

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 sarna¹*

Wacław Sobaszek

I nagle stanąłem na wiejskiej drodze w północno-wschodniej Polsce. Przywiózł 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

¹ Wacław Sobaszek, „biegłem w lesie”, *Pomiędzy – myśli, obrazy, sny* (Łódź – Węgajty: Wydawnictwo Oficyna Przyjaciół i Stowarzyszenie Węgajty, 2017), 11.

tydzień. Szczegółowy program w opracowaniu. Polecałbym zajrzeć na stronę, tam są materiały o poprzednich Wioskach. Będzie w programie nasza produkcja teatralna. Przed festiwalem jesteśmy totalnie wycięci. Gorące pozdrowienia, cieszę się na współpracę, Wacek Sobaszek².

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 antropoceniem³. 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

² Korespondencja z dnia 15 czerwca 2011 roku (archiwum prywatne).

³ 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.

polega zatem wyłącznie na odnoszeniu się w pracy twórczej do antropocenu i kwestii z nim związanych, lecz przede wszystkim wynika z rozpoznania 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 Wacława Sobaszka zawsze był bardzo ważny. Opublikowany niedawno dziennik⁴ to nie tylko próba spisania historycznych realiów pracy twórczej Teatru Węgajty ostatnich trzech dekad z perspektywy autobiograficznej. Forma biografii okazuje się tym medium, które pozwala w szczególny sposób opisać i uchwycić czasowość i historyczność oraz umieścić je w perspektywie pracy teatralnej. W zapiskach Wacława 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. Wacław pozwala im współistnieć obok siebie. Jego autobiografia ujawnia szczególny rodzaj historyczności, w której różne poziomy czasowe dzieją się równoległe 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 Wacława wymaga szczególnej uwagi. „Mamy bardzo mało czasu”⁵ – pisze Sobaszek w 1992 roku, „jak mało już czasu!”⁶ – zanotuje 12 lat później. Uwagi te odnoszą się do pewnej formy skończoności, która wiąże upływ czasu z określoną ety-

⁴ Zob. Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020).

⁵ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 59.

⁶ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 79.

ką pracy i pojęciem produktywności. Według Sobaszka jakość czasu nieuchronnie związana jest z formą pracy, także artystycznej. Z biegiem lat czas 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”⁷ – notuje w 2006 roku, a już dwa lata później: „Czas. Nie można go przyspieszyć. Tak się nieraz wydaje. Ale problem jest odwrotny”⁸. *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 Waława 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, Waław 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 Agamben⁹. 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 Waława, 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 Waław pisze:

⁷ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 96.

⁸ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 114.

⁹ Giorgio Agamben, *Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience* (London – New York: Verso, 1993), 91.

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. 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 historię¹⁰.

Prawie miesiąc później:

Strach przylatuje pod postacią ćmy, nietoperza i sowy. Dziś musiałem nawet zabić zbyt natarczywego owada. W sytuacji intymnego pobudzenia, gdy takie zwierzętko dotyka czegoś osobistego, wywołuje naprawdę strach. Leczenie 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 jawa¹¹.

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 zastąpić wejścia do budynków i w końcu sprawić, że znikną.

Historię poza-ludzką Teatru tworzą też maski i maskary. Kozia, Bocian, Książę 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*), wypełnionych 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

¹⁰ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 21.

¹¹ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 21.

węgańska praca na wielu pograniczach (tradycji i współczesności, polityki i sztuki, miasta i wsi, makro- i mikrohistorii) nie byłaby w pełni zrozumiała. Zaangażowanie Teatru Węgańty 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 Stroemera, 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 obowiązywać¹². 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”¹³, jest w stanie wpisać się w glebę 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”¹⁴. Poprzez swoją zmienioną (geologiczną, naturalną, ludzką) czasowość antropocen radykalnie kwestionuje zatem także „nowoczesny” podział na naturę i kulturę, proponując raczej odróżniać to, co ludzkie, od tego, co więcej-niż-ludzkie.

Praktyki wieloskalowe

Działania Teatru Węgańty 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, nietopeżem czy ćmą, bliskości gości i gościń Teatru i żywej, nieustannie zmienia-

¹² Zob. Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time* (Cambridge: Harvard University Press, 1987).

¹³ Zob. John R. McNeil, Peter Engelke, *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945* (Cambridge: Harvard University Press, 2014).

¹⁴ Zob. Paul J. Crutzen, Eugene F. Stroemer, „Geology of Mankind”.

jącej się przyrody otaczającej węgajcką stodołę, wreszcie – w poruszanych w spektaklach tematach ekologii czy katastrofy klimatycznej. Relacje między 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 Clark¹⁵, 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 kolędników. 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

¹⁵ 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.

teatr”¹⁶. Nie będąc przywiązanymi do wąskiej definicji tego, co teatralne, Sobaszkwie i współpracujący z nimi uczestnicy i uczestniczki IST przekraczają granice teatru: są nie tylko performerami i performerkami, ale też muzykami, pedagogkami, 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>

¹⁶ Zob. Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986).