

## Marzenna Wiśniewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (PL)

ORCID: 0000-0001-7126-2102

# Doświadczenie Węgajt: Wielogłos

### Abstract

#### The Experience of Węgajty: A Polylogue

The article discusses the book *Polifonie: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* (Polyphonies: The Creative Work of the Węgajty Theatre), edited by Katarzyna Kułakowska and published by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in 2023. The reviewer analyses the implications of the volume's research methodologies, structure, and the arrangement of contributions within its sections. She also discusses the main thematic areas and specific problems that come to the fore in the course of reading and are especially interesting in the context of contemporary postulates regarding the writing of the history of theatre and institutional critique.

### Keywords

Węgajty Theatre, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, anthropology of experience, polyphony, counterculture

## Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki *Polifonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* pod redakcją Katarzyny Kułakowskiej, wydanej przez Instytut Sztuki PAN w 2023. Autorka poddała analizie konsekwencje przyjętych metodologii badawczych, strukturę publikacji i układ tekstów w poszczególnych częściach tomu oraz omówiła wyłaniające się w toku lektury główne bloki tematyczne i zagadnienia, które są szczególnie interesujące w kontekście współczesnych postulatów tworzenia historii teatru i krytyki instytucjonalnej.

## Słowa kluczowe

Teatr Węgajty, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, antropologia doświadczenia, polifonia, kontrkultura

---

### Polifonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty

redakcja Katarzyna Kułakowska

(Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023)

„Węgajty to jedno z miejsc ulokowanych geograficznie na marginesach. Pełni jednak funkcję centrum świata czy raczej *omphalos mundi* – mitycznego pępka, przez który, mimo peryferyjności, przepływają najważniejsze dla danego momentu idee, energie, debaty” – tak o unikalnej czasoprzestrzeni międzyludzkiego spotkania stworzonej przez Teatr Węgajty pisał Edwin Bendyk w kontekście organizowanej tam od wielu lat Wioski Teatralnej<sup>1</sup>. Ten fenomen Węgajt wynika bez wątpienia stąd, że od czterech dekad Erdmute i Waclaw Sobaszkowie nieprzerwanie uprawiają w swoim teatrze-domu i jego leśnym otoczeniu oraz podczas wypraw wielowątkową pracę artystyczną, zakorzenioną w kontrkulturowym etosie wspólnoty twórczej, idei kultury czynnej, ekologii teatralnej<sup>2</sup> i praktykowaniu sztuki wrażliwej społecznie. Różne aspekty działalności Teatru Węgajty doczekały się wielu opracowań, a intensyfikacji badań sprzyja zakończony właśnie projekt badawczy „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”<sup>3</sup>, którego efekty zbiera niedawno udostępnione wirtualne archiwum Teatru Węgajty<sup>4</sup>. Jednym z owoców projektu jest wieloautorska książka *Polifonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* pod redakcją Katarzyny Kułakowskiej.

Warto od razu zaznaczyć, że *Polifonia* nie jest monografią czterech dekad działalności Teatru Węgajty, czego można by się spodziewać ze względu na temat projektu badawczego, którego jest efektem i jubileuszowe okoliczności wydania. Nie znajdziemy w tej książce całościowych ujęć historycznych, porządkujących etapy i formy działalności Teatru Węgajty, co ma istotne konsekwencje dla procesu jej lektury, wymaga ona bowiem znajomości specyfiki działalności zespołu. Celem publikacji była, jak pisze Kułakowska, analiza „oryginalnej metody pracy Sobaszków opartej na zasadach głębokiej demokracji”<sup>5</sup> na podstawie obserwacji

<sup>1</sup> Edwin Bendyk, „Pępek świata”, *Znak*, nr 818/819 (2023): 90.

<sup>2</sup> Tadeusz Kornaś, „Ekologia teatru”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/58/ekologia-teatru>, dostęp 1 lutego 2024.

<sup>3</sup> Projekt realizowany w Instytucie Sztuki PAN pod kierunkiem dr Magdaleny Hasiuk-Świerzińskiej z udziałem: dr Justyny Biernat, Macieja Janickiego, mgr Joanny Kocemby-Żebrowskiej, mgr Joanny Królikowskiej i dr Katarzyny Kułakowskiej.

<sup>4</sup> Zob. Archiwum Teatru Węgajty, [www.archiwumwegajty.pl](http://www.archiwumwegajty.pl), dostęp 1 maja 2024.

<sup>5</sup> Katarzyna Kułakowska, red., *Polifonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023), 16. Kolejne cytaty z książki lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

uczestniczącej oraz pogłębionych wywiadów etnograficznych z osobami twórczo, naukowo i osobiście związanymi z Teatrem Węgajty po roku 2010 i powołaną przez Sobaszków Inną Szkołą Teatralną. Książka ostatecznie zyskała kształt polifonicznej kompozycji, w której spotykają się z sobą i wzajemnie oświetlają zapisy indywidualnych doświadczeń, których źródłem stały się węgajckie praktyki performatywne oraz ich eseistyczne i badawcze interpretacje. Kułakowska umieściła w centrum publikacji słyszalność pojedynczych głosów, dzięki którym otrzymujemy dostęp do indywidualnych przeżyć i refleksji na temat pracy twórczej wydarzającej się w specyficznej czasoprzestrzeni Węgajt i dzięki międzyludzkiemu spotkaniu inicjowanemu przez Erdmute i Wacława Sobaszków. *Polifonii* wyraziście patronuje antropologia doświadczenia, o której Edward M. Bruner pisał, że „zajmuje się tym, jak jednostki przeżywają własną kulturę, czyli tym, jak wydarzenia są odbierane przez świadomość”, a tym samym „kieruje naszą uwagę ku doświadczeniu i jego ekspresji jako znaczeniom autochtonicznym”<sup>6</sup>. Książka staje się w ten sposób innym wcieleniem charakterystycznej dla Teatru Węgajty praktyki wypraw, których istotą jest „uczestniczenie w przekazywaniu doświadczenia” (239), jak określiła to Magdalena Hasiuk w artykule zawartym w *Polifonii*. Jako czytelnicy poznajemy Węgajty widziane przez „przeżywające podmioty”<sup>7</sup> oraz ekosystem relacji międzyludzkich, które przyczyniają się do trwania i ewolucji węgajckiej wspólnoty.

