didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
DOI: 10.34762/yaxa-2434
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/kilka-spojrzen-na-przedstawienia-innej-szkoly-teatralnej-2010-2019

/ KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010-2019)

Magdalena Hasiuk | Instytut Sztuki PAN w Warszawie

A Few Perspectives on the Performances of the Other Theatre School (2010-2019)

The text is a proposal to present the specifics of activities carried out by Węgajty Theatre in the formula of the Other Theatre School, in the second decade of its existence – the years 2010-2019. The author uses categories such as process, road / walking, performative theatre, rhapsodic structure, artivism, in an attempt to present the way of creating performances in Węgajty. She employs the proposed terms with reference to the findings made in various areas of knowledge by such artists as: Arnold Mindell, Rebecca Solnit, Tadeusz Pawłowski, Jean-Paul Sarrazac as well as the practice of Ricardo Dominguez, for example. What constitutes a significant element of the research material are unpublished interviews with the founders of Węgajty Theatre and its associates conducted by the author and Joanna Kocemba-Żebrowska in the years 2018-2020.

Keywords: Węgajty Theatre; walking; performative theatre; rhapsodic structure; artivism

Trzydziestopięcioletnią pracę Teatru Węgajty charakteryzowały liczne zmiany. Dotyczyły one zarówno charakteru szeroko pojętych działań zespołu, sposobów jego organizacji, modelu pracy artystycznej, jak i stawianych przed

nią celów. Jedna z najważniejszych odnosi się do zmiany akcentów w pracy teatralnej. Zostały one przeniesione z poszukiwań prowadzonych przede wszystkim w obszarze estetyki teatralnej i rzemiosła przez względnie stały zespół (pracujący metodami laboratoryjnymi), realizujący projekty inicjowane przez Wacława Sobaszka, kierownika artystycznego i reżysera, na rozwijanie projektów artystyczno-społecznych, często o wymiarze edukacyjnym, współprowadzonych przez Erdmute Sobaszek. Obydwa te obszary – poszukiwań laboratoryjnych i edukacji – od początku były obecne w pracy Teatru Węgajty, jednak dziś zespół jest przede wszystkim projektem formacyjnym.

Podstawową formą jego pracy jest autorska metoda kształcenia adeptów w ramach Innej Szkoły Teatralnej, funkcjonującej pod tą nazwą od 2000 roku. U jej genezy, poza potrzebą współuczenia się[1] i poznawania tradycji, legło dążenie, by w sytuacji braku stałego zespołu teatralnego zatrzymać młodych wykonawców na dłużej we wspólnej pracy. Nie bez znaczenia była specyfika autorskiej, w pełni oryginalnej metody działań IST. Polega ona na łączeniu technik performatywnych, zaczerpniętych z tradycji przede wszystkim kolędników i alelujników z Polski i jej terenów pogranicznych (a także Ukrainy, Białorusi i Litwy), z pracą własną adeptów nad indywidualnym materiałem dramaturgicznym (obejmującym działania, teksty, pieśni). Dzieje się to dzięki stosowaniu improwizacji i pracy z tworzonymi co roku maskami.

Podczas pierwszej dekady (2000-2009) praca Innej Szkoły Teatralnej przebiegała w powtarzającym się rytmie warsztatów kolędniczych, zapustnych i alelujkowych i wieńczących je wypraw na pogranicze łemkowskopolskie, na Warmię lub w pobliskie i dalsze okolice, do tzw. zbiorowych domów (domów pomocy społecznej, więzień, schronisk dla osób z problemem bezdomności, squatów itp.) oraz na pogranicze polsko-litewsko-

białoruskie. Podczas wypraw adepci prezentowali materiał dramaturgiczny w różnych formach: zabawy tanecznej i wspólnego śpiewania z mieszkańcami, a od 2010 roku także szopki noworocznej w Nowicy w Beskidzie Niskim, etiud maskowych (podczas zapustów w różnych domach zbiorowych) oraz *Zajścia wielkanocnego* (kończącego kolędowanie wielkanocne – alelujkę we wsi Dziadówek na Suwalszczyźnie). Roczny cykl formacyjny nie zamykał się spektaklem.

W drugiej dekadzie pracy Innej Szkoły Teatralnej (2010-2019) nastąpiła znacząca zmiana. Specyfikę działań IST w ostatnim dziesięcioleciu (choć pewne spostrzeżenia dotyczą całego programu) pragnę przedstawić, korzystając z kluczowych kategorii. Są to: proces, droga/chodzenie, teatr performatywny, struktura rapsodyczna, artywizm. Praca nad przedstawieniami w Węgajtach ma charakter procesu, którego niezbędnymi elementami są: doświadczenie „drogi", wyprawy, chodzenie oraz działanie/zdarzeniowość. Materiał artystyczny zgromadzony dzięki takiej pracy uporządkowany zostaje przez inscenizatora spektakli w strukturę rapsodyczną. Ostatecznym celem przedstawień jest wzmacnianie sprawczości widzów, inspirowanie ich i mobilizowanie do podejmowania działań prowadzących do zmiany zarówno indywidualnej, jak i społecznej.

Do zaproponowanych terminów sięgam, odwołując się do ustaleń poczynionych w różnych obszarach wiedzy przez m.in. Arnolda Mindella, Rebeccę Solnit, Tadeusza Pawłowskiego, Jeana-Paula Sarrazaca oraz do praktyki Ricarda Domingueza. Istotnym elementem materiału badawczego są niepublikowane wywiady z twórcami Teatru Węgajty i jego współpracownikami, przeprowadzone przeze mnie i Joannę Kocembę-Żebrowską w latach 2018-2020.

1.

Pierwsze przedstawienie Innej Szkoły Teatralnej to wydarzenie o szczególnym znaczeniu w historii Teatru Węgajty. Przede wszystkim z uwagi na odkrycie przez twórców, że oto, bez wstępnego założenia, stworzyli spektakl w nowym trybie. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają słowa Jerzego Grotowskiego: „poznanie to sprawa czynienia" (2012, s. 812). Dostrzeżenie zjawiska, które powstało „mimo woli" wykonawców, w toku poszukiwań, oraz uświadomienie sobie przez nich prowadzącego do tego procesu pozwoliło wykształcić autorską metodę pracy z aktorem i narzędzia rozwijane przez zespół w kolejnych latach. Przez przypadek zaczęła kształtować się nowa tradycja pracy inscenizacyjnej Teatru Węgajty.

Podczas warsztatu zapustnego w 2010 roku adepci Innej Szkoły Teatralnej pracowali, zgodnie z wieloletnią praktyką, nad maskami zapustnymi. Przygotowywali z ich użyciem etiudy, których głównym tematem, ujmowanym w różnych kontekstach (ekologicznym, politycznym, filozoficznym, symbolicznym), była woda. Zadanie polegało na przygotowaniu indywidualnego materiału performatywnego (tekstu, pieśni, działania), który rezonowałby bądź z osobistymi doświadczeniami, bądź z aktualnymi problemami społecznymi. Następnie wykonawcy zaprezentowali te sekwencje, zgodnie z tradycją zespołu, jako cykl scenek podczas *Zajścia wielkanocnego* dla społeczności Dziadówka. Ten proces odpowiadał dotychczasowym doświadczeniom zespołu, w pracy którego kolędę, zapusty i alelujkę kończyły pokazy warsztatowe. Kiedy po powrocie z wyprawy wielkanocnej w 2010 roku Teatr Węgajty został zaproszony do udziału w Ogólnopolskiej Biesiadzie Teatralnej w Maszewie, pierwszą reakcją Erdmute i Wacława Sobaszków była konsternacja: „Przecież nie mamy nowego

spektaklu”. Dopiero oglądając robocze zapisy filmowe z Dziadówka, oboje zobaczyli w tym materiale spektakl.

Trudno nie zauważyć, że to przypadek, bodziec z zewnątrz (zaproszenie na festiwal) i świadomość braku (braku gotowego spektaklu) sprawiły, że mogła zostać odkryta, nazwana, a następnie już świadomie rozwijana i programowana nowa praktyka twórcza. Miała ona jednak źródło w głębszym procesie, rozwijającym się w tym środowisku przez lata. W powtarzanych zazwyczaj kilkakrotnie przedstawieniach maskowych kończących zapusty i w jednorazowych *Zajściach wielkanocnych* od lat dojrzewała formuła przyszłych spektakli. Kształtowała się ich poetyka. Z kolei idee, ważne obszary tematyczne możliwe do podjęcia w teatrze i wyłanianie się nowych celów stawianych przed tą sztuką pojawiły się w pracy Erdmute i Wacława Sobaszków dzięki inspiracjom płynącym od twórców młodszego pokolenia – artystów multimedialnych i muzyków z zespołu Rajd Maszyn, przede wszystkim od Jana Sobaszka i Macieja Łepkowskiego, malarki, artystki sztuki performance Izabelli Pajonk (Indi Orlando) oraz od performerów ze stowarzyszenia Labor für sensorische Annehmlichkeiten w Dortmundzie, m.in. od Emilii Hagelganz. Ta grupa artystów zrealizowała w latach 2006-2008 kolejne edycje festiwalu Multigotki (inna nazwa Multigodki) z udziałem m.in. Wiesława Wachowskiego i Jacka Adamasa. W zespole węgajckim wzrastała nie tyle świadomość ekologiczna (obecna od początku pracy Teatru Wiejskiego „Węgajty”, także jako dziedzictwo Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia), ile związana z nią odpowiedzialność artystyczna, a przede wszystkim zmieniały się wnioski wynikające z postrzegania sztuki jako zaangażowanej społecznie. Procesualny sposób działania Teatru Węgajty sprawia bowiem, że praca i ewolucje jej formuły są rzeczą otwartą, niejako z założenia w każdej chwili gotową na to, co niezaplanowane[2].

