didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**
Data wydania: kwiecień 2020
DOI: 10.34762/zndh-bt18
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty

/ zespoły

# Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty

Magdalena Hasiuk | Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Joanna Kocemba-Żebrowska | Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

**Association, school, cooperative: the polyphony of the Węgajty Theatre**

The text presents the process of transformation of the organizational structure of the Węgajty Theatre and the related reformation of the group dynamics and methods of creative work.

In the group’s complex organizational history, the turning point was the loss of permanent institutional support in 2011. After twenty-five years of work under the auspices of various cultural institutions in Olsztyn, the Węgajty Theatre was forced to function as a non-governmental organization. The text shows the impact of the grant system on the Theatre's activities and its strategies developed for conducting artistic work. Węgajty's most crucial activity, if the group is considered as a formation project, is the work of the Other Theatre School. The original form of artistic education is combined at the School with a return to socially engaged issues. The text also presents the pros and cons of a social cooperative created at the Węgajty Theatre to stabilize its financial situation.

Keywords: Węgajty Theatre, Other Theatre School, grant system, social cooperative, social theatre

Historia organizacyjna Teatru Węgajty, jednego z najważniejszych polskich teatrów alternatywnych, którego siedziba znajduje się na Warmii, w dawnym gospodarstwie położonym na skraju lasu, na kolonii wsi Węgajty, ma charakter dość skomplikowany i unikatowy. Choć z pewnością nie całkiem odosobniony. Struktura organizacyjna teatru zmieniała się przez lata. Jednak w przypadku tego zespołu nie powtórzyły się zdarzenia znane z dziejów wielu innych ważnych grup polskiego teatru alternatywnego. Znaczna część z nich po krótszym lub dłuższym czasie działalności niezależnej została zinstytucjonalizowana lub wsparto ich pracę przez różnego rodzaju formy stałej, zinstytucjonalizowanej współpracy[1]. Historia Teatru Węgajty nie jest również historią organizacji pozarządowej, której członkowie albo dążą do instytucjonalnej stabilizacji, albo chcą zachowywać obowiązujący, organizacyjny *status quo*[2]. Na dzieje Teatru Węgajty składają się dwa okresy, następujące w rzadko zdarzającej się kolejności. Pierwszy z nich, dość długi (1986-2011), charakteryzował się, mimo licznych problemów finansowych, względnie stabilną sytuacją organizacyjną. Dopiero po nim (od 2012 roku) nastąpił etap funkcjonowania teatru jako organizacji pozarządowej, związany z koniecznością samodzielnego prowadzenia ustrukturyzowanej działalności administracyjnej przy jednoczesnym kontynuowaniu pracy artystycznej. Gdyby wziąć pod uwagę prehistorię Teatru Węgajty, czyli działalność w ramach Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia" (1977-1981), której kluczowe idee po dzień dzisiejszy realizuje Teatr, pierwszy z dwóch wspominanych okresów byłby nawet dłuższy. W chwili założenia „Pracowni", jej współtwórcy – Krzysztof Gedroyć, Krzysztof Łepkowski, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko (wcześniej Kusiorska) – znaleźli zatrudnienie w Stowarzyszeniu Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze". Ta wyjątkowa na owe czasy organizacja, założona w 1956 roku, w trakcie gomułkowskiej odwilży, miała wpisaną do statutu deklarację

lojalności wobec władz PRL, jednak w latach siedemdziesiątych cieszyła się dość dużą autonomią, jeśli chodzi o prowadzenie działalności kulturalnej w regionie. Podobnie pracujące w jej ramach grupy[3]. Twórcy „Pracowni" mogli samodzielnie decydować o kierunku podejmowanych przez siebie działań, co po latach Ryszard Michalski nazwie „nieprawdopodobną szansą od losu"[4]. Wraz z nadejściem stanu wojennego i z rozwiązaniem „Pracowni", jej twórcy, po licznych perturbacjach, zostali zatrudnieni w Wojewódzkim Domu Kultury w Olsztynie. W ramach swoich obowiązków, w oddalonej o dwadzieścia kilometrów wsi Węgajty (gmina Jonkowo), założyli Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia" (1981-1986). Wacław i Erdmute Sobaszkowie zamieszkali w bliskim sąsiedztwie, pozostałe osoby dojeżdżały z Olsztyna. Po zaadaptowaniu starego siedliska do celów działalności teatralnej, prowadzono warsztaty dla grup z Polski i z zagranicy. Główny nurt pracy obejmował autorskie ćwiczenia wywodzące się z „nurtu grotowsko-gurdżijewskiego"[5], poszukiwania muzyczne z kręgu muzyki żydowskiej a także przygotowywanie przedstawień teatralnych dla dzieci z Domu Dziecka oraz ze szkół dla osób z niepełnosprawnościami w Olsztynie. W tych nowych, trudniejszych warunkach (oddalenie ośrodka od miasta i srogie, śnieżne zimy) grupa powoli się wykruszała. W 1986 roku, po roku współpracy małżeństwa Sobaszków z Małgorzatą Dżygadło-Niklaus i Wolfgangiem Niklausem, wspólnie założyli Teatr Wiejski Węgajty (1986-1996). Prowadzenie tej grupy stało się wtedy, z inicjatywy Wacława Sobaszka, będącego cały czas pracownikiem olsztyńskiego WDK-u, jednym z jego zawodowych obowiązków. Współzałożyciel Węgajt opisał w swoim planie pracy rozwój Teatru. Po pewnym czasie w tej samej instytucji, również na stanowiskach instruktorów teatralnych, zostali zatrudnieni: Erdmute Sobaszek i Wolfang Niklaus, a nieco później także Małgorzata Dżygadło-Niklaus. W przedkładanych zwierzchnikom sprawozdaniach opisywali

podejmowane przez Teatr Wiejski Węgajty rodzaje aktywności: wyprawy, spektakle, seminaria, warsztaty, wystawy, działania artystyczno-społeczne. Choć cieszyli się pełną niezależnością działań, miewali obawy, że owa decyzyjność zostanie im odebrana. Zarzewiem konfliktów stawała się przede wszystkim wynegocjowana możliwość wypełniania swoich obowiązków zawodowych poza miejscem pracy, a z biegiem lat także – samo funkcjonowanie Stowarzyszenia Węgajty (od 1990 roku)[6]. Okres przemian ustrojowych w Polsce pod koniec XX wieku to w historii sektora pozarządowego wyjątkowy czas dużego zainteresowania samoorganizacją społeczną. Stowarzyszenie Węgajty zostało założone natychmiast „wtedy, kiedy już można było”[7]. Funkcję pierwszej prezeski pełniła Małgorzata Dżygadło-Niklaus. Stowarzyszenie gromadziło przede wszystkim osoby aktywne artystycznie, w tym czasie skład zespołu Teatru Wiejskiego Węgajty znacznie się powiększał. Wbrew początkowym sugestiom (zob.: Weihs-Pawlik, 1990), prowadzenie Stowarzyszenia nie zmieniło całkowicie statusu Teatru, który nadal działał pod egidą WDK. Dawało jednak twórcom możliwość aplikowania o dofinansowania na prowadzenie pracy, ponieważ w budżecie WDK-u, w 1992 roku przemianowanego na Regionalny Ośrodek Kultury, a w 2002 roku – na Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, poza środkami przeznaczonymi na etaty dla czterech członków Teatru, nigdy nie było środków na jego działalność. Nawet kiedy w 1995 roku doszło do rozłamu grupy na Teatr Węgajty/Projekt terenowy (1996-2011) i Scholę Teatru Węgajty (funkcjonującą od 1994 roku, a od 1996 istniejącą samodzielnie), relacje z olsztyńską instytucją (ówcześnie – ROK-iem) nie uległy zmianie. Dopiero po kilku latach grupy zaczęły składać osobne sprawozdania ze swej działalności. W okresie rozłamu prezeską Stowarzyszenia została Erdmute Sobaszek (jest nią do dziś) i, jak mówi obecnie, „to wtedy uaktywniła się zbiorowa struktura Stowarzyszenia”[8]. Z

pewnością sam fakt prowadzenia organizacji pozarządowej, możliwości, jakie ona dawała, ale także narzucany przez ustawę demokratyczny tryb zarządzania nią[9] wpłynęły na twórców Teatru Węgajty. Istnienie Stowarzyszenia przyczyniło się do kontynuowania współpracy między obiema grupami, których drogi artystyczne się rozeszły, a jeszcze przed pełnym podziałem zespołu wsparło jego demokratyzację. Jak mówiła Erdmute Sobaszek, „był to okres, kiedy nauczyliśmy się stosować rundy, które potem stały się naszym podstawowym sposobem ewaluacji”[10]. Analiza charakteru pracy nad spektaklami Teatru Wiejskiego Węgajty i późniejszego Teatru Węgajty/Projekt terenowy pokazuje, że z biegiem czasu przedstawienia zaczęły być przygotowywane w sposób coraz bardziej kolektywny. Wydaje się więc, że prowadzenie stowarzyszenia demokratyzowało nie tylko prace organizacyjne obu współpracujących grup, ale także działalność artystyczną zespołu prowadzonego przez Sobaszków.