Określając metodologiczne usytuowanie swoich badań, Kułakowska wskazała teorię ugruntowaną, w myśl której badanie w terenie odbywa się bez prekonceptualizowanych teorii (17). Jednak w praktyce redaktorka *Polifonii* zaczynała proces badawczy z przywołanym już wyrazistym założeniem, że metody pracy Sobaszków są realizacją zasad głębokiej demokracji. Docenić należy to, że Kułakowska oświetla, w jaki sposób w toku badań terenowych i wywiadów dokonywała się krytyczna weryfikacja tego założenia, choć trzeba zaznaczyć, że zabrakło dookreślenia definicyjnego zawartych w nim dwóch głównych kategorii, czyli „metody” i „głębokiej demokracji”.

Kułakowska stwierdza, że rozmowy ujawniły nieadekwatność kategorii „metoda” w refleksji o pracy twórczej w Węgajtach, ponieważ pytanie o nią natychmiast kierowało każdą rozmowę „w stronę idei teatru rozumianego jako wspólnota, w której centrum stoi drugi człowiek” (18–19). Inaczej niż badaczka, dostrzegam w tak formułowanych spostrzeżeniach potencjał konceptualizacji tego, co

---

<sup>6</sup> Edward M. Bruner, „Przeżycie i jego ekspresje”, w: *Antropologia doświadczenia*, red. Victor W. Turner i Edward M. Bruner, tłum. Ewa Klekot i Agnieszka Szurek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 12, 17.

<sup>7</sup> Bruner, „Przeżycie i jego ekspresje”, 17.

można by nazwać „modelem relacyjnym” w pracy Sobaszków, między innymi z odwołaniem do ujęć proponowanych w najnowszych pracach poświęconych pedagogice teatru<sup>8</sup> i animacji kultury. W tym kontekście również interesującą propozycję metodologiczną daje artykuł Mai Dobiasz-Krysiak „Na drodze do metodologii otwartej, czyli animacja kultury jako badanie na przykładzie działań olsztyńskiej *Pracowni*”<sup>9</sup>. Z praktyk twórczych ważnej dla źródeł Teatru Węgajty „Pracowni”, Autorka wyprowadza metodologię otwartą, która zasadza się na typologii sześciu ruchów, przecinających się i splatających w animacji kultury jako badaniu w działaniu. Jest to interesująca alternatywa dla kategorii „metoda”, z którą zmagania ujawniła Kułakowska. Można nawet powiedzieć, że na okładce *Polifonii*, zaprojektowanej przez Annę Drońską z inspiracji pracą Pauli Załuskiej, znajdziemy swego rodzaju korespondencję z jednym z typów ruchu określonego przez Dobiasz-Krysiak jako „ruch w poprzek”. Za Timem Igoldem ujęty on został w metaforę splatania – „krzyżowania się ze sobą linii, zaplatania warkocza łączącego różne linie życia”<sup>10</sup>. I właśnie taki życiodajny warkocz, którego sploty tworzą przyjazne podłoże do wzrastania tego, co nowe staje się na okładce wizualną metaforą twórczej działalności Teatru Węgajty.

Dyskusyjne okazało się również drugie założenie Kułakowskiej, dotyczące głębokiej demokratyczności pracy w Węgajtach. Przeprowadzone przez badaczkę wywiady pogłębione oświetliły różne zasady organizowania procesu twórczego i kwestii decyzyjnych, które w praktyce okazywały się demokratyczne tylko do pewnego momentu (17) i nie były wolne od trudności, napięć i nierozstrzygniętych problemów związanych z tworzeniem dzieł zbiorowych: podziałem odpowiedzialności, zagadnieniami partnerstwa i władzy oraz widzialności współautorstwa. *Polifonia* staje się dzięki temu ważnym źródłem dla rozwijającej się w ramach krytyki instytucjonalnej refleksji o systemach organizacji pracy twórczej, szczególnie cennym dlatego, że dotyczy wciąż skromnie obecnej w analizach działalności teatrów wyrastających z idei alternatywnych ruchów kulturowych i funkcjonujących w pozarządowym sektorze kultury. Z tego powodu za najważniejszy tekst książki uważam wspólny artykuł Katarzyny Kalinowskiej i Katarzyny Kułakowskiej, w którym treści wywiadów zostały przeanalizowane przez pryzmat „kategorii zaczerpniętych z dyskursu

---

<sup>8</sup> Tu interesującym kontekstem może być artykuł Doroty Ogrodzkiej o pedagogice teatru w świetle estetyki i sztuki relacyjnej, Dorota Ogrodzka, „Pedagogika teatru jako sztuka”, *Dialog*, nr 7/8 (2016): 117–125.

