text concerns such ethical challenges.

In this chapter, we ask questions about the ethical quandaries in the implementation of the horizontal model of interpersonal relations in the Węgajty Theatre’s work. We ask about the risks associated with working in a theatre created via polyphonic methods of managing the artistic process and based on a community model of relations. The vision of theatre proposed by the Sobaszek family seems to create an ideal, non-violent, non-hierarchical, dialogue-oriented place of creative endeavour, and yet some participants of the Węgajty workshops and tours expressed doubts concerning the implementation of this vision – which sometimes deviated from the proclaimed values. The context for our analyses is provided by the utopian character of the Węgajty project on the one hand, and on the other, by the atmosphere currently prevailing in Polish theatre, conducive to an open discussion of negligence and wrongs as well as fact-checking inconvenient for the legends of the theatrical community; all these are broadly related to violations of dignity or freedom of theatrical employees.

In our analysis, we use the categories employed in the anthropological reflection on the ethics of field research and adapt them to the analysis of the creative process.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.05>

Joanna Królikowska

Droga do spotkania. O wyprawie Teatru Węgajty Karawan Południa²⁹⁷

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”²⁹⁸ – pisał o wyprawach Gardzieniec 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

²⁹⁷ 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).

²⁹⁸ Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzieniec* (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004), 66.

uwaga, skierowana na otoczenie i na innych”²⁹⁹ – pisał Zbigniew Taranienko o wyprawach Włodzimierza Staniewskiego i jego zespołu. Ten rodzaj uważności wydaje się charakterystyczny również dla węgajckich wypraw.

Wyprawy Erdmute i Wacława Sobaszków z zespołem z czasem przekształciły się w regularne wyprawy kolędnicze (bożonarodzeniowe)³⁰⁰ do Nowicy w Beskidzie Niskim i alilukowe (wielkanocne)³⁰¹ do Dziadówka na Suwalszczyźnie. Zespół wyruszał również na zagraniczne wyprawy artystyczno-badawcze. Największą z nich był Karawan Południa do Albanii³⁰².

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 Hagelganz, 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 przyrzeć 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 roku³⁰³. 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 wyprawy³⁰⁴.

²⁹⁹ Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego* (Lublin: Wydawnictwo Test, 1997), 66.

³⁰⁰ Zob. Mariusz Gniadek, „Kolęda: powrót do teatralnych korzeni”, *Teatr*, nr 1 (1997): 43–44.

³⁰¹ Zob. Magdalena Hasiuk, „Odrodzenie pradawnego obrzędu?”, *Pamiętnik Teatralny*, nr 1–2 (2016): 261–184.

³⁰² 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.

³⁰³ 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].

³⁰⁴ Są to trzy filmy pod wspólną nazwą *Karawan Południa. Filmowy notatnik podróży*: 1) *Virak – barter teatralny*, zdjęcia Emilia Hagelganz, Izabela Giczewska, montaż Paulina Zielińska, 2011; 2) *Poste-*

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 teatralnego³⁰⁵ 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”³⁰⁶. 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”³⁰⁷. 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 mikrokultur, same w sobie nie są wartością tak ważną, jak fakt spotkania i wyrażenia siebie przez każdą ze stron”³⁰⁸ – zaznacza Marta Juszczuk, 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

runek Zogaj, zdjęcia Emilia Hagelganz, montaż Paulina Zielińska, 2011; 3) *Albania by the waters*, zdjęcia Ilir Dragovoja, scenariusz, montaż, ścieżka dźwiękowa Paulina Zielińska, 2011 [ATW].

³⁰⁵ Zob. Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tłum. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2003), 143–156.

³⁰⁶ „Barter”. Z Eugeniem Barbą i Kaiem Bredholtem rozmawiają Magdalena Hasiuk i Krystyna Ułamek, *Teatr*, nr 3 (2017): 31.

³⁰⁷ „Barter”.

³⁰⁸ Marta Juszczuk, „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.

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 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 S³⁰⁹.

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

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”³¹⁰ – 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

³⁰⁹ Z Izabelą Giczewską rozmawiała Joanna Królikowska, online, 22.02.2022, wywiad niepublikowany. Kolejne w tekście wypowiedzi Giczewskiej nieopatrzone przypisem pochodzą z tej rozmowy.

³¹⁰ Erdmute Sobaszek, „Karawan c.d.”.

znacznie bardziej wytężonej pracy na kolejnych etapach wyprawy. Można odnieść wrażenie, że zespół kumulował energię przed intensywniejszymi 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)³¹¹. „Otwarte spojrzenia, żarty, uściski. Ktoś przynosi poczęstunek. Brak skrupowania”³¹² – 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 akcję³¹³.

W drugiej części wieczoru mieszkańcy zostali zachęcani przez gospodynię do podzielenia się z przybyszami swoimi tradycjami. Pisze 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 pobażaniem. 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.

³¹¹ Zob. *Virak – barter teatralny*.

³¹² Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

³¹³ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

Guślarza ciekawi wydobycie pierwszych tonów z mojego klarnetu, sam chętnie pokazuje Zosi chwytty na guśli. Otwarte spojrzenia, brak skrępowania³¹⁴.

Między zespołem Teatru Węgajty a mieszkańcami wsi doszło do spontanicznego barteru – wymiany pieśni, tańców, tradycji i obyczajów³¹⁵. 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”³¹⁶. 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 miesz-

³¹⁴ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

³¹⁵ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo między relacją Erdmute Sobaszek ze spotkania w Viraku w Czarnogórze a relacją Eugenia Barby z wydarzeń w Carpigiano 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.

³¹⁶ Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, 146.

kańców 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.

Trudności pojawiły się również w kolejnych dniach pobytu grupy w Viraku. Zespół wziął udział w odpuszcie 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 czarnogórką reżyserką, według której napotkani mężczyźni byli mordercami i należało ich unikać. Otwartość zespołu zamiast przyczynić się do pogłębienia relacji, powodowała dystans goszczącej ich reżyserki. Sobaszek przyznawała wówczas: „Nie znamy tego świata, brakuje klucza dostępu”³¹⁷.

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

Droga tam zajmuje wiele godzin nieśpiesznego zanurzania się w oszałamiającym wysokogórkim 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 samych³¹⁸.

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 skrom-

³¹⁷ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

³¹⁸ Erdmute Sobaszek, „Czarnogóra”.

nej 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.

Działania w Viraku uświadomiły grupie jej niezajomość 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 rozwagę 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 Szkodrę (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 zmierzyć³¹⁹.

Grupa wyruszyła do Zogaj – miejsca o tragicznej przeszłości, którego mieszkańcy 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. Schwytanych rozstrzeliwano – miejscem egzekucji był posterunek straży granicznej (potem funkcjonujący

³¹⁹ 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 Erdmute i Wacława Sobaszków do zorganizowania wyprawy w ten rejon Europy.

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 mieszkańcami i mieszkańkami, 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 pamięci³²⁰.

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 Albańczyków³²¹. 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 wznowieniowe 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!³²²

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

³²⁰ Marianne Hirsch, „Pokolenie postpamięci”, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 105 (2011): 30.

³²¹ Zob. Tadeusz Czekalski, „(Nie)pamięć o komunizmie. Przypadek albański”, *Rocznik Antropologii Historii*, nr 1 (2012): 163–174.

³²² Erdmute Sobaszek, „Zogaj i Shiroka”.

granicznego. Przewodnikami byli Wielgus i Dragovoja, którzy pracując nad filmem o historii tego miejsca³²³, zbierali wspomnienia mieszkank i mieszkańców³²⁴.

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 przybyšek 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 pojek³²⁵.

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 „kiefbasami” jak pojkami, udaje jej się wciągnąć chłopców z warsztatu do akcji!³²⁶

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 kraju³²⁷, którzy zostali jednak złapani i zabici, oraz scenę przepływania jeziora, co miało być nawiązaniem do ucieczek Albańczyków.

³²³ *The Black Hole of the Needle* (w Polsce pod tytułem *Przez ucho igielne*) – film dotyczący migracji Albańczyków został zrealizowany przez Ilira Dragovoję i Justynę Wielgus w ramach grantu European Cultural Foundation. Zob. Annual Report 2009, <https://culturalfoundation.eu/wp-content/uploads/2020/11/ECFAnnualreport2009.pdf>.

³²⁴ Zob. *Posterunek Zogaj*.

³²⁵ Erdmute Sobaszek, „Pokaz w Shirokiej”.

³²⁶ Erdmute Sobaszek, „Pokaz w Shirokiej”.

³²⁷ „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”.

Pobyty w Zogaj pozwolił na nawiązywanie spontanicznych relacji z mieszkańcami wsi. Dzięki temu zdystansowani Albańczycy zaczęli oswajać 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 muzykę³²⁸. 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, szarpia 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 (tamburyńie) i tańczenie i coraz więcej pieśni rybackich...³²⁹

³²⁸ Zob. *Albania by the waters*.

³²⁹ Erdmute Sobaszek, „Przepisane z notatnika”.

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

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”³³⁰. 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”.

³³⁰ 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>

Jan-Tage Kühling

Między tym, co bardzo małe, a tym, co nieskończenie duże. Praktyki twórcze Teatru Węgajty w antropocenie

*a tu mi sarna
gdzieś z boku wyskoczyła
z boku mego
spod serca
zaskoczeni ale nie całkiem
bo czułem, że to się wydarzy
biegłem cicho i miękko
czujny i płochliwy
jak sarna³³¹*

Wacław Sobaszek

I nagle stanąłem na wiejskiej drodze w północno-wschodniej Polsce. Przywiozł mnie tu autobus z Olsztyna, do którego dotarłem po dziewięciogodzinnej podróży pociągiem. Patrząc na pola, zastanawiałem się, gdzie jestem. Stąd do teatru, jak mi powiedziano, są jeszcze dwa kilometry przez pola i las. Rozejrzałem się dookoła zdezorientowany. Zrzuciłem ciężki plecak, wziąłem łyk wody, odetchnąłem. Nie wiedziałem, dokąd idę, i jednocześnie nie mogłem się doczekać spotkania.

Miesiąc wcześniej napisałem maila do Wacława Sobaszka. Opisałem nie tylko swoje plany zbadania polskiego teatru alternatywnego w ramach projektu finansowanego przez Frankfurckie Towarzystwo Przyjaciół i Sympatyków Uniwersytetu Muzyki i Sztuk Scenicznych, lecz także osobiste pragnienie przyjazdu do Teatru Węgajty, o którym jako student reżyserii słyszałem. Wacek odpowiedział:

Witam serdecznie! Dzięki za mejla. Odpowiedzieć mogę raczej lakonicznie, w nawale spraw organizacyjnych dzisiejszych. Sorry. Myślę, że jednak najlepszym rozwiązaniem będzie przyjazd dopiero na festiwal Wioska Teatralna, od 23 lipca, przez tydzień. Szczegółowy program w opracowaniu. Polecałbym zajrzeć na stronę, tam są materiały o poprzednich Wioskach. Będzie w programie nasza produkcja te-

³³¹ Wacław Sobaszek, „biegłem w lesie”, *Pomiędzy – myśli, obrazy, sny* (Łódź – Węgajty: Wydawnictwo Oficyna Przyjaciół i Stowarzyszenie Węgajty, 2017), 11.

atralna. Przed festiwalem jesteśmy totalnie wycięci. Gorące pozdrowienia, cieszę się na współpracę, Wacek Sobaszek³³².

I tak oto znalazłem się na wiejskiej drodze pośrodku niczego, na której końcu, w gospodarstwie otoczonym lasem, podobno miał mieć swoją siedzibę teatr.

Zaczynam od wspomnień, bo historia Teatru Węgajty jest dla mnie, jak i dla wielu innych osób z nim związanych, historią osobistą – historią spotkań, historią przebytej drogi. Historii tego Teatru nie da się opowiedzieć wyłącznie poprzez opisywanie jego spektakli i wypraw. Opowieść o Węgajtach to pisana ciągle na nowo historia o ludziach, miejscach i krajobrazach, które je tworzą; historia pisana i praktykowana w określony sposób; historia obejmująca nie tylko to, co się dzieje i jak to dzieje się jest postrzegane, reprezentowane i archiwizowane, lecz także w jakiej skali – lokalnej czy globalnej – nieustannie się to rozgrywa.

Innymi słowy, zaczynam od wspomnień, bo historia Teatru Węgajty jest złożona z wielu mikrohistorii, które gdy mowa o jednostkowym doświadczeniu, być może są kluczowe. Obok mikrohistorii jest jednak też perspektywa makro: Teatr Węgajty jako instytucja i zjawisko istotne w historii teatru polskiego czy historii teatru w ogóle, a więc Węgajty widziane na tle kulturowym, społecznym, teatralno-historycznym. Wreszcie, obie skale – mikro i makro – można rozpatrywać z perspektywy nowej geologicznej „epoki człowieka”, nazwanej przez Paula Crutzena i Eugene’a Stroermera antropocenem³³³. Antropocen jest już terminem utrwalonym w dyskursie tak naukowym, jak i popularnonaukowym, jednoczącym wiele różnych nurtów, teorii naukowych i perspektyw w przekonaniu, iż działania gatunku ludzkiego mają tak duży wpływ na system ziemski, że uzasadnione jest mówienie o nowej epoce geologicznej Ziemi.

Praktyki twórcze Teatru Węgajty w antropocenie to historia teatru pisana poprzez nieustanne zmiany perspektywy patrzenia i skali poruszanych kwestii – między historią indywidualną a historią Ziemi, czyli między tym, co bardzo małe, a tym, co nieskończenie duże. Specyficzna historyczność teatru w ogóle, a Teatru Węgajty w szczególności, w nowej epoce geologicznej nie polega zatem wyłącznie na odnoszeniu się w pracy twórczej do antropocenu i kwestii z nim związanych, lecz przede wszystkim wynika z rozpozna-

³³² Korespondencja z dnia 15 czerwca 2011 roku (archiwum prywatne).

³³³ Zob. Paul J. Crutzen, Eugene F. Stroermer, „The «Anthropocene»”, *Global Change Newsletter*, nr 41 (2000): 17–18; Paul J. Crutzen, Eugene F. Stroermer, „Geology of Mankind”, *Nature*, nr 415 (3) (2002): 23.

nia napięcia między tym, co jednostkowe, a tym, co uniwersalne. Uważam, że w antropocenie misją teatru jako i instytucji kultury, i miejsca praktyk estetycznych powinno być negocjowanie tego, co indywidualne, z tym, co ponadindywidualne i wpisane w konteksty globalno-ekologiczne. Swoje rozważania rozpocznę od przyjrzenia się różnicom w postrzeganiu czasu, które jest właściwe każdej z tych dwóch perspektyw.

Rozprawa z czasem

Temat historyczności i czasowości dla Waława Sobaszka zawsze był bardzo ważny. Opublikowany niedawno dziennik³³⁴ to nie tylko próba spisania historycznych realiów pracy twórczej Teatru Węgajty ostatnich trzech dekad z perspektywy autobiograficznej. Forma autobiografii okazuje się tym medium, które pozwala w szczególny sposób opisać i uchwycić czasowość i historyczność oraz umieścić je w perspektywie pracy teatralnej. W zapiskach Waława pojawiają się i wspomnienia z dzieciństwa, i refleksje o istocie pracy twórczej; obok opowieści o typowej dla jego rodziny gościnności znajdzie się szczegółowa relacja z groteskowej podróży pociągiem z Zakopanego do Olsztyna (23 kwietnia 1984) czy wizyty w pacyfistycznym Amsterdamie (4 maja 1983). Polityka, codzienność i twórczość są przeżywane w tym samym czasie i żaden z tych obszarów doświadczenia nie jest przedkładany nad drugi. Waław pozwala im współistnieć obok siebie. Jego autobiografia ujawnia szczególny rodzaj historyczności, w której różne poziomy czasowe dzieją się równolegle i wzajemnie się przenikają. Pamiętnikarski charakter *Spisków*, wymagający, wydawać by się mogło, uporządkowania chronologicznego, przy jednoczesnym łączeniu ze sobą dat, wydarzeń i doświadczeń, które nie są ze sobą bezpośrednio powiązane, pozwala widzieć w dzienniku nie tylko historię Sobaszka, lecz także historię czasowości, historię odpadających kartek kalendarza.

Badanie czasowości jako ważnego elementu historii Waława wymaga szczególnej uwagi. „Mamy bardzo mało czasu”³³⁵ – pisze Sobaszek w 1992 roku, „jak mało już czasu!”³³⁶ – zanotuje 12 lat później. Uwagi te odnoszą się do pewnej formy skończoności, która wiąże upływ czasu z określoną etyką pracy i pojęciem produktywności. Według Sobaszka jakość czasu nieuchronnie związana jest z formą pracy, także artystycznej. Z biegiem lat czas

³³⁴ Zob. Waław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020).

³³⁵ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 59.

³³⁶ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 79.

dla autora, kronikarza, świadka i bohatera zauważalnie kurczy się i przyspiesza. „Najpierw myślałem, że czasu będzie więcej. Lecz już w trakcie okazało się, że jest go mniej”³³⁷ – notuje w 2006 roku, a już dwa lata później: „Czas. Nie można go przyspieszyć. Tak się nieraz wydaje. Ale problem jest odwrotny”³³⁸. *Spiski życiowe* to przede wszystkim rozprawa z czasem, o czasie i o doświadczeniu, że czas się otwiera, że istnieją różne, wzajemnie się przenikające czasy o różnych właściwościach.

Z jednej strony zatem opowieść Wacława to zapiski różnych wydarzeń umieszczone na tle historyczno-politycznym, z drugiej – refleksje o czasie samym w sobie, o jego przepływie, jakości i wartości. Historia i czas w dziennikach Sobaszka jawią się jako idee połączone, choć często sobie przeciwstawne. Czasowość jego narracji, a więc to, jak opowieści układają się w kontinuum i w jakiej relacji są względem siebie, odczuwana wręcz cieleśnie, nadaje wydarzeniom nie tylko znaczenie, ale także ich estetyczną osobliwość: poprzez pytanie o czasowość pytamy bowiem o sposoby postrzegania i doświadczenia zdarzeń. To poprzez czas zatem, poprzez jego wymiar indywidualny i estetyczny, związany z postrzeganiem, Wacław doświadcza historii, a razem z nim czytelnicy i czytelniczki. „Pierwotnym zadaniem prawdziwej rewolucji nie jest więc nigdy tylko zmiana świata, ale także – i przede wszystkim – zmiana czasu” – pisał Giorgio Agamben³³⁹. Zmiana relacji między czasem a historią, której dokonuje Sobaszek, ma zatem niewątpliwie wymiar polityczny, a być może i rewolucyjny potencjał.

To, co więcej-niż-ludzkie

Zapiski Sobaszka kończą się refleksją na temat Krzysztofa Łepkowskiego, współzałożyciela Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” [ważnego punktu odniesienia dla powstałego później Teatru Węgałty – przyp. red.] i wieloletniego przyjaciela Wacława, który zmarł w 2003 roku. Książka kończy się więc wspomnieniem bliskiego autorowi człowieka, współtowarzysza spotkanego na życiowej drodze; rozpoczyna natomiast wzmianką o samotności i zupełnie innego rodzaju spotkaniu. W dniu 28 sierpnia 1982 Wacław pisze:

Samotność. Wychodzę na wzgórze za domem. Z uroczyska umykają zające, ale są tam i większe zwierzęta. Widzę to po chwili. Nagle zauważam ptaka nad moją głową.

³³⁷ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 96.

³³⁸ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 114.

³³⁹ Giorgio Agamben, *Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience* (London – New York: Verso, 1993), 91.

Popielaty, bezszelestny. Krąży. Czyżby chciał wylądować na mnie? Ślepa sowa? „Wylatuje o zmierzchu”. I zaraz potem przeraźliwy krzyk kozła – sarny. Będziemy wróżyć z lotu ptaków? Tak śpiewała Demarczyk. Ptaki dopowiadają naszą historię³⁴⁰.

Prawie miesiąc później:

Strach przylatuje pod postacią ćmy, nietoperza i sowy. Dziś musiałem nawet zabić zbyt natarczywego owada. W sytuacji intymnego pobudzenia, gdy takie zwierzątko dotyka czegoś osobistego, wywołuje naprawdę strach. Lecz zabicie go odczułem jako zbrodnię. Niespokojne zasypianie, niespokojny sen. W nocy budzi mnie to pod postacią szczura, łasicy, lisa i borsuka. Nie wiem czy to sen, czy jawa³⁴¹.

Historie zapisane w Teatrze Węgajty to nie tylko opowieści o tworzących go ludziach, ale też o tym, co ponad-ludzkie czy więcej-niż-ludzkie. Mute z Waławem od ponad trzech dekad mieszkają w środku lasu, który coraz bardziej przybliża się do ich gospodarstwa, jakby rosnąca wraz z Teatrem przyroda powoli go przejmowała, pragnąc z czasem całkowicie zasłonić wejścia do budynków i w końcu sprawić, że znikną.

Historię poza-ludzką Teatru tworzą też maski i maskary. Koza, Bocian, Księżę Zapust i Tur reprezentują tradycję ludową, w której człowiek dzielił codzienność ze swoimi zwierzęcymi towarzyszami. Gdy jednak performer przybiera fizyczność Kozy i podnosi się z ziemi energicznym skokiem, maskary stają się performatywnym powtórzeniem. Zwierzęcy, więcej-niż-ludzki rys pracy warsztatowej Węgajt przejawia się także w działaniach prowadzonych pod gołym niebem. Legendarny już nocny bieg przez las jako element pracy warsztatowej, spektakle plenerowe jak *Missa Pagana* czy wspólne muzykowanie na ścieżkach między teatrem a wsią pokazują, jak ważne są dla Sobaszków odniesienia do natury w pracy twórczej, nie wspominając już o spektaklach Innej Szkoły Teatralnej (nie tylko z cyklu *Żywioty*), spełnionych wprost ekopolitycznymi postulatami w geście sprzeciwu wobec niszczenia przyrody czy zmian klimatycznych.

Relacja z naturą jest dla Teatru Węgajty fundamentalna od samych jego początków. To ptaki, jak pisze Waław w cytowanym wyżej fragmencie, dopowiadają jego historię. Lot ptaków – i jako *auspicjum*, starożytna wyrocznia, i jako metafora czasu zawsze podzielonego między ludzi i nie-ludzi – symbolizuje tu doświadczalny, a jednak często ignorowany aspekt pracy twórczej Sobaszków: zaangażowanie w to, co więcej-niż-ludzkie, bez którego węgajcka praca na wielu pograniczach (tradycji i współczesności, polityki i sztuki, miasta i wsi, makro- i mikrohistorii) nie byłaby w pełni zrozumiała.

³⁴⁰ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 21.

³⁴¹ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 21.

Zaangażowanie Teatru Węgajty w to, co więcej-niż-ludzkie, widzę jednak w jeszcze szerszym kontekście, pozwalającym rozpoznać napięcie, z którego Teatr czerpie i poprzez które jest nieustannie konstytuowany. Kontekst ten stanowi perspektywa antropocenu, *buzzword* obecnie kojarzące się głównie z katastrofą klimatyczną.