Jednak do najważniejszego przełomu pod względem organizacyjnym w historii Teatru Węgajty doszło blisko dekadę temu. We wrześniu 2011 Erdmute i Wacław Sobaszkowie – liderzy Teatru Węgajty/Projekt terenowy oraz Małgorzata Dżygadło-Niklaus i Wolfgang Niklaus – prowadzący Scholę Teatru Węgajty dowiedzieli się, że planowane jest ich zwolnienie z Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Ta instytucja kultury, pod wodzą nowego dyrektora, przechodziła wtedy reorganizację, szukano oszczędności, nie umiano poradzić sobie z częściową niezależnością obu grup. Mimo bardzo zdecydowanego sprzeciwu zarówno olsztyńskiego, jak i ogólnopolskiego środowiska teatralnego i kulturalnego, petycji i listów do ministra kultury i dziedzictwa narodowego, nie cofnięto, niestety, tej decyzji. Wraz z końcem 2011 roku twórcy zakończyli współpracę z CEiIK-iem. 2012 rok upłynął im pod znakiem zmiany i kryzysu – o którym, między innymi, opowiadał przygotowany wtedy spektakl: *Ogień, kryzys, dworzec centralny*

(premiera 22 lipca 2012). W następnych latach Teatr Węgajty (grupa działa pod tą nazwą od 2012 roku) stanął przed koniecznością przeorganizowania swojego funkcjonowania tak, by po około trzydziestu latach działalności dostosować je do nowej sytuacji – istnienia w warunkach logiki projektowej.

Nie ulega wątpliwości, że różne struktury organizacyjne, w jakich funkcjonował Teatr w swojej przeszło trzydziestoletniej historii, miały wpływ na jego działalność w sferze zarówno artystycznej, jak i społecznej, ponieważ „sposób funkcjonowania i struktura organizacyjna teatru są kluczowe dla estetyki granych tam przedstawień" (Galas-Kosil, Olkusz, 2016, s. 8). Fakt ten, obligujący badaczy do uwzględniania kontekstów instytucjonalnych przy analizowaniu działalności artystycznej, nie ma nic wspólnego z domniemaną zależnością bądź niezależnością twórców. Uwikłanie w procesy społeczne, których częścią są zależności instytucjonalne, jest immanentną cechą teatru i sztuki oraz znajduje odzwierciedlenie w charakterze przygotowywanych działań. W przypadku Węgajt te zależności i ich konsekwencje widać najwyraźniej, gdy obserwuje się zmiany, jakie zaszły w aktywności grupy po zwolnieniu jej liderów z CEiIK-u i po przemianach związanych z koniecznością dostosowania pracy zespołu do warunków systemu projektowego.

Wady uwikłania organizacji pozarządowych prowadzących stałą działalność kulturalną w mechanizm ciągłego aplikowania w różnorodnych konkursach o niewielkie środki są współcześnie dobrze rozpoznane i szeroko komentowane. Wśród najważniejszych problemów związanych z takim funkcjonowaniem wymienić należy konieczność dopasowywania się do wymogów (zarówno tematycznych, jak formalnych) programów, o dotacje z których się zabiega. Każdy z nich ma odrębną specyfikę i ograniczenia narzucające sposób działania. Erdmute Sobaszek wskazuje, na przykład, na

brak programów wspomagających działania interdyscyplinarne, które charakteryzują Stowarzyszenie Węgajty. Ogromnym problemem jest także obligatoryjność wcześniejszego, szczegółowego określenia i zaplanowania działań, jakie chce się zrealizować, oraz dokładnego opisania wszystkich tzw. elementów składowych aktywności. Oznacza to, że nawet w działaniach artystyczno-społecznych, których istotnym aspektem jest (czy powinna być) kolektywna współpraca i grupowy proces poszukiwania formy, treści czy estetyki, końcowy efekt musi zostać, w możliwie jak najbardziej sprecyzowanej postaci, zaprojektowany przez koordynatorów działania już na etapie starań o środki. Co więcej, działania muszą mieć charakter zamknięty, ściśle określony w czasie i przestrzeni, co oznacza brak możliwości uzyskiwania środków na bieżącą działalność organizacji czy na stałe wynagrodzenia jej członków. Powoduje to wyjątkowo stresogenną sytuację, w której jedynie proces ciągłego aplikowania i wygrywania kolejnych konkursów może zapewnić środki do życia. Równocześnie finanse uzyskiwane na realizację zadania w zasadzie nigdy nie pokrywają całości kosztów projektu. Otrzymywanie dofinansowania oznacza, że organizacje muszą dysponować wkładem własnym, co w przypadku artystów z Węgajt, nieposiadających prawie żadnej stałej subwencji[11], jest dodatkowym, ogromnym wysiłkiem.

Na wszystkie wymienione trudności nakłada się jeszcze jedna, być może najpoważniejsza. Historia Teatru Węgajty stanowi nieprzerwany proces zmian formuły grupy. Do 1996 roku, mimo różnych form działań i praktyk podejmowanych przez Teatr Wiejski Węgajty, kluczowa była praca w miarę spójnego zespołu. W pierwszym okresie działań Projektu terenowego w pracy nad przedstawieniami obok stałego trzyosobowego zespołu pojawiali się artyści współpracujący i coraz więcej stażystów – młodych ludzi, często studentów, którzy na pewien czas (maksymalnie na kilka lat) stawali się

członkami grupy. Dziś Teatr Węgajty tworzą przede wszystkim Erdmute i Wacław Sobaszkowie. Pozostałe osoby, choć niekiedy ich działalność w Węgajtach ma charakter bardzo intensywny i trwa wiele lat, nie należą do zespołu, a jedynie współpracują z nim przy konkretnych aktywnościach, w pewnym, z góry określonym i ograniczonym, czasie. Ta diada, najmniejsza grupa społeczna, stanowi zatem jądro działalności Teatru Węgajty. Jednocześnie zaś główną koordynatorką jego aktywności i prezeską Stowarzyszenia jest Erdmute Sobaszek, która łączy w swojej pracy zadania administracyjno-organizacyjne z artystycznymi. Na pytanie o to, jak udaje jej się to godzić, odpowiada:

> To są role, które praktycznie się wykluczają. Jeżeli chodzi o rodzaj uwagi i rodzaj zaangażowania wewnętrznego, to jest on diametralnie różny. […] Ten rodzaj myślenia związany z tym, żeby mieć punktualnie gotowe wszystkie dokumenty, znać przepisy, pisać i rozliczać projekty, wymaga jakiegoś bardzo systematycznego umysłu, który jest trochę takim małym kalkulatorem. A w przypadku pracy artystycznej dokładnie taki umysł jest barierą. […] Właściwie cały czas jestem na krawędzi tego, że jedna albo druga część po prostu padnie. Niestety, najbardziej zagrożona jest ciągłość pracy artystycznej. Bo wymogi świata finansowo-administracyjnego są tak ścisłe, że bardzo często wygrywają z taką delikatnie budzącą się ścieżką artystyczną. Tym niemniej po prostu zachowuję, staram się zachować w tej artystycznej pracy dyscyplinę, żeby dać temu odpór. Jest jakiś termin. No to jest, ale ja teraz pracuję w sali teatralnej, tak. […] Ja się tego bardzo, bardzo boję, czy pewnego dnia nie zamienię się zupełnie w administratorkę i w tym momencie ta cała delikatna konstrukcja się zawali,

> ponieważ ja należę do samego jądra pracy artystycznej, a [w przypadku odejścia od pracy artystycznej] nie miałabym w ogóle motywacji, żeby to [prace administracyjne] robić[12].