Po 2010 roku wszystkie etapy Innej Szkoły Teatralnej, złożone z kolędowania zimowego, zapustów i alelujki, w każdym sezonie (aż do wybuchu pandemii, a więc do alelujki 2020) kończyły się spektaklami. Składający się na nie materiał dramaturgiczny – sceny aktorskie, maski oraz materiał muzyczny – to zasób, z którego Wacław Sobaszek jako inscenizator całości wybiera tylko pewne sekwencje i montuje co roku nową premierę IST. Nowa tradycja pracy Teatru Węgajty, która narodziła się w 2010 roku, w znaczący sposób wpłynęła na określenie roli lidera pracy artystycznej. Wacław Sobaszek z reżysera, twórcy idei spektaklu, autora scenariusza prowadzącego proces kreacji zespołowej, stał się inicjatorem procesu kreacji indywidualnych i grupowych (wspólnie z Erdmute Sobaszek) oraz inscenizatorem materiału dramaturgicznego adeptów. Z coraz bardziej obecną po 2016 roku) tendencją, by nie tyle wybierać z materiału proponowanego przez adeptów wypowiedzi „najlepsze" pod względem artystycznym, ile wydobyć potencjał całego zespołu. Sobaszek stara się uwzględnić wszystkie głosy i znaleźć dla każdego adepta miejsce we wspólnej całości. Inscenizator jest zatem nie tylko autorem montażu, ale przede wszystkim bacznym obserwatorem i „twórcą pustej przestrzeni" (por. Brook, 1981, s. 27), to znaczy tworzy, otwiera, zostawia przestrzeń na wybrzmienie głosów wykonawców, w miarę możliwości nie odrzucając żadnego.

Fenomen pracy w Węgajtach (i może każdej długofalowej, głębokiej pracy, nie tylko artystycznej) polega na uważnym podążaniu za procesem[3] pracy, który sprawia, że odpowiadając na wyzwania płynące z propozycji, rozpoznania, intuicji osób zaangażowanych weń i z rzeczywistości zewnętrznej – „ze świata", „z teraźniejszości" – twórcy badają materiał, szukają rozwiązań, stawiają nowe pytania i problemy lub traktują te znane w twórczy, nieschematyczny sposób. Dotyczy to zarówno sposobów pracy, jak i stosowanych metod. Twórcy zachowują otwartość na to, co przyniesie

poszukiwanie, bez względu na to, jak bardzo zaskakujące i zmieniające perspektywę postrzegania rzeczywistości okażą się znaleziska.

Proces w przypadku Teatru Węgajty nie obejmuje jedynie pracy nad materiałem artystycznym. To zjawisko znacznie szersze, oznacza praktykę obserwowania przez artystów siebie i świata, wsłuchiwania się w siebie, w siebie w świecie, w Innego i Inną – współuczestnika i współuczestniczkę pracy – i rezonowanie z tym, co dzieje się w tych ściśle połączonych obszarach. Podstawowym tworzywem w pracy teatralnej prowadzonej przez Sobaszków są doświadczenia performerów, ich sny, ważne, aktualne wydarzenia z życia, obszary ich wewnętrznych i społecznych zmagań. Zadaniem artystycznym staje się rozpoznawanie tematów kluczowych i wyzwań wobec indywidualnych doświadczeń performerów, sytuacji społecznej, wydarzeń historyczno-społecznych, a następnie wypracowywanie narzędzi, formuł organizacyjnych i metod pracy (nie tylko artystycznej), respektowanie (lub przynajmniej nie ignorowanie) trudności, po to, by poszukiwać w tych ograniczeniach nowych sposobów działania i dróg transgresji. W tak rozumianym procesie mieści się również rozpoznanie sytuacji związanej z twórczością, rozwijanie pojawiających się tematów i odkrywanie form zdolnych je wyrazić. To ostatnie oznacza strukturyzowanie materiału w taki sposób, by móc podzielić się pracą z widzami-uczestnikami.

Proces prowadzony w Teatrze Węgajty w ramach Innej Szkoły Teatralnej to systematyczna praca w teatrze ubogim w środki finansowe, ale bogatym w relacje międzyludzkie i w relacje ze światem w jego różnych wymiarach; skoncentrowana na tym, co dla każdego z adeptek i adeptów indywidualne, konieczne, niezbędne. W koncentracji uwagi na indywidualnych aspektach, poszczególnych osobach oraz na relacjach międzyludzkich, a nie jak w klasycznych laboratoriach teatralnych na rzemiośle i technice aktorskiej,

dostrzegam obecnie specyfikę pracy Teatru Węgajty. Ubóstwo środków i rozwiązań, pewna surowość i prowizorka (niekiedy w znaczeniu pejoratywnym), a nawet niedopracowanie czy niewygoda w pracy, mają pomóc w pozostawaniu czujnym i skoncentrowanym na tym, co najistotniejsze. I wreszcie ubóstwo[4] to cena, którą płaci ten teatr za wolność, niezależność na różnych poziomach. Poprzestawanie na małym, słabym[5], skromnym, w taki sposób, by odkryć w tym doświadczeniu bogactwo i potencjał możliwy do realizacji w ograniczonych ramach czasowych, to drogowskaz w tej pracy. Spersonalizowane relacje z tendencją do horyzontalności, w których adepci IST z reguły czują się włączeni w proces pracy artystycznej, są jego ważnym dopełnieniem. Duże znaczenie ma tutaj baczna obserwacja adeptów, intuicja Wacława Sobaszka, „niezwykłe wsłuchanie, jakiego udziela światu” (Czyżewski, 2017, s. 14.), dzięki któremu u wielu osób trafnie rozpoznaje twórczy potencjał, talent przez adepta jeszcze nieuświadomiony. Zachęty Sobaszka, kierowane do adeptów oraz gości teatru: „Nawet jeśli nigdy nie grałeś na akordeonie, weź akordeon do ręki i spróbuj zagrać"[6]; lub „Taniec – to mogłoby być coś dobrego dla ciebie”[7] niejednokrotnie znacząco wpłynęły na dalszą biografię artystyczną konkretnych osób. To dzięki zachęcie Wacława Sobaszka Pep Alcanyiz nie tylko nauczył się gry na akordeonie, ale wspólnie z Katarzyną Krupką Kamińską, dawną aktorką Węgajt, założył zespół muzyczny, z którym tworzy niezależne projekty. Z kolei Emilia Hagelganz za radą Sobaszka zajęła się butō, odkrywając w nim narzędzia niezbędne do rozwijania pracy aktorskiej i performerskiej.

2.

„Kolędowaniem, Zapustami i Alelujką zajmujemy się już od dawna, jednak

dopiero od sześciu lat każdy sezon praktykowania tych form obrzędowych jest drogą do spektaklu" – pisał Wacław Sobaszek (2016). Dwie sprawy wydają się istotne. Praca nad starymi formami obrzędowymi, dialog podejmowany z nimi w XXI wieku ujawnia ich żywotną siłę. Stare formy, często już niepraktykowane, zapomniane, pulsują ukrytą energią, zdolne są bowiem stawać się zaczynem międzyludzkich spotkań, które bez nich nigdy by się nie wydarzyły. Te stare formy są także katalizatorami spektakli teatralnych, prowadzą do nich. Pozostaje pytanie, jak to jest możliwe. Elementy obrzędów stosowane przez Teatr Węgajty sprawiają, że wydarza się doświadczenie połączenia (chwilowego być może, niepełnego, ale połączenia) pewnej społeczności (rodziny, grupy sąsiadów, środowiska) na progu starego i nowego czasu, zabawy i ascezy, zimy i wiosny, śmierci i życia. Tym łącznikiem, „spoiwem", „tkanką łączną" (termin Krzysztofa Czyżewskiego, 2017, s. 81) są ludzie dla wspólnoty obcy, a narzędziami tworzenia spotkania – zapomniane zwyczaje, pieśni, słowa i działania teatralne (wielu odbiorcom nieznane ani jako formy artystyczne, ani jako formy kontaktu społecznego).

Maski, które są jednym z najstarszych i najbardziej powszechnych narzędzi kultury o zróżnicowanym oddziaływaniu, występujące m.in. w wielu teatrach tradycyjnych w różnych krajach (*Le Masque du rite au théâtre*, 1985), w Węgajtach są tworzone co roku podczas warsztatów zapustnych. Tworzenie indywidualnej maski umożliwia odkrywanie przez adeptów często wcześniej nieuświadomionych treści i pomaga w ich wydobywaniu. Ten proces wewnętrzny jest stymulowany przez proces kształtowania maski. Początkowo adept pracuje nad gipsowym odciskiem swojej twarzy, by na kolejnym etapie ukształtować ostateczną formę maski. Spotkanie z pierwszą formą maski dla wielu uczestników warsztatów bywa momentem szczególnym, w którym spontanicznie pojawiają się zaskakujące obrazy i emocje. Pod ich wpływem

czy w odpowiedzi na nie adepci przekształcają pierwotne formy masek. Często pojawiają się na nich pęknięcia, nadmierne zmarszczki, brodawki, ale i szerokie uśmiechy, uwydatniają się lub kurczą pewne elementy, rysy twarzy ulegają deformacji. Nierzadko temu etapowi towarzyszą pobudzone emocje adeptów i poczucie, że tworzona maska pomaga wydobyć jej twórcy pewien aspekt wewnętrzny. Można dostrzec, że maski w Węgajtach rodzą się jako ekspresja ujawnionych historii, zarówno indywidualnych, jak i społecznych, często „przychodzą same" z intymnych obszarów wyobraźni, psychiki tworzących je osób, jako obrazy doświadczeń, emocji, przeczuć, czasem obserwacji sytuacji społecznej[8]. W relacjach z warsztatów IST twórcy i twórczynie masek dzielili się doświadczeniem zaskakujących dla nich samych przemian, jakich doświadczyli podczas kształtowania masek, nakładania ich na twarz i pracy z nimi. Wspominali, że maska pomogła im poszerzyć nie tylko świadomość, ale niejako spektrum siebie samego. Umożliwiła prowadzenie dialogu z własnym doświadczeniem na bardzo głębokim poziomie[9]; nierzadko także z tym, co aktualnie dzieje się w świecie.