Według jego teoretyków, Crutzena i Stroermera, zmiany klimatyczne wywołane przez człowieka (jak ocieplenie atmosfery przez emisję CO₂, zanieczyszczenie oceanów czy uszczelnianie otwartych obszarów przyrodniczych przez coraz gęstsze zabudowania) nie są tylko chwilowe i nie można ich postrzegać jako „wybryku” natury. Widzieć je należy w znacznie większej skali, do której człowiek nie jest przyzwyczajony. Dotąd użyteczna, zaproponowana jeszcze w XIX wieku przez geologa Charlesa Lyella zasada aktualizmu geologicznego, głosząca, że czynniki działające na skorupę ziemską były w przeszłości takie same jak obecnie, przestała dłużej obowiązywać³⁴². Podczas gdy siły ziemskie przyczyniają się do zmian na przestrzeni milionów lat w swoim „głębokim czasie”, człowiek od początku rewolucji przemysłowej i czasów gwałtownego rozwoju gospodarczego po II wojnie światowej, tzw. „wielkiego przyspieszenia”³⁴³, jest w stanie wpisać się w głębę Ziemi znacznie szybciej – w kilka wieków, a nawet dziesięcioleci. Ludzkość, jak prorokował już w XIX wieku geolog Antonio Stoppani, stała się więc „nową siłą ziemską”³⁴⁴. Poprzez swoją zmienioną (geologiczną, naturalną, ludzką) czasowość antropocen radykalnie kwestionuje zatem także „nowoczesny” podział na naturę i kulturę, proponując raczej odróżnić to, co ludzkie, od tego, co więcej-niż-ludzkie.

Praktyki wieloskalowe

Działania Teatru Węgajty z tym, co więcej-niż-ludzkie, rozgrywają się na różnych poziomach: bezpośrednich interakcji wykonawców i wykonawczyń z ich nie-ludzkimi, zwierzęcymi odpowiednikami w postaci masek, spotkań Wacława Sobaszka z leśnymi zwierzętami – jeleniem, ptakiem, nietoperzem czy ćmą, bliskości gości i gościń Teatru i żywej, nieustannie zmieniającej się przyrody otaczającej węgajcką stodołę, wreszcie – w poruszanych w spektaklach tematach ekologii czy katastrofy klimatycznej. Relacje mię-

³⁴² Zob. Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time* (Cambridge: Harvard University Press, 1987).

³⁴³ Zob. John R. McNeil, Peter Engelke, *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945* (Cambridge: Harvard University Press, 2014).

³⁴⁴ Zob. Paul J. Crutzen, Eugene F. Stroermer, „Geology of Mankind”.

dzy osobami performującymi na scenie i osobami siedzącymi na widowni z jednej strony i globalnymi, wręcz ziemsko-systemowymi kontekstami z drugiej wykraczają zarówno poza znane nam skale – jednostki, teatru, kraju czy polityki – jak i poza różne ich poziomy – czasowe i przestrzenne. Jednocześnie wszystkie te perspektywy są ze sobą zestawiane (tak w *Spiskach Sobaszka*, jak i w działaniach Teatru Węgajty), co ujawnia ich złożone wzajemne powiązania, tak znaczące dla teatru i rozumienia antropocenu jako epoki.

Antropocen, zmuszając nas do mierzenia się z globalną katastrofą, ze zmianami nie tyle lokalnej pogody, co całego klimatu, konfrontuje z potrzebą myślenia w bardzo dużych skalach – planetarnej, geologicznej, skali głębi czasu. Wszystko, co składa się na antropocen, wydaje się od nas o wiele większe, o wiele starsze, o wiele bardziej złożone i o wiele trudniejsze, jednocześnie wszelkie ruchy ku zmianie powinny wydarzyć się w skali jednostkowej: zmiana diety na wegańską czy środków transportu na publiczne. To zaburzenie skal (*derangement of scales*), które zauważył i opisał Timothy Clark³⁴⁵, sprawia, że trudno jest połączyć myśl z działaniem, co często prowadzi do apatii czy diagnozowanej już powszechnie depresji klimatycznej.

Teatr Węgajty nie skupia się na towarzyszącym nam w antropocenie poczuciu bezradności i bezruchu, ale pyta o możliwości działania i potencjalne kierunki ruchu. Działanie zaczyna w zbliżeniu, na małej przestrzeni, hiperlokalnie – w warmińskiej stodole otoczonej lasem, na polu, przez które prowadzi ścieżka do wsi, w domach ludzi, którzy goszczą kołędników. Zawsze jest obecny tu i teraz – w cykliczności pór roku i wiejskiej obrzędowości, w żywiole improwizacji, która wymusza spontaniczne i błyskawiczne reagowanie na zastaną sytuację. Jednocześnie w to, co lokalne, wpisuje to, co globalne – wątki polityczne i ekologiczne znajdują wyraz w spektaklach. Sobaszkwowie pomniejszają świat, by zmieścić się w spektaklu, by zarówno widzom, jak i wykonawcom poszerzyć nie tylko sferę doświadczenia, lecz także sprawczości.

Praktyki teatralne Węgajt są zatem praktykami wieloskalowymi. Swobodne przechodzenie od tego, co małe, do tego, co uniwersalne, oraz łatwość poruszania się w przestrzeni pomiędzy wynika też stąd, że Teatr Węgajty wyrastający z historii polskiej kontrkultury zawsze był czymś „więcej niż teatr”³⁴⁶. Nie będąc przywiązany do wąskiej definicji tego, co teatralne,

³⁴⁵ Zob. Timothy Clark, „Scale. Derangements of Scale”, w: *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, edited by Tom Cohen (Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012), 148–166.

³⁴⁶ Zob. Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986).

Sobaszekowie i współpracujący z nimi uczestnicy i uczestniczki IST przekraczają granice teatru: są nie tylko performerami i performerkami, ale też muzykami, pedagożkami, aktywistkami, animatorami – przede wszystkim amatorami i miłośniczkami. Ich sposób bycia-w-świecie jest otwarty na świat i jego różnorodne struktury. W antropocenie nie starają się być konkurencyjni dla tego, co gigantyczne, nadmiernie złożone czy nawet technokratyczne. W obliczu kryzysu, być może na granicy szaleństwa, Teatr Węgajty zaczyna od tego, co bardzo małe – siły jednostki, spotkań ludzi i zwierząt, indywidualnych historii i ich czasów, dróg, które przemierzają – wszyscy idący przez las do Teatru Węgajty.

JAN-TAGE KÜHLING

Badacz teatru i performansu, twórca teatralny i pracownik kultury. Studiował reżyserię, teatrologię stosowaną i uzyskał doktorat z teatrologii na Freie Universität Berlin. Jego zainteresowania badawcze obejmują rolę estetycznego i politycznego zaangażowania w sztukach performatywnych, paradygmat antropocenu oraz instytucjonalne i geopolityczne procesy w sztuce, zwłaszcza w Europie Środkowej i Wschodniej. Obecnie pracuje nad zagadnieniami polityki kulturalnej dla niezależnych sztuk performatywnych w Performing Arts Programm Berlin. Więcej informacji pod adresem <https://www.jan-tage.com>.

SUMMARY

Starting with a reflection on my very own and personal encounter with the Węgajty Theatre, in my essay I propose to understand its history through diverse clashes of differing scale and scope, encompassing both the individual as well as the global scale or this of the earth-system.

In contrasting sections of Waclaw Sobaszek's journey with different practices, performances and events that are representative for Węgajty practice, I argue that it is not the analysis of history itself but the different qualities of time that open our understanding both for a very close and personal relation as well as for elements that were hitherto disregarded: as the non-human that is so strongly connected to the history of this theatre. By drawing on issues related to the Anthropocene paradigm, I argue that the practice of the Węgajty Theatre points not only to the necessity of considering a more-than-human history but also to the need to rethink from which scale and from which vantage point history and history's actors are constituted – and which role theatre and the arts may play in this task.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.07>

Anna Maria Olszak

Bóg tęczęj skóry. O polifonii kultur w pracy twórczej Teatru Węgajty³⁴⁷

Po roku 1960 właściwości rytuału, które przechowuje kultura ludowa, zainteresowały twórców teatralnych³⁴⁸. To właśnie wtedy eksperymentowano z nowymi formami i poszukiwano odmiennych niż dotychczasowe sposobów artystycznej wypowiedzi. Doświadczenia parateatralne przeplatały się z rozmowami o spotkaniu, uczestnictwie, celebracji i świętowaniu. Wspólna praca zespołowa doprowadziła do zniesienia obecnych w teatrze granic pomiędzy reżyserem a aktorami i bariery aktor-widz, wynikających z określonych konwencji. Taki typ działalności prowadzi Odin Teatret Eugenia Barby, pioniera ruchu nazywanego Trzecim Teatrem³⁴⁹, który podejmuje działania teatralne z różnymi grupami: robotniczymi, wykluczonymi, z mniejszościami, ze społecznościami miejskimi i wiejskimi. Do tego nurtu zaliczyć można też Teatr Węgajty, w którym fundamentem pracy artystycznej grupy było poszukiwanie odpowiedniego sposobu komunikacji i porozumienia pomiędzy artystami związanymi z Teatrem a mieszkańcami okolicznych wsi. Twórcy i twórczynie stawiali na pierwszym miejscu dostępność proponowanych działań. Poszukiwanie wspólnego kodu językowego znalazło swoje ujście w teatrze obrzędowym.

Teatr obrzędowy jest nurtem teatru wiejskiego, polegającym na odwoływaniu się w działaniach teatru do obrzędów i zwyczajów ludowych³⁵⁰.

³⁴⁷ Artykuł powstał na podstawie badań przeprowadzonych na potrzeby pracy magisterskiej *Doświadczenie międzykulturowości. Edukacja międzykulturowa w Innej Szkole Teatralnej Teatru Węgajty*, obronionej w Instytucie Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie w 2021 roku.

³⁴⁸ Zob. Aldona Mikulska, „Odszukiwanie zapomnianych form: Węgajty”, w: *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajty*, red. Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999), 223.

³⁴⁹ Zob. „Trzeci Teatr”. Z Jerzym Grotowskim rozmawia Richard Schechner, w: *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, red. Zofia Dworakowska (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014), 82.

³⁵⁰ Zob. Wojciech Dudzik, „Teatr obrzędowy”, w: *Encyklopedia Teatru Polskiego* (2022), <http://encyklopediateatru.pl/hasla/168/teatr-obrzedowy>.

Stopniowe zanikanie tego typu działalności wiejskiej zainspirowało badaczy i badaczki teatru, etnografów i etnografki, folklorystów i lokalnych społeczników do twórczej rekonstrukcji takich widowisk. Tematyka inscenizacji dotyczy najczęściej zwyczajów związanych z rytmem natury i cyklem kalendarza wiejskiego, przemian w życiu społeczności czy też czynności gospodarskich i domowych. Najważniejszą jednak cechą teatru obrzędowego jest jego zakorzenienie w lokalnym i regionalnym kontekście. Celem twórców i twórczyń wybierających ten typ teatru jest bezpośrednie spotkanie z drugim człowiekiem, a także odwołanie się do wspólnych korzeni.

Według Mute Sobaszek teatr obrzędowy przekazuje wymiar istnienia, który nie jest już znany w zurbanizowanym świecie³⁵¹. Inszenizowanie obrzędów lub zwyczajów ludowych to praktyka zanikająca. W dobie rozwoju technologicznego coraz trudniej o dostęp do celebrowanych tradycji. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest rozluźnienie więzi międzyludzkich podtrzymywanych przez uczestnictwo w wydarzeniach ważnych dla samej jednostki, dla drugiego człowieka oraz całej społeczności, w której żyje.

Teatr Węgajty kilka razy do roku wyrusza na wyprawy, eksplorując tereny bogate w różne kultury³⁵². Tuż po Nowym Roku adepci i adeptki Innej Szkoły Teatralnej wyruszają z kołędą. Wędrują po okolicznych wsiach, a także wsiach Beskidu Żywieckiego, Beskidu Niskiego, Bieszczad oraz Huculszczyzny³⁵³. Celebracja odbywa się dwa razy – zgodnie z kalendarzem świąt katolickich i prawosławnych. Wędruje się w formie kolorowego korowodu od chaty do chaty, gdzie wystawiana jest szopka noworoczna. „Przed Wigilią chodzono z Szemlem, w czasie świąt i nowego roku kołędowano z Kozą, a wszystko kończył przemarsz z gwiazdą podczas święta Trzech Króli”³⁵⁴ – pisał Mariusz Gniadek, rekonstruując warmińską tradycję kołędniczą. W trakcie kołędowania Węgajt obecne są wszystkie te elementy. Oprócz Szemla można spotkać również Bociana, Wielbłąda czy rogałą Kozę z kożuchem. Odgrywane scenki, w których istotną rolę odgrywają tradycyjne maski, są tak samo ważne, jak kołędowanie, życzenia i wspólna radość.

Druga wyprawa w ciągu roku odbywa się w zapusty, czyli ostatnie dni karnawału. Synkretyczne widowisko poprzedzone jest pochodem z maszka-

³⁵¹ Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Anna Olszak, Kraków – Węgajty, 9 kwietnia 2021, wywiad niepublikowany.

³⁵² Zob. Tadeusz Kornaś, *Polskie alternatywne środowiska teatralne 1980–1989* (Łódź: Łódzki Dom Kultury i Towarzystwo Kultury Teatralnej, 1992), 29.

³⁵³ Zob. Katarzyna Kułakowska, *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2017), 373–374.

³⁵⁴ Mariusz Gniadek, „Kolęda: powrót do teatralnych korzeni”, *Teatr*, nr 1 (1997): 43–44 [ATW].

rami pochodzącymi z różnych tradycji – zarówno związanych z lokalnymi wsiami, jak i przybyłymi z daleka, z odległych kultur. Maski, przygotowane przez uczestniczki i uczestników związanych z różnymi kulturami, kształtem przypominają zniekształcone twarze ludzi i zwierząt. Stanowią one dopełnienie tradycyjnych postaci i figur występujących w widowisku. Najczęściej przyjmuje ono charakter improwizowanej rozgrywki, w której nawiązuje się interakcje z widzami. W trakcie przygotowania wyprawy Węgajty wykorzystują tradycje Warmii oraz żydowskiego święta Purim. Zapustny obrzęd kończy się rozplesem, czyli karnawałową zabawą pełną tańców i jedzenia.

Tuż po Wielkim Poście Węgajty wyruszają na wiosenne kolędowanie, zgodnie ze zwyczajem zachowanym na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim³⁵⁵. Miejscem docelowym jest Dziadówek, mała wioska położona nad jeziorem Hańcza na Suwalszczyźnie. To tam uczestnicy IST wyprawiają się na Alilujki, zwane też chodzeniem z Alilujką bądź chodzeniem po wołoczebnem.

Działania Teatru Węgajty skupione są na tworzeniu wspólnoty, która nie jest jednolita i zawiązuje się podczas wędrowania, kolędowania i świętowania. Tradycja, z którą spotykają się adeptki i adepci IST, jest bowiem materia wymagającą ciągłego dialogu. Zauważam tu analogię do „wyłaniającej się wielopodmiotowości”³⁵⁶ polskiej rzeczywistości po transformacji ustrojowej, na którą zwracał uwagę Grzegorz Godlewski. Tradycyjne przekonania, funkcjonujące w powszechnym obiegu, muszą zostać zweryfikowane. Różnicowanie kulturowe wymaga dostrzeżenia odmienności i obcości. Rozumienie świata dla każdego człowieka jest inne, dlatego też potrzeba dialogu, aby móc pewne wzory i normy uzgodnić z poszanowaniem cudzej autonomii; potrzeba relatywizmu kulturowego, który pomaga nam powstrzymać się od ocen i sądów wartościujących „obcą” kulturę z punktu widzenia „naszej”. Działania Węgajt oscylują wokół poznania Innego, nie zawsze oswojonego w umyśle jednostki. Różnorodność kulturowa stanowi źródło rozwoju twórczości oraz stwarza grunt dla powstania przestrzeni międzyludzkich, w których zderzenia obcych tradycji mogą sprowokować dyskusję na temat poczucia tożsamości, co z kolei sprzyja budowaniu świadomego społeczeństwa.

W niniejszym artykule poddaję analizie proces nabywania kompetencji międzykulturowych przez uczestniczki i uczestników IST. Wykorzystując

³⁵⁵ Zob. Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 375–376.

³⁵⁶ Grzegorz Godlewski, „Animacja i antropologia”, w: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski i inni (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2002), 60.

tradycyjne obrzędy „corocznego cyklu kolędowania, zapustów i alilujek”³⁵⁷, zakorzenione w określonym obszarze kulturowym, Węgajty włączają adeptki i adeptów IST pochodzących z różnych kręgów kulturowych w celebrację wiejskich zwyczajów. W moim przekonaniu wypracowane przez Sobaszków sposoby kształcenia kompetencji międzykulturowych za pomocą narzędzi teatralnych mogą posłużyć jako wzór dobrych praktyk, mających zastosowanie w innych organizacjach czy instytucjach kultury.

Podczas badań wykorzystywałam technikę wywiadu jakościowego, zwanego wywiadem swobodnym lub pogłębionym. Przeprowadziłam 10 wywiadów z uczestnikami i uczestniczkami warsztatów oraz dwie rozmowy z założycielami Teatru Węgajty, osobno z Erdmute i z Wacławem Sobaszkami, a następnie przeanalizowałam transkrypcje rozmów³⁵⁸.

Kompetencje międzykulturowe

Podczas warsztatów IST teatr pozostaje jedynie narzędziem służącym eksploracji określonych haseł odnoszących się do współczesnego świata. Z jednej strony przygotowując spektakl, uczestnicy i uczestniczki konstruują traktujący o aktualnych problemach teatralny komunikat skierowany do społeczności, z drugiej – uczą się tradycyjnych obrzędów nawiązujących do międzykulturowego charakteru tejże społeczności. Tym samym kształcą swoje kompetencje międzykulturowe, które można rozumieć jako

zdolność do działania zgodnego i wrażliwego na oczekiwania partnera z innej kultury, do uświadomienia sobie różnic kulturowych oraz procesów wzajemnego przenikania pomiędzy własną a obcą kulturą, a przy tym pozostanie w zgodzie ze sobą oraz swoim pochodzeniem i dziedzictwem kulturowym w sytuacjach pośredniczenia między tymi kulturami³⁵⁹.

Podczas warsztatów i wypraw kolędniczych uczestnicy i uczestniczki dostosowują swoje zachowanie do obowiązujących w danej społeczności norm. Starają się z wrażliwością i uważnością podtrzymywać tradycje pochodzące z różnych kręgów kulturowych. Mając na uwadze różnorodność kulturową odwiedzanych terenów, stawiają na pierwszym miejscu

³⁵⁷ Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 375–376.

³⁵⁸ Kody cytatów oznaczone są typem działania badawczego (IDI – wywiad indywidualny) oraz liczbą porządkową nadaną kolejnym wywiadam (1–10). Wywiady przeprowadzałam w dniach od 19 marca (IDI_1) do 22 maja 2021 (IDI_10). Wśród moich rozmówców jest osiem kobiet i dwóch mężczyzn (IDI_6, IDI_7). Wykorzystane w tekście cytaty z wywiadów zostały poddane redakcji językowej.

³⁵⁹ Marta Bem, „Kompetencje międzykulturowe – perspektywa i podejście na przykładzie Wielkiej Brytanii, USA, Francji, Włoch oraz Polski”, *Pogranicze. Studia społeczne*, tom XVIII, cz. 2 (2011): 166–175.

gospodynie i gospodarzy – drugiego człowieka, goszczącego ich w swoich progach. Świadomie eksplorując podobieństwa i różnice pomiędzy historią a czasem terażniejszym, szukają wspólnych wątków dla obydwu stron, aby zbudować most porozumienia pomiędzy dwiema odrębnymi grupami.

Kompetencje kulturowe warunkują szacunek wobec cudzej tożsamości i inności przy jednoczesnym zachowaniu świadomości własnej kultury i doświadczeń. Komunikacja z innymi powinna opierać się na dialogu i otwartości, które stwarzają możliwość skutecznego współdziałania i koegzystencji. Znajomość własnej i cudzej kultury warunkuje pomyślność spotkania z Innym. Dlatego też Michael Byram, precyzując pojęcie kompetencji międzykulturowej, wskazuje na jej cztery kluczowe obszary: wiedzę (*knowledge*), świadomość (*awareness*), umiejętności (*skills*), postawy (*attitudes*)³⁶⁰. Z moich obserwacji wynika, że uczestnicy i uczestniczki warsztatów IST nabywają określonych umiejętności i wiedzy, a także nabierają świadomości różnic międzykulturowych, co wpływa na przyjęte przez nich postawy otwartości i tolerancji. Poniżej opiszę poszczególne komponenty kompetencji międzykulturowych z uwzględnieniem sytuacji i procesów, które miały okazję zaobserwować.

Wiedza

Wiedza, której nabywają adeptki i adepci IST, jest zarówno wiedzą faktograficzną o normach, tradycjach, religii, dziełach sztuki, życiu codziennym i nawykach, jak i taką, która stanowi o jakości spotkań międzykulturowych, umożliwia uzewnętrznianie własnej tożsamości, wyjaśnianie nieporozumień, radzenie sobie z konfliktami oraz nawiązywanie dobrej współpracy³⁶¹. Innymi słowy, wiedza to informacje na temat świata i danej kultury, które sprawiają, że jednostka łatwiej przystosowuje się do zmiennych warunków i otoczenia. Adepci i adeptki IST odtwarzają praktyki podtrzymywane przez różne społeczeństwa, a także odnoszą się do wytworów kultur. Na podstawowym poziomie każdy z respondentów i respondentek zwraca uwagę, że udział w obrzędach praktykowanych w takiej formie był dla niego/niej nieznanym wcześniej doświadczeniem. Wśród uczestników

³⁶⁰ Zob. Michael Byram, „Cultural studies and foreign language teaching”, w: *Studying British Cultures. An Introduction*, red. Susan Bassnett (London: Routledge, 1997), 53–65.

³⁶¹ Zob. Gerhard Neuner, „Edukacja międzykulturowa i jej wymiary”, w: *Kompetencje międzykulturowe dla wszystkich. Przygotowanie do życia w różnorodnym świecie*, red. Francesca Brotto i inni, tłum. Maciej Kositorny (Warszawa: Rada Europy i Ośrodek Rozwoju Edukacji, 2014), 11–41, http://www.bc.ore.edu.pl/Content/711/Kompetencje_wer_ostateczna+na+strone.pdf.

i uczestniczek znajdowały się osoby zaznajomione z tradycją kolędowania oraz takie, który spotkały się z nią po raz pierwszy. Dla jednej z respondentek kolędowanie bożonarodzeniowe było znaną formą, praktykowaną w jej miejscu zamieszkania, jednak inne obrzędy sprawowane podczas cyklu kolędniczego pozwoliły jej poszerzyć wiedzę na temat tradycji, występujących w nich postaci oraz uteatralizować swoją praktykę poprzez włączenie do niej tańca i scen z udziałem zwierząt (IDI_4). Dla niektórych osób praktyka w IST posłużyła jako inspiracja do rozpoczęcia działalności kolędniczej we własnym miejscu zamieszkania (IDI_8). Wspólne kolędowanie przyczyniło się nie tylko do celebracji obrzędów praktykowanych na określonych terenach, ale również do przenoszenia tej tradycji w inne rejony (IDI_10).