Rozpoznanie własnej sytuacji wyrażone przez Erdmute Sobaszek wydaje się dobrze uzupełniać to, o czym pisze Bojana Kunst. Ta wykładowczyni teatrologii stosowanej w Giessen, analizując współczesne „całkowite zawłaszczanie sztuki przez kapitalizm" (Kunst, 2016, s. 13), odwołuje się jednak przede wszystkim do praktyk artystycznych powstałych w instytucji kultury. Tymczasem wydaje się, że to artyści i organizatorzy działań twórczych z trzeciego sektora, pracujący w sposób niestabilny, za niewielkie wynagrodzenia i często bez świadczeń socjalnych, są w jeszcze większym stopniu narażeni na sytuację wyzysku, opartą na postfordowskich metodach produkcji, wedle słów Marty Keil „wymagających ciągłych kreatywności, mobilności i elastyczności" (Keil, 2016, s. 7).

Wydaje się jednak, że mimo tych wielu opisanych wyżej, niesprzyjających okoliczności, w jakich funkcjonuje dzisiaj Teatr Węgajty, związanych ze specyfiką systemu projektowego, artystom tego zespołu udaje się dość często obchodzić narzucane im przez system ograniczenia. Ich obecna praktyka polega więc na ciągłym lawirowaniu pomiędzy wymogami programów a przekonaniami artystów, twórczymi (zarówno w przestrzeni działań artystycznych i artystyczno-społecznych, jak zarządzania kulturą i ekonomii) sposobami działania i dawno już założonymi celami prowadzonej aktywności.

Obecnie najważniejszym działaniem Teatru Węgajty, które w dużej mierze organizuje jego całoroczną pracę, jest Inna Szkoła Teatralna. Ta wyjątkowa forma kształcenia ma charakter projektu artystyczno-społecznego o wymiarze edukacyjnym i wyrasta z zainteresowań i przekonań twórców

Teatru. Istnieje ona jedynie dzięki umiejętności odnajdywania się przez artystów z Węgajt w różnych niekorzystnych sytuacjach, między innymi w systemie projektowym.

Zaczątki idei i praktyk realizowanych obecnie w ramach IST odnaleźć można niemal od początku w działaniach zespołu z Węgajt. Zdarzenia kluczowe dla powołania szkoły wiążą się z rokiem 1996, który pod względem pracy artystycznej był dla Teatru przełomowy. W momencie rozejścia się Teatru Wiejskiego Węgajty wyłoniły się dwie drogi rozwoju systematycznej pracy Teatru Węgajty/Projektu terenowego (od 2012 roku Teatru Węgajty). Sobaszkowie zainicjowali pracę Kapeli terenowej – zespołu muzycznego specjalizującego się w muzyce tradycyjnej różnych kultur, ze szczególnym uwzględnieniem pieśni jidysz i muzyki klezmerskiej. Kapela terenowa uczestniczy w wielu inicjatywach teatru oraz występuje gościnnie podczas koncertów i przedstawień teatralnych zaprzyjaźnionych zespołów, w kraju i za granicą. W lutym 1996 roku, podczas kolejnej odsłony seminarium *W stronę tradycji żywej* organizowanej w Węgajtach, Wacław Sobaszek przedstawił nowy rozdział w poszukiwaniach teatru – projekt edukacyjny, w którym zespół wybrał dla siebie rolę pośrednika w odkrywaniu przez młodych ludzi „wartości zagubionych i niezwykle dziś ważnych wątków kultury. Trzeba umieć słuchać dziadków" – podkreślał reżyser (cyt. za: Matulewicz, 1996). To wezwanie, choć obejmowało inny zakres poszukiwań i było zaproszeniem do zupełnie innego rodzaju pracy, przypominało przesłanie Jerzego Grotowskiego, ważnego mentora Sobaszka: *Tu es le fils de quelqu'un*[13].

Działania edukacyjne prowadzone w dziedzinie tradycyjnych widowisk zostały podjęte przez Teatr Węgajty/Projekt terenowy dzięki realizacji idei „szkoły w terenie", której pomysł kilka lat wcześniej sformułował

zaprzyjaźniony z Sobaszkami muzykant z Nowicy w Beskidzie Niskim, Jan Szymczyk (por.: *Inna Szkoła Teatralna…* 2007, s. 43). „Tak naprawdę zawsze chciałem i lubiłem uczyć, ale uczyć przede wszystkim po to, by poznawać. Nauczając, mogę nieustannie zgłębiać ruch. Nauczając, lepiej rozumiem, jak «wszystko się porusza»" – te słowa Jacques'a Lecoqa (2011, s. 23) mogłyby zostać wypowiedziane przez małżeństwo artystów z Węgajt, przy czym słowom: „ruch" i „poruszanie" powinny towarzyszyć „muzyka" i „gra".

Inna Szkoła Teatralna powstała w 2000 roku. Od początku adepci czerpali podstawowe formy i techniki performatywne z działań kolędniczych. prowadzonych przez Teatr Wiejski Węgajty od końca lat osiemdziesiątych XX wieku. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że IST jako formuła organizacyjna stanowiła swego rodzaju „praktykę ratunkową" zespołu, którego skład po rozejściu się ze Scholą stopniał do trojga artystów (z Sobaszkami pracowała najpierw Maria Łubiancewa, obecnie Nela Brzezińska). W tamtym czasie większość osób przyjeżdżała do Węgajt na warsztaty i bardzo trudno było utrzymać nawet przez krótki czas stałą grupę. Powołanie szkoły przy teatrze miało pomóc zatrzymać ludzi na dłużej. Jednocześnie Wacław Sobaszek wymieniał możliwości, jakie daje szkoła: „skupionej, rzetelnej pracy, podejścia na świeżo, z ciągle odnawiającym się młodym zespołem, znacznym zapasem sił, wrażliwości, postawą nieuprzedzoną, naturalnie otwartą, krytyczną" (W. Sobaszek, *Na otwarcie…*, 2007, s. 9).

Przeniesienie punktu ciężkości z działań artystycznych, dominujących w Teatrze Wiejskim Węgajty, na artystyczno-społeczne, zdecydowane wzmocnienie pracy edukacyjnej (obecnej od początku w kręgu zainteresowań twórców) charakteryzują dwie ostatnie dekady pracy. Choć wątek samokształcenia i edukacji był istotny od początku działań Pracowni przez poszczególne etapy pracy Teatru Węgajty, to ostatnie dwudziestolecie

stanowi pełne rozwinięcie i ukoronowanie tego typu działań prowadzonych w Węgajtach. Jeżeli można w lakonicznej formule zawrzeć wielowątkową pracę, którą kierują Erdmute i Wacław Sobaszkowie, należałoby określić Teatr Węgajty jako projekt formacyjny.

Materiału do pracy w Innej Szkole Teatralnej dostarczają tradycyjne widowiska i obrzędy cyklu kalendarzowego: od początku do końca zimy. Adepci, wśród których obok twórców z dużym doświadczeniem teatralnym[14] i kolędniczym są teatralni i kolędniczy „neofici" (przeważają studenci), podczas trzech kilkudniowych warsztatów rozdzielonych kilkutygodniowymi pauzami poznają elementy kolędowania bożonarodzeniowego, zapustów oraz kolędowania wielkanocnego (*alilui*). Drugi biegun, ściśle połączony z tamtym, stanowi praca adeptów nad indywidualnym materiałem dzięki improwizacjom i pracy z maską. Dla wielu uczestników działań IST jest inicjacją w teatr, początkiem działań artystycznych, również w wymiarze animacyjnym[15]. Dzięki scaleniu nauki i utrwalania tradycyjnych struktur performatywnych, jakie wiążą się z obrzędami, z pracą nad improwizowanymi wypowiedziami autorskimi łączą się w IST dwa obszary poszukiwań – indywidualny i społeczny, dotyczący „teraźniejszości" i tradycji. Skład grupy podczas kolejnych odsłon warsztatowych w ciągu roku ulega zmianie. Każdy etap kończy wyprawa – na pogranicze łemkowsko-polskie, na Warmię lub w pobliskie okolice, do tzw. zbiorowych domów (domów pomocy społecznej, więzień, schronisk dla osób bezdomnych, skłotów itp.) oraz na pogranicze polsko-litewsko-białoruskie.