<sup>9</sup> Maja Dobiasz-Krysiak, „Na drodze metodologii otwartej, czyli animacja kultury jako badanie na przykładzie działań olsztyńskiej *Pracowni*”, *Prace Kulturoznawcze*, nr 27 (2023): 37–62, <https://doi.org/10.19195/o860-6668.27.1.4>.

<sup>10</sup> Tim Ingold, „On Not Knowing and Paying Attention: How to Walk in a Possible World”, *Irish Journal of Sociology* 31, no. 1 (2023): 32, <https://doi.org/10.1177/07916035221088546> (tłumaczenie – M.W.).

etycznego” w obrębie socjologicznych badań jakościowych (259). Same autorki przyznają, że kontekstem tak postawionego zadania jest tocząca się w środowisku teatralnym dyskusja o szeroko rozumianej sferze zaniedbań, krzywd czy naruszeń w pracy twórczej. Kalinowska i Kułakowska poddały refleksji cztery obszary etycznych pułapek i ryzyka: 1) relację władzy w procesie artystycznym; 2) czynniki terapeutyczne w grupowym procesie twórczym; 3) zasady regulujące warunki bezpieczeństwa pracy; 4) ochronę własności intelektualnej i praw autorskich. Doceniając wartości kolektywnych praktyk społeczno-artystycznych Teatru Węgajty, uwidocznili, że sploty tego, co osobiste i artystyczne w procesie twórczym, noszą ślady patriarchalnych zależności, konfrontują z trudnościami, do których rozwiązania nie wystarcza praca teatralna, bywają konfliktogenne. Dzięki wywiadam tak wyraźnie wybrzmiało – być może po raz pierwszy – jakie koszty ponosi się w takim systemie pracy. Wnioski płynące z tych analiz zachęcają do pogłębienia badań o aspekty nierozwijane przez badaczki, a związane choćby z dynamiczną strukturą organizacyjną i finansową, uzależnioną od systemu grantowego, oraz otoczeniem społecznym Teatru Węgajty. Zagadnienia te pojawiły się w polu refleksji w artykule Magdaleny Hasiuk i Joanny Kocemby-Żebrowskiej „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia: Wielogłos Teatru Węgajty”<sup>11</sup> i szkoda, że w *Polifonii* nie zostały podjęte.

Ważnym gestem metodologicznym jest dokonana przez Kułakowską we wprowadzeniu do *Polifonii* analiza pozycji badawczej: własnej oraz innych autorek i autorów tekstów. Na potrzebę refleksji nad usytuowaniem i nieprzezroczystością badaczy teatru zwraca uwagę Claire Cochrane w przedmowie do książki *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*<sup>12</sup>. Kułakowska podkreśla, że to, kim jesteśmy, jakie relacje łączą nas z przedmiotem badań, jakie wybieramy materiały i metody badawcze ma wpływ na to, jak pisana jest historia teatru. Spotkania Kułakowskiej z Teatrem Węgajty od początku miały charakter badawczy; zaczęły się w 2014 od wywiadów z Erdmute Sobaszek, które stały się jednym ze źródeł krytycznej analizy męskocentrycznej narracji historycznoteatralnej na temat kontrkultury teatralnej w Polsce w jej książce *Błażnice: Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*<sup>13</sup>. Już wtedy Kułakowska ujawniła badawczą wrażliwość na głosy dotychczas marginalizowane lub nieobecne w narracji o współczesnych zjawiskach teatralnych. Jej obserwacje

---

<sup>11</sup> Magdalena Hasiuk i Joanna Kocemba-Żebrowska, „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty”, *Didaskalia*, nr 156 (2020): 51–76, <https://doi.org/10.34762/zndh-bti8>.

<sup>12</sup> Zob. Claire Cochrane and Jo Robinson, eds., *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography* (London: Bloomsbury, 2020).

<sup>13</sup> Katarzyna Kułakowska, *Błażnice: Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2017).

i pogłębione wywiady etnograficzne z uczestnikami działań Teatru Węgajty wyniknęły z tak uformowanej postawy badawczej. W autoetnograficznym zapisie sposobu poznawania pracy twórczej Sobaszków redaktorka podkreśla, że choć nie brała w niej bezpośrednio udziału, to podczas wielodniowych pobytów w Węgajtach i licznych rozmów była naturalnie zanurzona w atmosferze tego miejsca, w którym przenikają się żywioły teatru i życia codziennego Erdmute i Waclawa. Z tego wynika świadomość specyficznej perspektywy zaangażowanej. Kułakowska puentuje:

Opowiadam o moim związku z Węgajtami, będąc przekonaną, że jako badaczka stanowią integralną część procesu badawczego, zarówno kiedy analizuję materiał, jak i wcześniej – już na etapie jego zbierania. (16)

Tę zaangażowaną perspektywę podziеляją autorki i autorzy pozostałych tekstów, z wyjątkiem niezwiązanej z Teatrem Węgajty socjolożki Katarzyny Kalinowskiej, która do analiz wywiadów przedstawionych w przywołanym już artykule napisanym wspólnie z Kułakowską wniosła zdystansowaną perspektywę. Znamiennym świadectwem tekstowym usytuowania większości autorek i autorów szkiców w węgajckim ekosystemie są osobiste wspomnienia pierwszej podróży do domu Sobaszków i teatru w stodole. Powraca w nich obraz drogi i doświadczenie spotkania z pejzażem warmińskiej wsi.