Czasem równie silnie maski oddziałują na widzów. One też stają się łącznikami podczas spotkań danej społeczności z „obcymi", przybyszami. Aktorzy Węgajt, wędrując po wsiach i biorąc udział w wyprawach artystycznych od 1985 roku, zawsze mieli poczucie, że w miejscach, do których trafiali, byli obcy. Po ponad trzydziestu latach powrotów do Nowicy czy Dziadówka nadal określają siebie jako obcych, choć odrobinę już oswojonych (Sobaszek, 2020, s. 177), dlatego też wciąż szukają łączników między zespołem i społecznością. Jednym z nich bywają maski. Wywołują one niezwykle silny rezonans wśród widzów, szczególnie tych z Dziadówka na Suwalszczyźnie, zgromadzonych w stodole państwa Podbielskich. Widzowie witają postaci w maskach niezwykle emocjonalnie, dużo bardziej otwarcie i śmiało niż te bez masek. Często komentują, z reguły serdecznie. Traktują je

jak dobrych znajomych. Próbują nawiązać z nimi dialog. Dzieje się tak być może dlatego, że to jedna z najpiękniejszych i najbardziej spontanicznych grup widzów teatralnych. Teatr staje się w Dziadówku dla ludzi ściśle i trwale związanych z jednym miejscem dopełnieniem obrzędu, pozwala czynić coś wspólnie na granicy starego i nowego, umożliwia wyjście z ramy prywatności, domu, tradycji, także tradycji religijnej, żeby zbudować inne, świeckie, choć niepozbawione aspektu *sacrum* spotkanie, dostępne dla wszystkich, którzy zdecydują się w nim uczestniczyć. Obrzęd kolędniczy łączy poszczególnych mieszkańców danej społeczności pośrednio. To połączenie zapewniają wędrujący od domu do domu kolędnicy, obchodzący całą wspólnotę. Aby społeczność mogła się zgromadzić, potrzebuje pretekstu. Może nim być przedstawienie teatralne. Częściej taką rolę w niewielkich wspólnotach, do których dociera Teatr Węgajty, pełni nabożeństwo np. w kościele na Suwalszczyźnie czy w cerkwi w Nowicy, choć wówczas osoby niepraktykujące są wyłączone z takiego spotkania.

Marek Kurkiewicz mówiąc o pracy nad spektaklami Innej Szkoły Teatralnej posłużył się metaforą naszyjnika. Zauważył, że Wacław Sobaszek jako inscenizator koncentruje się, na tym, by „niezależnie od ilości uczestników IST […] znaleźć nić, taki naszyjnik trochę, która łączy wszystkie te nasze myśli [propozycje, działania, intuicje, sceny – M.H.], jakimś cudem okazuje się, że to się wszystko splata”[10]. Ta metafora może posłużyć także do określenia sytuacji prezentacji przedstawień kolędniczych i zapustnych. Spektakl byłby w tym przypadku nicią, a udział w nim poszczególnych widzów można porównać do kolejnych koralików nanizanych na nić naszyjnika dzięki obecności na przedstawieniach – nie tylko patrzeniu, ale czasem także reakcjom werbalnym.

Z cytowanej na początku podrozdziału drugiego konstatacji Wacława

Sobaszka wynika kolejne spostrzeżenie. Przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej powstają „w drodze". O motywie drogi, „w którym podróż w sensie fizycznym łączyła się z wędrówką egzystencjalną, a nawet metafizyczną oraz z obrazem kultury alternatywnej jako dynamicznej, istniejącej jedynie w ruchu i poprzez ruch", pisał w pracy monograficznej poświęconej kulturze alternatywnej w Polsce Xawery Stańczyk (2018, s. 207). Z kolei do „Drogi" pisanej wielką literą odwoływał się Jerzy Grotowski. Wydaje się, że jego słowa mogliby wypowiedzieć liderzy Teatru Węgajty: „Pragnąłem i pragnęliśmy, żeby przyszli do nas i pozostali z nami właśnie ci z potrzeby, z pokusy, z konieczności Drogi. A nie tacy, którzy szukają teatru jako sztuki" (2012, s. 604). Choć w przypadku obu zespołów – Teatru Laboratorium i Teatru Węgajty – znaczenie słów Grotowskiego byloby odmienne.

Tworzenie spektakli IST „w drodze" po pierwsze wynika z faktu, że adepci, uczestnicy zjazdów, za każdym razem muszą przybyć na warsztat do Węgajt, przemierzając pewien dystans; czasami podróżują wiele setek kilometrów i przekraczają granice międzypaństwowe. Po wtóre, i to może jest ważniejsze, ich doświadczenia, refleksje, odczucia składające się na materiał przedstawień kształtują się w dużym stopniu podczas wspólnych wypraw do Dąbrowy Dolnej, Nowicy, Dziadówka oraz do zbiorowych domów. Ta konfrontacja, spotkanie materiału teatralnego proponowanego przez adeptów z konkretnymi widzami i miejscami wydają się kluczowe dla krystalizowania się i dojrzewania spektakli IST. W przypadku Teatru Węgajty nie chodzi tylko o podróżowanie do konkretnych widzów, co od wieków jest przecież powszechną praktyką teatru, ale o włączenie doświadczenia drogi jako kluczowego elementu procesu kreacyjno-edukacyjnego. Rzadko który zespół regularnie, w niezmiennym rytmie, wyrusza na spotkanie z „niecodzienną widownią", po to, by dzięki niemu pracować nad materiałem

dramaturgicznym. I nawet jeżeli takie eksperymenty w innych teatrach się zdarzały – wyprawy zespołu Petera Brooka do Afryki (Heilpern, 1977), Odin Teatret do Włoch i Ameryki Południowej (Barba, 2003, s. 140-203), Théâtre du Soleil do wsi francuskich (Mnouchkine, w: Bablet, 1975, s. 9) i na Daleki Wschód (Hasiuk, 2016, s. 341) – czy zdarzają obecnie, są raczej wyjątkiem, a nie konsekwentnie przez lata stosowaną metodą. Znaczenie drogi, bycia w przejściu, „pomiędzy" ludźmi i ich światami, w drodze ku ludziom, ale także ku konkretnym miejscom, elementom krajobrazu, zjawiskom przyrody jest, w moim rozumieniu, jednym z kluczowych i wyróżniających doświadczeń kreacyjnych Innej Szkoły Teatralnej.

Wiąże się z tym inne spostrzeżenie. Jedną z podstawowych metod pracy i praktyk artystycznych Teatru Węgajty jest chodzenie. Stosowane bywa jako forma artystyczna czy quasi-artystyczna nie tylko podczas kolędowań, parad, festiwalu Wioska Teatralna, ale także bywa wpisane w strukturę przedstawień (*Missy Pagany* z 2000 roku w reżyserii Mieczysława Litwińskiego, nazwanej wprost spektaklem-wędrówką, oraz *Upiornego całunu* z 2001 w reżyserii Wacława Sobaszka), a także działań parateatralnych, jak np. *W poszukiwaniu Rachmańskiego Święta* z 2020 roku. O chodzeniu w kontekście pracy teatralnej, podobnie jak o „teatrze w ruchu (chodzeniu/marszu)" pisał Patrice Pavis:

> Chodzenie jest nowym obiektem badań, to sposób obserwacji jak piechur, *flâneur*, spacerowicz – doświadczają w sposób wrażliwy [czuły, zmysłowy (fr. *sensible*)] swojego otoczenia, jak odkrywają potencjał estetyczny i polityczny chodzenia z innymi lub ku innym. Opis podróży piechura, obserwacja rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, marsz w danym kierunku, w celu mniej lub bardziej ustalonym są tyleż kluczem do zrozumienia tego, w jaki sposób

> potrafimy pochwycić i „wypuścić” pejzaż; w jaki sposób go przemierzamy (przenikamy), jak i w jaki sposób jesteśmy przezeń przenikani (2018, s. 205-206).