Powstanie Innej Szkoły Teatralnej ściśle wiąże się w historii Teatru Węgajty nie tyle ze wzbogaceniem form widowiskowych (o istniejące w repertuarze zespołu od 1996 roku zapusty), ile ze znacznym poszerzeniem miejsc ich prezentacji. Po roku 2000 zespół prowadzony przez Sobaszków wraz z

rozwijaniem praktyki zapustnej przenosi „to, co było żywiołem kolędowania, energię, niepowtarzalną relację z ludźmi […] w inną sytuację, miejską" (Sobaszek, 2004, s. 40). Istotne przy tym, że w nowej, miejskiej przestrzeni artyści wybierają miejsca szczególne, te, „które nie wszyscy na co dzień odwiedzają" (Bartnik, 2006, s. 61). Tworzą wraz z adeptami spektakle prezentowane już nie na geograficzno-kulturowych, ale „społecznych pograniczach". Wyraźna obecność prac zespołu w miejscach uznawanych za marginalne dla społeczeństwa oraz często „zapomnianych", celowo omijanych, nieatrakcyjnych dla innych teatrów grup widzów, obrazuje ewolucję działalności Węgajt. Powstanie IST wyznacza stopniowy, ewolucyjny zwrot zespołu ku tematom społecznym i praktykowaniu teatru zaangażowanego, związany nie tylko z rozpoznaniem potrzeb „nowych", odnajdywanych w marginalizowanych społecznie środowiskach, grup widzów, ale również z coraz szerszym penetrowaniem możliwości społecznych sztuki i obszarów zaniedbanych kulturowo. Zapustne spektakle IST, prezentowane od początku w domach pomocy społecznej, ośrodkach dla uchodźców, więzieniach, ośrodkach monarowskich, schroniskach dla osób z doświadczeniem bezdomności i w podobnych przestrzeniach, stanowią też wyzwanie dla samych adeptów. Konfrontują ich z miejscami z reguły im nieznanymi, które często funkcjonują w przestrzeni tego samego miasta, po sąsiedzku, a równocześnie jakby za widocznym lub niewidocznym murem. Dzięki zapustom uczestnicy IST doświadczają, że przedstawienie, wspólny taniec i śpiew mogą być pomostem międzyludzkiego spotkania, a czasem także początkiem dialogu. Spektakle kształtują nie tylko umiejętności performerskie w nowych, nieznanych przestrzeniach, w których adepci IST często występują bez wcześniejszej próby, ale także poszerzają ich ogląd świata i nierzadko również kompetencje społeczne.

Celem pracy IST, bez względu na to, czy jest prowadzona na geograficzno-kulturowym, czy na „społecznym pograniczu", nigdy nie jest „suche" etnograficzne odtworzenie elementów obrzędów (choć etnograficzna rzetelność ma duże znaczenie), ale stawianie w praktyce pytań o istotę teatralności[16]. Szukając odpowiedzi poprzez działania komponowane w oparciu o obrzędowe praktyki performatywne, ale także autorskie improwizacje, adepci uczą się wybranych tradycyjnych form teatralnych. A wraz z nimi doświadczają wypełniających je treści. Adepci IST przyjmując role kolędników, *wołoczebników*, zapustników, „wchodzą" w inny, „egzotyczny" z punktu widzenia współczesnego wielkomiejskiego trybu życia (a takie są doświadczenia większości adeptów) świat – kosmos, w inne relacje międzyludzkie, odkrywają nie tylko inny wymiar działania w społeczności, ale także inny wymiar życia. To doświadczenie nabudowuje się niejako samoistnie na pierwotnym doświadczeniu pracy teatralnej. I to do niego – spotkań, rozmów, współbycia z gospodarzami, relacji z ziemią oraz „zanurzenia" w przyrodzie i pejzażu, którego ważnymi elementami są np. jezioro, pagórek czy las – często nawiązują w swoich wypowiedziach na temat szkoły jej adepci. Spotkanie z nowym miejscem, z tradycją wiąże się dla wielu uczestników szkoły z odkrywaniem dotąd nieznanych aspektów własnej tożsamości, a nawet z przełomami w wymiarze artystycznym i egzystencjalnym[17].

Od początku ważnym narzędziem stosowanym w Innej Szkole Teatralnej była praca z maską, zainicjowana w 2000 roku w trakcie pracy nad zapustami, rozwijana dzięki autorskiemu warsztatowi Marii Łubiancewej. Obecnie te poszukiwania kontynuuje Erdmute Sobaszek[18]. Autorskie maski, wykonywane przez każdego adepta z wykorzystaniem formy własnej twarzy, przekształcane przez twórców na dalszym etapie pracy w postaci ludzkie i nie-ludzkie, stanowią ważny element widowiska zapustnego. Maska staje się

nie tylko kreacją, bywa również materializacją indywidualnych doświadczeń twórcy, często sygnałem działania sił i procesów nieuświadomionych. Niekiedy pozostają one w związku z sytuacją społeczną. Wykonane podczas zapustów maski (a przynajmniej część z nich) zostają przejęte przez inne osoby w pracy nad kolędowaniem wiosennym i pojawiają się wraz z etiudami w „zajściu wielkanocnym" – pokazie wieńczącym chodzenie po *alilui* we wsi Dziadówek na Suwalszczyźnie. Obydwa rodzaje widowisk to inscenizacje Wacława Sobaszka, który z autorskich etiud, powstałych z improwizacji uczestników, montuje widowisko. Inicjalne ogniwo rocznego cyklu przedstawień szkoły stanowią Szopki noworoczne, prezentowane od 2009 roku w szkole w Nowicy na zakończenie kolędowania bożonarodzeniowego, reżyserowane także przez Sobaszka. W Szopce poprzez indywidualne i zbiorowe etiudy, przygotowywane tym razem bez masek, adepci dzielą się z mieszkańcami wsi tematami, które są dla nich ważne na przełomie roku. Występ domykają przytaczane przez aktorów wypowiedzi mieszkańców, zbierane podczas kolędowania. Te elementy scalają społeczność, łączą miejscowych z obcymi, ale także miejscowych ze sobą nawzajem.

Wszystkie trzy widowiska (bożonarodzeniowe, zapustne, wielkanocne) opierają się na autorskim materiale dramaturgicznym wykonawców, którzy sami wybierają (niekiedy też przerabiają) teksty (literackie, socjologiczne lub filozoficzne), niektórzy z nich tworzą autorskie wypowiedzi, przygotowują rekwizyty, komponują muzykę. Odwołują się przy tym również do intuicji, a nawet snów.

Poszczególne pokazy za każdym razem mają charakter szkiców, pozostają w procesie, jakby niegotowe, nie do końca wyczyszczone, teatralnie niedoskonałe, choć zawsze spięte rytmem działań i rytmem muzycznym. W trybie pracy szkoły brakuje czasu na ich pogłębienie. Może nie taki jest także

jej cel. Szkoła ma dawać narzędzia, inicjować działania, inspirować, ukazywać możliwość generowania energii poprzez teatr. Ten brak pogłębienia pracy nie dotyczy, oczywiście, wszystkich etiud. Wielu adeptów bierze udział regularnie w wyprawach IST od kilku lat (np. Maria Legeżyńska, Tomasz Puchalski, Martin Rosie), inni postępowali tak w przeszłości (np. Katarzyna Regulska, Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz). Niektórzy z nich pracują nad własnymi etiudami w przerwach między wspólną pracą. Zdarza się, że prezentowany materiał ma wystarczający potencjał, by stać się zaczynem samodzielnych spektakli[19].

W 2010 roku w praktyce Innej Szkoły Teatralnej nastąpił przełom. W pokazie prezentowanym na zakończenie *alilui* w Dziadówku twórcy, ku własnemu zdziwieniu, odkryli „jakiś inny rodzaj energii”[20], gotowy spektakl[21]. *Woda 2030*, prezentowana podczas różnych festiwali i występów gościnnych, nie powstała więc z zamiaru stworzenia przedstawienia, a niejako narodziła się samoistnie. Tamto wydarzenie wpłynęło na zmianę sposobu pracy IST. Okolicznością, która dodatkowo przyczyniła się do tej ewolucji, był opisany już przełom w strukturze organizacyjnej Teatru.

W 2011 roku cykl Innej Szkoły Teatralnej również zakończył się przygotowaniem spektaklu – *Ziemi B*, jednak, jak podkreślał Wacław Sobaszek, w chwili premiery on sam jeszcze nie był pewien, czy Teatr Węgajty podejmie się realizacji kolejnych przedstawień inspirowanych ideą czterech żywiołów: „Rzeczywiście, jeszcze na etapie *Ziemi B* nie wiedzieliśmy. W końcu jednak daliśmy się ponieść. Niech będą cztery żywioły, niech będzie Empedokles!” (Sobaszek, 2012, s. 17).

Rok 2012, związany ze zmianami organizacyjnymi Teatru, twórcy Węgajt rozpoczynali, jak zwykle, od warsztatu kolędniczego. Tym razem jednak adepci IST dostali zadanie, by porozmawiać z osobami bezdomnymi na temat

tego, czym jest kryzys. Z fragmentów rozmów zostało utworzone krótkie przedstawienie – szopka noworoczna zatytułowana *Sylwester na Dworcu Centralnym*, która odwoływała się nie tylko do panujących ówcześnie niespokojnych nastrojów, dotyczących wciąż obwieszczanego kryzysu ekonomicznego, ale także do kryzysowej sytuacji Teatru Węgajty.