Przyjęta przez Kułakowską strategia triangulacji i zasada polifonii sprzyja widzialności i słyszalności osób z liczne go grona współtwórców i uczestników pracy twórczej Teatru Węgajty, włączeniu ich głosów w wytwarzanie sposobów opisu jego przeszłości i teraźniejszości oraz wyrażaniu indywidualnej, nacechowanej emocjonalnie refleksji o współpracy z Sobaszkami. To, jak poszczególne wypowiedzi korespondują ze sobą oraz jak nawiązują relację z czytelnikiem, stwarza warunki do opisanego przez Nigela Rapporta doświadczenia „obiektywności subiektywnego” (31). Ale w tym kontekście naturalne wątpliwości budzi nieobecność w tomie głosów Erdmute i Waclawa Sobaszków, niewyjaśniona przez redaktorkę. Z pewnością też kolejną perspektywą sprzyjającą polifonii, a zarazem rozwinięciu potencjału inkluzywnego i dialogicznego pisania historii teatru<sup>14</sup>, byłyby głosy lokalnej społeczności, z którą współpracują Sobaszkowie.

*Polifonia* składa się z dwóch wzajemnie oświetlających się części. Pierwsza, zatytułowana *Rozmowy*, zawiera piętnaście wywiadów z osobami, które w różnych momentach działalności Teatru Węgajty stały się uczestnikami „osobliwego

<sup>14</sup> Co stanowi jeden z postulatów nowego uprawiania historii teatru, zob. Cochrane and Robinson, *Methuen Drama Handbook*.

bycia-w-świecie” Sobaszków, jak ujmuje to Kułakowska, odwołując się do pojęcia stworzonego przez Martina Heideggera (19). Większość rozmówców wkroczyła w mikrospołeczność węgajcką w momencie wchodzenia w dorosłość, w czasie formowania się tożsamości oraz dokonywania wyborów artystycznych i ma też za sobą „opuszczenie gniazda” (97), jak ujęła to Wiktoria Rutkowska. Dzięki temu wywiady nie są wyłącznie apologią twórczej działalności Sobaszków, jest w nich również przestrzeń na formułowaną z pewnego dystansu refleksję o wyzwaniach, trudnościach i kryzysach we współpracy z Teatrem Węgajty, na zadawanie pytań „o granice pojemności tej formy wypowiedzi” (88). O swoim doświadczeniu węgajckim opowiadają kolejno: Paweł Śnieguła, Miłka Majczy-no, Eliza Paś-Dimitrow, Wiktoria Rutkowska, Alicja Brudło, Iwona Konecka, Sebastian Świąder, Izabela Giczewska, Pamela Leończyk, Paulina Miu Kühling, Barbara Szpunier, Monika Blige, Justyna Wielgus, Zofia Bartoszewicz i Marijka Łubjancewa. Są to osoby reprezentujące różne pokolenia i odmienne zainteresowania artystyczne, co ma wpływ na rozkład akcentów tematycznych i dynamikę rozmów. Warto zwrócić uwagę, że Kułakowska zastosowała odwrócony układ chronologiczny, dzięki któremu cofamy się w czasie. Odbywamy podróż od doświadczeń osoby najkrócej związanej z Teatrem Węgajty po historię i refleksje artystek współpracujących z Sobaszkami w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, które mają już wieloletni dystans w ocenie wspólnych działań. Konsekwencją takiego porządku jest narastanie złożoności perspektywy opisu i oceny roli pracy twórczej w Teatrze Węgajty, ale również wgląd w to, jak w dzisiejszym stylu pracy Sobaszków i zasadach działania poszczególnych inicjatyw twórczych rezonują zawiązywane przez lata relacje międzyludzkie i wynikające z nich konfrontacje różnorodnych wartości, postaw i oczekiwań. Wywiady można też widzieć jako przykłady procesu, który prowadzi od performansu do tekstu. Problemem tej części *Polifonii* jest zmęczenie czytelniczej uważności, które pojawia się już po kilku wywiadach ze względu na ich powtarzalną strukturę, krążenie wokół zbliżonych wątków, wrażeń, emocji. Warto dozować sobie te rozmowy, aby wybrzmiały indywidualne doświadczenia, które są sednem tej części książki.

W rozmowach na pierwszy plan wysuwa się zapis formacyjnej i umacniającej roli Teatru Węgajty. Uczestnikami Innej Szkoły Teatralnej czy festiwalu Wioska Teatralna byli i są młodzi dorośli, bardzo często również studenci, których udział w węgajckiej pracy twórczej w wielu przypadkach zaowocował pracami dyplomowymi oraz autorskimi działaniami artystycznymi i pedagogiczno-teatralnymi adeptów szkoły. Barbara Szpunier wyznaje:



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. (142)

Wiktoria Rutkowska wspomina:

Zaczął się od nakarmienia wewnętrznego dzieciaka, który chce przygody. [...] Kiedy masz 20 lat i głowę pełną pomysłów, to najlepsze, co może ci się przytrafić, to mieć możliwość działać i konfrontować działania z innymi osobami. (87, 89)

Miłka Majczyno nazywa Węgajty „buforem prostoty”, za którą tęsknią współczesni ludzie (72), a Izabela Giczewska mówi: „W Węgajtach mogę być dzikim człowiekiem” (122). Paweł Śnieguła określa czas w Węgajtach jako trwanie w „stanie pobudzenia teatralnego”, stałej uważności i gotowości, jak gdyby brało się udział w manifie – „zgromadzeniu ludzi, dla których formą kontaktu ze światem jest wspólne granie muzyki i taniec” (66). Justyna Wielgus umieszcza w węgajckim doświadczeniu twórczym swoje źródło szczególnej uważności na Innego i potrzeby „pracy w obszarze spotkania, które przekracza teatr” (155) oraz impuls do rozwoju warsztatu tanecznego i improwizacji. Wypowiedzi te wydobywają coś, o czym pisze się chyba za rzadko: Teatr Węgajty to nie tylko część historii polskiej kontrkultury teatralnej, ale wciąż żywotne źródło teatru współtworzonego z młodymi ludźmi (co należy odróżnić od teatru skierowanego do młodych osób jako widzów), który jednocześnie w jakimś sensie pełni dziś funkcję teatru studenckiego. Inna Szkoła Teatralna czy festiwal Wioska Teatralna są dla młodych dorosłych alternatywnymi pracowniami twórczymi i laboratoriami teatru społecznego.

Pobyty w Węgajtach wielokrotnie opisywany jest przez rozmówców Kułakowskiej w kategoriach terapii/arteterapii. Pamela Leończyk zauważa:

zastanawiam się, czy Węgajty nie stały się pewnego rodzaju miejscem terapeutycznym, do którego ludzie się garną, bo czują się akceptowani, bo czują jakiś rodzaj przynależności do wspólnoty. (125)

W wypowiedziach powraca porównanie Erdmute i Waclawa Sobaszków do przybranych rodziców, którzy tworzą emocjonalnie przyjazne środowisko, wypełniają tęsknotę za przynależnością „do bardziej udanej rodziny” (174), jak ujęła to Zofia Bartoszewicz, opartej na wzajemnej trosce i poszanowaniu różnorodności. Wiele osób podkreśla rolę tak zwanych „rund”, czyli podsumowujących

warsztaty spotkań w kręgu, które są czasem wymiany wrażeń, stawiania pytań, dzielenia się wątpliwościami. Działalność Teatru Węgajty można by zatem opisać jako przykład praktykowania kultury regeneracyjnej, w której centrum jest współbycie i więzi z naturalnym otoczeniem. Węgajty to kraina, „w której my, mieszcuchy, odnajdujemy to, czego brakuje nam na co dzień, od czego zostaliśmy odcięci” (147), mówi Monika Blige.

Doceniam w książce te momenty rozmów, które skłaniają do namysłu nad cieniami terapeutycznej funkcji pracy twórczej w Węgajtach czy stawiają pytania o odpowiedzialność za pozateatralne aspekty pracy na osobistych doświadczeniach i emocjach. Paweł Śnieguła, który sam jest arteterapeutą, zaznacza, że trzeba uważać, aby nie zrobić sobie w tym krzywdy. Jak mówi (i nie jest w tym odosobniony):

Węgajty to życie, ale życie to nie Węgajty. [...] 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. (63, 65)

Z kolei Barbara Szpunier zwraca uwagę na znamiennej cechę węgajckiej wspólnoty – zawsze było w niej dużo młodych kobiet i wiele z nich przyjeżdżało do Węgajt z bagażem doświadczeń życia w dysfunkcyjnej rodzinie czy toksycznych relacji i związków. Jej zdaniem w życiu wielu z nich Wacław Sobaszek odgrywał rolę zastępczego ojca, co działało umacniająco, ale, jak zauważa: „w momentach, kiedy dochodzi do konfliktu, ważna jest emancypacja. A my się boimy tego naszego tatusia skrzywdzić, bo on się stara i sam jest ofiarą patriarchy” (143).

Obecnie Teatr Węgajty z założenia jest miejscem przejściowym, przez które przepływają osoby wolontariacko angażujące się w działania artystyczno-społeczne. Dziś, kiedy w ramach krytyki instytucjonalnej rozwija się refleksja o systemach organizacji pracy twórczej, szczególnie cenne są uwagi rozmówczyń i rozmówców na temat trudnych konsekwencji takiej formuły.

Wiele osób zwraca uwagę, że styl pracy oparty na ciągłej rotacji uczestników działań, rozbieżność doświadczeń osób współtworzących etiudy i spektakle, napięcie między zadaniami aktorskimi a rolą przewodniczek/partnerek wprowadzających nowych uczestników wypraw czy spektakli oraz krótki czas prób utrudniają pogłębianie własnego warsztatu i podtrzymują bycie wieczną uczennicą, wiecznym adeptem. Zestawiając codzienną pracę w okresie Teatru Wiejskiego Węgajty z odmienną formułą Innej Szkoły Teatralnej, Monika Blige wyznaje:

Codzienna praca twórcza z Wackiem i Mute 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 sprawę w swoje ręce i zastanowić się, co chcesz z tym zrobić. (150)

Co nie zmienia faktu, że Inna Szkoła Teatralna daje możliwość zaangażowania się w pracę teatralną prowadzoną w sposób relacyjny, w duchu pedagogiki teatru, bez opresji towarzyszącej nauce w instytucjonalnej szkole teatralnej, na co zwraca uwagę Justyna Wielgus (157).

Innym problemem jest kolektywne autorstwo przedstawień przy równoczesnym podpisywaniu wszystkich inscenizacji wyłącznie nazwiskiem Wacława Sobaszka. To sytuacja znana z działalności wielu niezależnych grup teatralnych, na którą bez wątpienia uwrażliwia nas współczesne rozumienie etyki pracy. W Węgajtach dopiero od niedawna zaczęto prowadzić szczegółowe spisy twórczyń i twórców oraz wykonawczyń i wykonawców (bo nie zawsze są to tożsame role) i uzupełniać opisy przedstawień z wcześniejszych lat. Słabo zachowana dokumentacja z przeszłości i niska jakość materiałów audiowizualnych utrudniają odtworzenie starszych danych.

W kilku rozmowach powraca temat swobodnego podejścia do zasad bezpieczeństwa oraz brak przygotowania uczestników do spotkania z osobami o szczególnych potrzebach. Jeszcze innym wątkiem jest wolontariacki charakter współpracy z Teatrem Węgajty, która, gdy skończy się studencki etap życia lub pierwszy entuzjazm twórczej wolności, jest trudna do pogodzenia z potrzebą zapewnienia sobie środków do życia i z zobowiązaniami wynikającymi z pracy zarobkowej. Przywykliśmy myśleć, że w działaniach artystycznych silnie osadzonych w etosie sztuki społecznie zaangażowanej kwestia zarobków jest drugorzędna. Podjęcie w rozmowach tematu źródeł finansowania i sposobów dysponowania środkami to wyraz potrzeby transparentności w działalności kulturalnej i jasnego formułowania warunków współpracy. To zagadnienie, które dotyczy nie tylko Teatru Węgajty, ale wielu podmiotów niezależnych prowadzących działalność artystyczną.

Na drugą część *Polifonii*, czyli *Szkice*, składa się trzynaście różnorodnych gatunkowo tekstów: artykuły naukowe, eseje, szkice wspomnieniowe, zapisy pamiętnikarskie. Jak zaznacza redaktorka, powstawały one niezależnie od wywiadów pogłębionych. Problematyczny jest w moim przekonaniu zaproponowany porządek tekstów, który wprost wynika z układu alfabetycznego nazwisk autorów (z wyjątkowym umiejscowieniem wypowiedzi Jana Mrázka i Agaty Ziółkowskiej o charakterze appendixu). W lekturze to się nie sprawdza, ponieważ zebrane teksty układają się jednak w grupy tematyczne. Dotyczy to szczególnie artykułów

poświęconych wyprawom Teatru Węgajty autorstwa Magdaleny Hasiuk, Joanny Królikowskiej i Martina Rosiego, które są niepotrzebnie rozdzielone tekstami przenoszącymi naszą uwagę na inne wątki. Nie jest również jasne, dlaczego wśród szkiców znalazł się przywołany już wspólny artykuł Kalinowskiej i Kułakowskiej, który wydaje się naturalnym zwieńczeniem pierwszej części *Polifonii*, czyli *Rozmów*. Zaproponowany układ odbierał też w moim odczuciu siłę puenty tekstu Jany Pilátovej, który już swoim tytułem „Gdzie jest miejsce teatru?” sygnalizuje usytuowanie jej spotkania z Węgajtami w szerokim kontekście pytań o misję i rolę teatru w dzisiejszym świecie. Mankamentem redakcyjnym drugiej części *Polifonii* jest pozostawienie w tekstach powtarzających się informacji, przykładów czy cytatów.

Sprzyjającym zbiegiem okoliczności w alfabetycznym uporządkowaniu autorów drugą część *Polifonii* otwiera artykuł Justyny Biernat „Krajobraz warmińskiej prowincji”. Już wywiady pokazały, że opowiadanie o specyfice Węgajt musi zaczynać się od refleksji nad ich usytuowaniem geograficzno-kulturowym. Nawiązując do *Filozofii krajobrazu* Georga Simmla i idei dwóch modusów zawierających się w krajobrazie – tworzenia i życia – oraz do koncepcji krajobrazu uczestniczącego Arnolda Berleanta, autorka na przykładzie Teatru Węgajty interesująco rozwija zagadnienie antycypacyjnej roli doświadczenia natury i pejzażu warmińskiej wsi dla dynamiki artystycznej. Wywód w przekonujący sposób wprowadza krajobraz jako dodatkowy, poza kontrkulturowym, paradygmat działania Sobaszków. Biernat zwraca uwagę na to, w jaki sposób wpłynął on na usytuowanie w centrum działalności Teatru Węgajty oralno-melicznego wędrowania, służącego odczytywaniu śladów, resztek przeszłości i magazynowaniu pamięci „na ziemiach naznaczonych stratą, wygasającymi językami i kulturami” (200).

Zakorzenie w naturze, związek z Ziemią i określonym miejscem to punkt wyjścia rozważań Jana-Tage Kühlinga, ale jego uwagę zajmuje kryzys antropocenu. Jednym z wątków tego tekstu jest rola natury oraz performujących przedmiotów, jak maski i maskary, w tworzeniu poza-ludzkiej historii teatru i doświadczeń łączących to, co ludzkie i więcej-niż-ludzkie. Ważna jest puenta Kühlinga: „Teatr Węgajty nie skupia się na towarzyszącym nam w antropocenie poczuciu bezradności i bezruchu, ale pyta o możliwości działania i potencjalne kierunki ruchu” (310).

Relacja z krajobrazem i relacje międzyludzkie splatają się ze sobą w sposób szczególnie podczas wypraw i im poświęcone są trzy teksty przywołanych już badaczy. Magdalena Hasiuk jest autorką wielu artykułów poświęconych działalności „dawnego” i „nowego” Teatru Węgajty, również aktywną uczestniczką wypraw, o których pisze w *Polifonii*. Prezentuje uporządkowaną analizę typów

wypraw, wśród których wyróżnia wyprawy kolędnicze, badawcze, barterowe, interwencyjne, aktywistyczne. Ważną propozycją badawczą jest zastosowanie wobec wypraw pojęcia „ekotonu” wprowadzonego do polskich badań humanistycznych przez Ewę Kępa<sup>15</sup>. Wyprawy, jak pokazuje Hasiuk, wydarzają się na styku „systemów, społeczności, grup, kultur”, czyli różnych ekosystemów (254). Dzięki nim ludzie różnych generacji, narodowości, o różnych poglądach, statusie społecznym lub majątkowym tworzą efemeryczny, bioróżnorodny organizm.

Kolejne dwa teksty poświęcone wyprawom to już analizy szczegółowe. Joanna Królikowska dokonuje rekonstrukcji wieloetapowej Wyprawy Karawan Południa z 2011, która przebiegała przez Polskę, Węgry, Czarnogórę aż po Albanie, i analizuje ją z wykorzystaniem pojęcia barteru teatralnego w ujęciu Eugenia Barby. W tekście tym podjęty zostaje ważny temat nieporozumień wynikających z nieświadomego przekraczania praw obyczajowych, a także potencjału i zagrożeń sytuacji, w których wyprawa odbywa się w miejscach naznaczonych wojną i tragicznymi skutkami konfliktów etnicznych. Z kolei zamykający *Polifonię* szkic Martina Rosiego jest zapisem trzyletnich doświadczeń uczestnika wypraw, które umieszczone zostają w ramie pojęciowej rezonansu relacyjnego w ujęciu niemieckiego socjologa Hartmuta Rosy, z zastrzeżeniem, że rezonans mieści w sobie zarazem bliskość spotkania, jak i napięcie wynikające z różnic. Wyprawy są też w centrum wizualnej opowieści, którą w *Polifonii* tworzą fotografie pochodzące z archiwum Teatru Węgajty.

Badaniem kompetencji międzykulturowych nabywanych przez uczestników i uczestniczki wypraw oraz innych działań Teatru Węgajty zajęła się Anna Maria Olszak. Za Michaeliem Byramem analizuje drogi rozwijania kompetencji międzykulturowych w zakresie wiedzy, świadomości, umiejętności i postaw. Opisuje dwa przykłady ich praktycznego zastosowania – kolędniczą pieśń o Żydzie, z której usunięto wersy o przemocowym charakterze, oraz przepisanie znanej kolędy bożonarodzeniowej na pieśń uwrażliwiającą na los uchodźców w czasie natężenia kryzysu migracyjnego („Bóg się rodzi, Cyganiątko”).

W *Polifonii* można wyłonić osobny blok artykułów problematyzujących zagadnienie podmiotowości. W ramie antropologii mocnej podmiotowości Dominika Bremer sytuuje opis modelu organizacji Wioski Teatralnej jako praktykowania kultury społecznej. Dyskusyjne jest użycie w pierwszej części tego tekstu kategorii teatru popularnego (może to być efekt skrótów tez, które autorka stawiała w swojej pracy licencjackiej), zastrzeżenia budzą również wypowiedzi o potrzebie przemiany postaw widzów i widzek, w których schematycznie

---

<sup>15</sup> Ewa Kępa, „Stąpienie po śladach: Metafizyka ekotonu”, *Czas Kultury*, nr 2 (2020): 55–61, <https://czaskultury.pl/sklep/stapanie-po-slalach-metafizyka-ekotonu/>.

zastosowano podział na zachowania konsumpcyjne i uczestnictwo. W eseistycznej i autobiograficznej formule Martyna Dębowska i Agata Ziółkowska rozważają Węgajty jako miejsce „zawijania się nowych form naszego bycia ze sobą, w sobie” (222) oraz spotkania z Innym/Inną, a tym samym dialogu między „Ja” i „Ty” (nie tylko ludzkim). Z kolei tekst Joanny Pawelczyk łączy praktykowaną w Teatrze Węgajty symbiozę somatyki i przyrody z umacnianiem podmiotowości i zestawia węgajkie działania z ekologią głęboką w ujęciu Arne Naessa (334–335). Autorka daje nam wgląd w elementy autorskiego treningu opartego na rozbudzaniu ekosystemu ciała i przepływów energii w nim. Podmiotowość jako idiom pracy twórczej Erdmute i Waclawa Sobaszków była szczególnym doświadczeniem również dla Jana Mrázka, czeskiego studenta, który w wyniku splotu różnych zdarzeń przybył do Węgajt tuż przed lockdownem z powodu pandemii COVID-19 i nieoczekiwanie na kilka miesięcy stał się uczniem i partnerem Sobaszków w codziennych warsztatach. Mrázek pisze: „dzień za dniem stroiliśmy swoją uważność na to, co w nas jest prawdziwe” (354).

Celowo na koniec przywołam esej Jany Pilátovej, czeskiej teatrolożki zajmującej się Teatrem Laboratorium i działalnością Jerzego Grotowskiego oraz zespołami, które wyrosły na fali teatralnej kontrkultury i antropologii teatru w Polsce i Czechach. Jak pisałam wyżej, jej tekst „Gdzie jest miejsce teatru?” byłby idealną puentą *Polifonii*. Pilátová toczy w nim rozmowę z ideami twórców, którzy wyznaczyli kierunki przemian teatru XX wieku – przede wszystkim Antonina Artauda i Jerzego Grotowskiego. Z różnych filozofii teatru i powszechnych przekonań o nim wyprowadza pytania i swoje wątpliwości; przejmująco formułuje rozczarowania teatrem, który bywa miejscem pomagającym zrozumieć świat, ale równie dobrze może być „wylęgarnią iluzji, fikcji i manipulacyjnych spektakli [...] może przyczyniać się do odczłowieczenia świata” (342); wreszcie sprawdza pojemność metafor, którymi próbujemy uchwycić jego istotę i rolę (azyl, ogród, laboratorium, szkoła). Goryczy jej refleksji dodaje doświadczenie pandemii i inwazja Rosji na Ukrainę. W świetle tych wydarzeń mocno brzmi stwierdzenie:

Wyznanie Artauda – „kiedy żyję, nie czuję że żyję. Ale kiedy gram, wtedy właśnie czuję, że istnieję”<sup>16</sup> – jest rozbrajające. W Węgajtach rozbraja nas doświadczenie, że żyjemy dzięki temu, że nie gramy. Nie wiem, czy jest to jeszcze teatr albo czy teatr jest tylko pretekstem do spotkania, nie ma to jednak wielkiego znaczenia: jeśli codzienne życie jest obowiązkowym teatrem, teatr może być życiem wybranym. (346)

---

<sup>16</sup> Antonin Artaud, „Teatr Serafina”, w: *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 163.



Jedno z pytań, które Kułakowska zadawała bohaterkom i bohaterom wywiadów, dotyczyło tego, co biorą ze sobą z węgajckich doświadczeń. Co z *Polifonii: Rzeczy o pracy twórczej Teatru Węgajty* biorę dla siebie? Pozostają ze mną na pewno wnioski płynące z zastosowania kategorii zaczerpniętych z dyskursu etycznego do krytycznej refleksji nad pracą twórczą, w której istotnym aspektem jest koncentracja na procesie, relacjach i podmiotowości, a która dokłada kolejną cząstkę do polskich badań z zakresu krytyki instytucjonalnej. Ciekawe impulsy znajduję w ujęciach wynikających z koncepcji myślenia o kulturze jako ekosystemie. W wielogłosowej i międzypokoleniowej opowieści o doświadczeniu Węgajt dostrzegam też po prostu zapis niezmiennej potrzeby istnienia alternatywnych miejsc twórczych dla młodych dorosłych, gdzie dokonuje się przepływ energii w ramach ludzko-przyrodniczego ekosystemu, spotkanie różnych języków artystycznej ekspresji i uczestniczenie w przekazywaniu doświadczenia.



## Bibliografia

- Artaud, Antonin. „Teatr Serafina”. W: *Teatr i jego sobowtór*, 159–163. Tłumaczenie Jan Błoński. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Bendyk, Edwin. „Pępek świata”. *Znak*, nr 818/819 (2023): 90–91.
- Bruner, Edward M. „Przeżycie i jego ekspresje”. W: *Antropologia doświadczenia*, redakcja Victor W. Turner i Edward M. Bruner, tłumaczenie Ewa Klekot i Agnieszka Szurek, 11–39. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Cochrane, Claire, and Jo Robinson, eds. *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*. London: Bloomsbury, 2020.
- Dobiasz-Krysiak, Maja. „Na drodze metodologii otwartej, czyli animacja kultury jako badanie na przykładzie działań olsztyńskiej Pracowni”. *Prace Kulturoznawcze*, nr 27 (2023): 37–62. <https://doi.org/10.19195/0860-6668.27.1.4>.
- Ingold, Tim. „On Not Knowing and Paying Attention: How to Walk in a Possible World”. *Irish Journal of Sociology* 31, no. 1 (2023): 20–36. <https://doi.org/10.1177/07916035221088546>.
- Kępa, Ewa. „Stąpienie po śladach: Metafizyka ekotonu”. *Czas Kultury*, nr 2 (2020): 55–61. <https://czaskultury.pl/sklep/stapanie-po-sladach-metafizyka-ekotonu/>.
- Kułakowska, Katarzyna. *Błażnice: Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Hasiuk, Magdalena, i Joanna Kocemba-Żebrowska. „Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty”. *Didaskalia*, nr 156 (2020): 51–76. <https://doi.org/10.34762/zndh-bt18>.
- Ogrodzka, Dorota. „Pedagogika teatru jako sztuka”. *Dialog*, nr 7/8 (2016): 117–125.

**MARZENNA WIŚNIEWSKA**

teatrolożka, animatorka kultury. Profesorka uniwersytetu w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Kierowniczka literacka Teatru Baj Pomorski w Toruniu w latach 2001–2011. Kierowniczka projektu badawczego *Dorman. Archiwum otwarte* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w latach 2016–2019. Członkini komisji eksperckich programów teatralnych i jury festiwali teatralnych. Członkini kolegium redakcyjnego czasopisma *Teatr Lalek* wydawanego przez Polskie Centrum Union International de la Marionnette (UNIMA). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych oraz UNIMA Research Commission. Jej główne zainteresowania badawcze obejmują: estetykę teatru współczesnego ze szczególnym uwzględnieniem roli nowych technologii w teatrze, historię i teorię światowego teatru lalek, teatr i dramaty dla dzieci i młodzieży, pedagogikę teatru, animację kultury, zarządzanie w kulturze.