O tym, że inaczej myśli się i tworzy w ruchu, podczas przemieszczania, w kontakcie z przyrodą, pisali już Jean-Jacques Rousseau czy Henry David Thoreau. Rousseau, pierwszy przedstawiciel literatury poświęconej „filozofującemu chodzeniu” (jak go określiła Rebecca Solnit 2018, s. 41), postrzegał moc chodzenia jako pod wieloma względami stymulującą i intensyfikującą doświadczenie życia oraz pobudzającą zdolność myślenia. „Nie jestem prawie zdolny myśleć, kiedy siedzę w miejscu; trzeba, by ciało było w ruchu, aby pobudzić mój umysł” – pisał Rousseau (s. 98). Z kolei Henry David Thoreau, który widział w „Wędrowcu” ucieleśnienie współczesnego „ducha heroizmu i rycerskości”, traktował przechadzki jako źródło „wielkiego szczęścia”. Przenosiły go one bowiem „do nieznanego kraju”, jaki mógł sobie tylko wymarzyć, umożliwiały mu uwolnienie się od natrętnych myśli i powrót do zmysłów (2009, s. 15-17) oraz doświadczanie harmonii „między możliwościami krajobrazu”. Thoreau zwracał też uwagę na lecznicze działanie codziennych wędrówek, dzięki którym piechur może połączyć się ze źródłami życia, które „bulgoczą na dalekich łąkach” (s. 13). Celem codziennego maszerowania według Thoreau było doświadczanie życia w zgodzie z naturą, w kontakcie ze słońcem i wiatrem, by następnie odnaleźć więcej słońca i wiatru we własnych myślach (s. 15). Rebecca Solnit włączyła rozważania Rousseau i Thoreau do szerokiej historii chodzenia, przedstawiając i analizując jego rolę filozoficzną, artystyczną, społeczną, religijną i polityczną – także jako formę pokojowego sprzeciwu i oporu (2018). Solnit doceniła kulturowe znaczenie chodzenia, które zapewnia, według badaczki, połączenie między ciałem wędrowca, jego wyobraźnią i

szerokim światem, czyniąc z tych oddzielnych elementów całość (s. 424). „Wędrowanie pozwala nam na osadzenie się we własnym ciele i w świecie bez konieczności zajmowania się nimi. Daje swobodę myślenia bez niebezpieczeństwa całkowitego pogrążenia się i zatracenia we własnych myślach" – pisała Solnit (s. 18).

Z chodzeniem praktykowanym podczas wypraw w Teatrze Węgajty również wiąże się inne niż codzienne doświadczenie krajobrazu. Joanna Pawelczyk, uczestniczka wielu wypraw zespołu, pisała o związanych z nimi doświadczeniach „odnalezienia żywego kontaktu z […] naturą, własnym ciałem", a także o zmianie dzięki chodzeniu „fizycznej percepcji świata", związanej z kondensacją czasu, intensyfikacją emocji, doświadczaniem rzeczywistości poprzez ciało i działanie, nie intelekt (Pawelczyk, 2002-2003, s. 53, 58). Główny cel węgajckiego chodzenia jest jednak inny niż u Rousseau i Thoreau. Rzadko też o nim wspomina Solnit. W Węgajtach idzie się na spotkanie. Celem marszu jest nie tylko inne doświadczenie krajobrazu, ale nawiązanie relacji, zarówno „z mieszkańcami wsi, jak i między uczestnikami wyprawy" (s. 16). Przy czym istotą tych kontaktów nie jest proste współistnienie, ale doświadczenie bycia poruszonym, a niekiedy nawet przemienionym za sprawą spotkań z ludźmi w drodze i ich obecności (Laplantine, 2018, s. 42).

Chodzenie w Teatrze Węgajty wiąże się z jeszcze z inną ważną i częstą praktyką – z tańcem. I może jego źródło jest właśnie w chodzeniu. Rytm stąpania staje się pierwszym tańcem (por. Solnit, 2018, s. 15). Mieczysław Limanowski wskazuje na bezpośredni związek ruchu, tańca z aktem twórczym. Współtwórca Reduty identyfikuje akt twórczy z tańcem (por. Limanowski, 1994, s. 138-143). W rozważaniach nie poprzestaje na Craigowskiej konstatacji i postrzeganiu aktora jako tancerza, ale dostrzega,

że niejako każda kreacja artystyczna – także malarska i rzeźbiarska – wiąże się z tańcem, wynika z ruchu i z nim się łączy.

Celem wędrówki adeptów Innej Szkoły Teatralnej są nie tylko „minisceny" – domy, podwórka, świetlice, stołówki, większe sale, np. szkolne, stodoły, w których zespół spotyka swoich widzów, ale także sama droga, śpiew na polu, staw, nad którym czy któremu się kolęduje. Celem są konkretne miejsca, ale niezwykle ważny i intensywny jest czas, który Rebecca Solnit nazywa „«czasem przejściowym», pomiędzy czasem dojścia do lub z pewnego miejsca, czasem błąkania się" (2018, s. 8).

Ten „czas przejściowy" wspólnego chodzenia w przypadku Węgajt nie tylko umożliwia, jak o tym pisała Solnit, integrację ciała wędrowca, jego wyobraźni i szerokiego świata (s. 424), ale stwarza sprzyjające warunki do zawiązania szczególnych relacji między uczestnikami marszu. Zbigniew Osiński pisał, w kontekście wczesnych wypraw „Gardzienic" – i to spostrzeżenie trafnie określa działania tego typu kontynuowane w Węgajtach – o chwilowym uchyleniu hierarchicznych stosunków między ludźmi i stworzeniu szczególnych typów więzi, niemożliwych w życiu codziennym (por. Osiński, 1983, s. 38-45). Ponadto „błąkanie się" w ciemności, między jednym a drugim obejściem, wymaga też przezwyciężania lęku. Uczy odwagi tak niezbędnej w pracy aktora czy performera.

Kolędowania Teatru Węgajty to nie tylko ożywienie dawnych obrzędów, ale teatr – prosty, wychodzący do widza, szukający go nawet w domu z miniaturowym działaniem teatralnym lub performatywnym i zapraszający „do wyjścia" (w znaczeniu fizycznym, psychologicznym, ale i artystycznym) – do poszerzenia horyzontu, wprowadzenia nowego kontekstu, innego, być może, spojrzenia, a także w wymiarze społecznym – do wyjścia do pobliskiej

szkoły na *Szopkę Noworoczną* w Nowicy, do sąsiedzkiej stodoły na *Zajście wielkanocne* w Dziadówku. Erdmute Sobaszek mówi o archaicznym wymiarze kolędowania:

> [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”. Uczestnicy warsztatów kolędniczych czy alelujkowych [w Teatrze Węgajty] często mówią o bardzo silnym doświadczeniu kolędowania. Moim zdaniem nie polega ono na tym, że tutaj jest śpiewana najciekawsza wersja danej kolędy albo że dzięki tej pracy adepci uzyskali jakąś

> szczególną wiedzę, natomiast coś bardzo pierwotnego udaje się przekazać [esencję energii ludzi żyjących w danym miejscu][11].

Chodzenie związane z kolędowaniem, alelujką, zapustami, doświadczane fizycznie, psychologicznie, społecznie przez adeptów IST postrzegane jest jako bycie w drodze, na bezdrożu, na mrozie, wietrze, w błocie, w ciemności, wydeptywanie ścieżek między obejściami, niepozwalanie im zarosnąć (por. Czyżewski, 2017, s. 103) Oznacza również wycofanie się w sytuację elementarną, przejście „rodzaj *experimentum crucis*", działanie „bez ubezpieczenia, pod gołym niebem, na nierównym gruncie", mając „ze sobą tylko instrument" (Sobaszek, 1991, s. 69); wychodzenie ku ludziom (często „niepraktykującym widzom"), bycie w różnych sytuacjach, czasami trudnych, niekomfortowych, innym razem zaskakujących – to doświadczenia, dzięki którym budują swój warsztat performerzy Innej Szkoły Teatralnej.

Podstawowym założeniem IST nie jest kształcenie aktorów, wykonawców, ale twórców autorskich wypowiedzi, zdolnych wyjść z nimi do innych, w tym do osób, z którymi z pozoru niewiele może ich łączyć. Ostatecznym celem jest nie tyle teatr, ile spotkanie, połączenie budowane między ludźmi przez muzykę, taniec, śpiew, wspólne działanie artystyczne. Doskonalenie rzemiosła staje się tutaj środkiem. Technika pracy kształcona w Innej Szkole Teatralnej tylko w części przypomina warsztat aktorski. W tej formacji nie tylko chodzi o naukę pieśni, tańców czy struktur performatywnych, o pogłębienie pracy z ciałem, indywidualną pracę z tekstem czy maską, rozwijanie talentu pisarskiego czy poetyckiego, ale przede wszystkim o rozbudzenie możliwości twórczych i gotowość wyjścia z autorskim przekazem do ludzi, szukanie widzów. I jeśli nawet wielu aktorów IST nie dysponuje rzemiosłem aktorskim na poziomie zawodowym, większość z nich potrafi sprawnie działać „na pierwszej linii frontu", w kontakcie z widzami.

Te ważne umiejętności adepci zdobywają podczas spotkań w sytuacjach zaskakujących, niekiedy ekstremalnych, dalekich od komfortu. Niektórym z widzów doświadczenia teatralne są obce. Dlatego duże znaczenie ma rozwijanie umiejętności budowania relacji z widzami i tworzenia przestrzeni spotkania, w którym doświadczenia życia i teatru nie mają ostrych granic.

To badanie natury granicy między światem sceny i światami widzów zgromadzonych w teatrze oraz wskazywanie jej umowności, elastyczności zostaje również włączone w strukturę niektórych przedstawień IST. Zdarza się, że powracają w nich obrazy i działania, w których postaci w maskach – pochodzące ze świata wyobraźni, doświadczeń wewnętrznych – przechadzają się po scenie, wabią widzów, próbują przeniknąć granicę między widownią i sceną, jak w finale spektaklu *Powietrze e(ks)misje* (2013). Jest tak, jakby postaci w maskach zachęcały widzów do bezpośredniej konfrontacji z nieznanym światem, namawiały ich do przekroczenia granic komfortu, sugerowały, że takie granice, podobnie jak związane z nimi role, są umowne. Zazwyczaj przedstawienia zapustne prezentowane w „domach zbiorowych”, *Zajścia wielkanocne*, a niekiedy także przedstawienia gościnne Teatru Węgajty płynnie przechodzą w potańcówki. Wyjście z ról performerów i widzów i spotkanie w symetrycznych rolach tancerzy staje się często nie tylko dopełnieniem przedstawienia, ale poniekąd jego celem. Można nawet założyć (być może na wyrost), że idealny spektakl Teatru Węgajty nie kończyłby się żarliwą dyskusją czy katartycznym doświadczeniem każdego z widzów, ale wspólnym tańcem, w którym niemożliwe byłoby odróżnienie aktorów od widzów.

Z kolei w przedstawieniu *Beztroska* (2019) świat masek, wyrazisty i groteskowy, ekspresyjnie wita widzów wchodzących do sali. Nawołując i machając do widzów ze sceny, postaci niekiedy ich rozpoznają i zapraszają

do wejścia w ontologicznie inny świat, jakby na granicy snu. Cały spektakl jest natomiast wyprowadzaniem widzów z tej fantastycznej i groteskowej rzeczywistości w świat problemów społecznych w mikro- i makroskali. Spektakl mnoży trudne tematy: od sytuacji polskich rolników i sadowników, przez politykę międzynarodowego przemysłu turystycznego, po tragedie kolonializmu przywołane w formie songu autorstwa Barbary Michery i kodę wygłoszoną przez Erdmute Sobaszek. W autorskiej scenie Erdmute Sobaszek konfrontuje poglądy polityczne, ekonomiczne i społeczne Ronalda Reagana jako prezydenta USA z jego doświadczeniem choroby Alzheimera. W takim zderzeniu performerka ujawnia nieskuteczność wartości lansowanych przez Reagana jako prezydenta i podstawowych dla zachodniej kultury – takich jak indywidualizm i niezależność. W trudnych sytuacjach egzystencjalnych (np. choroby Alzheimera) okazują się one bowiem ekstremalnie powierzchownymi sposobami rozumienia życia[12].

W przedstawieniach IST stosowane są także inne zabiegi. Granica między przestrzenią widzów i aktorów zaciera się w chwili, gdy aktor zaprasza widza do wejścia na scenę i powierza mu rolę w prezentowanej etiudzie (scena z „gwiazdą" autorstwa Marka Kurkiewicza w przedstawieniu *Czujność* z 2017 roku) lub w sytuacji, w której aktorka przechodzi na widownię i „podsiada" jedną z widzek. Zmuszając ją do przekraczającego konwencję teatralną działania, nie tylko sugeruje możliwość jego podjęcia, ale na moment usiłuje dokonać zamiany ról (sekwencja *Skwarki* Erdmute Sobaszek w spektaklu *Wielogłos* z 2014). Stawiając widzkę w niekomfortowej sytuacji, aktorka ujawnia jej nieporadność i bezbronność, ale też skłania ją do działania. Zmuszona do aktywności widzka działa skutecznie i aktorka wraca na scenę.

Celem tego typu zabiegów metateatralnych jest nie tylko przeprowadzenie eksperymentu i poszerzanie (w sposób przecież wielokrotnie stosowany w

teatrze) formy teatralnej, ale zasugerowanie potrzeby wprowadzania nowych działań w relacje społeczne – inicjowanie rzadko przyjmowanych postaw, aktywizowanie widzów, zachęcanie ich do wychodzenia z „bezpiecznych ról", do podejmowania wyzwań i budowania wspólnego świata, rozpoznawanie rzeczywistych problemów skrywanych pod groteskowym kostiumem i działaniami, ćwiczenie w otwartości, czujności i wzajemności.

3.

Synczyzna na podstawie *Ślubu* i *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza z 2004 roku stanowiła wyraźną cezurę w historii pracy nad przedstawieniami Teatru Węgajty. Wacław Sobaszek postrzega ten spektakl jako kulminację „teatru dramatycznego". Po *Synczyźnie* praca nad przedstawieniami, które można zaliczyć do tego nurtu, była prowadzona w Teatrze Haz Beszkwej[13] założonym przez mieszkańców Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie i adeptów IST. Natomiast spektakle realizowane przez Inną Szkołę Teatralną Sobaszek zaliczył do „teatru perfomatycznego/performatywnego"[14]. Wyjątkowy status – pod wieloma względami – ma spektakl *Prolog komedii*, który, choć zrealizowany po *Synczyźnie*, przynależy do nurtu „teatru dramatycznego". *Prolog komedii* to jedyny spektakl Teatru Węgajty niewyreżyserowany przez Wacława Sobaszka. Jego twórczyniami i wykonawczyniami były Zofia Bartoszewicz i Erdmute Sobaszek, które jako tworzywo literackie wykorzystały poezję Wisławy Szymborskiej i Anny Wojtyniak oraz wywiady z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej przeprowadzone przez Kamilę Paprocką. Zarówna formuła pełnego współtworzenia spektaklu, bez wyodrębnionej roli reżysera czy inscenizatora, jak i zbudowania go w znacznym stopniu z tekstów poetyckich stanowią o wyjątkowości tej pracy w historii Teatru Węgajty.

Określenie „teatr performatywny” łączy terminy, które według Patrice’a Pavisa raczej powinny pozostać rozdzielone: „teatr” i „performans”. Francuski teatrolog podkreśla, że „te dwa pojęcia odnoszą się do dwóch oddzielnych praktyk. Reżyseria jako ukoronowanie zachodniej tradycji teatralnej odsyła do idei przedstawienia scenicznego, którym kieruje reżyser; performans jest wprowadzeniem w działanie [wprowadzeniem w czyn – fr. *mise en action*], które przybiera wszelkie wyobrażalne formy zarówno w spektaklach, jak i w życiu społecznym” (Pavis, 2018, s. 264). „Ważne jest – konkluduje Pavis – by za każdym razem określić ten oksymoron łączący teatr i performans” (tamże).

Jak wygląda zatem ta oksymoroniczna relacja formalna w przypadku spektakli IST? Aby przybliżyć znaczenie jednego elementu przywołanego oksymoronu, posłużę się jedną z dwóch definicji pojęcia „performans” sformułowanych przez Tadeusza Pawłowskiego. Określił on performans artystyczny, a do takiej kategorii należy zaliczyć pracę IST, jako:

> działanie, w którym pojedynczy wykonawca, występuje bezpośrednio przed publicznością, przedstawia za pomocą minimum środków jakieś egzystencjalne lub psychospołeczne problemy jednostki. Celem jest wywołanie maksymalnego zaangażowania emocjonalnego wykonawcy oraz publiczności, która nie bierze poza tym aktywnego udziału w spektaklu. Działanie ma charakter nieprofesjonalny […] [i -M.H.] nie stosuje przypadku jako czynnika współdeterminującego charakter lub przebieg akcji (Pawłowski, 2010, s. 320).

Jedynym elementem z definicji Pawłowskiego, który w odniesieniu do

spektakli IST należy odrzucić, jest spostrzeżenie, że performans jako działanie „nie buduje struktury formalno-ekspresyjnej” (tamże). W przypadku przedstawień inscenizowanych przez Sobaszka tego zaobserwować nie sposób, dlatego że na poziomie działań wykonawców (niekiedy także poszczególnych etiud) dominuje aspekt performatywny omawianej przez Pavisa sytuacji oksymoronicznej, natomiast w specyfice budowania następstwa obrazów i scen oraz kompozycji całości dużo wyraźniej dostrzegalna i ważniejsza jest struktura dramatyczna (której forma nawiązuje do szopki lub kabaretu, także kabaretu politycznego). Równocześnie wiele (większość) działań wykonawców IST można umieścić w kontekście „nowego teatru”, o którym w 1984 roku pisała Jolanta Brach-Czaina:

> aktorzy nowego teatru chcą nie grać ról […]. W nowym teatrze wymaga się, aby aktor „był sobą” […]. Aktor, którego zadanie polega na usiłowaniu bycia sobą, zamiast bycia kimś, kim nie jest, zaprzecza historycznie ukształtowanym funkcjom swej sztuki (Brach-Czaina, 1984, s. 161).

Aktor w nowym teatrze (podobnie zresztą, choć w inny sposób, jak widz) jako czynny uczestnik spotkania powinien natomiast „podejmować działania i wykonywać czynności budujące bezpośrednio tkankę zdarzenia” (tamże). W centrum spektaklu znajduje się zatem zdarzenie.

Analizując działania sceniczne uczestników IST, warto zwrócić uwagę na ich różnorodność. Wykonawcy bywają opowiadaczami (także osobistych historii), przekazują teksty poetyckie, wygłaszają monologi, wykonują pieśni, tańczą, grają na instrumentach, mimetycznie przedstawiają sytuacje, niekiedy

wykonują działania, które mogą być uznane za w pełni skończone i niezależne miniakcje plastyczne. Niektóre sceny z przedstawień Innej Szkoły Teatralnej mogłyby tak właśnie funkcjonować poza ramą spektakli (najwięcej jest ich w spektaklu *Ogień, kryzys, dworzec centralny*, 2012). Większość działań wykonawców IST można porównać do tych sekwencji teatru Brechta, w których aktorzy „wychodzą z ról", by komentować akcję słowami lub songami (por. Pavis, 1998, s. 519). Przedstawienia przygotowane w Węgajtach w dużej części składają się z takich właśnie komentarzy do rzeczywistości, wyrażanych w różnych formach.

Specyfika działań aktorów IST jest różna w zależności od wykorzystywanej przestrzeni. Przestrzeń teatralna w spektaklach Teatru Węgajty nie jest bowiem jednolita i składają się na nią: przestrzeń gry-działania, przestrzeń muzyków, akompaniatorów, w przypadku niektórych sekwencji także przestrzeń narratora, niekiedy tłumacza – oraz przestrzeń wykonawców niebiorących udziału w danej scenie. Ci ostatni tworzą rodzaj niemego chóru (nie w znaczeniu bohatera zbiorowego), złożonego z obserwatorów działań scenicznych, których perspektywa jest jednak odmienna od perspektywy widzów. W rozdzieleniu i współistnieniu różnorodnych przestrzeni „wykonawczych" odnaleźć można inspirację (na ile świadomą?) podziałem przestrzeni w tradycyjnych teatrach orientalnych, np. w teatrze nō (Rodowicz, 1993, s. 63). To nawiązanie, ze względu na odrębność działania performera, muzyka, niekiedy także komentatora tworzy też metateatralną ramę dla indywidualnych wypowiedzi wykonawców. Zainscenizowanie tej wielości perspektyw odpowiada metodzie pracy Teatru Węgajty. Dzięki takiej kompozycji rzeczywistości scenicznej widz dostrzega wiele miejsc, wiele punktów widzenia. Obserwuje nie tylko akcję, ale także miejsca jej współtworzenia i możliwej obserwacji. Uświadamia sobie swoją rolę i swoją pozycję, a równocześnie doświadcza ze wzmożoną siłą jej umowności i

czasowego trwania. Może zadać sobie pytanie o obraz świata postrzegany z innych punktów widzenia i możliwość zaistnienia obrazu rzeczywistości z poszerzonej perspektywy dynamicznej. W stosowanym przez Teatr Węgajty rozwiązaniu jest *implicite* zawarte zadanie, by dla każdego obserwowanego zjawiska znaleźć odpowiednią perspektywę oraz dostrzec, że na specyfikę każdego działania składają się elementy pochodzące z różnych przestrzeni. Obserwowanie świata scenicznego stać się może w takim przypadku nauką samoobserwacji i odkrywania dynamicznej perspektywy patrzenia na zjawiska otaczające widza nie tylko w teatrze, ale i poza nim.

Określając strukturę dramatyczną omawianych przedstawień, warto posłużyć się pojęciem, choć to nie jest jedyna możliwość, „struktury rapsodycznej”[15]. Jean-Paul Sarrazac określa ją jako złożoną ze strzępów, z fragmentów, pozszywaną, urywkową. „Rapsodyczny” w rozumieniu francuskiego badacza oznacza zszyte z momentów dramatycznych i fragmentów narracyjnych hybrydyczne dzieło, w którym współistnieją elementy starych form i idealnie otwartego dzieła epickiego, tworzącego rodzaj patchworku (Sarrazac, 1999, s. 36). O ile elementy klasycznej struktury dramatycznej łatwiej odnaleźć w pojedynczych sekwencjach – indywidualnych miniopowieściach – kluczowa dla przedstawień jest dialektyka łączności i rozdzielności obrazów. W przypadku spektakli IST można zauważyć, że bogactwo „zszywanych” fragmentów nie ogranicza się jedynie, jak chciał Sarrazac, do momentów dramatycznych i fragmentów narracyjnych (s. 36-46), ani także, co dopuszczał francuski badacz, do różnych elementów rodzajów literackich, ale obejmuje też różnorodne formy muzyczne, choreograficzne, elementy działań happeningowych (sekwencja Motiego Aszkenaziego w *Ogień, kryzys, dworzec centralny* rozpoczynająca się od słów „Kocham cię…”). Wyraźna obecność tych ostatnich pozwala określić przedstawienia IST jako teatr zarażony happeningiem, a więc taki, który przełamuje granice separujące

poszczególne dziedziny sztuki, uwzględnia przypadek jako możliwe rozwiązanie artystyczne, a nawet nadaje mu „rangę w hierarchii wartości estetycznych i społecznych", kwestionuje „tradycyjne granice czasu trwania spektaklu, miejsca, w którym się odbywa, oraz zasięgu przestrzennego" (Pawłowski, 1982, s.11-12). Nie oznacza to, że obecnie tworzone w Węgajtach spektakle są happeningami, a jedynie to, że przedstawienia w reżyserii Wacława Sobaszka noszą pewne ich cechy.

Inne terminy, które mogą okazać się pomocne w określeniu struktury spektakli IST, to „rapsodia" i „rapsod". „Rapsodia" (w nawiązaniu do kultury greckiej) to forma muzyczna pieśni prezentowanych na publicznych zgromadzeniach, ale także miniaturowa forma improwizowana, charakteryzująca się swobodą. Co istotne, rapsodia składa się ze skontrastowanych segmentów i wykorzystuje tematy i motywy ludowe (por. Ford, 1988, s. 300-307). Z kolei termin „rapsod" pośrednio odsyła do epopei, oznacza bowiem fragment dłuższego utworu i może występować właśnie jako jej fragment (por. Sławiński, 1998, s. 461). Improwizowana i „wielogłosowa" geneza przedstawień IST sprawia, że w ich strukturze można odnaleźć wszystkie znaczenia przywołane powyżej. Niektóre wydają się bardziej oczywiste – jak np. muzyczna struktura oparta na rytmie poszczególnych elementów, współistnienie skontrastowanych fragmentów, obecność motywów ludowych; inne są nieco trudniejsze do wskazania – jak związek przedstawień IST z epopeją.

Na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej można spojrzeć jak na oddzielne spektakle, skończone całości. Można je też traktować jak fragmenty jednego, niezwykle rozbudowanego przedstawienia rozpisanego na etapy, lata, dziesiątki wykonawców. Pomimo różnic tematycznych, formalnych, obsadowych, można wyróżnić w nich powracające motywy – muzyczne,

dramaturgiczne (np. zamiatanie podłogi), tematyczne. Łatwiej niż jak na „serial" teatralny złożony z rozpisanych na lata odcinków jest spojrzeć na omawiane spektakle jak na rozrastający się system korzeniowy. Tematy powracają, rozwijają się, zmieniają, podobnie jak poszczególni wykonawcy. Traktując spektakle IST jako otwartą całość, można wyodrębnić z niej rozpisane na lata rozbudowane wypowiedzi aktorów. Widzowi udaje się nie tylko obserwować ich zmieniającą się obecność, śledzić przemianę stosowanych przez nich środków i form teatralnych oraz przedstawianych tematów, ale także montować w wyobraźni z obrazów, scen, sekwencji wiązki autorskich monodramów.

To spojrzenie na całość przedstawień IST sprawia, że można je potraktować jako rozbudowany utwór. Choć nie przedstawia on jak epopeja dziejów legendarnych lub historycznych bohaterów i nawet nie losy „zwyczajnych" osób, a raczej ich reakcje na różne stany, wydarzenia, sytuacje, to wszystko dzieje się w nawiązaniu do wydarzeń przełomowych[16] dla pewnych społeczności i poszczególnych osób. Są nimi np. bombardowanie Aleppo pojawiające się jako jeden z głównych tematów spektaklu *Czujność*, czy nielegalna próba migracji do Europy jednego ze współpracowników teatru w trakcie kryzysu uchodźczego, wprowadzona przez Erdmute Sobaszek do tego samego spektaklu.

Już same tytuły pierwszych dziesięciu przedstawień IST układają się w swoisty manifest, w którym określona została aktualna sytuacja egzystencjalno-społeczna wykonawców oraz cel i strategia budowania wypowiedzi artystycznej. Tematy wszystkich spektakli dotyczą współczesnego świata postrzeganego jako kosmos. Jednak w miejsce czterech żywiołów Empedoklesa (por. 1981, s. 40-43), do których odwoływał się zespół w pierwszej tetralogii przedstawień IST, każdy z czterech