Od tamtego czasu każdy cykl warsztatów IST kończy się stworzeniem spektaklu, prezentowanego premierowo podczas międzynarodowego festiwalu Wioska Teatralna, a następnie często również w różnych kontekstach w kraju i za granicą. W ten sposób po inicjalnej *Wodzie 2030* (2011) powstały: *Ogień, kryzys, dworzec centralny* (2012), *Powietrze e(ks)misja* (2013) oraz *Wielogłos* (2014), *Mniej!* (2015), *Godzina 0* (2016), *Czujność* (2017), *Przesilenia* (2018), *Beztroska* (2019).

W wymienionych przedstawieniach dominują tematy polityczno-społeczne: kwestie ekologiczne, kryzysu uchodźczego, konsumeryzmu, rodzących się nacjonalizmów, wojny, braku świadomości obywatelskiej, niekiedy także historie osobiste i rodzinne. Wszystkie spektakle można zaliczyć do teatru krytycznego, którego sztandarowymi hasłami są: „współistnienie", „szacunek" i „świadomość", rozumiane szeroko, w skali całej planety, w wymiarze ekologicznym, międzygatunkowym i międzyludzkim. Przy czym głosy kolektywu adeptów-twórców, wybrzmiewające w niewielkiej stodole, w wiosce na północnym wschodzie Polski, niezwykle silnie rezonują z aktualnymi niepokojącymi problemami w kraju i na świecie, wobec których trudno zachować poczucie sprawczości. Taki wydaje się jeden z celów tych przedstawień. Sztuka, w rozumieniu twórców IST, nie tylko ma budzić świadomość u widzów, ale dostarczać im narzędzi zdolnych przywrócić sprawczość ich działań poza teatrem. Aktor nie tyle kreuje tutaj określoną rolę, ile poprzez wiązkę słów, działań i postaci/masek dzieli się swoim

myśleniem i znaleziskami, demaskującymi mechanizmy obecne w rzeczywistości, oraz narzędziami, które pozwalają mu, mimo wszystko, w niej działać. Wykonawca zachęca widza do podjęcia indywidualnej drogi poszukiwań, do porzucenia bezczynności.

Formy spektakli wyrastają z kabaretu politycznego i bliskie są tradycji brechtowskiej. Działania pantomimiczne, w tym sekwencje maskowe, fragmenty taneczne, etiudy aktorskie – wykonywane pojedynczo, w parach i w zmieniającej się konstelacji performerów – wstawki muzyczne, komentarze socjologów, analizy strategii polityków, fragmenty poezji tworzą rodzaj patchworku. W tym montażu atrakcji (w rozumieniu Siergieja Eisensteina) rolę kluczową pełni rytm, bazujący nie tylko na fragmentach muzyki, ale przede wszystkim na muzyczności słów, fraz i działań. Spektakle polityczne w reżyserii Sobaszka ujawniają poetycką strukturę świata. Różnice warsztatowe między performerami świadczą o teatralnym współistnieniu różnych generacji, w którym początkujący uczą się od doświadczonych, a scena staje się miejscem transmisji rzemiosła i doświadczenia.

Obecnie Inna Szkoła Teatralna jest realizowana i finansowana w dużej mierze z programu „Edukacja Kulturalna” Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Chociaż spektakle powstają dzięki funkcjonowaniu Teatru w systemie projektowym, twórcom Węgajt udaje się prowadzić proces twórczy w sposób w dużej mierze niezależny od tego systemu.

Tryb pracy w IST jest powtarzalny. Przed przyjazdem na pierwszy warsztat kolędniczy adepci otrzymują informację, jaki będzie temat przewodni poszukiwań. Formułując go, Erdmute i Wacław Sobaszkowie zastanawiają się, w jaki sposób uchwycić kluczowe odczucie danego czasu. Co stanowi podstawową odpowiedź na wyzwania płynące z rzeczywistości? Hasła są krótkie, z reguły jednowyrazowe. To one tworzą grunt do pracy i to w

odpowiedzi na nie adepci przygotowują indywidualny materiał, z którym przyjeżdżają do Węgajt. Pierwsze zaproszenie adeptów do twórczości jest także sygnałem dla nich, że „ważne jest, by myśleć samodzielnie i samodzielnie próbować różnych rzeczy”[22].

Poza materiałem konceptualnym i przygotowanymi działaniami pojawiają się intuicje, przeczucia, za każdym razem inny rodzaj energii w podejściu do tematu. Te trudne do zdefiniowania, ale obecne jakości stanowią równie ważny budulec obrazów i etiud. Praca nad poszczególnymi cyklami warsztatu wygląda tak jak w latach wcześniejszych, jednak poszukiwania i etiudy oscylują wokół tematu głównego. Podczas pokazów zapustnych, wielkanocnych i szopki etiudy są nagrywane i na podstawie nagrań oraz własnej pamięci Wacław Sobaszek wybiera sekwencje do końcowego przedstawienia. On odpowiada za dramaturgię i strukturę całości. Niekiedy zostaje ona zmontowana z etiud i masek przejętych od „pierwszych autorów” przez innych adeptów. Dlatego, choć przedstawienia IST wykonywane są przez kilku aktorów, często materiał do spektaklu tworzy dużo większa grupa autorów, którzy z różnych względów nie biorą udziału w końcowym spektaklu. Specyficznie rozumiany temat wieloautorstwa omówiła Joanna Kocemba (2017). Po tygodniowej pracy powstaje przedstawienie, stanowiące kompozycję „gotowych” etiud.

Kiedy adepci prezentują podczas warsztatu przywieziony materiał, „nie ma ani wyznaczonego ściśle kierunku, ani z góry przewidzianego scenariusza”[23]. Mimo istnienia relacji, przez niektórych uczestników postrzeganej jako relacja: mistrzowie – uczeń[24], w IST nie ma sytuacji, by ktoś mówił: „pokażę wam, jak to zrobić”. Jak zaobserwował Marek Kurkiewicz, niektórzy uczestnicy tego oczekują i nie każdy jest w stanie wejść w proponowany rytm pracy, który opiera się na zaproszeniu i zachęcie: „chodźcie za mną, chodźcie

z nami, zrobimy coś wspólnie”[25]. Przywieziony przez uczestników materiał rośnie i ewoluuje nie tylko pod wpływem własnych odkryć, ale często także pracy innych osób[26]. Reżyser nie prowadzi aktorów do inscenizacji własnej idei. Jego uwagi są raczej techniczne. Często dotyczą tempa, głośności mówienia, sposobu wejścia. Zadanie Wacława Sobaszka jako reżysera polega na odkryciu kontekstu, który będzie w stanie objąć wszystkie wypowiedzi adeptów. To zadanie początkowo wydaje się niewykonalne, gdyż etiudy są z reguły bardzo zróżnicowane. Znalezienie wspólnej myśli, perspektywy całości „to duża praca Wacka” – konstatuje Kurkiewicz, chętnie przywołując też hasło „wielogłosu”, określające różnorodność tak ważną w słowniku zespołu z Węgajt[27]. W procesie pracy warto także wskazać na bardzo istotną rolę Erdmute Sobaszek (współprowadzącej Inną Szkołę Teatralną) oraz innych aktorek i aktorów ze starszych roczników IST (np. Justyny Wielgus, Zofii Bartoszewicz, Emilii Hagelganz), którzy wspierają w pracy i inspirują osoby mniej doświadczone, niekiedy prowadząc z nimi także działania indywidualne.

Głosy na temat napięć w procesie pracy IST są różne, zależą od osobistych doświadczeń, przyjętej perspektywy, wrażliwości poszczególnych osób na to zagadnienie, a także różnią się w zależności od rocznika szkoły. Marek Kurkiewicz (uczestnik IST w latach 2017-2019) podkreśla, że żadne wypowiedzi artystyczne adeptów nie są „kastrowane”, „spychane” ani pomijane. Również Erdmute Sobaszek mówi o w pełni podmiotowym traktowaniu adeptów i ich propozycji. Podobnie uważa aktorka Agata Ziółkowska, adeptka IST w latach 2019-2020. Kurkiewicz w stosunku do pracy w Węgajtach nie używa pojęcia „demokracji”, ale raczej ekwalizmu. W pracy nad spektaklami widzi przestrzeń dla działania zasady „liberum veto, a […] nie tego, że większość ma rację”[28]. Autor może nie zgodzić się z uwagami reżysera i przeforsować własną wizję[29].