Jednym z poziomów wiedzy zdobytej przez uczestników i uczestniczki IST była zatem wiedza na temat obrzędów celebrowanych podczas Kolędy, Zapustów i Alilujki. Kolejny obszar wiedzy dotyczył społeczności wiejskiej, będącej adresatem działań i praktyk adeptów. Niektórzy z respondentów mieli okazję po raz pierwszy doświadczyć polskiej wsi oraz żywych reakcji na oglądany spektakl. Porównywano publiczność z miasta i wsi oraz interakcje podejmowane z widownią (IDI_10). Doświadczenie respondentów było różnorodne – dla jednych zderzenie z polską wsią było nowym źródłem informacji o świecie, natomiast dla części stanowiło wspomnienie lat dzieciństwa.

Świadomość

Drugim obszarem kompetencji międzykulturowych wymienianym przez Byrama jest świadomość. Dotyczy ona różnic i podobieństw między kulturami, a także interakcji społecznych. Wskazuje się na istotność świadomości oraz to, „że nasze preferencje, sposoby zachowań, wyznawane wartości i normy, którymi się kierujemy, są tak samo jak u innych funkcją kulturowego kodowania”³⁶². Nabieranie świadomości różnorodności podczas warsztatów i wypraw zachodziło na dwóch poziomach. Pierwszy z nich dotyczy świadomości różnic kulturowych w grupie kolędniczej, drugi – różnic pomiędzy grupą performerów i performerek a społecznością wiejską

³⁶² Dorota Misiejuk, „Kompetencje do komunikacji międzykulturowej w świetle procesów samooceny w warunkach historycznego zróżnicowania regionu i procesów migracyjnych – komunikat z badań”, *Pogranicze. Studia społeczne*, tom XXI (2013): 37–43, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/661/1/Pogranicze_21_Misiejuk.pdf.

(w przypadku Kolędy i Alilujki) lub miejską (w przypadku Zapustów). Co ciekawe, większość respondentów i respondentek nie zwracało uwagi na różnice międzykulturowe w grupie, wynikające z różnych miejsc pochodzenia kolędujących. Jedna z uczestniczek zwróciła uwagę, że warsztaty bazowały na wspólnotowości oraz szukaniu wspólnych wątków (IDI_1). Zauważyła, że kolega z Ukrainy miał „inne podejście do wielu rzeczy”, jednocześnie miała poczucie, że oboje pochodzą z tego samego obszaru kulturowego, czyli krajów słowiańskich. Różnicą kulturową wskazywaną w grupie był inny język, jednak nie wpływał on istotnie na przebieg warsztatów. Jedna z uczestniczek stwierdziła, że Węgajtach „jest miejsce, żeby każdy mówił w swoim języku” (IDI_4).

Wiele osób uczestniczących w warsztatach pochodziło z miasta i nie miało wyobrażenia o polskiej wsi (IDI_2). Trzeba również wziąć pod uwagę, że sam teren wsi jest zróżnicowany pod względem budownictwa czy poziomu społeczno-ekonomicznego mieszkańców (IDI_2). „To jest doświadczenie różnej kultury, [...] tu poczujesz kulturę wiejską, swojską, a w mieście taką kapitalistyczną, konsumpcyjną” (IDI_2) – mówi jedna z respondentek. Różnice dotyczyły również obyczajowości i tego, co jest dozwolone, a co może zostać odebrane negatywnie. Jedna z uczestniczek powiedziała, że podczas kolędowania zwraca się uwagę na kwestie płciowe. Dla gospodarzy zapraszanie kobiety przez kobietę do tańca jest czymś zwyczajnym, natomiast czują się niekomfortowo, gdy mężczyzna zaprosi do tańca mężczyznę. Podczas gdy w wielu środowiskach jest to normalna sytuacja, przez niektórych może być ona odebrana jako kontrowersyjna (IDI_8).

Dopiero w spotkaniu z innym człowiekiem, jak zauważyła jedna z respondentek, można dostrzec „co moje, a co twoje” (IDI_3). Innymi słowy, świadomość różnic uzyskujemy dopiero w kontakcie z drugim człowiekiem – wówczas możemy zweryfikować, kim jesteśmy i gdzie są nasze granice. Respondentka zwróciła uwagę, że ona dopiero podczas warsztatów z Niemkami dostrzegła, że „można myśleć inaczej” (IDI_3). Nawiązane z nimi relacje pozwoliły jej przyjąć inny sposób myślenia o świecie.

Świadomość jako kompetencja międzykulturowa została zatem nabyta bądź rozwinięta przez uczestników i uczestniczki IST poprzez porównanie obyczajowości, kodów językowych oraz zachowań charakteryzujących różne środowiska i społeczności.

Umiejętności

Umiejętności to z kolei obszar kompetencji międzykulturowych, które obejmują obserwację rzeczywistości, komunikację oraz analizę i interpretację powiązań międzyludzkich składających się na sytuacje kulturowe w różnych kontekstach. To też między innymi dostrzeganie kontekstów: historycznych, geograficznych, społecznych, które wpływają na zdarzenia międzykulturowe. Poniżej skupiam się przede wszystkim na umiejętnościach komunikacyjnych, zarówno werbalnych, jak i niewerbalnych, nabytych bądź rozwijanych przez adeptów i adeptki IST. Podzieliłam zagadnienie na komunikację wewnątrz międzykulturowej grupy adeptów oraz komunikację pomiędzy społecznością kolędników a społecznością wiejską i miejską.

Spotkanie ze społecznością wiejską podczas Kolędowania, Alilujki czy Zapustów niejednokrotnie było pierwszym tego typu kontaktem z Innym. Podstawowym aspektem kontaktu z drugim człowiekiem jest aspekt komunikacyjny. Uczestniczki i uczestnicy warsztatów zwrócili uwagę, że Mutka i Wacek zawsze podchodzą do drugiej osoby z dużym szacunkiem i bez oceniania oraz starają się dopasować język do odbiorcy. Mając świadomość różnic kulturowych, kolędnicy i kolędniczki używali zatem odmiennych sposobów wypowiedzi w zależności od spotkanej rodziny i jej członków, co było możliwe dzięki szczeremu zaangażowaniu w spotkanie z drugim człowiekiem. Być może właśnie za sprawą szacunku i uważności kolędujących w stosunku do odwiedzanych osób gospodarze co roku wyczekują ich z niekrytą tęsknotą już od tyłu lat?

Innymi momentami wymagającymi kompetencji międzykulturowych były spotkania w więzieniu lub w Domu Pomocy Społecznej. Jedna z respondentek przyznała, że było to dla niej „kluczowe doświadczenie” (IDI_2), ponieważ wcześniej nie miała do czynienia z osobami znajdującymi się w takich ośrodkach. Dziewczyna próbowała znaleźć w nowej sytuacji odpowiednie słowa, adekwatny sposób komunikacji, który w żaden sposób nie uraziłby mieszkank i mieszkańców DPS-u. Powiedziała również, że zadawała sobie pytania o to, jak rozmawiać, jak być delikatnym, żeby nie powiedzieć czegoś nieodpowiedniego, a z drugiej strony jak zachować swoją asertywność i postawić granicę w momencie, kiedy słyszy od starszego mężczyzny szowinistyczne uwagi. Wrażliwość komunikacyjna uwzględnia nie tylko samopoczucie partnera czy partnerki dyskusji, ale również własny komfort, a niekiedy wręcz bezpieczeństwo.

Komunikacja pomiędzy uczestnikami i uczestniczkami warsztatów a społecznością lokalną może przebiegać na kilku poziomach, z których rozmowa

wyduje się najbardziej oczywistym. Biorąc pod uwagę artystyczny charakter wypraw, mostem łączącym obydwie społeczności staje się sztuka czy też szeroko rozumiany teatr. Każdy uczestnik i uczestniczka warsztatów uczą się pieśni i tańców charakterystycznych dla danej tradycji i regionu. I choć są to kompetencje artystyczne, to z perspektywy edukacji międzykulturowej możemy rozpatrywać je jako proces komunikacyjny pomiędzy dwiema grupami. Pieśni i tańce są wytworami określonej kultury, niosą ze sobą wartości i treści międzykulturowe. Z tej perspektywy można powiedzieć, że znajomość określonych tekstów kultury umożliwia pozyskanie narzędzi komunikacyjnych do współpracy z osobami pochodzącymi z odmiennej kultury. Jedna z uczestniczek wykorzystała uzyskane kompetencje, aby nawiązać kontakty z osobami z Ukrainy mieszkającymi w tym samym mieście. Znajomość ukraińskich pieśni stała się początkiem dialogu z tą społecznością (IDI_9) oraz służyła pielęgnowaniu wspólnych tradycji kolędniczych.

Oprócz pieśni i tańców wykonywanych podczas wypraw adepci i adeptki IST przygotowują spektakl, którego fragmenty pokazują pod koniec warsztatów, a całość prezentują na letnim festiwalu Wioska Teatralna. Stworzenie spektaklu jest dla nich przygotowaniem czytelnego dla widzów komunikatu. Na podstawie obserwowania Mutki, która w pracy przede wszystkim szuka możliwości porozumienia z widzem, jedna z rozmówczyń zwraca uwagę, że „ważne jest to, żeby chcieć nawiązać dialog, a nie wychodzić z pozycji eksperta, który chce objaśniać świat” (IDI_5).

Ważną umiejętnością nabywaną przez adeptów IST podczas kolędowania jest taniec do muzyki granej na żywo przez Wacka i Mutkę, również z osobami z niepełnosprawnościami ruchowymi. Doświadczenie tańca z osobą na wózku było wspomniane przez wielu respondentów i respondentki. Przytoczę wypowiedź uczestniczki:

Samo doświadczenie tańczenia z osobą na wózku inwalidzkim było dla mnie przełomowe. Pomyślałam: „Jak mogłam kiedykolwiek pomyśleć, że nie da się tańczyć z osobą poruszającą się na wózku?”. Wszystko się da, tylko trzeba chcieć (IDI_2).

Włączanie osób z niepełnosprawnością, chorobą i starszych jest jedną z idei Teatru Węgajty, praktykowaną szczególnie podczas warsztatu zapustnego, kiedy odwiedza się miejsca „odsunięte” od społeczeństwa: domy opieki, domy samotnej matki, zakłady karne czy miejsca dla osób w kryzysie bezdomności.

Postawy

Ostatnim obszarem kompetencji międzykulturowych wyszczególnionym przez Byrama są postawy – osoby stają się gotowe komunikacyjnie, a więc otwarte, tolerancyjne, dociekliwe czy chętne do wyzbycia się uprzedzeń. Wymiana różnych wartości w IST dokonuje się między innymi podczas twórczego działania – wykorzystanie tańca lub śpiewu stanowi narzędzie integracji grupy, która później rozmawia o sprawach ważnych społecznie, a także szuka środków wyrazu w performansie. Wacek i Mutka zachęcają do tego, żeby włączać się z tym, z czym każdy przychodzi, a dla uczestników, jak zauważa jedna z respondentek, jest „jasne, że bardzo ważna jest otwartość na siebie nawzajem, tolerancyjność i pozwalanie sobie na próbowanie, improwizowanie, szukanie, pokazywanie swojego indywidualizmu” (IDI_10). Postawy grupy warsztatowiczów przyczyniają się do stworzenia bezpiecznej przestrzeni wymiany wiedzy, doświadczeń i refleksji dotyczących świata. Określone postawy wynikają w głównej mierze z wartości z jednej strony promowanych przez IST, z drugiej wyznawanych przez adeptów i adeptki, którzy mają w sobie „dużą otwartość na to, co inne” (IDI_3). Jedna z rozmówczyń kilkakrotnie zapraszała do Węgajt znajomych pochodzących z zagranicy i nigdy się nie martwiła, czy odnajdą się w węgajckim środowisku (IDI_1).

Ważnym aspektem atmosfery panującej podczas warsztatów, wymienianym i docenianym przez respondentów, była wspólnotowość i otrzymywane w Węgajtach wsparcie. W grupie warsztatowej panowały wzajemna troska, opieka, dbałość oraz szacunek do drugiej osoby. Każda indywidualność była wspierana, a różnica szanowana i tolerowana. W momencie konfliktów szukało się rozwiązań akceptowalnych dla wszystkich.

Wartością wskazywaną przez respondentów były też demokratyczne zasady współpracy artystycznej (IDI_7) – w Węgajtach każdy decyduje o kształcie swojej sceny i ma prawo głosu w sprawie przedstawianych etiud – oraz to, że punktem wyjścia do pracy artystycznej są zagadnienia społeczne. Środowisko i przestrzeń Teatru Węgajty sprzyjają rozmowom na aktualne tematy z życia społecznego i globalnego, takie jak ekologia czy polityka (IDI_10). Uczestników i uczestniczki cechuje duża orientacja na problemy współczesnego świata, odpowiedzialność za swoje czyny i środowisko. Respondenci wskazywali na poczucie bezradności i niemożność zamknięcia oczu na problemy świata. Opowiadali również o zmianach, które zaszły w światopoglądzie ich bliskich po pobycie w Węgajtach (IDI_6; IDI_4). Respondentki wskazały, że znajoma została wegetarianką (IDI_4), a inna osoba zaczęła zwracać uwagę na kwe-

stie ekologii, hierarchii w społeczeństwie oraz trudnej sytuacji osób osamotnionych i chorych (IDI_6).

Podsumowując, postawy uczestników i uczestniczek IST wynikają z wyznawanych wartości: otwartości, tolerancji, ciekawości, chęci współpracy czy wspólnotowości. Wpływają one na przebieg sytuacji międzykulturowych oraz stanowią klucz do udanej komunikacji z drugim człowiekiem.

Obecność międzykulturowości

Międzykulturowość jest inherentnym elementem pracy twórczej w Węgajtach. Jest wpisana chociażby w to, że osoby, które nie przynależą do danej kultury, celebryją jej elementy, a rolę przewodników po obrzędowości odgrywają Wacek będący Ślązakiem i pochodząca z Niemiec Mute, która mówi o sobie, że jest Prusaczką³⁶³. Element utrwalania i przywoływania tradycji jest nieustannie obecny, ale nie jest przedmiotem warsztatów. Co roku temat IST się zmienia – hasło wywoławcze do eksploracji społecznej i artystycznej staje się tytułem prezentowanego podczas Wioski spektaklu. W jednym roku hasłem była *Czujność* (2017), w innych latach *Rozziew* (2021), *Mniej!* (2015) czy *Przesilenia* (2018). Eksplorowane stają się problemy – zarówno globalne, jak i lokalne, jednostkowe, jak i społeczne. Mimo że międzykulturowość nigdy nie była hasłem przewodnim, to przenika niemalże każde poruszone zagadnienie. Obrzędowość praktykowana przez kolędniczki i kolędników staje się mostem pomiędzy grupami, które w innych warunkach mogłyby się nie spotkać.

Już bowiem w obrębie samej grupy kolędującej dochodzi do spotkania różnych osób – pochodzących ze wsi i z miasta, mieszkających na Suwalszczyźnie i w Małopolsce, ludzi bez wykształcenia i badaczy pracujących na uniwersytecie, osób z różnymi doświadczeniami, ambicjami, charakterami. Różnorodność (a zazwyczaj i międzynarodowość) grupy kolędniczej, która spotyka się, by pielęgnować elementy umierającej tradycji, zderza się z międzykulturowością obecną – jak wskazali respondenci – w przestrzeni, w pieśniach, tańcach oraz ludziach, będących nośnikami międzykulturowych

³⁶³ „Jej matka pochodziła spod granicy holenderskiej, ojciec – spod Kaliningradu, ówczesnego Królewca, stolicy dawnych Prus Wschodnich, skąd pod koniec wojny podczas ofensywy Armii Czerwonej na froncie wschodnim, chcąc uniknąć rzezi, uciekała wraz z rodziną na Zachód”. Katarzyna Kułakowska, „Erdmüte Sobaszek, Prusaczka z Krainy Rachmanów. Rzecz o współzałożycielce i aktorce Teatru Węgajty”, w: *Polki za granicą, cudzoziemki w Polsce*, red. Beata Wałęciuk-Dejneka (Siedlce: Wydawnictwo Aureus, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2020), 63.

wartości. Wielokulturowym aspektem działalności artystycznej Teatru są też spektakle wyjazdowe IST. Podróże do nowych miejsc i spotkania z ludźmi pochodzącymi z odmiennych kręgów kulturowych przyczyniają się niewątpliwie do wzrostu kompetencji międzykulturowych. Poniżej omawiam wspomniane aspekty obecności międzykulturowej w pracy twórczej Teatru Węgajty.

Pogranicze

Samo miejsce wybrane na kolędowanie nie jest bez znaczenia. Kolęda odbywa się bowiem na pograniczu różnych kultur, tradycji, narodów. Wyprawa do Nowicy w województwie małopolskim jest podróżą do wioski, która była kiedyś zamieszkała przez Łemków, a znajduje się blisko granicy ze Słowacją. Społeczność łemkowska została wysiedlona na Mazury, a potem wróciła do Nowicy. Z tego powodu wiele pieśni śpiewanych podczas kolędowania jest łemkowskich, ale znajdują się wśród nich także kolędy ukraińskie, białoruskie i rosyjskie. Za ten repertuar byli odpowiedzialni Wacek i Mutka dbający o to, by łączyć pieśni polskie z łemkowskimi. Z kolei na Wielkanoc śpiewa się pieśni suwalsko-litewskie, a także żydowskie. Alilujka odbywa się w Dziadówku, wiosce na Suwalszczyźnie położonej blisko granicy z Litwą i Białorusią (IDI_1). „Śpiewamy pieśni z całego świata: kanony po niemiecku, angielsku, afrykańsku. One nie są związane z cyklem obrzędowym, ale śpiewamy je w ciągu roku” (IDI_1) – opowiada jedna z rozmówczyń. Część pieśni stanowią oryginały, a część utwory, które są tłumaczone przez Wacka i Mutkę (IDI_1).

Podczas warsztatów adepci i adeptki poznają historie różnych tradycji kolędowania³⁶⁴. Jeden z respondentów wspominał, że podczas warsztatów odbyła się rozmowa na temat zapustów w Niemczech, Polsce i Ukrainie (IDI_6). Inna adeptka zwróciła uwagę na fakt, że niektóre obrzędy (np. obrzęd z Kozą) zostały włączone do scenariusza zajęcia dopiero po podróży do Macedonii (IDI_8). Te informacje pozwalają uczestnikom i uczestniczkom wyobrazić sobie mapę kolędniczą na świecie oraz nabyć kompetencji pozwalających na komunikację z osobami pochodzącymi z różnych kultur i tradycji.

³⁶⁴ Z doświadczeń jednej z adeptek IST wynika, że poznawanie historii kolędowania – czy to wiosennego, czy zimowego – nie zawsze jest wpisane w program IST. „Pamiętam taką Alilujkę, podczas której wszyscy chcieli koniecznie się o niej czegoś dowiedzieć. W końcu Wacek z Mutką przyparciu do muru opowiedzieli nam jej historię. I myślę, że dobrze by było, żeby każdy uczestnik IST miał takie doświadczenie i mógł tej historii od nich posłuchać, ale to jest rzecz losowa. Może to jest taka ludzka próba: jak bardzo chcemy się dowiedzieć?”. Zob. „Odważyć się na swój głos. Rozmowa z Elizą Paś-Dimitrow”, w tym tomie, 82–86 [przyp. red.].

Pieśni i tańce

Teksty pieśni tworzących tradycję kolędniczą stanowią o różnych elementach określonych społeczności. Jedna z rozmówczyń podczas wywiadu zaśpiewała pieśń zawierającą według niej istotę międzykulturowości – w oryginale była tam zwrotka o wypędzaniu kijami Żyda przez mężczyzn ze społeczności lokalnej, co według niej „było nie do przyjęcia” i tekst został zmieniony: „Żydzie! Żydzie! A czemu się, a czemu się Mesjasza wstydzisz/ Ja naszego Pana Boga wcale się nie wstydzę/ ale tego Mesjasza w każdym z nas ja widzę” (IDI_3). Utwór zyskał nowe brzmienie, jednocześnie stając się nową częścią tradycji. Z punktu widzenia grupy kolędniczej zmiana była również wyrazem szacunku dla osób pochodzenia żydowskiego, w tym jednego z kolędujących pochodzącego z Izraela, który otwarcie mówił o swojej tożsamości.

Uczestnicy i uczestniczki IST podchodzą z wrażliwością do treści będących nośnikiem wartości międzykulturowych. Nie mają w sobie zgody na promowanie przemocowych wzorców, takich jak w pieśni o Żydzie. Dlatego przechwytyują elementy tradycyjne i przerabiają je tak, by były zgodne z ich wartościami, budując jednocześnie most między tradycją a nowoczesnością. We wspomnianej pieśni o Żydzie kolędnicy usunęli zwrotki zawierające elementy przemocy względem głównej postaci. Innym przykładem wykorzystania tekstu kultury zgodnego z wartościami grupy była współczesna pastoralka, która stała się komentarzem do otaczającej rzeczywistości – w tamtym czasie pełnej mowy nienawiści względem osób uchodźczych:

Bóg się rodzi, Cyganiątko
Obok niego śpi jagniątko
Bóg się rodzi, Pakistańczyk
Słońce mu we włosach tańczy

[...]

Ach, jak pięknie się rodzić
Czy w Aleppo, czy w Łodzi
Ach, jak trudno się rodzić
W małej Łodzi na wodzie

Gdzie jest kraj i kraj to który
Gdzie się Bóg tęczowej skóry
Może ukryć przed wojnami
Przed lękami i głodami?

[...]

Ach, jak pięknie się rodzić
W Mińsku, Lwowie czy Łodzi
Ach, jak dziwnie się rodzić
Na zachodzie i wschodzie³⁶⁵.

W tamtym czasie bowiem Europa mierzyła się z kryzysem uchodźczym związanym z pojawieniem się uchodźców z Bałkanów, Syrii, Chorwacji i Serbii. Dla uczestników i uczestniczek był to bardzo ważny moment zaznaczenia wyznawanych przez nich wartości. Adeptci i adeptki chcieli podkreślić, że „wszyscy jesteśmy ludźmi” (IDI_3), jednocześnie wyrazili swoją solidarność z kolegą pochodzącym z Izraela.

Tak jak poprzez pieśń w Węgajtach przekazuje się określone wartości, tak taniec jako kolejny element międzykulturowy praktykowany w IST ma funkcje integrujące – kolędników ze sobą nawzajem i z przyjmującymi ich gospodarzami. Taniec z każdym z osobna jest pewnego rodzaju dialogiem. Dochodzi do porozumienia na poziomie ciał, które uzgadniają rytm tańca i poruszania się. W ten sposób można poznać innych ludzi – ich pewność w tańcu, delikatność ruchu, dynamikę, sposób prowadzenia.

Zapytani o pochodzenie tańców, respondenci wskazali na korzenie żydowskie, węgierskie, dworskie francuskie (IDI_4). Mozaika różnych tańców z jednej strony jest wynikiem eksploracji badawczych Wacka i Mutki, a z drugiej repertuarem stale poszerzanym przez przyjeżdżających gości, którzy dzielą się elementami tradycji obecnymi w ich miejscu zamieszkania.

Interesujący jest proces nauki tańca, który nazwałabym naturalnym i niezaplanowanym. Jedna z respondentek wspomniała swoje pierwsze doświadczenie nauki tańca: „To było niesamowite. Weszliśmy na salę teatralną, nikt nic nie mówił. Wacek złapał za akordeon i zaczął grać, a Mutka złapała nas wszystkich za ręce i zaczęliśmy tańczyć. Tak zaczęliśmy tańczyć tańce” (IDI_2). Nauka przebiega w bardzo spontaniczny sposób. Podczas gdy gra muzyka, Mutka tańczy, pokazując kroki, a reszta ją naśladuje. Ćwiczy się tak długo, aż wszyscy opanują kroki. W momencie, kiedy adeptom i adeptkom wyjątkowo trudno się odnaleźć, Mutka zatrzymuje korowód i tłumaczy, co trzeba zrobić po kolei, ruch po ruchu.

Ludzie

Na poziomie osobowym międzykulturowość obecna jest zarówno w obrębie grupy kolędniczej, jak i podczas jej spotkania z odmienną kulturą

³⁶⁵ Jarosław Mikołajewski, Grzegorz Turnau, Magda Umer, *Kolęda dla tęczowego Boga*.

gospodarzy. Podczas warsztatów IST zazwyczaj przynajmniej jedna osoba pochodzi z zagranicy. Jedna z uczestniczek wspominała, że poznała ludzi ze Stanów Zjednoczonych, z Francji, z Niemiec, Albanii (IDI_10). Inny uczestnik współpracował z osobami z Czech, Maroka i Śląska (IDI_6). Dzięki różnorodności grupa mogła poznać siebie nawzajem, skonfrontować informacje o kulturach, różnych obyczajowościach oraz codzienności innych krajów. O relacjach panujących w grupie oraz doświadczeniu przebywania niemalże 24 godziny na dobę z osobami innej narodowości opowiedziała jedna z respondentek:

Moje uczestnictwo w życiu teatru [...] było dla mnie takim pierwszym spotkaniem z osobami z innych państw na zasadzie wspólnego przebywania w tej samej przestrzeni w tym samym czasie. Miałam wtedy okazję do rozmowy, do przebywania, do zastanawiania się nad różnymi rzeczami. Wcześniej nie miałam takich doświadczeń (IDI_10).

Taki sposób funkcjonowania grupy daje możliwość toczenia długich rozmów, wymiany poglądów, myśli i spostrzeżeń oraz próby uzgodnienia wspólnych wartości. Poznanie drugiego człowieka potwierdza tezę, że mimo różnic, które nas dzielą, wszyscy mamy prawo do godnego życia. Uczestnictwo w warsztatach kształtuje tolerancję, otwartość oraz sprzeciw wobec postaw światopoglądowych godzących w podstawowe prawa człowieka.

Jedna z respondentek określiła doświadczenie bycia z osobami z innych kultur jako „spotkanie pozbawione dystansu” (IDI_10). Wynikało to z faktu, że współbycie działało się w bezpiecznej przestrzeni, zarówno fizycznej, jak i mentalnej, gdzie możliwa była większa otwartość, ciekawość i chęć poznawania drugiego ze względu nie na to, skąd pochodzi, ale jaką jest osobą (IDI_10). Inny uczestnik z kolei wspominał, że toczył bardzo długie rozmowy w środku lasu z doktorem filozofii z Niemiec „o tym, co każdy personalnie uważa za ważne” (IDI_6). Pokazuje to, że spotkania międzykulturowe mogą bazować na wspólnocie, a nie na różnicach i barierach. Ten sam respondent wskazał również na pozytywną wartość obecności obcokrajowców w odwiedzanych wsiach. Pewnego roku w grupie adeptów i adeptek znalazł się mężczyzna z Maroka. Respondent zwrócił uwagę, że realne spotkanie w małej wsi z człowiekiem pochodzącym z drugiego końca świata jest spotkaniem wyjątkowym, które w innych warunkach mogłoby się nie odbyć.

W sytuacji wielonarodowościowej grupy warsztatowej funkcjonują różne sposoby komunikacji, które w dużej mierze zależą od uczestników i uczestniczek. Podczas jednego zjazdu „Wacek próbował mówić po angielsku, ale było kilka osób, które nie chciały komunikować się w tym języku”

(IDI_2). Uczestnik pochodzący z Czech starał się mówić po polsku, dlatego naturalnie językiem dyskusji został polski (IDI_7). W wypadku nieporozumienia osoby z zagranicy tłumaczyły niektóre słowa na język angielski, ale bardzo im zależało na tym, żeby nauczyć się języka polskiego. Dwóch innych uczestników, z Ukrainy i Niemiec, mówiło po polsku, dlatego różnice językowe nie stanowiły dla nich większego problemu. Z kolei podczas jednych z warsztatów część przedstawienia była przygotowywana po polsku, a część po angielsku. Innym razem Mutka na bieżąco tłumaczyła warsztaty na niemiecki, ponieważ jeden z uczestników pochodził z Niemiec (IDI_5).

Spotkania w międzynarodowej grupie pokazały możliwość pracy w wielojęzycznej formie. Jedna z uczestniczek miała refleksję, że „czasami chyba za bardzo obawiamy się bariery językowej” (IDI_3). Doświadczenia kolejnej respondentki pokazują, że „nawet jeśli nie jesteśmy w stanie zrozumieć znaczenia poszczególnych słów w innym języku, to na bazie innych rejestrów możemy zrozumieć emocje, intencje czy ogólny sens tego, o czym dana osoba mówi” (IDI_10). Inna respondentka przyznała, że dopiero w IST nauczyła się swobodnie rozmawiać po angielsku, ponieważ musiała przełamać swoje opory przed komunikowaniem się w obcym języku (IDI_3). Wejście w sytuację międzykulturową wymaga bowiem otwartości i odwagi.

Innym aspektem posługiwania się różnymi językami jest wersja językowa efektu pracy. Wacek z Mutką zachęcali do tego, aby sceny, nad którymi pracowali obcokrajowcy, były odgrywane w ich ojczystym języku. Etiudy tworzone podczas warsztatów Kolędy, Zapustów i Alilujki są składane w całość podczas ostatniego spotkania adeptów i adeptek IST, które ma miejsce przed festiwalem Wioska Teatralna. Pewnego roku doszło do ciekawego międzykulturowego zdarzenia, kiedy do Węgajt przyjechała dziewczyna z Tajwanu i odgrywała scenę stworzoną przez inną adeptkę. Etiudy, nad którymi pracują uczestnicy i uczestniczki, w dużej mierze są pewnym prywatnym zapisem światopoglądu. W sytuacji zastępstwa aktorka z drugiego końca świata starała się odegrać rolę stworzoną przez kogoś innego. Aktorki i aktorzy mają emocjonalny stosunek do swoich etiud, dlatego nowa osoba w pewien sposób dokonuje kulturowego przetworzenia sceny na własny język, wrażliwość i sposób odegrania.

Podczas spotkań międzykulturowych dochodzi też do sytuacji trudnych, wymagających dużej wrażliwości i uważności na drugiego człowieka. Przykładem agresji wobec inności była historia z wcześniejszych lat, opowiedziana przez jednego z respondentów. Do Węgajt przyjechał mężczyzna pochodzący z krajów arabskich, który został pobity przez mieszkańców wsi

i trafił do szpitala (IDI_6). Ten przykład pokazuje, że w konserwatywnych środowiskach panują również nieprzychylnie nastroje wobec uchodźców i obcokrajowców.

Podróże

Niektórzy uczestnicy i uczestniczki IST mieli możliwość grania spektakli wyjazdowych za granicą. Jedna z respondentek wspomniała, że ze spektaklem *Woda 2030* (2010) występowała w Czarnogórze, Albanii, Francji i Białorusi (IDI_3). Podróżowała z dziewczynami z Niemiec, które również grały w przedstawieniu. Wymieniała różne miejsca, w których wystawiono spektakl, między innymi w szkole w Berlinie dla licealistów czy w Dortmundzie w galerii sztuki pod torami kolejowymi. Opowiadała, że doświadczyła procesu grupowego i różnic międzykulturowych w codziennym życiu. Dziewczyny z Niemiec przywoziły wówczas jeszcze niezbyt popularne w Polsce wegańskie jedzenie. Dzięki opowieściom o ekologii i uświadamianiu w kwestii niehumanitarnego traktowania zwierząt respondentka została wegetarianką. Inne zderzenie kulturowe nastąpiło w trakcie podróży do Dortmundu, gdzie po raz pierwszy zetknęła się z niemiecką lewicową subkulturą zamieszkującą skłot. Dziewczyna zwróciła uwagę na feministyczne poglądy wyrażane przez koleżanki. Podkreśliła, że dopiero w międzykulturowym spotkaniu zetknęła się z tym, „że można myśleć inaczej” (IDI_3). Spotkała się z podejściem do kobiecego ciała afirmującym naturalność, które było początkiem ruchu *body positive*. Podczas podróży miała do czynienia z wieloma imigrantami i uchodźczyniami. Spotkanie z aktywistkami i aktywistami uświadomiło jej skalę globalnych problemów, z którymi borykają się współczesne społeczeństwa.

Inna podróż, tym razem do Białorusi, przyniosła odmienne doświadczenia. Dopiero w zetknięciu się z białoruską rzeczywistością respondentka dowiedziała się, jak na co dzień funkcjonują obywatele tego kraju. Festiwal, na którym występował Teatr Węgajty, nie mógł zostać publicznie ogłoszony. Program wydarzenia był tajny, ponieważ w kraju działała komisja oceniająca, czy prezentowane spektakle nie zawierają antysystemowych treści. Teatr występował wówczas z *Ziemią B* (2011), w której w jednej ze scen aktorka gra ze sztucznym penisem wystającym z rozporka. „Połowa publiczności z tego festiwalu wyszła” (IDI_3) – wspominała uczestniczka. Okazało się, że organizator nie widział tego spektaklu wcześniej, a na widowni znajdowała się zamieszkująca białoruską wieś mniejszość religijna, dla której „to było naruszenie tabu”. „Na tym spektaklu w Polsce nikt nie zwraca na

to uwagi, ale dla nich to było totalne przekroczenie” (IDI_3) – opowiadała. W relacjach międzykulturowych często dochodzi do konfliktu w wyniku braku świadomości, co jest strefą tabu dla określonej kultury, a co nie. W takich sytuacjach wytwarzają się relacje z Innym, które kształcą międzykulturowo, ponieważ jednostka zyskuje tę świadomość. Dopiero w spotkaniu z drugim okazuje się, co jest dla kogo normą, gdzie przebiegają różnice, granice i bariery (IDI_3).

Kolejny respondent podzielił się swoim doświadczeniem wyjazdu do Czech, podczas którego dzięki współpracy z czeskimi artystami nauczył się grać spektakl po czesku i w takiej formie przedstawił go polskiej widowni (IDI_6). Pokazuje to skalę wyzwania aktorskiego, jakim jest granie w obcym języku, oraz sytuację nabycia nowych umiejętności międzykulturowych.

Podsumowanie

Powyższy tekst traktuje o polifonii kultur w pracy twórczej Teatru Węgajty, szczególnie na warsztatach IST. Cykliczne działania podejmowane przez grupę adeptów i adeptek służą celebracji tradycji kolędniczych na zróżnicowanych kulturowo i etnicznie terenach oraz integracji przeszłości z teraźniejszością. Teatr daje możliwość wybrzmienia różnorodnych głosów, z uwzględnieniem ich międzykulturowego i mniejszościowego charakteru, co decyduje o pedagogicznym i emancypacyjnym wymiarze praktyki teatralnej. IST stwarza przestrzeń uważności na Innych i Obcych, których odnajdujemy w samych sobie. Jako istotne wskazuje się wartości leżące u podstaw pracy Teatru Węgajty, przyczyniające się do kolektywnego i demokratycznego kreowania sytuacji teatralnych w warunkach pełnych szacunku i zrozumienia dla indywidualności każdego człowieka. Uczestnictwo w warsztatach rozwija kompetencje międzykulturowe za sprawą obecności elementów międzykulturowych w pracy grupy oraz podczas spotkań kolędniczych. „Wszyscy jesteśmy ludźmi” – słowa jednej z rozmówczyń mogą brzmieć banalnie, jednak ich głęboki sens jest jedną z najważniejszych lekcji dawanych przez IST, które są tak istotne w świecie toczącym wojny.

ANNA MARIA OLSZAK

Pedagożka, animatorka społeczno-kulturowa, teatrolożka. Absolwentka pedagogiki o specjalności animacja społeczno-kulturowa, pedagogiki o specjalności społeczno-opiekuńczej oraz wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współzałożycielka Fundacji KONTRA/BANDA, organizatorka czterech edycji

Festiwalu Stu Sztuk w Starym Wylezinie, Festiwalu Stu Sztuk „Kraina Rawki” i projektu #ETNOChallenge! Prowadząca warsztaty artystyczne i edukatorskie w ramach programu Lato w teatrze, organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Pracę licencjacką i magisterską poświęciła analizie Innej Szkoły Teatralnej z perspektywy animacji społeczno-kulturowej oraz edukacji międzykulturowej.

SUMMARY

The article analyzes workshop activities of the Węgałty Theatre within the framework of the Different Theatre School from the perspective of multiculturalism and interculturality. The text is the outcome of research conducted using the free interview method among the community of Different Theatre School [Inna Szkoła Teatralna, IST] participants. The cyclical activities undertaken by the group serve to celebrate carolling traditions in culturally and ethnically diverse areas and to integrate the past with the present. Theatre creates the space, where various voices can be heard, taking into account their intercultural and minority character, which determines the pedagogical and emancipatory dimension of theatrical practice. IST creates, therefore, a space of mindfulness for Others and Aliens that we find within ourselves. Of significance are the values underlying the work of the Węgałty Theatre which contribute to the collective and democratic creation of theatrical situations in conditions full of respect and understanding for the individuality of each person.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.08>

Joanna Pawelczyk

Cieleśne przestrzenie wolności. Ekologiczny wymiar działania Teatru Węgajt

Jeszcze tutaj

Do Teatru Węgajt dotarłam, gdy grany był jeszcze spektakl *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*. Spałam w „domu na górze”³⁶⁶, uczestniczyłam w warsztatach. Zachłysnęłam się czymś, co wydawało mi się utopią; utopią, która nadaje sens działaniom – w rozumieniu Mannheimowskim³⁶⁷, jako wiarę w możliwość zmiany.

Był koniec lat 90. Po głowie chodziła mi myśl o zostaniu w Węgajtach na dłużej po zakończeniu studiów. Zamiast w PKS do Olsztyna wsiadłam jednak w autobus do Paryża. Czasem między kartkami książki natrafiam na wetknięty tam list od Wacka, w którym pisze, o której mam autobus i kiedy mam być w teatrze.

W Paryżu od ponad 15 lat prowadzę projekty artystyczno-pedagogiczne związane z teatrem dla studentek i studentów różnych uczelni³⁶⁸. Od pracy blisko tekstu przeszłam do działania, w którym każdy element: tekst, obraz, ruch czy przestrzeń są jak materiał plastyczny i każdy z nich może stać się punktem wyjścia procesu twórczego. Sens wyłania się z ich spotkania. Samo przekazywanie wiedzy zaczęło mnie ograniczać. Zaczęłam stwarzać przestrzenie umożliwiające zanurzenie się w proces twórczy. Praktykując techniki somatyczne i włączając je do mojego warsztatu, zauważyłam, że chodzi mi o odzieranie zmysłów z blokad utrudniających swobodne tworzenie.

³⁶⁶ Nieistniejący już dom na wzniesieniu w pobliżu teatru. Mieszkała w nim Marijka Łubjancewa, nowocowi stażyści animacji kultury, zanim stała się ona specjalizacją kierunku kulturoznawstwo w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

³⁶⁷ Zob. Karl Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. Jan Miziński (Lublin: Wydawnictwo Test, 1992).

³⁶⁸ Między innymi na Université Sorbonne, Université Paris Sciences et Lettres, Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique, Ecole Nationale des Arts Décoratifs, Ecole des Mines de Paris, Académie des Beaux-Arts de Paris.

„Ty jeszcze tutaj?”³⁶⁹ – przypomniało mi się zdanie Renaty Molinari, kiedy po latach nieobecności przybyła do Wrocławia, by uczestniczyć w pracy Teatru Źródeł Jerzego Grotowskiego. Okazało się, że i ja na własnej ścieżce znalazłam się znowu „jeszcze tutaj”.

Zawieszenie i przyzwolenie

W 2021 roku wróciłam do Węgajt, tym razem z własną poezją. Rok później wraz z Marijką Łubjancewą prezentowałam na Wiosce Teatralnej organizowanej pod hasłem „Symbioza” poetycko-muzyczny performans *Chcę wypowiedzieć wszystko*. I znowu poczułam miejsce mocy.

Poczucie to związane jest zarówno ze stworzonym przez Sobaszków teatrem praktykowanym jako ekosystem, jak i z ich bezpretensjonalną postawą, dzięki której realizują „przestrzeń wolności” i „przestrzeń odrębności”, jak nazywa je Erdmute³⁷⁰.

W tej węgajckiej przestrzeni nie czuło się grupowego hurraoptymizmu i hegemonicznego przewodnictwa, panował tu nawet pewien rodzaj zawieszenia. Zawieszenia w dążeniu do narzucenia własnej wizji. Jakby nikt nikim nie kierował, nie nauczał. Być może są to moje fantazmaty o Teatrze Węgajty, ale ja otarłam się tam o rodzaj zawieszenia, które dziś rozumiem jako przestrzeń przyzwolenia na wypełnienie jej sobą. Takie zawieszenie jest sprawdzianem własnych sił i własnych przekonań.

Dzisiaj, kiedy jako pedagoga świadomie milczę w pracy ze studentami i studentkami, nie chcąc ich instruować, a jednocześnie chcąc pokierować ich w procesach twórczych, myślę o Węgajtach.

Obcowanie z lasem

Poczucia wolności doznałam przede wszystkim w doświadczeniu obcowania z warmińskim lasem. Pamiętam jeden z treningów pewnej mroźnej i śnieżnej zimy końca lat 90., kiedy różne formy bycia w ciele stopiły się w nurt, w cielesne poczucie wolności. Po biegu w lesie zaczęliśmy tarzać się w chaszczach, chodzić na czworakach i chrząkać. To było miejsce, którego szukam na próżno w sali treningowej z Yumi Fujitani, moją feministyczną nauczycielką męskiej sztuki butoh. Ten element treningu był jak wygłup-niewygłup,

³⁶⁹ Renata M. Molinari, *Dziennik Teatru Źródeł. Polska 1980*, tłum. Anna Górka (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2008), 12.

³⁷⁰ Erdmute i Waclaw Sobaszkowie, „Rozmowa 05”, w: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska (Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 246.

był dla mnie dotknięciem ziemi – Ziemi. Pozostawiał szczelinę, terytorium pomiędzy subtelnym a konkretnym. Przy całym zanurzeniu w doświadczeniu tu i teraz nie pozwolił poczuć się jak mistyczny guru ani tak zobaczyć prowadzącego. Pisze Wacław Sobaszek:

[...] kusi poczucie bliskości zwierząt. Gdyby próbować je naśladować? Porzucić te ścieżki, które wydeptał człowiek, szukać innych. Choć biegamy od lat, ciągle na tej samej pościeli lasu, przylegającej do teatru, znajdujemy ciągle nowe ścieżki. To zależy bardziej od naszej wyobraźni niż od tego, jaki jest las. Nie da się go poznać do końca. Przeskakujemy przez krzaki albo przemykamy pod nimi. Raz wyżej raz niżej. Wreszcie, prawie pełzając pod gałęziami, szukamy ukrytych, dolnych korytarzy. Ruch staje się niemal intuicyjny. To już nie bieg, to bardziej taniec, którego rytm nie jest ustalony. Podpowiada go ciągle zmieniająca się przyroda³⁷¹.

Podczas biegu po węgajckich lasach spotkałam się z czymś ważnym dla mnie egzystencjalnie. Trudno o tym pisać, chyba że wierszem. W przekładzie takiego doświadczenia na słowa wydaje się ono często zbyt proste albo banalne. Jak opisać moment podłączenia z nurtem energii w ciele? Jak oddać słowem intensywność doświadczenia bez jego zdrady? Ten problem dobrze uchwycił Eugenio Barba³⁷²: pisanie, zwłaszcza „naukowe”, o sztuce/teatrze jest często jej kastrowaniem, przekładaniem buntowniczych działań na wytarty język estetyk i szkół. Dlatego tak trudno napisać dobry akapit o spektaklu, obrazie, książce czy biegu w Węgajtach.

A las w Węgajtach jest szczególny. Bieg też jest taki, między innymi dzięki braku narzucania wspólnotowości poprzez równomierny rytm oddechu, który w Gardzienicach mnie ograniczał. W Węgajtach było miejsce na mój własny oddech w grupie.

Konsekwentnie realizowana egzystencjalna postawa Wacława i Erdmute inspiruje do namysłu nad podstawowymi dla współczesności problemami: integracją, inkluzją, włączaniem, asymilacją. Na ile włączenie może się udać przy zachowaniu różnicy? Nad tym również zastanawiał się Barba w latach 70., ogłaszając stanowczo termin „Trzeci Teatr”, i namawiał, by ze swojej odrębności stworzyć mocny głos³⁷³. Węgajty, nie przestając wybrzmiewać swoim mocnym głosem, są wciąż podejmowaną próbą, przestrzenią włączającą i tematyzującą inkluzję na potrzeby pozawęgajckich

³⁷¹ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020), 77.

³⁷² Zob. Eugenio Barba, *Teatr – kultura*, w: *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tłum. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drozdziel (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2003), 215–235.

³⁷³ Zob. Eugenio Barba, *Trzeci Teatr*, w: *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, 207–209.

życiowych ścieżek. Czy asymilacja z grupą, która praktykuje nieakceptowane przez nas wartości, jest tym, na czym nam zależy? Czy w integracji nie zatracimy własnej odrębności?

Węgańskie przemierzanie ukrytych korytarzy, czyli łażenie na czworakach w zaśnieżonych chaszczach, stało się dla mnie punktem wyjścia dla przekraczania utartych, przypisanych do ról społecznych zachowań, a także zachętą do wytyczania własnej drogi pracy z ciałem i tworzenia *in situ* propozycji ruchowo-twórczych.

Symbioza

Gdy myśli się Feldenkraisem, każde działanie ma swój początek w aktywności mięśniowej³⁷⁴. Z tej perspektywy głos staje się przedłużeniem tańca, a przepona takim samym mięśniem jak mięsień udowy. Widzenie, mówienie i słyszenie są ruchem, ich kontynuacją jest ekspresja ciała w przestrzeni. Przestrzeń lasu zwiększa możliwość subtelnego odczucia ruchu, daje inny obraz ciała i inne punkty odniesienia w przestrzeni. Jak grzybnia, jak kiełkująca roślina.

Erdmute tak pracuje nad tekstem mówionym – w biegu, w lesie. Opowiedziała mi o swoich próbach ucieleśnienia *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego latem 2022 roku. Mówiła o poszukiwaniu symbiozy między oddechem a tekstem, o pracy nad nim przy zmieniającym się wysiłku³⁷⁵.

W programie Wioski Teatralnej pojmowanej jako ekosystem i zatytułowanej „Symbioza” (2022) Erdmute proponowała, by zamiast strategii przetrwania tworzyć wizje wyjścia z impasu. Jedną z nich jest wymagająca pokory symbioza między ludźmi i przyrodą. Teatr Węgańty pracuje z przestrzenią lasu jak z żywym organizmem, jak z partnerem działań, świadkiem, publicznością. Warmiński dębowo-sosnowy bór bywa scenografią, a nawet salą wystawową, jak w Poranku Walpurgii³⁷⁶, interdyscyplinarnym kobiecym działaniu, którego inicjatorką była Erdmute.

³⁷⁴ Zob. Moshe Feldenkrais, *Świadomość poprzez ruch*, tłum. Joanna Gołyś (Warszawa: Wydawnictwo Virgo, 2010).

³⁷⁵ Zob. „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Magdalena Hasiuk, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 331.

³⁷⁶ Leśna wystawa i happening uczestniczek kwietniowej Nocy Walpurgii z udziałem Justyny Artym, Joanny Barchetto, Aleksandry Bradel, Ewy Chyry-Szwarc, Martyny Dębowskiej, Julii Drapejkowskiej, Magdaleny Hasiuk, Darii Kozłowskiej, Marii Legeżyńskiej, Katarzyny Łyszczowskiej, Oli Mandali Nomad, Indi Orlando, Joanny Pawelczyk, Danuty Sterny, Dagny Ślepowrońskiej, Barbary Wilińskiej, Agnieszki Włodarskiej (Wioska Teatralna, wrzesień 2021).

Tak las i przyrodę traktował Arne Naess, ekozof i ekolog, twórca terminu „ekologia głęboka”. To postawa, która opiera się na ontologicznym postulacie relacyjnym i postrzega rzeczywistość w sposób nieatomistyczny. Świat staje się tutaj siecią relacji, które ucieleśniają się w przeżytym doświadczeniu. Przeciwnością jej jest podział atomistyczny, według którego postrzega się świat jak „wielki supermarket pełen rzeczy połączonych od zewnątrz”³⁷⁷.

Pobrzmiwa Grotowskim³⁷⁸, dla którego Parateatr, a później Teatr Źródeł był „odpowiednikiem myślenia ekologicznego w dziedzinie kultury”³⁷⁹. Naess, filozof i alpinista, podobnie jak Grotowski teatr, w latach 70. porzucił katedrę filozofii na Uniwersytecie w Oslo i opowiedział się za ekologią życiem. Pierwszym jego działaniem było przykucie się do skały naprzeciw wodospad, który miał zostać zniszczony przy konstrukcji tamy. W tamtych czasach opublikował zwięzły artykuł przeciwstawiający ekologię powierzchowną (chcącej leczyć symptomy) ekologię głęboką (chcąca leczyć źródła kryzysu)³⁸⁰. Filozofia przestała być dla niego czystą kontemplacją, musiała być poparta działaniem, nadającym sens myśli.

Paryż zdaje się zmierzać w odwrotnym kierunku. Drzewa porażone piorunem leżą tu w galerii. To Danh Vo, duński artysta pochodzenia wietnamskiego, syn imigrantów należących do *boat people*, pokazuje ukryte sieci znaczeń³⁸¹. Te najbardziej widoczne mają nam przypominać, że piorun zaraz uderzy w nas albo że już uderzył. Ja też wozłam ziemię i suche liście do galerii, chcąc tym odwróconym działaniem pokazać złożoność kulturowego podziału na centrum i peryferia, afirmując możliwość stworzenia przestrzeni odrębnej niezależnie od miejsca. Symbiozy potrzeba nam wszędzie.

Somatyka

Regularne praktykowanie technik somatycznych wywołało we mnie odczucia podobne do tych obudzonych przez bieg w warmińskim lesie. A mówię

³⁷⁷ Arne Naess, „Ecosophy and Gestalt Ontology”, *The Trumpeter*, vol. 6, nr 4 (1989): 136. Cyt. za: François Yerly-Brault, „De l’ontologie au politique. Une philosophie écocentree”, w: Arne Naess, *L’Écologie profonde*, tłum. Hicham-Stéphane Afeissa (Paris: PUF, 2021), 59.

³⁷⁸ „«My z niego wszyscy». W moim przypadku to się potwierdza” – pisze Waław Sobaszek w dniu śmierci Grotowskiego, podkreślając powinowactwo Teatru Węgaży z jego praktyką (zob. Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 69).

³⁷⁹ Za: Renata Molinari, *Dziennik Teatru Źródeł*, 23.

³⁸⁰ Zob. Arne Naess, „Le mouvement d’écologie superficielle et le mouvement de l’écologie profonde de longue portée. Une présentation”, w: Arne Naess, *L’écologie profonde*, 25–41.

³⁸¹ Chodzi o najnowszą wystawę *Avant l’orage* [Przed burzą] w Bourse de Commerce (Pinnault Collection) w Paryżu (styczeń–wrzesień 2023). Kuratorami wystawy są Emma Lavigne i Nicolas-Xavier Ferrand [przyp. red.].

zarówno o miękkiej i zarazem precyzyjnej jodze integralnej, w której ważne są płynne przejścia, jak i o metodzie Feldenkraisa, która zafascynowała mnie dekonstrukcją schematu ruchowego i wyłączaniem zbędnego wysiłku przez precyzyjne poszukiwanie miejsca, gdzie zaczyna się ruch; wreszcie o Body-Mind Centeringu, przynoszącym wyostrzone poczucie własnej anatomii w ruchu i pozwalającym eksperymentować ruchem w relacji z innymi zmysłami. Somatyka³⁸² dała mi stały dostęp do organiczności ciała – do czucia w nim przepływu energii, do bezpośredniej diagnozy własnych i cudzych blokad. Dzięki somatyce teksty i działania teatralne stały się dla mnie dostępne w doświadczeniu.

Włączenie tych technik do treningu performerów pozwala obudzić percepcję i odczuć własny organizm zarówno jako ekosystem, jak i materiał do tworzenia, także poprzez eksperymentowanie z innymi zmysłami niż kinetyczny. Zacząć trzeba od mikroodczucia komórki, poprzez mięśnie, powięź, szkielet, które nie są odczuwane jako poszczególne segmenty, a jako elementy wspólnego systemu połączone zasadą *tensegrity*³⁸³. Owa spójność to samorównoważący się układ sił między tym, co płynne, miękkie i elastyczne, a elementami stałymi podlegającymi w organizmie naciskowi. Wówczas każda jakość staje się materiałem do tworzenia w ruchu.

Tak rozbudzony ekosystem własnego ciała ma większą możliwość dialogu z przestrzenią ekosystemu naturalnego. Nieskończoną możliwość otwiera w takim wypadku las. Staje się wręcz przedłużeniem organizmu i intensyfikuje uczestnictwo w tym, co nas otacza.

W takim ujęciu somatyka jest integralną częścią ekologii głębokiej. Isabelle Ginot, francuska badaczka tańca i somatyki, stworzyła nawet termin „ekosomatyka”³⁸⁴. Opiera się on na wspólnym komponencie tych różnych przecież praktyk, jakim jest pojmowanie rzeczywistości w relacyjnej

³⁸² Termin „somytyka” zaproponował w latach 60. filozof Thomas Hanna, określając nim zbiór technik pracy z ciałem, w których główny nacisk położony jest na percepcję i odczucia praktykującego. Hanna definiował somatykę jako proces interakcji między świadomością, funkcjami biologicznymi i środowiskiem. Zob. Thomas Hanna, *La Somatique*, tłum. Sylvie Pizutti (Paris: Intereditions, 1998).

³⁸³ Koncept stworzony został w 1949 roku przez amerykańskiego architekta i designera Richarda Buckminster Fullera oraz rzeźbiarza Kennetha Snelsona. Systemy opierające się na zasadzie *tensegrity* charakteryzuje lekkość i elastyczność, a zarazem solidność. Elementy sztywne nie stykają się w nich bezpośrednio, są połączone łąkami elastycznymi. Stabilność takich struktur polega na rozłożeniu sił w całości struktury. Koniecznymi warunkami konstrukcji opierającej się na tej zasadzie są stałość napięcia i nierównomiernie rozłożony nacisk. *Tensegrity* jest wszechobecna w naturze, także w ludzkim ciele. Koncept znajduje zastosowanie zarówno w biomechanice, jak i w terapiach somatycznych.

³⁸⁴ Zob. *Ecosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, red. Marie Bardet, Jeanne Clavel, Isabelle Ginot (Deuxième Epoque, Montpellier, 2018).

ciągłości. W takim ujęciu somatyka jest jedną ze strategii oporu wobec „hiperlogiki handlowo-finansowego podejścia”³⁸⁵ do natury.

Somatyka tylko powierzchwniowo wygląda niewinnie, a nawet delikatnie. Dla Feldenkraisa miała charakter wręcz rewolucyjny – deschematyzacja mentalnej mapy ruchowej łączy się bowiem ze zmianą mentalnej mapy schematów wyuczonych. Somatyka jest projektem mającym na celu wyzwolenie umysłowe i mentalne jednostki, a co za tym idzie, całego społeczeństwa. Na podstawie własnego doświadczenia wiem, że somatyka praktykowana tak, jak działają Węgałty – konsekwentnie, świadomie i z osobistym zaangażowaniem – może być postrzegana i realizowana jako projekt polityczny.

Posmakować upadek

Poprzez *praxis* somatyka umożliwiła mi dostęp nie tylko do poczucia przepływów energii w ciele, lecz także do żywego procesu twórczego, który nie jest skonceptualizowany przed rozpoczęciem działania. Kompozycja pracy staje się wtedy stopklatką tego procesu, a nie dopasowywaniem elementów do wymyślonego uprzednio obrazu. Przy prowadzeniu rocznego projektu *Posmakować upadek*³⁸⁶, w którym pozwoliłam sobie na eksperyment wolności pedagogicznej, uświadomiłam sobie istnienie tej podziemnej rzeki, wciąż łączącej mnie z doświadczeniem Węgałt.

Była to praca pozwalająca posmakować zawieszenie, ryzyko i lęk poprzez świadome używanie grawitacji w ruchu czy pozornym bezruchu. W końcowy performans włączone było kultowe ćwiczenie medytacyjne Steve’a Paxtona, polegające na rozluźnieniu i obserwacji każdego swojego mikroruchu, uświadamianiu sobie własnej przestrzeni, wreszcie na badaniu granicy między ruchem a bezruchem, między wyobrażeniem, odczuciem a wykonaniem³⁸⁷. W pewnym momencie performerki i performerzy zaczynają wytwarzać jedynie minimalną ilość napięcia, by konstrukcje ich ciał utrzymały się w pozycji pionowej.

Co skłoniło mnie, by w ramach tego projektu zawieźć studentów do lasu i podczas pracy w kontakcie z naturą opowiedzieć im o teatrze na Warmii?

³⁸⁵ Marie Bardet, Jeanne Clavel, Isabelle Ginot, „Introduction”, w: *Ecosomatiques. Penser l’écologie depuis le geste*, 11–12.

³⁸⁶ Projekt realizowałam z siedmioosobową grupą magistrantek i magistrantów kierunków design i zarządzanie kulturą oraz inżynierów Wyższej Szkoły Mody i Materii (Ecole Nationale de Mode et de Matière). Tworzyli ją Joël Harder, Elodie Stephani, Bérlyl le Polles, Pamela Vallorz, Felix Wauquiez, Ziyue Chen.

³⁸⁷ Zob. Steve Paxton, *La Gravitité*, tłum. Denise Luccioni (Bruxelle: Contredanse, 2018).

Może to, że już coraz bardziej świadomie tworzę swoje pedagogiczne przestrzenie wolności? Nie porzucając funkcji prowadzącej, od której oczekiwano wytycznych, poleceń, materiałów, ćwiczeń, jasnego przejścia od-do i spektakularnego pokazu końcowego, zaczęłam pracę praktykującą zawieszenie i przyzwolenie. Pracowaliśmy na bazie somatyki i improwizacji, bez narzucanego tematu. Niezależnie od miejsca pracy afirmowaliśmy możliwość „prze-strzeni odrębnej”, o której mówiła Erdmunte, by jak w dzienniku Wacława „przyjąć to, co nadejdzie. Dać czas. Nie odpuszczać, nasłuchiwać, leśne znaki ponazywać, poukładać, jak się da, na kształt naszych oddechów i ciał”³⁸⁸.

JOANNA PAWELCZYK

Poetka. Czasami performerka. Wykładowczyni akademicka freelancerka: przez ponad 10 lat związana z paryską Sorboną, obecnie z wyższą szkołą designu ENSAD-Paris oraz teatrologią Sorbonne-Nouvelle. Nauczycielka jogi integralnej, praktyczka Body-Mind Centeringu i metody Feldenkraisa, trenerka Family/Lab Francja, aktywistka Obserwatorium Przemocy Edukacyjnej (OVEO). Prowadzi własne studio terapii somatycznej Studio Joa. Podczas studiów polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim w latach 90. XX wieku regularnie uczestniczyła w warsztatach, stażach i wyprawach Teatru Węgajty. Autorka pracy magisterskiej na temat Teatru obronionej na uniwersytecie Paris III.

SUMMARY

The text is a testimony to my current work, the origin of which is the experience of Węgajty: the body in contact with the forest and its experience of wandering. It is also a story about how to awaken the creative body; how to create by sharpening perception into a subtle reading of the world and its creations.

Today, I understand my engagement with the body, group work and collective performance with them as an internal ecology based on ecosomatics. I present a reflection on my Węgajty background; my constant recourse to that experience and my adding to it the somatic techniques, yoga and BMC. I may refer to one concrete work where all these elements meet: a year-long artistic and pedagogical process with a group of students, ending with the performance *Posmakować upadek* [Taste the Fall], where I again came into contact with the forest in a new way. In a broader perspective, I discuss the constant need for freedom and understanding poetry.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.09>

³⁸⁸ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 221.

Jana Pilátová

Gdzie jest miejsce teatru?³⁸⁹

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 trzydziestoletniej³⁹⁰. 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 czasu³⁹¹.

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 osiągnęły³⁹².

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 isto-

³⁸⁹ 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).

³⁹⁰ Zob. Jan Amos Komenský, *Všenáprava (Panorthosie)*, tłum. Josef Hendrich (Praha: Orbis, 1950), 152, 322.

³⁹¹ Antonin Artaud, „*Teatr i okrucieństwo*”, w: *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 102.

³⁹² Antonin Artaud, „Teatr i dżuma”, w: *Teatr i jego sobowtór*, 54.

ty Rzeczywistości”³⁹³. W ostatnim liście do Bretona przed wojną dodaje: „Ludzie nie są w stanie zrozumieć siły prawdy; ale rozumieją prawdę siły”³⁹⁴.

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. Waław 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”³⁹⁵ twórców teatru, jak nazywał to Ludwik Flaszen?

Waław 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...”³⁹⁶. 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

³⁹³ Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých* (Praha: Herrmann a synové, 1994), 119.

³⁹⁴ Jan Kopecký, *Antonin Artaud*, 120.

³⁹⁵ „Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte 13 lutego 1994”. Z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jaroński, *Teatr*, nr 10 (1994): 7.

³⁹⁶ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Teatr Węgajty, 2020), 160.

jak statystów, a tych, którzy nie chcą grać – eliminuje. Protagonści 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!³⁹⁷

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 egregorów³⁹⁸. 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 samą³⁹⁹. Ani azyl, ani namiastka czy erzac spotkania umożliwione 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-

³⁹⁷ Zob. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa (Warszawa: Wyd. Prószyński i S-ka, 2008).

³⁹⁸ 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.

³⁹⁹ Zob. Antoni Kępiński, *Lęk* (Warszawa: Sagittarius, 1995).

matyczne, ekologiczne, ekonomiczne, żywnościowe nieustannie bowiem przybliżają katastrofę, co sygnalizuje zalew wiadomości i unaocniają powodzie, 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”⁴⁰⁰. 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 biegunu 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 Mendla⁴⁰¹), kiedy twórcy próbują wyhodować to, czego w codziennym życiu im brakuje: niezafalszowaną 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

⁴⁰⁰ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 25.

⁴⁰¹ 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 uczynili 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 odebrać⁴⁰².

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”⁴⁰³. W *Spiskach* znalazłam kiełkowanie z listopada 2013 roku:

Kiełkuje mi w głowie pomysł, program dla niezabicia czasu. Do przodu, *ahead*, *across*. Doprzodyzm. Żeby nie grzęznąć, nie zostawać w blokach. Do przodu iść, omijając zasadzki, przeszkody niby nieznaczące. Z kłinczu wydostawać się, szukając, co jest do zrobienia. Po tym jak po drabince. Hierarchie działań układać. Będzie coraz lepiej⁴⁰⁴.

Teatr może być szkołą, jaką był Teatr Laboratorium, jaką od niemal 60 lat jest Odin Teatret, od 40 lat Węgajty, 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, spotkania 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

⁴⁰² Eugenio Barba, „Odpowiedź Gregorowi Amicuziemu”, tłum. Katarzyna Woźniak, *Performer*, nr 19 (2020), <https://grotowski.net/performer/performer-19/odpowiedz-gregorowi-amicuziemu>.

⁴⁰³ Eugenio Barba, „Odpowiedź Gregorowi Amicuziemu”.

⁴⁰⁴ 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 przebrało 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 witrach 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, spisał⁴⁰⁵. „Praca w Węgajtach przypomina raczej drzewo – pisze Jan (Honza) Mrázek. – Od drzewa niczego się nie oczekuje, możemy tylko pozwolić mu rosnąć”⁴⁰⁶. Przypomniałam sobie stwierdzenie Gilberta Keitha Chestertona, że kiedy w jakimś miejscu zapuścimy korzenie, miejsce znika, a my żyjemy jak drzewo w pełnej sile wszechświata⁴⁰⁷. 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”⁴⁰⁸. Do tego sprzętał, rąbał drewno, gotował, kiedy wypadła 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 rosła – żadne przyspieszanie wzrostu, bym piłował tekst czy nuty. To przyszło na sam koniec, kiedy pieśń była we mnie zakorzeniona”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ Zob. Jan Mrázek, *Cantarantanna*, w tym tomie, 351–355.

⁴⁰⁶ Jan Mrázek, *Cantarantanna*, 352.

⁴⁰⁷ Zob. Gilbert Keith Chesterton, *Heretikové*, tłum. Timotheus Vodička (Praha: Julius Albert, 1948), 37.

⁴⁰⁸ Jan Mrázek, *Cantarantanna*, 353.

⁴⁰⁹ 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 zrobią. Pisze:

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 rosnąć⁴¹⁰.

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 *Księżcia niezłomnego*, jasność Cieślaka, pilne dzielenie się przekonaniem o niezbywalnej wolności wtedy, kiedy zabierały nam ją czołgi – lecz my w Czechosłowacji, w przeciwieństwie do *Księżcia*, pozwoliliśmy ją sobie zabrać. Takie zestawienie czasów z teatrem niebojącym się ryzykować, jak było to około 1968 roku z *Księżciem* 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”⁴¹¹ – jest rozbijające. W Węgajtach rozbija 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.

⁴¹⁰ Jan Mrázek, *Cantarantanna*, 352.

⁴¹¹ 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 dialogu⁴¹². 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”⁴¹³). 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”⁴¹⁴. 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 dotacja 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. Kie-

⁴¹² Pisał Jerzy Grotowski: „Jedynе 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 Stokfiszewski (Wrocław – Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 580.

⁴¹³ Zob. Eugenio Barba, *Trzeci Teatr*, w: *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tłum. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2003), 207–209.

⁴¹⁴ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 25.

dy w teatrze działa grupa, stanowi ona próbkę społeczeństwa, a ponieważ się przy tym spiera, odnajduje więcej możliwości. Dzięki pracy teatralnej ludzie rozwiązują własne i społeczne zawiąkania. W ten sposób wydostajemy się z izolacji, badamy „dane okoliczności” i działamy w okolicznościach własnych, przez nas wybranych, pomagając sobie rytmiczną, 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, rośnie i pracę przekracza. Kiedy jednak ma ambicję robić sztukę, robi kicz.

Do „pokonywania niestałości”, aby znów odwołać się do Artauda, nie aspiruje już chyba żaden teatr. Wiemy lepiej niż teatr komercyjny, że „bez oklasków można wyżyć”, jak mówił w 1993 roku Wojciech Krukowski⁴¹⁵. Wraz z nim, z Lechem Raczakiem, ze Štouračami [Pavlem i Heleną, założycielami Teatru Continuo] wierzę, że teatr pomaga utrzymać człowieka i świat razem w kryzysie i mam nadzieję, że podczas katastrof także. Sobaszkowie i koledzy z ich pokolenia wierzyli i wierzą w to całe swoje życie zawodowe, Brook – 75 lat. Rozstrzygające jednak będzie to, jak długo będzie wierzyć zarówno ktoś, kto robi wszystko, aby taki teatr utrzymać na przykład 10 lat, ale jest już wyczerpany, jak i ktoś, kto tej utopijnej możliwości chwyci się jutro, gdy dojdą niewyobrażalne jeszcze dziś zmartwienia.

Wydarzenia o tak wielkiej sile rażenia zszokowały mnie jak każdego, ale bardziej niż to, co się właśnie dzieje, przeraża mnie, że to się dzieje znowu. Pamiętam opowiadania prababci, babci i mamy o pierwszej i drugiej wojnie światowej, pamiętam czołgi w Pradze w 1968 roku, byłam w poobijanym Sarajewie. Wiemy, jakie to okrutne, a jednak to się powtarza pomimo tylu zwykłych i niezwykłych świadków nieludzkości, pomimo iż tylu ekspertów i twórców za każdym razem przestrzega przed tym, co się zbliża, a następnie analizuje, jak do tego doszło. Nie zapobiegniemy powtórzeniu. Czy nie jesteśmy w stanie niczego się nauczyć? Wisimy na pajęczynie naszych wyobrażeń, roszczeń i przyzwyczajień, w których lęgną się nasze

⁴¹⁵ Zob. „Bez oklasków można wyżyć”. Dyskusja z udziałem Eugenia Barby, Maryny Bersz, Jacka Dobrowskiego, Jarosława Kaczmarka, Leszka Kolankiewicza, Radosława Krawczyka, Wojciecha Krukowskiego, Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Zbigniewa Osińskiego, Lecha Raczaka, Pawła Rodaka, Jadwigi Rodowicz, Małgorzaty Semil, Lecha Śliwonika, Bartosza Zaczykiewicza, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 1 (1994): 120–130. Podczas lockdownu dyskusja ta ukazała się w moim tłumaczeniu na język czeski wraz z aktualnym komentarzem. (Zob. Jana Pilátová, „Anamnéza. Nejen k debatě o třetím divadle”, *Divadelní revue*, nr 3 (2020): 77–109). Warto zwrócić uwagę, że Teatr Węgałty został wskazany w trakcie rozmowy przez Małgorzatę Semil jako przykład Trzeciego Teatru aktywnie działającego w nowym ustroju.

nieszczęścia. Za każdym razem na nowo zaskakuje nas, że to, na czym polegamy, jest aż tak kruche. Antropolog Clifford Geertz za Maksem Weberem przekonuje, że „człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczeń, które sam utkał”⁴¹⁶, 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. Wnioskuje z tego i z Geertza, że jeśli dostrzegamy to, co uważamy za kulturę i weryfikujemy to poprzez teatr w naszym ogrodzie/laboratorium, mamy szanse. 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”⁴¹⁷. *Spiski życiowe* dokumentują jego polowanie na przeoczone fakty z rzeczywistości i z kultury. Waclaw 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 ucłowieczaniem świata. Gdzie zapuścili korzenie jest ważne, ale decydujące jest miejsce, jakie dali teatrowi w swoim życiu – i jakie nam w nim otwierają.

Tłum. Krystyna Mogiłnicka

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). Współpracu-

⁴¹⁶ Clifford Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), 19.

⁴¹⁷ Waclaw Sobaszek, *Spiski życiowe*, 25.

je z Odin Teatret w ramach Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA), a także z niezależnymi zespołami teatralnymi Farma v jeskyni i Continuo w roli dramaturżki. Zajmuje się też wykorzystaniem teatru w pedagogice i teatrem dla życia. W 2005 roku otrzymała czeską nagrodę teatru niezależnego Żywy Skarb, a w 2009 roku odznakę Zasłużony dla Kultury Polskiej. Teatr Wiejski Węgajty powstała 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 Sobaszeks 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 ogólnoswiatową 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 Krakowie⁴¹⁸, a drugi w Teatrze Węgajty.

⁴¹⁸ Grotowski po ukończeniu Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie (1955) i po dwóch latach studiowania reżyserii w moskiewskim Gosudarstwiennym Instytucie Teatralnego Isskustwa im. Łunaczarskiego (w skrócie GITIS) wrócił znów do krakowskiej szkoły teatralnej, gdzie został asystentem i rozpoczął studia reżyserskie (1956–1960).

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 Węgajty. 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 Mutką 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 trójgłosie. Brzmiało to żałośnie. Okazało się, że jodłowanie wzbudza we mnie agresję. Wymaga absolutnego odślonięcia głosu w jego najbardziej wrażliwej pozycji – na granicy między pełnym głosem a falsetem. To wymaga oddania kontroli i wiary w ten krok w nieznaną, 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 przepęłnił 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 spo-

żywcze 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*⁴¹⁹. 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

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

⁴¹⁹ *Social Distance. Domówka w Teatrze Węgajty*, scenariusz Waclaw Sobaszek, zdjęcia Maciej Janicki, 2020 [ATW].

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).

Martin Rosie

Wyobcowanie i rezonans. Wyprawy Teatru Węgałty z perspektywy uczestnika

Moderna i wyobcowanie

„Rezonans zostaje obietnicą nowoczesności, lecz wyobcowanie stanowi jej rzeczywistość”⁴²⁰ – tymi słowami niemiecki socjolog Hartmut Rosa podsumuje nieudany z jego punktu widzenia projekt nowoczesności. Z perspektywy Rosy nowoczesność od momentu globalnego kapitalizmu przeżyła kryzys jednocześnie na czterech poziomach: ekonomicznym, ekologicznym, politycznym i psychologicznym⁴²¹, a jego przyczyną stało się zjawisko społecznego przyspieszenia. Według Rosy bowiem „rdzeniem moderny” można określić trwający do dziś proces dynamizacji („wprowadzania-w-coraz-szybszy-ruch”) stosunków społecznych, materialnych i duchowych, który stał się strukturalnym przymusem⁴²². Społeczeństwa nowoczesne mogą stabilizować się i reprodukować jedynie w ruchu i poprzez ruch, zatem ich podstawowym trybem jest „stabilizacja dynamiczna”. Zorientowanie na wzrost nowoczesnych formacji społecznych doprowadza do wszechobecnego zjawiska przyspieszenia, co sprawia, że ekologia, ekonomia, polityka i psychologia dobrnęły do własnych granic możliwości, a to pociąga za sobą kolejne skutki. Pisze Rosa:

instytucje nie są już w stanie sprostać duchowi przyspieszenia, ponieważ siły przyspieszenia są tak rozwinięte, że struktury instytucjonalne, które przyczyniły się do

⁴²⁰ Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016), 624. O ile nie podano inaczej, cytowane fragmenty dzieł obcojęzycznych tłumaczyli Martin Rosie i Jan Kühling.

⁴²¹ Hartmut Rosa, „Spirituelle Abhängigkeitserklärung. Die Idee des Mediopassiv als Ausgangspunkt einer radikalen Transformation”, w: Klaus Dörre, Hartmut Rosa, Karina Becker, Sophie Bose, Benjamin Seyd et al., *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften* (Wiesbaden: Springer, 2019), 37.

⁴²² Zob. Hartmut Rosa, *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości*, tłum. Jakub Duraj i Jacek Kottan (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 181.

ich rozwoju, nie mogą już za nimi nadążyć i tym samym stają się hamulcem sił przyspieszenia, przeszkodą na drodze ku innej nowoczesności⁴²³.

Wymykająca się spod kontroli dynamika przyspieszającej nowoczesności zaczęła zatem podkopywać własną podstawę, co z perspektywy podmiotu rodzi poczucie wyobcowania.

Rosa jako przedstawiciel współczesnej teorii krytycznej nie jest pierwszym myślicielem z tego nurtu, który zarzuca modernie skłonność do (samo)wyobcowania. Koncepcja wyobcowania, choć pozostaje nieostra i filozoficznie niewystarczająco dopracowana, jest przedmiotem refleksji wielu badaczy i badaczek. Według niemieckiej filozofki społecznej Rahel Jaeggi wyobcowanie ze świata jest „wyobcowaniem z siebie – i odwrotnie”⁴²⁴; oznacza „nieemożność zaadaptowania sobie świata jako efekt własnej działalności”⁴²⁵.

Tam, gdzie dochodzi do wyobcowania, musi być coś, z czego człowiek może się wyobcować. Dla Jaeggi będzie to „dobre życie”, choć w pluralistycznej nowoczesności wymyka się ono definicjom, a według badaczki każda z nich ma charakter ideologiczny. W ten sposób, zdaniem Jaeggi, „osiągana jest największa z możliwych otwartość na nawet niezgodne ze sobą idee dobra, aby jednostki w tak uporządkowanym, sprawiedliwym społeczeństwie były w stanie realizować swoje indywidualne plany życiowe”⁴²⁶.

W swoich rozważaniach Rosa idzie krok dalej. Według niego już samo pomijanie kwestii definiowania „dobrego życia” zachęca kapitalistyczną modernę do materialistycznego podejścia do dobrobytu. Uważa, że kapitalistyczne stosunki dystrybucji są uprawnione „jedynie w społeczeństwie, które jest ślepe i głuche na pytanie o dobre życie i wierzy, że niepohamowany wzrost i prywatna akumulacja zasobów są już uosobieniem dobrobytu”⁴²⁷. Dlatego Rosa, podejmując krytykę wyobcowania nowoczesnych podmiotów, zaczyna od stworzenia definicji tego, czym jest udane życie, a skoro koncepcję rezonansu rozwija jako przeciwieństwo wyobcowania, zatem niewyobcowane (a więc dobre) życie charakteryzować się będzie istnieniem relacji rezonansowych. Dobre życie pozbawione jest relacji wyobcowanych, a więc takich, które Jaeggi definiuje jako „relacje bez związku”⁴²⁸.

⁴²³ Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005), 157.

⁴²⁴ Rahel Jaeggi, *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems* (Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005), 14.

⁴²⁵ Rahel Jaeggi, *Entfremdung*, 14.

⁴²⁶ Rahel Jaeggi, *Kritik von Lebensformen* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014), 32.

⁴²⁷ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 23.

⁴²⁸ Por. Rahel Jaeggi, *Entfremdung*, 46.

Związek teorii rezonansu Hartmuta Rosy z działaniem Teatru Węgajty nie jest oczywisty. Moim zdaniem jednak pracę twórczą Sobaszków można uważać za pracę rezonansową w rozumieniu Rosy, co chcę wykazać w tym tekście. Najpierw nakreślę zarys teorii rezonansu – jak Rosa diagnozuje wyobcowanie nowoczesnych podmiotów i w jakim stopniu teoria rezonansu może stać się alternatywą dla nieudanego z jego perspektywy projektu nowoczesności. Następnie opowiem o swoich doświadczeniach uczestnika wypraw węgajckich – opiszę, jak powstają spektakle Innej Szkoły Teatralnej i jak przebiegają wyprawy, podczas których w bezpośrednim kontakcie z mieszkańcami i mieszkankami wsi spektakle te są prezentowane. Ta część tekstu ma charakter fenomenologiczny, a podejście to nie tylko pozwala mi skupić się na oddaniu w słowach moich przeżyć i wrażeń, lecz także połączyć teorię rezonansu z praktyką twórczą Węgajt, co czynię w trzeciej części tekstu. Fenomenologia pozwala także wyjaśnić istotę pojęcia rezonansu, zawierającą się w prowadzeniu „dobrego życia”, którego warunkiem jest tworzenie dobrych relacji z innymi ludźmi i ze światem. Wreszcie, w ostatniej części tekstu, wskażę na brak konsekwencji w teorii Rosy – teoria rezonansu nie pozwala bowiem na „negatywny rezonans”; zakłada się, że zawiązywane relacje będą zawsze pozytywne, co nadaje jej charakter wręcz doktryny zbawienia. Analizując działalność Teatru Węgajty, widzę, że rezonans nie jest jedynie przeciwieństwem wyobcowania. Idę o krok dalej: uważam, że to właśnie momenty wyobcowania zaświadcniają o udanym ludzkim byciu-w-świecie.

Według teorii rezonansowej nowoczesne społeczeństwa mają na celu uczynić świat dostępnym: widocznym, osiągalnym, łatwym do opanowania, a także użytkowym⁴²⁹. Działania te sprawiają jednak, że świat ulega obiektywizowaniu – jego „własny głos”⁴³⁰ już nie jest słyszalny. W ten sposób relacja słuchania i odpowiadania pomiędzy człowiekiem i światem – lub w szerokim sensie pomiędzy podmiotem i przedmiotem – jest zaburzona. Pragnienie przyspieszenia i wzrostu narzuca postępowi takie tempo, że słuchanie i odpowiadanie rozumiane jako proces nie jest już możliwe. Natura sprowadzona do przeznaczonego do eksploataowania składu zasobów przestała być odrębnym i samodzielny bytem, a dalsze przyspieszenie, coraz trudniejsze do osiągnięcia, zagraża jej istnieniu, podobnie jak istnieniu ludzi i wielu innych istot. Dążenie do dalszego, coraz bardziej niemożliwego

⁴²⁹ Por. Hartmut Rosa, *Unverfügbarkeit* (Wien/Salzburg: Residenz Verlag, 2018), 21–24.

⁴³⁰ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 285.

wzrostu wymaga coraz większej mobilizacji i zużycia zasobów fizycznych, psychologicznych i politycznych. W ten sposób, pisze Rosa, „kurczą się nie tylko wolność i przestrzenie twórcze; także przyroda, gospodarka, polityka i psychika są zagrożone i podważane postępującym przeciążeniem i nadmierną eksploatacją. Formacja społeczna, która może się tylko dynamicznie stabilizować, nie może być zrównoważona”⁴³¹.

Alternatywą staje się rezonans. To właśnie relacje rezonansowe między podmiotem a przedmiotem, oparte na słuchaniu i odpowiadaniu, gwarantują obu niezależność i autonomię. Rosa definiuje rezonans „jako specyficznie poznawczy, afektywny i fizyczny związek ze światem, w którym podmioty z jednej strony są dotykane przez pewną część świata [...], z drugiej – są z nim związane jako «odpowiadające», działające, mające wpływ i jako takie siebie doświadczają: siebie osobiście i siebie nawzajem”⁴³². Rezonans zatem jest koncepcją, która, jak pisze Rosa:

umiejscowiona jest na kluczowych płaszczyznach współczesnego rozumienia siebie i świata, pomagając zniwelować jego dualizmy: jest koncepcją związku między ściśle oddzielnymi w racjonalistycznej i naturalistycznej koncepcji świata duszą i ciałem, emocjami i umysłem, jednostką i wspólnotą, a wreszcie duchem i naturą⁴³³.

W koncepcji Rosy zatem świat przestaje być dłużej przedmiotem, staje się podmiotem na równi z dialogującym z nim człowiekiem. Rezonans w relacji człowieka ze światem charakteryzują zatem cztery cechy. Są to obustronność i responsywność, dzięki którym podmiot wchodzi ze światem w swoisty dialog. Rezonans jako forma stosunku do świata zachodzi zatem dzięki „wewnętrzznemu zainteresowaniu i oczekiwaniu własnej skuteczności, w której podmiot i świat stykają się i jednocześnie przemieniają”⁴³⁴. Ponadto zakłada, „że obie strony mówią własnym głosem”. Oznacza to zatem, że „podmiot i świat są wystarczająco zamknięte i spójne, aby mówić własnym głosem, i jednocześnie wystarczająco otwarte, aby można było ich dotknąć lub do nich dotrzeć”⁴³⁵. Wreszcie, rezonans „nie jest stanem emocjonalnym, ale trybem relacyjnym. I jest neutralny w stosunku do treści emocjonalnych”⁴³⁶.

Dopiero tak zdefiniowane pojęcie rezonansu może posłużyć definicji dobrego życia. Aby doszło do relacji rezonansowej, świat musi zacząć mówić

⁴³¹ Hartmut Rosa, „Spirituelle Abhängigkeitserklärung”, 37–38.

⁴³² Hartmut Rosa, *Resonanz*, 279.

⁴³³ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 292–293.

⁴³⁴ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 298.

⁴³⁵ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 298.

⁴³⁶ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 298.

własnym głosem, a to z kolei oznacza konieczność akceptacji jego niedostępności, która wydaje się wyznacznikiem dobrego życia. Wyobcowanie zostaje bowiem przezwyjęzione, „kiedy wchodzące w interakcje podmioty doświadczają, że są dotykane przez to, co inne, i że mają również zdolność dotykania tego, co inne”⁴³⁷ – tylko wówczas relacje zdają się upłynniać. Ta upragniona „zdolność dotarcia do czegoś lub kogoś”, a więc tego czy jego „osiągalność, a nie dostępność; osiągalność w responsywnym, otwartym wydarzeniu”⁴³⁸ nie zajdzie w warunkach kapitalistycznych – kapitalizm, rzekomo neutralny wobec systemu wartości, jest przecież konkretną ideologią. Rynek kapitalistyczny zawłaszcza bowiem przestrzeń potrzebną do zawiązania się relacji rezonansowej, chociażby promując konkurencyjność, która jest przeciwieństwem postawy otwartej na Innego, na bycie przez Innego poruszonym. Teoria krytyczna Rosy ma zatem na celu emancypację nie tylko Innego w rozumieniu innej ode mnie istoty ludzkiej, lecz także Innego jako innej istoty czy świata jako całości, który staje się w projekcie filozofa autonomicznym podmiotem. Wszystkie te byty wykazują bowiem zdolność do mówienia, a etyka rezonansowa domaga się gotowości do słuchania ich głosów. Gotowość ta zarówno wyznacza kres świata skupionego na gromadzeniu dóbr materialnych i początek społeczeństwa po wzroście, jak i projektuje „inną formę istnienia, inny sposób istnienia, inny sposób bycia związanym ze światem i życiem, przynajmniej możliwym do wyobrażenia”⁴³⁹.

Praca teatralna jako proces słuchania i odpowiadania

Z Inną Szkołą Teatralną związałem się w 2015 roku, uczestnicząc w wiosennych i zimowych warsztatach kolędniczych (2015, 2016, 2018) i współtworząc trzy spektakle: *Mniej!* (2016), *Godzinę Zero* (2016) i *Beztroskę* (2019). Myślę, że doświadczenie bycia uczestnikiem tych działań pozwala na uchwycenie sposobu bycia-w-świecie Teatru Węgajty; tego specyficznego bycia-w-relacji, które przyświeca jego działaniu.

Warsztaty zaczynają się w Węgajtach, by po paru dniach przenieść się do dwóch wsi w różnych, całkiem odległych od siebie zakątkach Polski: Alilujka do Dziadówka na Suwalszczyźnie, Kolęda do Nowicy w Beskidach. Oba kolędowania związane są z kalendarzem świątecznym – w przypadku

⁴³⁷ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 306.

⁴³⁸ Hartmut Rosa, *Unverfügbarkeit*, 63.

⁴³⁹ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 736.

kolędowania wiosennego, Alilujki, jest to katolicka Wielkanoc, w przypadku zimowego – katolickie i prawosławne Boże Narodzenie. Oba warsztaty przywołują tradycję kolędy, podczas której grupa chodzi od drzwi do drzwi, dzieląc się z domownikami śpiewem, tańcem i krótkimi występami; zawiązując wspólnotę, by jeść i pić razem z goszczącymi.

Przygotowania do wyprawy rozpoczynają się w Węgajtach. Grupa uczestniczek i uczestników uczy się tradycyjnych pieśni, ćwiczy etiudy składające się na przedstawienie i poznaje wzory zachowania w domach przecież obcych im ludzi. W centrum uwagi jest spotkanie – dużo ważniejsze niż to, żeby uczestnicy doskonale zapamiętali wszystkie zwrotki piosenki czy nie mylili się w dramaturgii spektaklu. Za pierwszym razem nawet po tygodniu prób nie nauczyłem się wszystkich tekstów na pamięć, zwłaszcza że większość z nich pisana była w wymagającym dla mnie języku staropolskim. Nie jestem rodzimym użytkownikiem języka polskiego, który poznałem dopiero dzięki współpracy z Węgajtami.

Dzień warsztatowy jest podzielony na dwie części – nauka tradycji kolędowania wypełnia czas po obiedzie aż do wieczora. Wspólne śpiewanie i tańczenie tworzą niezwykle osobistą, intymną atmosferę, a przez ciągłe bycie i działanie razem zawiązuje się wspólnota. Poczucie wspólnoty jest niezwykle istotne dla porannej części warsztatu, zmierzającej do stworzenia spektaklu, którego prezentacja odbywa się w ostatnim dniu we wsi, gdzie odbywa się kolędowanie: w Dziadówku w stodole jednego z gospodarstw, w Nowicy – w miejscowej szkole.

Na warsztat każdy uczestnik i każda uczestniczka przywożą ze sobą materiał do pracy, związany z wcześniej określonym tematem – może to być piosenka, tekst, idea, wspomnienie, ruch, z których budowane są poszczególne sceny. W ten sposób grupa tworzy wspólny performans zawierający odrębne głosy i osobiste historie każdej z osób. Wielość prezentowanych perspektyw patrzenia na to samo zagadnienie idzie w parze z wielością form performatywnych proponowanych przez różnych uczestników i uczestniczki działania. I choć mogłoby się wydawać, że w efekcie takiego sposobu pracy powstanie zaledwie kolaż etiud, to całość ma swoją narrację. O spójność tak wielogłosowego spektaklu dbają Waclaw i Erdmute Sobaszkowie, układając sceny w kolejności, opracowując poszczególne etiudy i ich połączenia.

Warto zwrócić uwagę na sam wybór tematów przewodnich proponowanych przez Sobaszków działających. W warsztatach, w których brałem udział, wszystkie przywiezione przez grupę materiały bez wyjątku ciążyły w stronę kwestii polityczno-społecznych. Konsumpcjonizm, kryzys klimatyczny,

kryzys uchodźczy, powrót myślenia autorytarnego w Europie – te tematy przenikały spektakle *Mniej!*, *Godzina Zero* i *Beztroska*. Jedną ze scen *Beztroski*, w której grupa pasażerów tramwaju wymienia wykluczające przekonania o uchodźcach („Przyjeżdżają tylko po socjal, a brakuje dla naszych!”), wprost dotyczy społecznych uprzedzeń i ksenofobii. Tak mocny w przekazie spektakl prezentowany po wspólnym kolędowaniu złożonym z głównie chrześcijańskich pieśni przerywa świąteczny nastrój. Pozwala spotkać się na poziomie nie tylko celebracji świąt, lecz także krytycznej refleksji o społeczeństwie. I choć część mieszkańców wsi raczej nie ma lewicowych poglądów, to jednak podczas przedstawień wchodzi w żywą dyskusję z prezentowanymi treściami. Widzowie skandują, śmieją się i głośno komentują to, co widzą.

Po pokazie spektaklu zaczyna się potańcówka. Do późna śpiewa się, tańczy i pije z gospodarzami, by następnego dnia wrócić do Węgajt i się pożegnać. Po tak intensywnych dniach warsztatowych, kiedy w ciągu zaledwie kilku dni grupa często obcych sobie ludzi tworzy spektakl, zawiązuje się wspólnota. Dzięki pracy nad osobistymi etiudami oraz wspólnemu śpiewaniu i tańczeniu buduje się atmosfera zaufania i uważności na siebie i innych, co rodzi bliskość i zażyłość. Intensywność współpracy tworzy intensywną wspólnotę. Intensywność ta, a co za tym idzie – błyskawiczność budowania relacji powtarza się zarówno w stosunku do gospodyń i gospodarzy goszczących kolędników we własnych domach, jak i z mieszkankami i mieszkańcami wsi podczas pokazu spektaklu ostatniego dnia kolędowania. Niespodziewanie znajdowałem się w bezpośrednim kontakcie z obcymi ludźmi i to w przestrzeni ich własnych domostw. A jednak – a może właśnie dlatego – byłem, podobnie jak oni, częścią tego samego, wspólnego wydarzenia; wydarzenia, które było niezwykle poruszające. Tak, jak wypracowywanie wielogłosowego performansu w węgajckiej stodole, tak też spotkanie z mieszkańcami wsi miało charakter otwarty. Co prawda ramy rytuału kolędowania zapewniają pewną przewidywalność i nadają kontekst, jednocześnie jednak pozwalają na kontyngentyzm, pewien rodzaj zgody na przypadkowość wydarzeń. I właśnie w tej przestrzeni, między stałością a otwartością, dochodzi do istoty spotkania, która stanowi prawdziwy cel wypraw.

Moim zdaniem swoistość pracy twórczej Węgajt wynika właśnie z niezwykłej intensywności spotkań rozgrywających się na wielu poziomach. Po pierwsze, każda uczestniczka i każdy uczestnik wplata własne doświadczenie w tkanę spektaklu. Po drugie, spektakl powstaje w wyniku wspólnego

procesu, w którym wszyscy w równej mierze biorą udział. Po trzecie, taki rodzaj pracy teatralnej, w którym indywidualne doświadczenie spotyka się z uwagą całej grupy, umożliwia zawiązanie bardzo bliskich relacji w bardzo krótkim czasie. Po czwarte, intensywność spotkania, do którego dochodzi między uczestniczkami i uczestnikami warsztatu, odtwarza się też na zewnątrz niego, gdy gospodarze otwierają przed kołędującymi drzwiami swoich domostw. Po piąte, biorąc udział we wspólnym rytuale, przewyciężą się granicę pomiędzy „nimi” a „nami”. Wreszcie, wszystkie zawiązane relacje spotykają się w końcowym spektaklu, który łączy nie tylko osobiste głosy uczestników i uczestniczek warsztatu we wspólnym dziele, lecz także włącza głosy widzek i widzów zaproszonych do wspólnego przeżywania tej wielogłosowości. Z mojej perspektywy Teatr Węgajty stawia sobie za cel przede wszystkim stworzenie, podtrzymanie i wzmocnienie konkretnych, intersubiektywnych relacji, a więc takich, w których osoby mają świadomość własnej podmiotowości, jednocześnie uznając podmiotowość i odmienność Innego.

Teatr jako miejsce rezonansowe

Jeśli rezonans oznacza wzajemnie transformujący, otwarty proces relacyjny pozwalający wszystkim uczestnikom na mówienie własnym głosem i zakłada taką otwartość na Innego, by jego głos osiągnął podmiotowość, to niewątpliwie odnaleźć go można w praktyce Teatru Węgajty. Co więcej, można też rozpoznać w tej pracy twórczej centralne osie rezonansowe: religię, naturę i sztukę⁴⁴⁰, a więc przestrzenie doświadczenia, w których według Rosy nowoczesne podmioty wręcz spodziewają się przeżyć rezonansowych, oczekując, że zarówno religia, jak i natura czy sztuka będą do nich „mówić”. W pracy twórczej Węgajt religia przemawia dzięki obrzędowemu kontekstowi wypraw, natura – zarówno za sprawą położenia Teatru w samym środku warmińskich lasów, w otoczeniu słabo zaludnionych terenów wiejskich, jak i poprzez odwoływanie się w pracy teatralnej do cykliczności pór roku, sztuka – dzięki teatrowi jako medium, ale też wspólnym śpiewom i tańcom.

Teatr Węgajty tylko (a może aż) umożliwia stworzenie przestrzeni do intensywnych intersubiektywnych spotkań. Nie jest bowiem tak, że ich uczestnicy wkraczają w gotową przestrzeń spotkania. Owszem, wspólny kontekst – warsztat, potem kołędowanie, wreszcie pokaz spektaklu – otwiera przestrzeń do wzajemnego doświadczenia siebie jako autonomicznych

⁴⁴⁰ Por. Hartmut Rosa, *Rezonanz*, 435–500.

podmiotów, ale przestrzeń ta tworzy się dopiero poprzez ich obecność i działanie. Tradycyjny czy wręcz religijny, a więc ściśle określony kontekst tej obecności i działania nie wyklucza zatem autonomicznego działania podmiotów, a pokazywane podczas tego spotkania spektakle mają już bez wątpienia charakter indywidualistyczno-emancypacyjny. Jest to o tyle ważne w kontekście teorii rezonansu, że teksty Rosy mają niekiedy zupełnie nieemancypacyjny wydźwięk, co czyni z tej teorii niemalże transcendentalną doktrynę zbawienia.

Rosa traktuje rezonans jako „*a priori* społeczne istnienie człowieka”⁴⁴¹. Zakłada, że tylko rezonans może być receptą na wyobcowanie, przeciwieństwem „relacji bez związku”, jedynym kryterium oceny dobrego życia. Stąd łatwo o wniosek, że relacja rezonansowa jest „normatywnie monistyczna”⁴⁴² (gr. *mónos* – „jedyny”) – musi i może być tylko jednoznacznie dobra, pozbawiona jakichkolwiek sporów czy konfliktów, tak nieodzownych przecież w ludzkim współistnieniu. Jeśli zatem interpretować pracę twórczą Teatru Węgałty jako wydarzenie rezonansowe, trzeba według perspektywy monistycznej wykluczyć sprzeczki i kłótnie między uczestniczkami i uczestnikami tych działań. Rosa bowiem kategorycznie odrzuca możliwość „negatywnego rezonansu”⁴⁴³, niejako wierząc w „sen o jedności, pięknie i doskonałości”, o którym pisał niemiecki filozof Karl R. Popper, uznając przyczynę takiej tęsknoty za estetyzmem, holizmem i kolektywizmem za „produkt i symptom utraconego ducha plemienności. Jest on wyrazem i gorącym apelem do uczuć tych, którzy cierpią pod ciężarem cywilizacji”⁴⁴⁴. W normatywnym monizmie Rosy dostrzegałby raczej zagrożenie zamkniętego i jasno określonego porządku bycia, któremu podmiot ma ulec, co już jest bliskie poglądom totalitarnym.

Nie dopuszczając możliwości, by wydarzenie rezonansowe prowadziło do sporu i konfliktu, węgajcka wyprawa byłaby etycznie hermetyczną peregrynacją mającą na celu pojednanie międzyludzkie o charakterze wręcz religijnym. A przecież integracja różnych podmiotów w jednym wspólnym kontekście w przypadku warsztatów teatralnych nigdy nie oznacza czystej harmonii pomiędzy wszystkimi uczestnikami. Także spotkania z mieszkań-

⁴⁴¹ Hartmut Rosa, *Resonanz*, 629.

⁴⁴² Hartmut Rosa, *Resonanz*, 749.

⁴⁴³ Por. Hartmut Rosa, *Resonanz*, 746.

⁴⁴⁴ Karl R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie. I. Urok Platona*, tłum. Halina Krahelska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993), 223.

cami wsi nie przebiegają harmonijnie, czego przyczyną jest głównie przepaść socjalno-ekonomiczna pomiędzy pochodzącymi przeważnie z miast, wykształconymi uczestnikami wyprawy a gospodarzami pracującymi na roli, z prawicowo-konserwatywnymi poglądami, niekiedy krytycznie nastawionymi do migrantów. Pamiętam wyprawę, w której uczestniczył muzułmański migrant z Niemiec traktowany przez mieszkańców wsi z ledwie skrywaną niechęcią.

Przykład ten pokazuje – wbrew monistycznej architekturze teorii rezonansowej Rosy – że „pozytywność” rezonansu nie jest konieczna, by zawiązać relację rezonansową. Podczas spotkań jego uczestnicy nie zawsze unikną konfliktu. Rację ma Rosa, promując spotkania i zbliżenia – styczność podmiotów stanowi warunek głębszej wymiany między nimi – tak emocji, jak światopoglądów. Jest to delikatny proces zagrożony w każdej chwili niebezpieczeństwem naruszenia granic, a następnie obustronnego wyobcowania. Czy jednak jest ono z góry „złe”?

W moim przekonaniu zarówno zbliżenie prowadzące do jedności, jak i to, które prowokuje sprzeciw, jest działaniem na rzecz rezonansu.

Styczność może być warunkiem dla rozwoju – pisze Judith Butler – separacja natomiast jest zadaniem, które zajmuje nas przez całe życie i które jest odpowiedzialne za uporczywe istnienie etycznego dylematu: jak mogę być jednocześnie zjednoczony z drugim i odróżniony od niego jako jaźń? I jak mogę żyć tym rozgraniczeniem, które mnie tak zamyka, jak i otwiera przed drugim?⁴⁴⁵

Jednym z ważniejszych osiągnięć Teatru Węgajty jest stworzenie przestrzeni zarówno do refleksji nad tym napięciem, jak i do pomieszczenia go w sobie. Praca Sobaszków przypomina o intensywności, ale też delikatności i kruchości wszelkich bliskich relacji i umieszcza je w wspólnym kontekście umożliwiającym nawiązanie stosunków pomiędzy artystkami i artystami a rolniczkami i rolnikami, mieszkankami i mieszkańcami wsi i miast, w końcu, jak w moim przypadku, między osobami różnych narodowości. Rosa ma rację, że tego rodzaju spotkań jest za mało, by rezonans mógł być skutecznym narzędziem zmiany. Jednak przestajemy być wyobcowani, pisze filozof, kiedy pozostajemy w rezonansie ze światem, z podmiotami otwartymi na nas, obdarowującymi nas transformującą mocą. Jednym z miejsc, w których to się zdarza, są Węgajty.

⁴⁴⁵ Judith Butler, „Den Blick des Anderen einnehmen: Ambivalente Implikationen”, w: Axel Honneth, *Verdinglichung. Eine Anerkennungstheoretische Studie* (Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp Verlag, 2005), 118–119.

MARTIN ROSIE

Filozof. Pracuje w Akademii Nauk w Berlinie. Pracę doktorską poświęcił rezonansowi jako etycznej krytyce rzeczywistości (*Situierte Subjekte. Resonanz als ethische Modernekritik*). Po raz pierwszy przyjechał do Węgajty jako student na festiwal Wioska Teatralna w 2011 roku. Brał udział w Kolędach i w Alilujkach. Zagrał w spektaklach Innej Szkoły Teatralnej: *Mniej!*, *Godzina Zero* i *Beztroska*. Podczas Wioski prezentował autorskie performanse i prowadził festiwalowe colloquium.

SUMMARY

The article puts together the personal experience of participation in the Węgajty expeditions with the critical theory of late-modern temporality formulated by Hartmut Rosa, a German sociologist. Drawing not only from contemporary sociology but also from philosophy, especially hermeneutics and phenomenology, Rosa seeks answers to questions concerning the condition of the modern subject and their experience of time; the questions posed also through the Węgajty Theatre's endeavours. Can a slowdown become an antidote to the madness of civilizational acceleration? Can being in the "here-and-now" with the hosts of the spring "Alleluja" be an example of a resonant experience which – as Rosa argues – is the basis for regaining true autonomy by the modern subject? When resonating with others, we are moved by the Other, which requires us to respond – emotionally and physically – and finding the answer within ourselves allows us to experience ourselves as self-efficient. Is Węgajty's carolling in the Beskidy wilderness, where time has stopped, the most modern project of regaining subjective autonomy in the face of the accelerating world and the progressive sense of insufficient time?

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.11>



Zofia Bartoszewicz w *Prologu komedii. Sceny pomiędzy poezją a dokumentem* (2014). Fot. FotoKruki.



1. Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz i Motti Ashkenazi w *Ziemi B* (2011). Fot. Piotr Magdziarz.

2. Wiktoria Rutkowska, Iwona Prusko, Motti Ashkenazi, Izabela Giczewska, Pamela Leończyk, Barbara Szpunier w *Powietrzu, e(ks)misjach* (2013). Fot. Piotr Magdziarz.



Wiktoria Rutkowska w *Wielogłosie. Spektaklu o zabijaniu, zwierzętach i miłości* (2014). Fot. Autor nieznan.



Agata Ziółkowska, Erdmüte Sobaszek, Barbara Michera w *Beztrosce* (2019). Fot. Piotr Magdziarz.



Erdmute Sobaszek, Paulina Miu Kühling i Pamela Leończyk w *Wielogłosie. Spektaku o zabijaniu, zwierzętach i miłości* (2014). Fot. Piotr Magdziarz.

Bibliografia

Skrótem ATW oznaczone są materiały dostępne w Archiwum Teatru Węgajty (www.archiwumwegajty.pl)

konteksty interpretacyjne

- Abram, David. *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage Books, 1996.
- Adorno, Theodor W. *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Tłumaczenie Krystyna Krzemień-Ojak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Agamben, Giorgio. *Infancy and History. The Destruction of Experience*. London & New York: Verso, 1993.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłumaczenie Mateusz Salwa. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2008.
- Angrosino, Michael. *Badania etnograficzne i obserwacyjne*. Tłumaczenie Maja Brzozowska-Brywczyńska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Artaud, Antonin. *Teatr i jego sobowtór*. Tłumaczenie Jan Błoński. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Bachman-Medic, Doris. *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Tłumaczenie Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Barba, Eugenio. „Trzeci teatr: Dziedzictwo po nas dla nas samych”. Tłumaczenie Grzegorz Godlewski. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 1 (1994): 131–138.
- Barba, Eugenio. *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*. Tłumaczenie Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Droździel. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2003.
- Barba, Eugenio. „Odpowiedź Gregoriowi Amicuziemu”. Tłumaczenie Katarzyna Woźniak. *Performer*, nr 19 (2020), <https://grotowski.net/performer/performer-19/odpowiedz-gregoriowi-amicuziemu>.
- Bardet, Marie, Jeanne Clavel, Isabelle Ginot, red. *Ecosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier: Deuxième Epoque, 2018.

- Bargielski, Michał, Anna Buchner, Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Maria Wierzbička. *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie antropologicznej*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021. <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/853/pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii-zawody-teatralne-w-perspektywie-antropologicznej>.
- Behar, Ruth. *The vulnerable observer. Anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press, 1996.
- Bem, Marta. „Kompetencje międzykulturowe – perspektywa i podejście na przykładzie Wielkiej Brytanii, USA, Francji, Włoch oraz Polski”. *Pogranicze. Studia społeczne*, Tom XVII, cz. 2 (2011): 166–175.
- Bendyk, Edwin. „Spiskowanie jako sposób życia”. *Performer*, nr 21 (2021) [ATW].
- Berleant, Arnold. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- Biernat, Justyna. „The Landscape of Węgałty Theatre”. *Theatre Research International*, nr 3 (2021): 303–321.
- Bishop, Claire. „Partycypacja i spektakl”. Tłumaczenie Piotr Juskowiak. *Kultura Współczesna*, nr 2 (2013): 26–36.
- Bogusławska, Magdalena. „Może tam kiedy boga Dionizosa wzywano... Wyprawy artystyczno-badawcze na Bałkany polskich teatrów poszukujących”. *Pamiętnik Słowiański*, nr LXI (2011): 123–140 [ATW].
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Dowody na Istnienie, 2018.
- Braidotti, Rosi. „Poprzez nomadyzm”. Tłumaczenie Aleksandra Derra. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (2007): 107–127.
- Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Tłumaczenie Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Brotto, Francesca, Josef Huber, Katarzyna Karwacka-Vögele, Gerhard Neuner, Roberto Ruffino, Rüdiger Teutsch, *Kompetencje międzykulturowe dla wszystkich. Przygotowanie do życia w różnorodnym świecie*. Tłumaczenie Maciej Kository. Warszawa: Rada Europy i Ośrodek Rozwoju Edukacji, 2014. http://www.bc.ore.edu.pl/Content/711/Kompetencje_wer_ostateczna+na+strone.pdf.
- Buber, Martin. *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłumaczenie Jan Dąbrowski. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1992.
- Buczyńska-Garewicz, Hanna. „Język przestrzeni u Heideggera (cz.1)”. *Teksty Drugie*, nr 4 (2005): 9-28.

- Butler, Judith. „Den Blick des Anderen einnehmen: Ambivalente Implikationen”. W: Axel Honneth, *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp Verlag 2005, 107–135.
- Burszta, Wojciech. *Wymiary antropologicznego poznania kultury*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1992.
- Byram, Michael. „Cultural studies and foreign language teaching”. W: *Studying British Cultures. An Introduction*, edited by Susan Bassnett, 53–65. London: Routledge, 1997.
- Charmaz, Kathy. *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. Tłumaczenie Barbara Komorowska. Warszawa: PWN, 2009.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Heretikové*. Tłumaczenie Timotheus Vodička. Praha: Julius Albert, 1948.
- Ciechowicz, Jan. „Teatr w podróży. Wędrowanie jako poznanie”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1 (2008): 69–72.
- Clark, Timothy. „Scale. Derangements of Scale”. In: *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, edited by Tom Cohen, 148–166. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012.
- Clifford, James. „O autorytecie etnograficznym”. Tłumaczenie Joanna Iracka, Sławomir Sikora. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1995): 19–29.
- Crutzen, Paul J., Eugene F. Stoermer. „The ‘Anthropocene’”, *Global Change Newsletter*, nr 41 (2000): 17–18. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/N.L41.pdf>.
- Crutzen, Paul J., Eugene F. Stoermer. „Geology of Mankind”, *Nature* nr 415, 23 (2002). <https://doi.org/10.1038/415023a>.
- Czekalski, Tadeusz. „(Nie)pamięć o komunizmie. Przypadek albański”. *Rocznik Antropologii Historii*, nr 1 (2012): 163–174.
- Czyżewski, Krzysztof. „List z podróży”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 62–63.
- Czyżewski, Krzysztof. *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*. Sejny/Krasnogruda: Fundacja Pogranicze. Ośrodek „Pogranicze – sztuka, kultura, narodów”, 2017.
- Dilthey, Wilhelm, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*. Tłumaczenie Ewa Paczkowska-Łągowska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Drozda, Jacek. *Opór kulturowy. Pomiędzy teorią a praktykami społecznymi*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.

- Dworakowska, Zofia, red. *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014.
- Feldenkrais, Moshé. *Świadomość poprzez ruch*. Tłumaczenie Joanna Gołyś. Warszawa: Wydawnictwo Virgo, 2012.
- Freud, Sigmund. *Pisma psychologiczne*. Tłumaczenie Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Frydryczak, Beata. „O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche”. *Nowa Krytyka*, nr 15 (2003): 233–245.
- Frydryczak, Beata. „Krajobraz. Próba ujęcia w perspektywie interdyscyplinarnej”. *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 4 (2011): 207–223.
- Gedroyc, Krzysztof, Ryszard Michalski, Waław Sobaszek i Ewa Wołowko. „Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza «Pracownia»”. W: *Parateatr II. Sztuka otwarta*, redakcja Ewa Dawidejt-Jastrzębska, 62–72. Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, 1982.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*. Tłumaczenie Maria M. Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Gibbs, Graham. *Analizowanie danych jakościowych*. Tłumaczenie Maja Brzozowska-Brywczyńska. Warszawa: PWN, 2011.
- Gniadek, Mariusz. „Kolęda: powrót do teatralnych korzeni”. *Teatr*, nr 1 (1997): 43–44 [ATW].
- Godlewski, Grzegorz, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski, red. *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW, 2002.
- Godlewski, Grzegorz. „Victor Turner: ku antropologii doświadczenia”, *Przeгляд Kulturoznawczy*, nr 2 (2009), 165–185.
- Gould, Stephen Jay. *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.
- Grotowski, Jerzy. *Teksty zebrane*. Red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski. Wrocław – Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Hammersley, Martyn, Paul Atkinson. *Metody badań terenowych*. Tłumaczenie Sławomir Dymczyk. Poznań: Zysk i S-ka, 2000.
- Hanna, Thomas. *La Somatique*. Tłumaczenie Sylvie Pizutti. Paris: Intereditions, 1998.
- Hasiuk, Magdalena. „Odrodzenie pradawnego obrzędu?”. *Pamiętnik Teatralny*, nr 1–2 (2016): 261–184 [ATW].

- Hasiuk, Magdalena. „Alilujka Teatru Węgajty”. *Teatr*, nr 6 (2016) [ATW].
- Hasiuk, Magdalena, Joanna Kocemba-Żebrowska. „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielość Teatru Węgajty”. *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 156 (2020) [ATW].
- Hasiuk, Magdalena. „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3 (2020): 226–236 [ATW].
- Hasiuk, Magdalena. „Le Théâtre Węgajty – de l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au divided theatre”. W: *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, eds. Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Daniele Vianello. Bologna: Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, 2021: 775–785 [ATW].
- Hasiuk, Magdalena. „Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)”. *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 162 (2021) [ATW].
- Hasiuk, Magdalena, Joanna Kocemba-Żebrowska, „The Węgajty Theatre: From Collectivity to Participation”, *Contemporary Theatre Review*, nr 1 (2022): 81–90 [ATW].
- Hasiuk, Magdalena. „Chwasty i arcydzieła”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1-2 (2022): 363-376 [ATW].
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłumaczenie Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Heidegger, Martin. *Podstawowe zagadnienia filozofii*. Tłumaczenie Wawrzyniec Rymkiewicz. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017.
- Hirsch, Marianne. „Pokolenie postpamięci”. Tłumaczenie Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. *Didaskalia. Gazeta teatralna*, nr 105 (2011): 28–36.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- Ingold, Tim. *Splatać otwarty świat. Architektura. Antropologia. Design*. Tłumaczenie Dorota Wąsik. Kraków: Instytut Architektury, 2018.
- Jaeggi, Rahel. *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005.
- Jaeggi, Rahel. *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.
- Jajte-Lewkowicz, Irena, Agnieszka Piasecka, red. *Teatr i terapia. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Łódź: Poleski Ośrodek Sztuki, 2006.
- Jaque, Andreas, Marina Otero Verzier, Lucia Pietroiusti, red. *More-than-Human*. Rotterdam: Het Nieuwe Instituut, 2020.

- Jawłowska, Aldona. *Więcej niż teatr*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Jawłowska, Aldona, Zofia Dworakowska, red. *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*. Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, 2008.
- Kalinowska, Katarzyna. „O autoetnografii dotknięć, zranień i odkształceń”. *Kultura i Społeczeństwo*, nr 3 (2017): 9-31.
- Kalinowska, Katarzyna, Katarzyna Kułakowska, red. *Teatr w pandemii*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021.
- Kalinowska, Katarzyna, Katarzyna Kułakowska, Maria Babicka, Michał Bargielski, „A Community in Quarantine: The Social Worlds of Alternative Theater During the Pandemic”. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 17 (2021): 50–74. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.03>.
- Kalinowska, Katarzyna, Beata Bielska, Sylwia Męćfal, Adrianna Surmiak. „Czy badać? Co badać? Jak badać? Strategie badawcze w naukach społecznych i humanistycznych w pierwszej fali pandemii COVID-19”. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 18 (4) (2022): 34-59. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.18.4.02>.
- Kark, Salit. „Ecotones and Ecological Gradients”. In: *Encyclopedia of Sustainability Science and Technology*, edited by Robert A. Meyers, 3357–3367. New York–Dordrecht–Heidelberg–London, 2012.
- Karpowicz, Agnieszka, Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel, Marta Rakoczy, red. *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Kępa, Ewa. „Stąpanie po śladach: metafizyka ekotonu”. *Czas Kultury: kultura, literatura, filozofia*, nr 2 (2020): 55–61.
- Kępiński, Antoni. *Lęk*. Warszawa: Sagittarius, 1995.
- Kempny, Marian, Ewa Nowicka, red. *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*. Warszawa: PWN, 2006.
- Kłosiewicz, Teresa. „Hej kołęda!”. *Wspólnota*, nr 41/42 (1990): 12 [ATW].
- Komenský, Jan Amos. *Všenáprava (Panorthosie)*. Tłumaczenie Josef Hendrich. Praha: Orbis, 1950.
- Konecki, Krzysztof. *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Kopecký, Jan Amos. *Antonin Artaud, poslední z prokletých*. Praha: Herrmann a synové, 1994.

- Kornaś, Tadeusz. *Polskie alternatywne środowiska teatralne 1980–1989*. Łódź: Łódzki Dom Kultury i Towarzystwo Kultury Teatralnej, 1992.
- Kornaś, Tadeusz. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Homini, 2004.
- Kornaś, Tadeusz. *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*. Kraków: Homini, 2012.
- Kozłowska, Anna. *Strefy przejścia między układami roślinnymi – analiza wieloskalowa (na przykładzie roślinności górskiej)*. Warszawa: Instytut Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania PAN im. Stanisława Leszczyckiego, 2008.
- Kuligowski, Waldemar. *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*. Kraków: Universitas, 2007.
- Kułakowska, Katarzyna. *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Kułakowska, Katarzyna. „Erdmute Sobaszek, Prusaczka z Krainy Rachmanów. Rzecz o współzałożycielce i aktorce Teatru Węgajty”. W: *Polki za granicą, cudzoziemki w Polsce*, redakcja Beata Walęciuk-Dejneka, 61–72. Siedlce: Wyd. Aureus, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2020 [ATW].
- Kułakowska, Katarzyna, Katarzyna Kalinowska, Olga Drygas, Michał Bargielski, „Individual and Community Crises in a Pandemic: The Social Theater of Ambulatory Care”. *Pamiętnik Teatralny*, nr 4 (2020): 63–84. <https://doi.org/10.36744/pt.455>.
- Laplantine, François. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Paryż: Tétraèdre, 2018.
- Lévinas, Emmanuel. *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*. Tłumaczenie Ewa Sowa. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 2008.
- Limanowski, Mieczysław. „Rok Polski i dusza zbiorowa”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 85–89.
- Lofland, John, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland. *Analiza układów społecznych. Przewodnik metodologiczny po badaniach jakościowych*. Tłumaczenie Anna Kordasiewicz, Sylwia Urbańska, Monika Żychlińska. Warszawa: Scholar, 2009.
- Łubieński, Tomasz. „Wspólne ścieżki”. *Więź*, nr 1 (1995): 186–188 [ATW].
- Mannheim, Karl. *Ideologia i utopia*. Tłumaczenie Jan Miziński, Lublin: Wydawnictwo Test, 1992.

- Marciniak-Madejska, Natalia, Rafał Stenka, Karolina Weiner. *Podręcznik dobrych praktyk w zakresie deinstytucjonalizacji. Rozwiązywanie problemu bezdomności i wykluczenia mieszkaniowego w oparciu o usługi świadczone w lokalnej społeczności*. Podręcznik opracowany dla Regionalnego Ośrodka Polityki Społecznej w Poznaniu. <https://tinyurl.com/mehsrjnx>.
- Mcneil, John R., Peter Engelke. *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- Mierczyński, Stanisław. *Muzyka Huculczyzny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
- Mikulska, Aldona. „Odszukiwanie zapomnianych form: Węgajty”. W: *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajt*, redakcja Małgorzata Sugiera, 223–236. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999 [ATW].
- Misiejuk, Dorota. „Kompetencje do komunikacji międzykulturowej w świetle procesów samooceny w warunkach historycznego zróżnicowania regionu i procesów migracyjnych – komunikat z badań”. *Pogranicze. Studia społeczne*, tom XXI (2013): 37–43, <https://tinyurl.com/mr5yxrvw>.
- Molinari, Renata M. *Dziennik Teatru Źródła. Polska 1980*. Tłumaczenie Anna Górka, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2008.
- Mościcki, Paweł. *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyka Polityczna, 2008.
- Myśliwski, Wiesław. „Kres kultury chłopskiej”. W: *W środku jesteśmy baśnią. Mowy i rozmowy*, 22–39. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2022.
- Nowak, Maciej. „My, czyli nowy teatr publiczny”. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (2016). <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/my-czyli-nowy-teatr-publiczny>.
- Obarska, Marcelina. „Teatr Węgajty”. <https://culture.pl/pl/tworca/teatr-wegajty> [ATW].
- Osiński, Zbigniew. „Gardzienice. Teatr pod otwartym niebem”. *Projekt*, nr 2 (1983): 38–45.
- Pawluczuk, Włodzimierz. „Wyprawa. Opisanie poczynań «Gardzienic»”. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 6 (1980): 101–120.
- Paxton, Steve. *La Gravit . Translation Denise Luccioni*, Bruxelles: Contredanse, 2018.
- Pilátová, Jana. *Hnzdo Grotowského. Na prahu divadeln antropologie*. Praha: Institut Umn – Divadeln stav, 2009.
- Pilátová, Jana. „Anamnza. Nejen k debat o tetm divadle”. *Divadeln Revue*, nr 3 (2020): 77–109.

- Popper Karl R. *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie. I. Urok Platona*. Tłumaczenie Halina Krahelska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Rapport, Nigel. „Natura ludzka: założenie i nadzieja antropologii”. Tłumaczenie Olga Kaczmarek i Piotr Stankiewicz. *Teksty Drugie*, nr 1 (2018): 201-221.
- Rosa, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- Rosa, Hartmut. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016.
- Rosa, Hartmut. *Unverfügbarkeit*. Wien/Salzburg: Residenz Verlag, 2018.
- Rosa, Hartmut. „Spirituelle Abhängigkeitserklärung. Die Idee des Mediapassiv als Ausgangspunkt einer radikalen Transformation”. W: *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften*, edited by Klaus Dörre, Hartmut Rosa, Karina Becker, Sophie Bose, Benjamin Seyd et al., 35–55. Wiesbaden: Springer, 2019.
- Rosa, Hartmut. *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości*. Tłumaczenie Jakub Duraj i Jacek Kołtan. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020.
- Sakson, Andrzej. „Changes in social ties in Warmia and Masuria”. *Polish Western Affairs. La Pologne et Les Affaires Occidentales*, nr 2 (1989): 149–152.
- Sakson, Andrzej. *Stosunki narodowościowe na Warmii i Mazurach 1945–1997*. Poznań: Instytut Zachodni, 1998.
- Simmel, Georg. „Filozofia krajobrazu”. W: *Most i drzwi*. Tłumaczenie Małgorzata Łukasiewicz, 292–306. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.
- Sobaszek, Waław. „Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego «Węgajty»”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4 (1991): 69–70 [ATW].
- Sobaszek, Waław. „Teatr Wiejski Węgajty”. *Z Jonkowa i okolic*, marzec (1995): 12–14 [ATW].
- Sobaszek, Erdmute. „Zapisy z wypraw teatralnych: Ostre Bardo, ściany”. *Borussia*, nr 24/25 (2001): 109–110 [ATW].
- Sobaszek, Waław. *Pomiędzy – myśli, obrazy, sny*. Łódź – Węgajty: Wydawnictwo Oficyna Przyjaciół i Stowarzyszenie Węgajty, 2017.
- Sobaszek, Waław. *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*. Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020.
- Solnit, Rebecca. *Mężczyźni objaśniają mi świat*. Tłumaczenie Anna Dzierżowska. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017.

- Spry, Tami. „A «Performative-I» Coopresence. Embodying the Ethnographic Turn in Performance and the Performative Turn in Ethnography”. *Text and Performance Quarterly*, nr 4 (2006): 339–346.
- Stańczyk, Xawery. *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018.
- Steherenberger, Cécile S. „Disaster Studies as Politics with Other Means: Covid-19 and the Legacies of Cold War Disaster Research”. *Items. Insights from the Social Sciences*, December 3 (2020). <https://items.ssrc.org/covid-19-and-the-social-sciences/disaster-studies/disaster-studies-as-politics-with-other-means-covid-19-and-the-legacies-of-cold-war-disaster-research/>
- Stokfiszewski, Igor. „Wokół kultury społecznej”. *Polish Theatre Journal*, nr 2 (2016). <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/71/324>.
- Stokfiszewski, Igor. *Prawo do kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyka Polityczna, 2018.
- Surmiak, Adrianna. *Etyka badań jakościowych w praktyce. Analiza doświadczeń badaczy w badaniach z osobami podatnymi na zranienie*. Warszawa: Scholar, 2022.
- Sznajderman, Monika. *Pusty las*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Śliwonik, Lech. *Teatr niezbędny. Studia, szkice, felietony*. Stalowa Wola: Miejski Dom Kultury, 2019.
- Taranienco, Zbigniew. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Stanisławskiego*. Lublin: Wydawnictwo Test, 1997.
- Thomas, Rosalind. *Literacy and orality in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Turner, W. Victor, Edward M. Bruner, red. *Antropologia doświadczenia*. Tłumaczenie Ewa Klekot, Agnieszka Szurek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Turner, Victor W. *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*. Tłumaczenie Małgorzata i Jacek Dziekanowie. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2005.
- Wichowska, Joanna, red. *Źródła i przyszłość. 4 żywioły work in progress*. Węgorzyce: Stowarzyszenie „Teatr Węgorzyce”, 2012 [ATW].
- Wołoczko, Ewa. „Podróż do domu”. W: *Materiały o Pracowni: sierpień 1978-marzec 1980*, redakcja Waclaw Sobaszek, Ewa Wołoczko, maszynopis, 39–40.
- Woźniak, Katarzyna. „Śladami Trzeciego Teatru. Recepcja twórczości Teatru Laboratorium w teatrze włoskim przed 1982 rokiem a osiedlenie się Je-

rzeżo Grotowskiego w Vallicelle”. *Performer*, nr 6 (2013). <https://grotowski.net/performer/performer-6/sladam-trzeciego-teatru>.

Yerly-Brault François, „De l’ontologie au politique. Une philosophie écocentrée”. W: Arne Naess, *L’Écologie profonde*. Translated by Hicham-Stéphane Afeissa. Paris: PUF, 2021, 43–80.

Zumthor, Paul. „Pamięć i wspólnota”. Tłumaczenie Maciej Abramowicz. W: *Literatura ustna*, redakcja Przemysław Czapliński, 151–179. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Ziółkowska, Agata, Maria Helena Legeżyńska, red. *WY_KRACZANIE. Wioska Teatralna 2021*. Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2021 [ATW].

rozmowy

„Barter”. Z Eugeniem Barbą i Kaiem Bredholtem rozmawiają Magdalena Hasiuk i Krystyna Ułamek. *Teatr*, nr 3 (2017): 29–33.

„Bez oklasków można wyżyć”. Dyskusja z udziałem 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 Śliwonika, Bartosza Zaczekiewicza, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*, nr 1 (1994): 120–130.

„Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte 13 lutego 1994”. Z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. *Teatr*, nr 10 (1994), 4–10.

„Na ścieżkach tradycji”. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak. *Dzikie Życie*, nr 7–8 (2001) [ATW].

„Niezadane pytania”. Z Waławem Sobaszkim rozmawia Sławomir Gołaszewski. *Obieg*, marzec 1988 [ATW].

„Odmieńcy”. Z Waławem Sobaszkim rozmawia Ewa Mazgal, *Gazeta Olsztyńska*, nr 240 (1991): 3 [ATW].

„Piony i poziomy”. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Kamila Paprocka. *Scena*, nr 3 (2011): 8–9 [ATW].

„Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Magdalena Hasiuk, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 328–333 [ATW].

dzienniki, blogi

Sobaszek, Erdmute. *Dziennik*. Rękopis, archiwum prywatne.

Sobaszek, Erdmute. *Notatki z akcji Podróż do domu*. Rękopis, archiwum

prywatne.

Sobaszek, Erdmute. „Karawan Południa”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, sierpień 2011 [ATW].

Sobaszek, Erdmute. „Karawan c.d.”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, sierpień 2011 [ATW].

Sobaszek, Erdmute. „Z Węgier do Serbii”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, sierpień 2011 [ATW].

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

Sobaszek, Erdmute. „Notatka ze wstępnego spotkania z Ilirem Dragovoją”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, wrzesień 2011 [ATW].

Sobaszek, Erdmute. „Ogień, woda i ziemia”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, wrzesień 2011 [ATW].

Sobaszek, Erdmute. „Pokaz w Shirokiej”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, wrzesień 2011 [ATW].

Sobaszek, Erdmute. „Przepisane z notatnika”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, wrzesień 2011 [ATW].

Sobaszek, Erdmute. „Zogaj i Shiroka”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, wrzesień 2011 [ATW].

Hasiuk, Magdalena. „Zwrotnik Życie”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, maj 2017 [ATW].

Kocemba-Żebrowska, Joanna. „Autorstwo w Teatrze Węgajty/Archiwum”. *Colloquia*. Blog Teatru Węgajty, kwiecień 2017 [ATW].

Hasiuk, Magdalena, Joanna Kocemba-Żebrowska. „Ramię w pień – krótka historia Teatru Węgajty albo o warstwowej budowie lasu”(2023) [ATW].

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

prace dyplomowe

Blige, Monika. *Więcej niż teatr. Teatr Wiejski Węgajty – fenomen kulturowy i artystyczny*. Praca magisterska. Poznań: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003 [ATW].

Bremer, Dominika. *Teatr popularny na peryferiach. O poszukiwaniu obszaru dla rozwoju idei teatru popularnego*. Praca licencjacka. Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017 [ATW].

Leończyk, Pamela. *Węgajcki obrzęd przejścia. Wielkanocne „chodzenie z alilują” w Teatrze Wiejskim Węgajty*. Praca licencjacka. Kraków: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

Olszak Anna Maria, *Inna Szkoła Teatralna Teatru Wiejskiego „Węgajty” w kontekście antropologicznego nurtu w animacji kultury*. Praca licencjacka. Kraków: Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019 [ATW].

Olszak Anna Maria, *Doświadczenie międzykulturowości. Edukacja międzykulturowa w Innej Szkole Teatralnej Teatru Węgajty*. Praca magisterska. Kraków: Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021 [ATW].

Pawelczyk, Joanna. *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 [ATW].

Rutkowska, Wiktoria. *Wychowanie teatralne na podstawie działań Teatru Węgajty*. Praca licencjacka. Warszawa: Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.

Szpunier, Barbara, *Znaczenie obyczajów i tradycji dla Teatru Wiejskiego „Węgajty”*. Dokumentacja tradycji kołędowania we wsi Nowica. Dortmund: Wydział Pedagogiki Społecznej Uniwersytetu Nauk Stosowanych, 2003.

filmy i video

Karawan Południa. Filmowy notatnik podróży. Virak – barter teatralny. Zdjęcia Emilia Hagelgan, Izabela Giczewska. Montaż Paulina Zielińska. 2011 [ATW].

Karawan Południa. Filmowy notatnik podróży. Posterunek Zogaj. Zdjęcia Emilia Hagelgan. Montaż Paulina Zielińska. 2011 [ATW].

Karawan Południa. Filmowy notatnik podróży. Albania by the waters. Zdjęcia Ilir Dragovoja. Scenariusz, montaż, ścieżka dźwiękowa Paulina Zielińska. 2011 [ATW].

Social Distance. Domówka w Teatrze Węgajty. Scenariusz Wacław Sobaszek. Zdjęcia Maciej Janicki. 2020 [ATW].

Węgajty. Wioska Teatralna (Die verrückte Theaterscheune). Reż. Andrzej Klamt. 2002 (film na zamówienie ZDF Theaterkanal).

Minus 32 stopnie – kołędowanie zimowe w Nowicy 2017. Reż. Aleksandra Domaradzka. 2017 [ATW].

Huculszczyzna. Reż. Waldemar Czechowski. 1991 [ATW].

Wasiliczary – Teatr Węgajty podczas karnawału we Vevchani w Macedonii. Reż. Grzegorz Podbiegłowski. 1996 [ATW].

The Black Hole of the Needle. Reż. Ilir Dragovoja, Justyna Wielgus. 2009.

Pay Attention. Reż. Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelgan, Stephanie Müller. 2021. <https://www.labsa.de/projekte/pay-attantion>.

spektakle teatralne

Kobietostan. Chór na jedną aktorkę, reż. Joanna Lewicka, prem. 2018, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

Dziób w dziób, reż. Florian Staniewski, prem. 2017, Sztumskie Centrum Kultury, Sztum.

Pierwszy dzień wolności, reż. Jarosław Rebeliński, prem. 2017, Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Warszawa.

Atrapa i Utopia, reż. i scen. Iwona Konecka, prem. 2015, Teatr Ósmego Dnia, Poznań.

Busz po polsku, reż. Robek Paluchowski, prem. 2009, Teatr Realistyczny, Skierniewice.

Ciało proces, reż. Pamela Leończyk, prem. 2019, LUB/LAB, Warszawa.

Pranie Brudów (Washing Dirty Laundry. Refugee Talks), reż. Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelgan, prem. 2016, Transnationales Ensemble Labsa, Dortmund.

spektakle Teatru Węgajty

Historie Vincenza. O prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczonym Metropoliecie, reż. Waław Sobaszek, prem. 1988, Węgajty [ATW].

Gospoda Ku Wiecznemu Pokojowi, reż. Waław Sobaszek, prem. 1991, Węgajty [ATW].

Opowieści kanterberyjskie wg Geoffreya Chaucera, insc. Waław Sobaszek, prem. 1995, Węgajty [ATW].

Missa Pagana – spektakl – wędrówka, reż. Mieczysław Litwiński, prem. 2000, pola, łąki i las, Węgajty, Godki, Pupki [ATW].

Upiorny całun wg Dziadów Adama Mickiewicza, insc. Waław Sobaszek, prem. 2001, Węgajty [ATW].

Kalewala – fragmenty niepisane, reż. Waław Sobaszek, prem. 2000, Węgajty [ATW].

Syncyzna wg Ślubu i Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza, reż. Waław Sobaszek, prem. 2004, Węgajty [ATW].

Prolog komedii. Sceny między poezją a dokumentem, pomysł i realizacja Zofia Bartoszewicz, Erdmute Sobaszek, prem. 2010, Węgajty [ATW].

Woda 2030, insc. Waław Sobaszek, prem. 2010, Teatr Krzyk, Maszewo [ATW].

Wesele, domena publiczna, scen. i reż. Waław Sobaszek, prem. 2009, Dom Pomocy Społecznej, Jonkowo [ATW].

Iwona poślubiona wg Witolda Gombrowicza, scen. i reż. Waław Sobaszek, prem. 2010, Dom Pomocy Społecznej, Jonkowo [ATW].

Ziemia B, insc. Waław Sobaszek, prem. 2011, Węgajty [ATW].

Sen nocy letniej wg Williama Szekspira, reż. Waław Sobaszek, prem. 2011, Dom Pomocy Społecznej, Jonkowo [ATW].

Ogień, kryzys, dworzec centralny, insc. Waław Sobaszek, prem. 2012, Węgajty [ATW].

Powietrze, e(ks)misje, insc. Waław Sobaszek, prem. 2013, Węgajty [ATW].

Wielogłos. Spektakl o zabijaniu, zwierzętach i miłości, insc. Waław Sobaszek, prem. 2014, Węgajty [ATW].

Ulica Krokodyli wg Bruno Schulza, insc. Waław Sobaszek, prem. 2014, Węgajty [ATW].

Mniej!, insc. Waław Sobaszek, prem. 2015, Węgajty [ATW].

Godzina zero, insc. Waław Sobaszek, prem. 2016, Węgajty [ATW].

Ubu król, czyli Polacy wg Alfreda Jarrego, insc. Waław Sobaszek, prem. 2016, Węgajty [ATW].

Czułość, insc. Waław Sobaszek, prem. 2017, Węgajty [ATW].

Przesilenia, insc. Waław Sobaszek, prem. 2018, Węgajty [ATW].

Beztroska, insc. Waław Sobaszek, prem. 2019, Teatr Ósmego Dnia, Poznań [ATW].

Rozziew, insc. Waław Sobaszek, prem. 2021, Węgajty [ATW].

Cały ten bajzel, insc. Waław Sobaszek, prem. 2021, Węgajty [ATW].

Kroniki nocy, insc. Waław Sobaszek, prem. 2022, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn [ATW].

Podziękowania

Dziękuję Mutce i Wackowi, dobrym duchom całego przedsięwzięcia, za ich inspirujące bycie-w-świecie, któremu przez lata miałam możliwość się przyglądać, a czasem i towarzyszyć.

Dziękuję osobom, których głosy stworzyły *Polifonię*. Rozmówczyńom i rozmówcom za otwartość i zaufanie, a autorom i autorkom szkiców za podzielenie się własnym spojrzeniem na pracę twórczą Teatru.

Dziękuję osobom, których serdeczne głosy w tej *Polifonii* słyszę tylko ja. Koleżankom z pracowni, Magdalenie Hasiuk, Justynie Biernat, Joannie Kocemie-Żebrowskiej i Joannie Królikowskiej za towarzyszące mi przez lata poczucie wspólnoty, inspirujące rozmowy i cenne podpowiedzi. Joannie Krakowskiej za życzliwe wsparcie na ostatniej prostej i wielce rozumiejącą pomoc. Recenzentkom, dr hab. Marcie Rakoczy, prof. UW i dr hab. Dorocie Jarząbek-Wasyl, prof. UJ za świeże spojrzenie i krytyczne uwagi. Przyjaciółce i najbliższej współpracownicy, Katarzynie Kalinowskiej, za wspólne pielęgnowanie idei nierozdzielności życia i twórczości. Aleksandrze Deskur za wielomiesięczną współpracę korektorską i nieocenioną uważność. Annie Drońskiej za graficzną interpretację pracy twórczej Węgajt, która znalazła się na okładce. Szymonowi Żurawskiemu, Magdalenie Gosk i raz jeszcze Joannie Królikowskiej za dzielenie ze mną trudów transkrybowania. Fotografkom i fotografom – Magdalenie Bremer, Michałowi Gmitrukowi, Agacie Hołubowskiej, Waldemarowi Krukowi, Joannie Łopat, Piotrowi Magdziarzowi, Piotrowi Nykowskiemu, Izabelli Pajonk, Tadeuszowi Rolkemu, Martinowi Rosie, Andrzejowi Sidorowi, Juliannie Skarżyńskiej, Janowi Skarżyńskiemu, Mikołajowi Starzyńskiemu i Franciszkowi Strzeszewskiemu – za udostępnienie zdjęć.

Last, but not least dziękuję moim chłopakom, Michałowi i Szymowi, za wspólne praktykowanie banalnej i arcytrudnej zarazem sztuki, jaką jest polifonia codzienności.



Drogowskaz ze wsi Węgajty do Teatru Węgajty (2018). Fot. Piotr Magdziarz.