żywiołów we współczesnej wizji teatralnej został odpowiednio dookreślony. Tak jakby kosmos na początku XXI wieku nie mógłby już się składać z: „wody", „ziemi", „ognia" i „powietrza", a jedynie z *Wody 2030*[17], *Ziemi B*[18], *Ognia, kryzysu, dworca centralnego*[19], *Powietrza e(ks)misji*[20]. Z dopowiedzeń, rozbudowanych tytułów przedstawień wyłania się mroczna wizja przyszłości; związana z niepewnością dotyczącą utrzymania naturalnych i niezbędnych do życia na Ziemi zasobów, z problemami wynikającymi ze złego traktowania domu-planety, z bezdomności i kryzysów, które ona generuje, z działań, których skutki tak w skali jednostkowej, jak i globalnej mogą być tragiczne. Wobec takiej sytuacji diagnoza artystyczna jest jednoznaczna – nastąpiła przełomowa *Godzina Zero*[21] i dlatego nie należy być biernym. W mówieniu i działaniu warto zatroszczyć się o *Wielogłos*[22] i się go uczyć. Mówić i działać, zachowując *Czujność*[23] i kierując się zasadą *Mniej!*[24]. Unikać *Beztroski*[25] i postępować ze świadomością, że w dynamiczny rozwój wpisane są i będą *Przesilenia*[26]. Już wstępny przegląd tytułów przedstawień IST pozwala wysunąć tezę, że układają się one w przegląd zjawisk granicznych. Ich punkt ciężkości balansuje między porządkami sztuki i praktyk społeczno-kulturowych. Działalność spektaklowa IST bardziej niż w nurt teatralnych poszukiwań laboratoryjnych wpisuje się w obszar artywizmu[27]. Stéphanie Lemoine i Samira Ouardi określają tym terminem taki rodzaj sztuki zaangażowanej uprawianej przez artystów aktywistów (a niekiedy przez aktywistów), który stawia sobie za cel angażowanie odbiorców w sprawy społeczne i przemianę rzeczywistości. Zadaniem artywizmu jest zainspirować widza i zmobilizować go do zajęcia aktywnej postawy wobec problemów, z którymi mierzą się współczesne społeczeństwa. Terminem „artywizm" objęte zostają tak różne formy, jak sztuka uprawiana w środowiskach zapatystów, wspólnoty artystów tworzących murale społeczne o różnej tematyce, m.in. ekologicznej, feministyczna i queerowa sztuka oporu i wściekłości, utopijna

sztuka hakerów internetowych (np. akcje Ricarda Domingueza), działania estetycznego oporu wobec prywatyzacji przestrzeni publicznej, sztuka uprawiana przez grupy i kolektywy, której celem jest budowanie doświadczenia wspólnego świętowania i powrotu do zachwytu życiem, by dzięki niemu podejmować skuteczne próby przemiany rzeczywistości (por. Lemoine, Ouardi, 2010).

Zaskakujące może wydawać się to, że choć w pracy IST ważne jest eksplorowanie indywidualnych doświadczeń, gdyż odwołując się do nich wykonawcy konstruują swoje wypowiedzi sceniczne, tworzą „minispektakle" – przedstawienia niosą silne przesłanie społeczne. Dominuje w nich aura krytyczna wobec takich zjawisk, jak późny kapitalizm, systemy totalitarne, lekceważenie katastrofy ekologicznej. Artyści aktywiści podejmują odpowiedzialność za sferę publiczną. W przeciwieństwie do projektów modernistycznych, perspektywa artywistyczna jest skoncentrowana na tym, co dzieje się tu i teraz, na ingerencji we współczesność. Artywizm w centrum uwagi nie stawia zagadnień sztuki jako rzemiosła, ale wydobywa raczej problemy współczesnej rzeczywistości. Sztuka tworzona w tym nurcie nie tylko je bada, ale także próbuje na nie reagować. Stąd też ważny jest jej potencjał krytyczny, angażujący i wywrotowy (por. Marzec, 2016). Spektakl postrzegany w takiej perspektywie może być celem wówczas, gdy będzie dotyczył tematów społecznych, gdy posłuży „budowaniu relacji społecznych, edukowaniu, inicjowaniu dyskusji, czy wydobywaniu tego, co ignorowane w dyskursie publicznym" (Rostkowska, 2015, s. 440). Nawet jeśli, jak zauważa Aneta Rostkowska, z punktu widzenia sztuki praktyki aktywistyczne pozostają marginalne, ze względu na sprzeczność wymogów aktywizmu i sztuki (z konieczności bycia komunikatywnymi ich twórcy muszą zrezygnować z nowatorstwa, tajemniczości, wyszukanej formy i stawiać na prostotę) (tamże) praktyki artywistyczne stają się coraz wyraźniej

dostrzegalne w działaniach twórców zaangażowanych w zmianę społeczną. Pytaniem pozostaje, czy dzięki sztuce jest ona możliwa. Analiza przedstawień IST pozwala przypuszczać, że Erdmute i Wacław Sobaszkowie mogliby podpisać się pod słowami Jana Sowy: „Jeśli interesuje nas społeczna emancypacja, musimy skończyć z zajmowaniem się tym, jaka powinna, a jaka nie powinna być sztuka, a zacząć myśleć i działać na rzecz przemian społeczeństwa i polityki" (Sowa, 2015, s. 77). Uczestnicy IST, podejmując takie działania i myślenie, nie wyrzekają się jednak narzędzi teatru, nie porzucają także perspektywy osobistej. Teatr dostarcza form, a celem pracy prowadzonej obecnie w Węgajtach jest przemiana świadomości na poziomie indywidualnym i społecznym. Można przypuszczać, znając historię Teatru Węgajty, że z prowadzonych w ten sposób działań artystycznych wyłonić się mogą kolejne formy.

Kategorie zarysowane w tym szkicu: proces, droga/chodzenie, teatr performatywny, struktura rapsodyczna, artywizm pozwalają uchwycić różnorodność i bogactwo doświadczeń, elementów, punktów odniesienia obecnych w pracy Innej Szkoły Teatralnej i w całym projekcie formacyjnym Teatru Węgajty. Nieprzewidywalność, płynność, dynamika, aktualność, kontakt z tym, co tu i teraz, obecność, otwartość, znaczenie indywidualnego doświadczenia, łączenie, zmiana są niezwykle ważne w pracy Erdmute i Wacława Sobaszków. Przedstawione kategorie pozwalają przybliżyć się do tak migotliwego zjawiska, jakim jest Teatr Węgajty, a przede wszystkim opisać w miarę rzetelnie dziesięć lat pracy nad przedstawieniami IST. Dzięki tym pojęciom możliwe wydaje się budowanie perspektywy dynamicznej, pomocnej w analizie tego zjawiska.

Badania, których wynikiem jest przygotowany tekst, zostały sfinansowane ze

środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

Autor/ka

Magdalena Hasiuk

Magdalena Hasiuk (magdalena.hasiuk@ispan.pl) – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, członkini zespołu naukowego „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych" realizowanego w ramach grantu NCN. Autorka książek: *„Okrutnie dziwna strona" świata. Wokół teatru więziennego* (2015) oraz *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016). Współredagowała *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii* (2017) oraz *Gangliony pękają mi od niewyrażalnych myśli…* (2019). Numer ORCID: 0000-0003-2736-5256.

Przypisy

1. Termin „współuczniowie" wprowadził Jan Amos Komeński – czeski filozof i reformator protestancki, który działał w XVII wieku i był prekursorem nowoczesnej pedagogiki (por. Grzegorzewska, 2017, s. 118-119).
2. Pierwszy pisał o tym zjawisku w latach dziewięćdziesiątych XX wieku Tadeusz Kornaś. Rozpoznania badawcze usystematyzował w książce poświęconej częściowo także Teatrowi Węgajty (por. Kornaś, 2012).
3. „Proces" rozumiem podobnie jak w psychologii zorientowanej na proces, jako nieodłącznie związany z pojęciem natury przepływ wydarzeń, w tym doświadczeń indywidualnych i społecznych, dziejących się chwila po chwili. Stanowią one sumę doświadczeń w danym momencie możliwych do rozpoznania w różnych obszarach życia poszczególnych osób (jak również grup, a nawet życia na Ziemi). Ta suma doświadczeń może być w danej chwili uświadomiona. Tak dzieje się zarówno w przypadku jednostek, jak i grup osób (por. Mindell, 1992, s. 16).
4. Od 2012 roku jedynym stałym źródłem finansowania Teatru Węgajty jest minimalna dotacja z Funduszu Aktywizacji Twórczości Teatralnej Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Pozostałe środki teatr uzyskuje, składając corocznie wnioski grantowe. Odpowiedzialna jest za to Erdmute Sobaszek, współtwórczyni Teatru Węgajty, aktorka, muzyk, performerka, pedagożka teatru. O trudnej sytuacji wynikającej z konieczności wykonywania pracy artystki i menedżerki kultury mówiła w rozmowie z Joanną Kocembą-Żebrowską (2020). Twórcy Teatru Węgajty od blisko dekady pracują w sytuacji niepewności finansowej. Wysokość dofinansowań nie zawsze pozwala na zabezpieczenie podstawowych potrzeb, np. ogrzania sali teatralnej. Zestawiając permanentnie złą sytuację finansową z liczbą, zasięgiem i rodzajem działań artystycznych i artystyczno-społecznych podejmowanych przez zespół, można dostrzec rzeczywisty wymiar jego zaangażowania w pracę i całkowity sprzeciw wobec ewentualnych kompromisów artystycznych np. za cenę

większej stabilności ekonomicznej.
5. Kamila Paprocka w analizach pracy teatralnej w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie zaproponowała oryginalne odwołanie do koncepcji myśli słabej przedstawionej przez Andrzeja Zawadzkiego (Paprocka, 2015, s. 203-211).
6. Wypowiedź Pepa Alcanyiza w rozmowie z autorką, 22 VII 2019 roku w Godkach.
7. Wypowiedź Emilii Hagelganz w rozmowie z Joanną Kocembą-Żebrowską, 25 VII 2018 roku w Węgajtach.
8. „Profetyczną" poniekąd maskę Buraka/Ziemniaka wykonała Erdmute Sobaszek podczas zapustów w lutym 2020 roku. Forma maski przypominała oblicze jednego z polityków, który kilka miesięcy później wziął udział w ważnych wyborach.
9. Na podstawie wypowiedzi Barbary Michery w rozmowie telefonicznej z autorką, 7 V 2020 roku.
10. Wypowiedź Marka Kurkiewicza w rozmowie z Joanną Kocembą-Żebrowską, 23 VII 2018 w Węgajtach.
11. Wypowiedź Erdmute Sobaszek w rozmowie telefonicznej z autorką, 7 V 2020.
12. Fragment tekstu wygłaszanego przez Erdmute Sobaszek w spektaklu *Beztroska* (2019).
13. Nazwa zespołu pochodziła od pierwszych liter imion jej aktorów, po śmierci jednego z współzałożycieli, Albina Krajewskiego, zniknęła z nomenklatury Teatru Węgajty. Odtąd wszelkie spektakle i działania performatywne realizowane przez adeptów IST i mieszkańców Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie są określane bądź jako Teatr Potrzebny, bądź po prostu jako Teatr Węgajty. Szczególnie znacząca wydaje mi się to drugie zastosowanie nazwy, która obejmuje różne praktyki inscenizacyjne zespołu, bez wyróżniania którejkolwiek z nich i bez podkreślania w nazwie ich specyfiki.
14. Termin został użyty przez Wacława Sobaszka w rozmowie telefonicznej z autorką 8 IV 2020.
15. Dwa seminaria zorganizowane w Teatrze Węgajty w 1997 roku zostały nazwane *Rapsoidein*. *Zszywanie pieśni*. Temat ich dotyczył badania możliwości odradzania tradycji jako inspiracji do tworzenia form kultury w świecie współczesnym. Podczas seminarium pojawiał się też temat teatru w obliczu synkretyzmu tradycyjnych obrzędów.
16. Por. definicję eposu (Sławiński, 2000, s. 138).
17. Autorzy scen i wykonawcy: Zofia Bartoszewicz, Magda Drozdowicz, Karolina Placha, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Barbara Szpunier, David Zelinka, Paulina „Miu" Zielińska, Emilia Hagelganz. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 29 lipca 2010.
18. Autorzy scen i wykonawcy: Moti Aszkenazi, Zofia Bartoszewicz, Magdalena Drozdowicz, Iza Giczewska, Emilia Hagelganz, Karolina Placha, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, David Zelinka, Paulina „Miu" Zielińska, Basia Grzybowska. Autorzy masek: Zofia Bartoszewicz, Nela Brzezińska, Magdalena Drozdowicz, Izabela Giczewska, Krzysztof Gorczyca, Emilia Hagelganz, Natalia Kędra, Agnieszka Kocińska, Daria Kozłowska, Marta Madej, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, David Zelinka. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 25 lipca 2011.
19. Autorzy scen i wykonawcy: Moti Aszkenazi, Zofia Bartoszewicz, Izabela Giczewska, Joanna Kocemba, Sonia Kochnowicz, Pamela Leończyk, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Barbara Szpunier, Janne Weirup, Emilia Hagelganz. Autorzy masek: Paulina Andruczyk, Moti Aszkenazi, Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz, Joanna Kocemba, Natalia Mączyńska, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Zofia Wronka. Inscenizacja**: ,**Wacław Sobaszek. Premiera 27 października 2012.
20. Autorzy scen i wykonawcy: Paulina Andruczyk, Moti Aszkenazi, Izabela Giczewska,

Pamela Leończyk, Iwona Prusko, Wiktoria Rutkowska, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Barbara Szpunier. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 9 listopada 2013.
21. Pełny tytuł spektaklu to: *Godzina Zero. Spektakl o zbiorowych lękach, ksenofobii, wymieraniu gatunków i poszukiwaniu realnej utopii*. Autorzy scen i wykonawcy: Żaneta Górecka, Sonia Kochnowicz, Aleksandra Kowalczyk, Miłka Majczyno, Tomasz Puchalski, Martin Rosie, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Katarzyna Żytomirska, Marta Wiśniewska. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 18 lipca 2016.
22. Pełny tytuł spektaklu to: *Wielogłos. Spektakl o zabijaniu, zwierzętach i miłości*. Autorzy scen i wykonawcy: Paulina Andruczyk, Moti Aszkenazi, Iza Giczewska, Pamela Leończyk, Iwona Prusko, Sebastian Świąder, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Paulina „Miu" Zielińska. Autorki masek: Emilia Hagelganz, Pamela Leończyk, Erdmute Sobaszek, Paulina „Miu" Zielińska. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 18 lipca 2014.
23. Autorzy scen i wykonawcy: Izabella Alwingier, Dominika Grenda, Marek Kurkiewicz, Ewa Kurzawa, Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 22 lipca 2017.
24. Autorzy scen i wykonawcy: Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz, Agnieszka Hakizimana, Martin Rosie, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Barbara Szpunier, Sebastian Świąder. Autorki masek: Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz, Izabela Giczewska, Margaux Kier, Erdmute Sobaszek. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 18 lipca 2015.
25. Autorzy scen i wykonawcy: Roman Černik, Maria Legeżyńska, Barbara Michera, Martin Rosie/Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Agata Ziółkowska. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 24 listopada 2019.
26. Autorzy scen i wykonawcy: Marek Kurkiewicz, Maria Legeżyńska, Barbara Michera, Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek. Autorzy masek: Izabella Alwingier, Moti Aszkenazi, Barbara Michera, Zuzanna Polkowska, Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek. Inscenizacja: Wacław Sobaszek. Premiera 21 września 2018.
27. O żywotnej obecności takiej postawy wśród artystów nie tylko tych działających w obszarach sztukach wizualnych i muzyki, ale także we współczesnym teatrze świadczy włączenie przez Patrice'a Pavisa do *Słowniku performansu i teatru współczesnego* terminu „aktywizm" (Pavis, 2018, s. 16).

Bibliografia

Bablet, Denis, *Rencontres avec le Théâtre du Soleil. Avec Ariane Mnouchkine: Monter la réalité contemporaine*, „Travail Téâtral" 1975 nr 18-19.

Barba, Eugenio, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, podał do druku L. Masgrau, przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Droździel, red. przekł. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.

Brach-Czaina, Jolanta, *Etos nowej sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

Brook, Peter, *Pusta przestrzeń*, przeł. W. Kalinowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe,

Warszawa 1981.

Czyżewski, Krzysztof, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Pogranicze, Sejny/Krasnogruda 2017.

Empedokles, [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, T. 1, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1981, s. 45-49.

Ford, Andrew, *The Classical Definition of PAΨΩIΔIA*, „Classical Philology" 1988 nr 4.

Grotowski, Jerzy, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa 2012.

Grzegorzewska, Barbara, *Komunikowanie się w edukacji w twórczości Jana Amosa Komeńskiego*, „Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne" 2017 t. IV.

Heilpern, John, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, Routledge, London 1999.

Hasiuk, Magdalena, *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Kocemba-Żebrowska, Joanna, Sobaszek, Erdmute, *Opór w sali teatralnej*, „Performer" 2020 nr 19, https://grotowski.net/performer/performer-19/opor-w-sali-teatralnej [dostęp: 25 I 2021].

Kornaś, Tadeusz, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012.

Le Masque du rite au théâtre, red. O. Aslan, D. Bablet, Centre National de la Recherches Scientifique Édition, Paris 1985.

Limanowski, Mieczysław, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1994.

Laplantine, François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Téraèdre, Paris 2018.

Lemoine, Stéphanie, Ouardi, Samira, *Artivisme*, Alternative, Paris 2010.

Marzec, Lucyna, *Stuk, puk. Artyści chcą wiedzieć, co tam słychać u sąsiada*, „Czas Kultury", 23 grudnia 2016, http://czaskultury.pl/artykuly/sasiedztwo-2/ [dostęp: 23 VII 2020].

Mindell, Arnold, *Lider mistrzem sztuk walki*, przeł. M. Stopa, Wydawnictwo Medium, Warszawa 1992.

Paprocka, Kamila, *Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2018.

Pavice, Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupeł. opatrz. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków.

Pawelczyk, Joanna, *Le phénomène d'expedition théâtrale dans la tradition du théâtre polonais sur l'exemple du Théâtre Rural Węgajty*, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, DEA: Théâtre, Anné 2002-2003.

Pawłowski, Tadeusz, *Performance*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprow., wyb. i oprac. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2010.

Pawłowski, Tadeusz, *Happening*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.

Rodowicz, Jadwiga, *Przestrzeń teatralna w nō*, [w:] *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, przekł. i oprac. J. Rodowicz, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993.

Rostkowska, Aneta, *Instytucjonalne ramowanie aktywizmu*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2015.

Rousseau, Jean-Jacques, *Wyznania*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wolne Lektury, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/rousseau-wyznania.pdf [dostęp: 11 X 2020].

Sarrazac, Jean-Paul, *L'auteur-rhapsode de l'avenir*, [w:] tegoż, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Circé, Belfort 1999.

Sławiński, Janusz, *Epos*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.

Sławiński, Janusz, *Rapsod*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.

Sobaszek, Wacław, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982-2020*, red. J. Biernat, J. Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020.

Sobaszek, Wacław, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, „Dzikie Życie" 2016 nr 7-8, https://dzikiezycie.pl/archiwum/2016/sierpien-2016/o-przyszlosci-zrodlach-i-czterech-zywiolach [dostęp: 10 X 2020].

Sobaszek, Wacław, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty"*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1991 nr 3-4.

Solnit Rebecca, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.

Sowa, Jan, *Poza zasadą skuteczności*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum

Sztuki, Łódź 2015, s. 56-77.

Stańczyk, Xawery, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

Thoreau, Henry David, *Sztuka chodzenia*, przeł. P. Madej, Miniatura, Kraków 2009.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/kilka-spojrzen-na-przedstawienia-innej-szkoly-teatralnej-2010-2019