Inaczej postrzega tę pracę Emilia Hagelganz, aktorka, performerka, pedagożka teatru, założycielka Transnationales Ensemble Labsa w Dortmundzie, związana z Węgajtami od roku 2005. Wskazuje na obecne w IST napięcia i konflikty oraz poczucie niektórych adeptów, że nie dostali dość miejsca na powiedzenie tego, co chcieli; że ich głos został ograniczony (zbliżone spostrzeżenia miał David Zelinka – adept IST w latach 2004-2011[30]), nie w pełni zostali wysłuchani. Performerka zastanawia się jednak, na ile w każdej pracy teatralnej prowadzonej w grupie pewne mechanizmy dotyczą konkretnej pracy twórczej, a na ile ujawniają się podczas niej różne doświadczenia twórców pochodzące z odmiennych obszarów. Próba, warsztat są miejscem takiego ujawnienia i odreagowania innych sytuacji. Uwagi te prowadzą Hagelganz do odważnego stwierdzenia na temat natury teatru (nie tylko Teatru Węgajty): „Myślę, że teatr nie jest miejscem demokratycznym. I nie wiem do końca, czy to jest jego rola. W Węgajtach dużo się o tym mówi i dyskutuje [mowa o demokratyczności], tylko wydaje mi się, że tego nie ma. Możemy ćwiczyć tutaj niektóre rzeczy [dotyczące wspólnej pracy, relacji, spotkań, edukacji] tylko nie powiedziałabym, że to jest miejsce wolności i demokracji”[31].

Równocześnie w wypowiedziach i Hagelganz, i wielu innych uczestników IST, powtarza się porównywanie pracy teatralnej w Węgajtach do spotkania. (Prawdziwe spotkanie, w rozumieniu artystów z Węgajt, opiera się na dialogu, na praktykowaniu idei przejętych od kontrkultury, „ducha wspólnoty, ducha szacunku i ducha otwartości”[32]). Adepci uważają, że niezależnie od tego, co robią: czy uczestniczą w warsztacie, przygotowaniu końcowego przedstawienia, czy w próbie, „praca w Węgajtach to jest spotkanie” „w takiej atmosferze bardzo rodzinnej”[33]. Porównaniom pracy w IST do doświadczenia domu[34] towarzyszą rozpoznania, że „teatr jest spotkaniem”[35] i że nie zawsze musi być „profesjonalnie i perfekcyjnie”, żeby

to spotkanie mogło się wydarzyć[36]. Z kolei Hagelganz wskazuje na kategorię spotkania obecną w strukturze przedstawień. Reżyser zostawia wewnątrz kompozycji spektaklu rodzaj wolnego miejsca, pustej przestrzeni, w której może się wydarzyć coś, czego nie da się zaplanować – coś „prawdziwego”[37].

Być może to „wolne miejsce” ma pewien związek z surowością spektakli IST, ich niewykończoną formą. Wolno przypuszczać, że jest to nie tylko świadoma decyzja, ale i wybór Wacława Sobaszka, który tworząc przedstawienia w skromnych ramach czasowych, w niezwykle intensywnym procesie pracy,[38] może doświadczać obaw, by pod pretekstem wygładzania nie utracić jeszcze nie w pełni rozwiniętych kompozycji i obrazów, nie zignorować ważnych intuicji, nie „zawekować jakiejś prawdy”. Nie należy zapominać, że IST to szkoła, w której bezpośrednim przekazie: mistrz – uczeń czy mistrzowie – uczeń, ale także partnerskiej relacji: adept – adept i artysta – artysta,[39] często w trakcie spektaklu, na scenie odbywa się nauka nie tylko teatralnego rzemiosła, ale też tego, czym teatr może być, jaką funkcję potrafi pełnić w drugiej dekadzie XXI wieku. Obecność widzów i ich żywe reakcje w Nowicy, Dziadówku, w domach pomocy społecznej, schroniskach dla osób bezdomnych, więzieniach, świadczą o wartości pracy Teatru Węgajty. Forma teatralna spektakli Innej Szkoły Teatralnej bywa bardziej problematyczna w odbiorze dla widzów teatralnych związanych z konwencjonalnym teatrem mainstreamowym, tym bardziej jeśli takie osoby oglądają spektakl Węgajt poza jego „rodzimym kontekstem”, podczas festiwalu w dużym mieście. Wówczas zarzuty stawiane pracy szkoły mogą być poważne, najczęściej dotyczą braków rzemiosła, niespełnionej potrzeby obcowania z wyczyszczoną, dopracowaną i domkniętą formą teatralną.

Eugenio Barba, dokonując transkulturowej analizy przedstawienia, „ujawnia, że praca aktora stanowi rezultat połączenia trzech aspektów odbijających

trzy różne poziomy organizacji: osobowości wykonawców", na którą składają się wszystkie cechy świadczące o „ich wyjątkowości i jedyności", „szczególne cechy tradycji i kontekstów społeczno-kulturowych, w których objawia się […] osobowość wykonawcy", oraz „posłużenie się fizjologią w zgodzie z pozacodziennymi technikami ciała" (Barba, 2005, s. 5). W Innej Szkole Teatralnej praca prowadzona jest ze szczególnym uwzględnieniem właśnie tych poziomów. Badanie „teatralności" ma silny związek z poziomem preekspresywnym aktora. Nauka elementów tradycyjnych form performatywnych oraz poznawanie kontekstu społeczno-kulturowego obrzędów i życia widzów (Nowica, Dziadówek) staje się dla adeptów źródłem nowej wiedzy o sztuce, teatrze i świecie. Z kolei zaproszenie uczestników pracy IST do budowania autorskich etiud, improwizacji, tworzenia indywidualnych masek, mówienia ze sceny o tym, co dla nich osobiście ważne w danym momencie[40] w odniesieniu do historii indywidualnej, ale i społecznej, służy rozwijaniu ich „wyjątkowości i jedyności".

Inna Szkoła Teatralna, mimo jej uwikłania w zależności systemu projektowego, działa na wzór znanych z tradycji laboratoryjnej XX wieku szkół-teatrów, których celem było „odnowić teatr, aby stworzyć fundamenty teatru przyszłości i aby poszerzyć perspektywy przyszłości teatru" (Cruciani, 2005, s. 249). Założenia pracy ośrodków tego rodzaju nigdy nie jawiły się jako doraźne i osobiste, były bowiem poszukiwaniem sposobu kształtowania człowieka nie tylko w odmienionym teatrze, ale i społeczeństwie. Edukacja twórcza i przekazywanie doświadczeń prowadzić miały do wypracowania reguł, pozwalających znaleźć skuteczne formy treningu i podjąć eksperymenty, które zdolne są przekroczyć granice teatru i nadać „kształt i treść ideom i projektom kulturowym" (tamże).

Działania Teatru Węgajty świadczą nie tylko o zmyśle pragmatycznym

twórców i ich żelaznej konsekwencji, ale także o swoistym heroizmie kontynuowania przez lata pracy w niekorzystnym systemie projektowym. Z pragnienia ustabilizowania sytuacji finansowej Teatru i uniezależnienia go od niepewnych dotacji narodził się w 2017 roku pomysł spółdzielni socjalnej[41].

Wśród założycieli spółdzielni znalazły się osoby blisko związane z działalnością zespołu i stowarzyszenia: poza Sobaszkami, Joanna Drzewiecka-Kozielska – aktorka przedstawień zrealizowanych przez teatr w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (Ubica w *Ubu król, czyli Polacy…* z 2016, Królowa w *Iwonie poślubionej* z 2019) oraz Adam Śmiechowski – księgowy. Katarzyna Regulska – późniejsza prezeska spółdzielni, zaproszona do współpracy przez Erdmute Sobaszek, była związana z Teatrem Węgajty jeszcze od czasów Projektu terenowego. Adeptka Innej Szkoły Teatralnej, kulturoznawczyni, uczestniczka warsztatów, autorka tekstów na temat pracy zespołu (zob. m.in.: Regulska, 2005, s. 49-50) współorganizatorka festiwalu Wioska Teatralna (2013), miała za sobą doświadczenie związane z warszawską spółdzielnią socjalną *Kisz-Misz* i współpracę z uchodźczyniami. Widziała potencjał w rozwinięciu podobnych działań w Węgajtach. Dzięki Regulskiej z myślą o pracy w spółdzielni trafiła na Warmię Luiza Ibragimova, która po śmierci męża jako uchodźczyni z Czeczenii zamieszkała z dziećmi w Warszawie. Zgodnie z ideą spółdzielni socjalnej również tę powstającą w Węgajtach współtworzyli ludzie, z których przynajmniej część znajdowała się poza rynkiem pracy (lub w tzw. szarej strefie) i ich potencjał dotyczący życia zawodowego nie mógł się ujawnić.

Powstająca przy Teatrze spółdzielnia miała być wielobranżowa. W jej ofercie obok działalności gastronomicznej znalazły się działania artystyczne, edukacyjne i kulturalne, jednak główny napęd finansowy miała nadać gastronomia, oparta w dużym stopniu na daniach kuchni czeczeńskiej (por.:

Bukłaha, 2019). Jeszcze zanim 29 grudnia 2017 roku oficjalnie została powołana do istnienia spółdzielnia o symbolicznej nazwie Convivo (współistnieję), czeczeńskie kolacje i poczęstunki towarzyszyły prezentacjom przedstawień i wydarzeniom organizowanym i współorganizowanym przez Teatr Węgajty w siedzibie zespołu, a także w Olsztynie i w Warszawie. W ciągu dwóch lat pracy spółdzielnia, oczywiście, oferowała swoje usługi także poza kontekstem teatralnym i lokalnym.

Obecnie jednak działalność kulinarna spółdzielni przygasa. Taka praca może stać się dodatkowym źródłem dochodu dla członkiń i członków spółdzielni, nie jest jednak w stanie zapewnić im utrzymania. Z całą pewnością także działalność spółdzielni nie jest w stanie uniezależnić teatru od dotacji. Dotychczas nie udało się też poszerzyć oferty warsztatów i innych działań, które dodatkowo mógłby prowadzić zespół artystyczny. Podejmując próbę wskazania przyczyny takiego stanu, Katarzyna Regulska mówi o niewystarczającej liczbie osób odpowiedzialnych za rozwój usług gastronomicznych w spółdzielni Convivo, aby w satysfakcjonujący sposób rozwinąć tę działalność. Zarówno wśród członkiń i członków spółdzielni, jak między spółdzielnią a Teatrem pojawiały się także trudności dotyczące zarówno kwestii pragmatycznych – wszak spółdzielnia miała być przedsiębiorstwem – jak tych związanych z różnicami kulturowymi. W skali indywidualnej spółdzielnia w dużej mierze pomogła jej członkiniom i członkom odnaleźć się w rzeczywistości ekonomiczno-społecznej; w pewnym sensie i w wąskiej ramie czasowej – uzyskać stabilizację, sprawdzić się i wzmocnić swój potencjał jako przyszłych pracowników. Dla Teatru spółdzielnia Convivo stała się natomiast cennym doświadczeniem, poligonem badawczym relacji międzyludzkich, komunikacji, wzajemnego dostrzegania różnic i prób szukania wspólnych rozwiązań, nie zawsze zresztą skutecznych. Erdmute Sobaszek podkreśla natomiast, że „z punktu widzenia finansowania

czy stabilizowania finansowego działalności teatralnej [spółdzielnia Convivo] była błędem”[42].

Na pytanie, co w takim razie mogłoby pomóc Teatrowi Węgajty w jego obecnej sytuacji, Erdmute Sobaszek odpowiada, że z pewnością byłaby to możliwość choćby częściowego ustabilizowania pracy, realizowania projektów długoterminowych, dłuższych niż trzyletnie[43]. Widziana syntetycznie historia pracy teatralnej Sobaszków jawi się jako proces, w którym ewolucja działań wynika z konsekwentnej realizacji pasji do teatru i muzyki, ale w jeszcze większym stopniu z niezłomnego kształtowania postawy wobec świata, praktyki buntu w wymiarze politycznym, ekologicznym, społecznym i artystycznym. Ten ostatni obszar oznacza prowadzenie, bez względu na okoliczności, pracy, która – choć wiedzie poprzez teatr i muzykę – opiera się na szukaniu możliwości twórczego współistnienia i budowania społeczności. I choć to udaje się Teatrowi Węgajty znakomicie, to bez wątpienia potrzebne mu wsparcie w aspekcie instytucjonalnym. Po trzydziestu ośmiu latach wielokierunkowej pracy, prowadzonej u podstaw we wsi Węgajty oraz w innych miejscach, przeważnie w środowisku wiejskim, w przestrzeniach i na obszarach defaworyzowanych, artyści z Węgajt w pełni zasługują na otrzymywanie regularnej dotacji. Byłoby bardzo pożądane, by osoby odpowiedzialne za podział środków finansowych, którym zależy (albo z racji zajmowanych funkcji powinno zależeć) na rozwoju kultury oddolnej, niezależnej, zdecentralizowanej i wspólnotowej, okazały swoją sprawczość i odpowiedziały pozytywnie na tę potrzebę. Wszyscy na tym zyskają. To jest też jeden z warunków rozwijania oryginalnych poszukiwań społeczno-artystycznych prowadzonych w Teatrze Węgajty.

Badania, których wynikiem jest niniejszy 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.

Joanna Kocemba-Żebrowska

Joanna Kocemba-Żebrowska (joanna.kocemba@ispan.pl) – kulturoznawczyni i teatrolożka, członkini zespołu naukowego w Instytucie Sztuki PAN „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych" realizowanego w ramach grantu NCN, doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW (tytuł przygotowywanej rozprawy: *Teatr partycypacyjny w Polsce. Wybrane praktyki*), absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, jako animatorka kultury współpracuje z Łódzkim Stowarzyszeniem Inicjatyw Miejskich „Topografie". Numer ORCID: 0000-0003-4305-4992.

## Przypisy

1. Wśród nich są: Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", Teatr Kana w Szczecinie, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu, Teatr „Wierszalin"; a częściowo też łódzkie teatry „Chorea" i Szwalnia oraz poznańska Scena Robocza. Historia organizacyjna Teatru Węgajty przebiega też inaczej niż np. w przypadku Komuny// Warszawa (wcześniej Komuny Otwock).
2. Wśród takich grup  można wskazać np.: Teraz Poliż, Stowarzyszenie Sztuka Nowa oraz teatry: Biuro Podróży, Porywacze Ciał czy Usta-Usta Republika.
3. Również w środowisku osób związanych z Komitetem Obrony Robotników (1976) Pracownia działająca w ramach „Pojezierza" postrzegana była jako przestrzeń wolności. Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 14 XII 2018 w Węgajtach (cytowane w tekście rozmowy nie zostały jeszcze opublikowane; znajdują się w archiwum projektu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*).
4. Wypowiedź Ryszarda Michalskiego na podstawie rozmowy przeprowadzonej przez M.H. 16 II 2019 roku w Olsztynie.
5. Na podstawie rozmowy z Erdmute Sobaszek, przeprowadzonej przez J.K.-Ż. 13 V 2019 roku w Węgajtach.

6. Na podstawie rozmowy z Erdmute Sobaszek, przeprowadzonej przez J. K.-Ż. 13 I 2020 przez komunikator Skype.
7. Tamże.
8. Tamże.
9. Por.: Dz. U. 1989 Nr 20 poz. 104. Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989r. *Prawo o stowarzyszeniach*, http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19890200104/U/D19890104Lj.pdf [data dostępu: 30 I 2020].
10. Na podstawie rozmowy z Erdmute Sobaszek, przeprowadzonej przez J. K-Ż. 13 I 2020, dz. cyt. Runda to metoda prowadzenia rozmowy grupowej, podczas której każdy z uczestników zabiera głos według kolejności zajmowanych miejsc w kręgu.
11. Obecnie jedyna stała subwencja, jaką otrzymuje Teatr Węgajty, pochodzi z Funduszu Aktywizacji Twórczości Teatralnej, którego dyspozytorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wspólnie z Teatrem im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Wsparcie istnieje, jest jedynym elementem stabilności organizacyjno-finansowej Teatru, jednak ze względu na swoją wysokość ma znikomy wpływ na działalność zespołu.
12. Wypowiedź Erdmute Sobaszek podczas rozmowy przeprowadzonej przez J. K.-Ż. 13 I 2020, dz. cyt.
13. W obu konstatacjach odnaleźć można podobne przekonanie, że – wykonawcy dzięki pracy artystycznej z pieśnią tradycyjną (u Grotowskiego – wibracyjną) oraz strukturami działań performatywnych towarzyszących obrzędom (u Sobaszka związanym przede wszystkim z kolędowaniem i zapustami) mogą odkryć swoją przynależność w szerokim znaczeniu, doświadczyć, że „są skądś", „nie są włóczęgami". Pochodzą „z jakiegoś kraju, z jakiegoś miejsca, z jakiegoś krajobrazu" (Grotowski, 2012, s. 810). Mają możliwość, by doświadczyć tego stanu, gdy podczas kolędniczych praktyk trafiają do miejsc i domostw jako „przybysze, goście, «hostis», obcy bliźni" (Sobaszek, 1991, s. 69). Dzięki obrzędom i pieśniom mogą spotkać zarówno osoby, które je znają, jak i takie, z którymi właśnie dzięki obrzędom i pieśniom dopiero nawiążą kontakt, spotkają się.
14. Przykładem takiej osoby jest Marek Kurkiewicz – niegdyś aktor Teatru Snów, obecnie reżyser Teatru 3,5 i współpracownik Teatru Ósmego Dnia.
15. Por.: wypowiedź Tomasza Puchalskiego, uczestnika kilku sezonów IST, na podstawie rozmowy z M.H., 24 I 2020 roku. Emilia Hagelganz związana z IST przez kilka sezonów, która trafiła do Węgajt w 2005 roku jako studentka studiów aktorskich w Niemczech, podkreśla, że dzięki doświadczeniu IST zyskała odwagę do tego, by realizować własne plany artystyczne, rozwinąć działania do tej pory nieznane, ale także podążyć w takich kierunkach, których nie tylko nie uwzględniała, ale wobec których zachowywała dystans. Delikatna wskazówka Wacław Sobaszka: „Taniec, to mogłoby być coś dobrego dla ciebie", która pierwotnie nie przekonała Hagelganz, ostatecznie „doprowadziła" ją do tańca *butō*, obecnie ważnego elementu w pracy performerki. Por.: wypowiedź Emilii Hagelganz w rozmowie z J. K.-Ż., 25 VII 2018 roku w Węgajtach.
16. Wacław Sobaszek postrzega, za Stanisławem Vincenzem, kolędowanie jako teatr. Chętnie posługuje się też określeniem Jana Dormana, dla którego kolęda to „rodzaj commedii dell'arte" (W. Sobaszek, *Zajęcia…*, 2007, s. 9).
17. Por. wypowiedź Agaty Ziółkowskiej w liście do M.H. z dnia 22 I 2020, maszynopis.
18. O pracy z maską w Teatrze Węgajty zob.: *Maska jest jak pies…*,2019, s. 22-26; wypowiedź Marka Kurkiewicza w wywiadzie udzielonym J. K.-Ż., 23 VII 2018 w Węgajtach, wypowiedź Barbary Michery w wywiadzie udzielonym M.H, 26 VII 2019 w Węgajtach.

19. Przykład stanowią sceny przygotowane przez Marka Kurkiewicza, objęte tytułem *Spowiedź brata*, w ramach spektaklu IST *Przesilenia* (pierwotny tytuł *Przesilenia. Spowiedź brata*) z 2018 roku.
20. Wypowiedź Emilii Hagelganz, dz. cyt.
21. Wypowiedź Erdmute Sobaszek w rozmowie telefonicznej z M.H., 20 I 2020.
22. Wypowiedź Emilii Hagelganz, dz. cyt.
23. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
24. Wypowiedź Tomasza Puchalskiego w wywiadzie udzielonym J. K.-Ż. 25 VIII 2018 w Węgajtach.
25. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
26. Por.: wypowiedź Barbary Michery, dz. cyt.
27. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
28. Tamże.
29. Por. wypowiedź Elizy Paś w liście do M.H. z dnia 1 II 2020, maszynopis.
30. Por.: wypowiedź Davida Zelinki w rozmowie z M.H. 24 VII 2018 w Starym Kawkowie.
31. Wypowiedź Emilii Hagelganz, dz. cyt.
32. Por.: wypowiedź Ryszarda Michalskiego, dz. cyt.
33. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
34. Wypowiedź Barbary Michery, dz. cyt.
35. Wypowiedź Agaty Ziółkowskiej, dz. cyt.
36. Tamże.
37. Wypowiedź Emilii Hagelganz, dz. cyt.
38. O intensywności pracy podczas warsztatów IST wspominała Agata Ziółkowska. Zwracała uwagę na „zupełnie inny rytm życia, dnia, pracy" niż w innych zespołach amatorskich i podczas innych warsztatów. Praca w IST nie przebiega w rytmie „spotkanie i rozejście się", ale adepci przebywają wspólnie przez całą dobę – pracują teatralnie, przygotowują się do wyprawy, uczą się tańców, pieśni, poznają tradycje lokalne, zajmują się logistyką. Choć ćwiczenia „proponowane przez Mute i Wacka [Sobaszków], są często podobne do tych, z którymi spotykałam się wcześniej, obejmującymi pracę z ciałem i głosem – zwierza się Ziółkowska – to całość, która powstaje i wynika z całego tygodnia pracy, jest po prostu inna". Wypowiedź Agaty Ziółkowskiej, dz. cyt.
39. Na złożoność i dynamiczny rozwój relacji zwrócił uwagę Tomasz Puchalski w wywiadzie udzielonym M.H., dz. cyt.
40. Por.: wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.; wypowiedź Agaty Ziółkowskiej, dz. cyt.
41. Wypowiedź Katarzyny Regulskiej w wywiadzie udzielonym M. H., 28 I 2020.
42. Wypowiedź Erdmute Sobaszek podczas rozmowy przeprowadzonej przez J. K.-Ż. 13 I 2020, dz. cyt.
43. Tamże.

## Bibliografia

Barba, Eugenio, *ISTA. Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru*, przeł. G. Ziółkowski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. L. Kolankiewicz, przeł. J. Fret i in., Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i

Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Bartnik, Magdalena, *Gdzie Zapust chodzi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2006 nr 72.

Bukłaha, Zuzanna, *Pierwszy czeczeński food truck w Warszawie. Spróbuj jak smakują manty, gałuszki i czepałgasze*, „Gazeta Wyborcza", 13 IX 2019, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,150427,25186354,pierwszy-czeczenski-food-truck-w-warszawie-sprobuj-jak-smakuja.html [dostęp: 28 I 2020].

Cruciani, Fabrizio, *Przykłady zachodnie*, przeł. G. Godlewski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. L. Kolankiewicz, przeł. J. Fret i in., Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Galas-Kosil, Anna; Olkusz, Piotr, *Struktury i estetyki. Wprowadzenie*, [do:] *Struktura teatru a struktura spektaklu. Wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich,* Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

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

*Inna Szkoła Teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, red. M. Kotlewska, E. Sobaszek, W. Sobaszek, Stowarzyszenie „Teatr Węgajty", Węgajty 2007.

Keil, Marta, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu,* Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa – Lublin 2016.

Kocemba, Joanna, *Autorstwo w Teatrze Węgajty*, publikacja: kwiecień 2017, http://blog.teatrwegajty.eu/?p=76 [dostęp: 20 I 2020].

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu,* Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa - Lublin 2016.

Lecoq, Jacques, *Ciało poetyckie*, przeł. M. Hasiuk-Świerzbińska, Instytut Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011.

*Maska jest jak pies. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Wojciech Dudzik*, „Teatr Lalek" 2019 nr 2.

Matulewicz, Tadeusz, (TM), *Biegiem do Metów*, „Dziennik Pojezierza", 29 I 1996.

Regulska, Katarzyna, *Un "Projet de terrain" dans les foyers: Noël, Carnaval, Pâques*, „Théâtre/Public" 2005 nr 179.

Sobaszek, Wacław, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, [w:] *Źródła i przyszłość. Cztery żywioły work in progress*, red. J. Wichowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2012.

Sobaszek, Wacław, *Na otwarcie „Innej szkoły teatralnej”*, [w:] *Inna Szkoła Teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, red. M. Kotlewska, E. Sobaszek, W. Sobaszek, Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, Węgajty 2007.

Sobaszek, Wacław, *Zajęcia warsztatowe i terenowe*, [w:] *Inna Szkoła Teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, red. M. Kotlewska, E. Sobaszek, W. Sobaszek, Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, Węgajty 2007.

Sobaszek Wacław, *O schodzeniu na ziemię*, „Gazeta Łódzkich Spotkań Teatralnych” 2004, 10-12 grudnia.

Sobaszek, Wacław, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty”*, „Konteksty” 1991 nr 3-4.

Weihs-Pawlik, Joanna, *Teatr u źródeł*, „Olsztyński Kurier Obywatelski” 1990 nr 2.

---

**Źródło:**
*https://didaskalia.pl/artykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty*