

2030

2010



Teatr Węgajty

Inna Szkoła Teatralna

SPIS TREŚCI:

Erdmute Sobaszek

Wyścig z czasem – zamiast wstępu 5

Dominika Bremer

Próba tworzenia autonomii,
współodpowiedzialności i praktykowania
kolektywu – szkic o Innej Szkole Teatralnej
Teatru Węgajty 13

Joanna Kocemba-Żebrowska

Kłamstwa i zwierzenia 45

Moti – elMotoLoko

Zdjęcia 52

Wacław Sobaszek

Trochę mądrości 61

Martin Rosie

Teksty i zdjęcia 62

Wyścig z czasem – zamiast wstępu

Półmetek – bycie w pół drogi.

Dziesięć lat temu Inna Szkoła Teatralna wyruszyła w drogę, której punktem dojścia nie było kreowanie określonego dzieła czy inny szczytny cel tylko ... pewna data: Rok 2030. Dla wielu ludzi rok ten był wtedy zbyt odległy, by się o niego troszczyć. Jednak dla tych, którzy czujnie odbierali sygnały płynące ze świata cezura roku 2030 reprezentowała ostatnią możliwość ratowania ziemskiej biosfery przez zatrzymanie energetyki opartej na paliwach kopalnianych, widoczny gołym okiem kres ekonomii opartej na wzroście i kres nad-eksploatacji podstawowych zasobów przyrody, w tym wody. Spektakl „Woda 2030” grany przez adeptów wyprawy wielkanocnej w niewielkiej pod-suwałskiej stodole, nawiązał do jednego z najbardziej archaicznych motywów ludowej obrzędowości wiosennej, do wody. I zadał pytanie o przyszłość odwiecznej, zdawałoby się, więzi łączącej człowieka z przyrodą, jego żywicielką. Nie można było dłużej omijać tego pytania. Dotąd wyprawy Innej Szkoły Teatralnej skupione były na różnych formach wiejskiej obrzędowości. Wiosną 2010 zrozumieliśmy, że to niewystarczające. Nie można było dłużej wspólnie z mieszkańcami wioski celebrować corocznego, kosmicznego święta

nadejścia nowego życia, równocześnie rozmawiając między sobą w grupie o aktualnych, niepokojących nas tematach: o oznakach wyczerpania się zasobów wody, zaniku bioróżnorodności i o skutkach przegrzewania się oceanów. Trzeba było zacząć działać po nowemu. „Woda 2030” otworzyła przestrzeń do dialogu bardziej autentycznego zarówno w gronie tworzących się w kolejnych latach, nowych grup warsztatowych jak i pomiędzy nami a mieszkańcami wiosek i innymi wspólnotami przez nas odwiedzanymi. Bo odtąd już podczas każdej wyprawy Innej Szkoły Teatralnej – czy to zimowej, nawiązującej do motywów kolędniczych, czy to zapustnej, wnoszącej obrazy karnawałowe w przestrzenie Domów Opieki, ośrodków dla uchodźców, więzień, schronisk dla bezdomnych i innych miejsc znajdujących się poza marginesem uwagi społeczeństwa, czy wiosennej – kulminacyjne spotkania łączyły w sobie energię teatralnego obrzędu i to co tu i teraz: nasze niepokoje o świat, który pędzi w stronę kataklizmu. Rozpoczęty w ten sposób cykl Źródła i przyszłość stał się nową Inną Szkołą Teatralną: szkołą pracy zespołowej nad „kamykami” własnych obserwacji, przemyśleń i snów przywiezionych przez uczestników na warsztaty w formie tekstów, cytatów i pomysłów.

Tekst *Kłamstwa i zwierzęta* Joanny Kocemby-Żebrowskiej (uczestniczki wypraw IST w latach 2012, 2013, 2015 i 2019) przenosi nas w sam środek cyklu, w atmosferę wyprawy

wielkanocnej 2014, kiedy wspólnym tematem aktorów i widzów było poczucie zagrożenia wojną i rok po tym, jak na widok psa jednego z goszczących nas gospodarzy, uwiązanego na łańcuchu długości kilkudziesięciu centymetrów poczulimy złość, bezsilność i zwyczajny smutek. Do dziś mamy wątpliwości, czy nasza interwencja przyniosła zwierzęciu ulgę.

Szerokie spojrzenie na sposoby pracy IST przedstawia w naszym zeszycie „Szkic o Innej Szkole Teatralnej” Dominiki Bremer (uczestniczki wyprawy IST w roku 2018). Cudzyśłów użyty w odniesieniu do wybranego przez Autorkę tytułu używam celowo. Mamy bowiem do czynienia z czymś więcej niż szkic, z uważną i obszerną próbą opisaną twórczej pracy uwzględniającej indywidualne wypowiedzi artystyczne każdego z uczestników poszczególnych warsztatów. Autorka opiera się nie tylko na własnych doświadczeniach i wiedzy. Prowadziła cały szereg wywiadów z aktualnymi i byłymi uczestnikami wypraw.

Półmetek – bycie w pół drogi. Słowo kojarzy się niejednoznacznie, przywołuje przecież również na myśl „połowiczność”, coś jak „szklanka do połowy ...”. No właśnie – pusta czy pełna? Nie czas jeszcze na fetowanie rocznic. Chwila zatrzymania się, chwila przyjrzenia się swojej pracy w zwierciadle tekstów, zdjęć i obrazów jest niezbędna, by jeszcze raz zadać sobie pytanie o kierunek, o spełnienie

obietnic danych sobie i innym, o skutki i o skuteczność własnego działania. Wielką pomocą są dla nas prowadzone od 2018 prace zespołu badawczego Instytutu Sztuki PAN pod kierunkiem Magdaleny Hasiuk*, w szczególności wprowadzone do refleksji nad pracą IST słowa-klucze „proces”, „droga/chodzenie”, „teatr performatywny”, „struktura rapsodyczna”, „artywizm”**.

Budowanie horyzontalnych relacji w procesie twórczym może uchodzić za utopię. Ale podążanie za nią pomaga w mozolnym zmaganiu się z własnymi granicami i w wysiłku budowania nowych przestrzeni komunikacji. Spektakle IST utkane są z wielu, nieraz wspañałych etiud, z otwartości ludzi do wchodzenia w improwizacje grupowe i z wysiłku samej wyprawy. Czujemy z Wackiem ogromną wdzięczność w stosunku do wszystkich tzw. adeptów, którzy towarzyszyli nam w tej drodze. Większość z nich realizuje w tej chwili projekty artystyczne i społeczne, które są dla nas inspiracją i mobilizacją do własnego wysiłku.

W realizacji spektakli IST od 2010 roku uczestniczyli współtwórcy pierwszych wypraw Moti Ashkenazi, Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganż i Barbara Szpunier oraz: Izabella Alwingier, Paulina Andruczyk, Roman Černík, Magdalena Drozdowicz, Krzysztof Dziemian, Iza Giczewska, Żaneta Górecka, Dominika Grenda, Barbara Grzybowska, Anna Gutkowska, Agnieszka Hakizimana, Joanna Kocemba, So-

nia Kochnowicz, Aleksandra Kowalczyk, Jacek Kuczyński, Marek Kurkiewicz, Maria Legeżyńska, Pamela Leończyk, Bogumiła Majczyno, Barbara Michera, Jan Mrázek, Iwona Pruska, Tomasz Puchalski, Karolina Plácha, Sebastian Świąder, Janne Weirup, Marta Wiśniewska, Martin Rosie, Wiktoria Rutkowska, Yang Yang, David Zelinka, Paulina Miu Zielińska, Agata Ziółkowska, Katarzyna Żytomirska.

Ale przecież swój wkład do spektakli wniosło o wiele więcej ludzi uczestniczących w samych warsztatach – poprzez cytaty wniesione do pracy warsztatowej, poprzez muzykę, poprzez maski tworzone na warsztatach zapustnych zapustnych i pozostawione do dalszego użytkowania w Węgajtach i poprzez życzliwość i wysiłek w trakcie wypraw. Poprzez robienie plakatów do kolejnych spektakli bardzo nam dopomogli ich Autorzy: Anna Drońska, Joanna Kaczmarczyk, Daria Kozłowska – Wrona, Marta Madej i Tadeusz Piotrowski. Bardzo dziękujemy! Wszyscy skorzystaliśmy z grupowej energii zbudowanej z pojedynczych działań!

Półmetek – bycie w pół drogi. Właściwie w połowie wyścigu. Wyścigu z czasem. Nie zapominajmy o tym, że znamiona upływającego czasu: destrukcyjna konstelacja sił i władzy, emocje rozpędzonej konsumpcji i wzrastające fobie społeczne przyniosą ze sobą w przyszłości coraz trudniejsze zadania i wybory. O czasie, w którym przyszło nam

żyć opowiadają w zeszycie zdjęcia Motiego Ashkenaziego (uczestnika wypraw IST w latach 2011 – 2014), a wreszcie o nas samych jako uczestników ogólnoswiatowej społeczności – wiersz Wacława Sobaszka, wyśpiewany przez Autora podczas przedpremierowego pokazu najnowszego spektaklu IST pt. Rozziew.

Chcielibyśmy w naszym zeszycie bezpośrednio przywołać część artystycznego obrazu tego dziesięcioletniego palimpsestu jakim jest program Źródła i przyszłość. Przedstawiamy wam cykl tekstów Martina Rosie, wielokrotnego uczestnika wypraw IST okresie od 2015 do 2019. Żyjący w Berlinie Autor towarzyszył nam jako dokumentalista ze swoim aparatem fotograficznym i jako uczestnik pracy teatralnej ze swoimi, pisanymi w dwóch wersjach językowych impresjami poetycko-filozoficznymi. Pozostawił na poetyce spektakli IST wyraźny ślad. Niech więc nasz „Półmetek” stanie się pretekstem do wyodrębnienia i podsumowania tego cyklu.

Erdmute Sobaszek

* tytuł projektu: Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno – kulturowych

** por. najnowszy tekst Autorki pt. Kilka słów na marginesie pierwszej dekady realizacji przedstawień Innej Szkoły Teatralnej: „proces”, „droga/chodzenie”, „teatr performatywny”, „struktura rapsodyczna”, „artywizm”. Publikacja tekstu nastąpi wkrótce.



Dominika Bremer

Próba tworzenia autonomii, współodpowiedzialności i praktykowania kolektywu

szkic o Innej Szkole Teatralnej Teatru Węgajty

Postanowiłam napisać tekst o sposobie pracy i produkowania spektakli, tworzonych w ramach Innej Szkoły Teatralnej (IST). IST to warsztaty organizowane od 2010 roku przez Teatr Węgajty (Erdmute i Wacława Sobaszków). Składają się na nie trzy okresy w roku – kolędowanie noworoczne (organizowane na początku stycznia), zapusty (organizowane w czasie karnawału, w lutym) i kolędowanie wielkanocne (organizowane w czasie świąt Wielkiej Nocy). To, co zostanie wypracowane podczas trzech śródrocznych warsztatów, staje się materiałem, na którym pracuje się w lipcu, tygodniu poprzedzającym Wioskę Teatralną. Spektakl finałowy od 2010 roku otwiera każdy lipcowy festiwal.

Inna Szkoła Teatralna to trzy warsztaty w okresie zimowym przygotowujące do trzech wypraw. Kolędowanie odbywa się w styczniu i służy nauce obrzędu związanego z karpackim widowiskiem kolędniczym, które wraz z szopką noworoczną (etiudy

autorstwa uczestników i uczestniczek warsztatu), zwykle odgrywa się w Nowicy. Zapusty odbywają się w lutym, w czasie karnawału. W czasie warsztatu zapustnego osoby wykonują maski, tworzą widowisko zapustne oraz uczą się elementów obrzędu zapustnego, który odgrywają często w instytucjach pomocy społecznej i placówkach publicznych (domy pomocy społecznej, więzienia). Allelujka to warsztat, który organizowany jest w trakcie świąt Wielkiej Nocy i dotyczy nauki tradycji z pogranicza polsko-litewsko-białoruskiego oraz wyprawy do Dziadówka na Suwalszczyźnie.¹

Na potrzeby napisania poniższego tekstu wymyśliłam 14 pytań, które przesałam kilkunastu osobom (uczestnikom i uczestniczkom warsztatów IST w różnych latach) z prośbą o odpowiedź. Uzyskałam ją od siedmiu osób² i na podstawie ich relacji skonstruowałam znaczną część prezentowanych poniżej rozpoznań. Moje działania absolutnie nie były szeroko zakrojonym badaniem jakościowym. Raczej próbą uruchomienia poszczególnych doświadczeń i perspektyw przez zadanie autorskich pytań, które również wynikają z doświadczenia – kilkuletniej pracy³ w Teatrze Węgajty (a bardziej precyzyjnie: przy festiwalu Wioska Teatralna) oraz jednorazowego udziału w warsztatach zapustnych w lutym 2017 roku. Skonstruowane przeze mnie pytania nie wynikały więc jedynie z ciekawości przebiegu warsztatów, powstawania etiud, budowania relacji, ale bardziej z ciekawości tego, w jaki sposób osoby nazywają rzeczy, które ja sama próbuję nazywać. Zadałam pytania, żeby sprawdzić, na ile moje intuicyjne przekonania są bliskie innym doświadczeniom, a na ile dalekie. Ważne aby to zaznaczyć, ponieważ



wszystko to, co zawarte poniżej nigdy nie będzie li tylko relacją uczestniczek i uczestników, ponieważ po pierwsze: ja, jako autorka tekstu wykorzystuję ich relacje, do stworzenia autorskiej narracji o kolejnych odsłonach IST, po drugie: zadane przeze mnie pytania, pomimo próby skonstruowania ich w niebezpośredni sposób, wyznaczyły uprzednio sposób pracy nad zebrany materiałem.

Mój tekst jest więc próbą nazwania sposobów demokratyzacji pracy artystycznej i wprowadzania kolektywnych form życia i pracy, które od kilku lat obserwuję w Teatrze Węgayty. Nie mogę w sposób autorytarny konstruować narracji o sposobie pracy IST, mogę jednak zastanowić się w jaki sposób budowane w ramach IST relacje artystyczne, teatralne, etyczne i emocjonalne wpływają na treści kolejnych spektakli, sposób ich przedstawiania i afektywny potencjał każdego z nich. Tekst rozpoczynam od zastanowienia się nad pojęciami autorstwa i autonomii w budowaniu treści podczas pracy IST, dalej zastanawiam się czym może być praca Innej Szkoły Teatralnej w kontekście uprawiania sztuki ze społecznością⁴. Następnie zastanawiam się na relacją z publicznością/społecznością lokalną. Kolejnym zagadnieniem, które będę chciała podjąć to miejsca spektakli Innej Szkoły Teatralnej w szeroko pojętej misji Teatru Węgayty i pozycjonowania się w szeroko rozumianej alternatywie społecznej i teatralnej.

Na zakończenie wstępu muszę podkreślić, że nigdy nie uczestniczyłam w innych warsztatach teatralnych oprócz tych wspomnianych powyżej, prowadzonych w ramach Innej Szkoły Teatralnej. Zatem wszystkie moje rozpoznania, różnice, które wskazuję, tropy, które uruchamiam, odniesienia, których używam

oparte są przede wszystkim na moich doświadczeniach jako oglądającej spektakle innych teatrów alternatywnych i instytucjonalnych oraz jako słuchaczki relacji z uczestnictwa innych osób.

Autorstwo i odpowiedzialność w Innej Szkole Teatralnej

*The teacher's thinking is authenticated only by the authenticity of the students' thinking. The teacher cannot think for her students, nor can she impose her thought on them. Authentic thinking, thinking that is concerned about reality, does not take place in ivory tower isolation, but only in communication.*⁵

Paulo Freire

Joanna Kocemba-Żebrowska w jednym z artykułów⁶ na temat pracy IST podejmowała kwestię autorstwa, jako kluczowej w zrozumieniu mechanizmów i praktyk tej konkretnej pracy warsztatowej. Niewątpliwie jest to jedna z bardziej niezwykłych i ważnych kwestii w próbie nazwania intencji i sposobów komunikacji z widzem/widzką w obszarze działań IST. Po pierwsze dlatego, że autorstwo jest rozproszone. Autorem i autorką każdego spektaklu stają się wszystkie osoby uczestniczące w warsztacie, autorzy i autorki tekstów inspirujących kolejne etiudy oraz tradycje odpowiedzialne za konkretne pieśni i obrzędy, które są nieodłączną częścią każdego widowiska kolędniczego, zapustnego lub allelujkowego. Inscenizatorem jest Wacław Sobaszek, to on decyduje o kolejności prezentowania etiud, jest, obok Mute Sobaszek, osobą, które najczęściej konsultują propozycje artystyczne i formalne z uczestni-

kami i uczestniczkami warsztatu. Do tekstu Kocemby-Żebrowskiej powrócę jeszcze pod koniec tekstu, próbując zastanowić się nad relacją z publicznością.

Każdą z osób, które udzieliły mi odpowiedzi w wywiadzie dotyczącym pracy IST poprosiłam, żeby opisała przebieg warsztatu. Pomimo drobnych różnic każda z nich zwróciła uwagę na trzy fazy/wymiary/obszary pracy. Pierwszy związany jest z hasłem proponowanym do namysłu przez Wacława i Mute Sobaszek na początku każdego roku obrzędowego (np. „czujność”, „beztroska”). To hasło przekazywane jest uczestnikom i uczestniczkom jeszcze przed rozpoczęciem samych spotkań w Teatrze Węgałty, aby poprosić ich o autonomiczną refleksję nad zagadnieniem oraz przygotowanie materiału dramaturgicznego, na którym osoba będzie pracować podczas tygodnia warsztatowego. Drugim obszarem pracy staje się praca ruchowa, warsztatowa, teatralna, której celem jest stworzenie etiud wokół zaproponowanego wcześniej hasła. Tą część warsztatu poprzedza wspólna dyskusja nad towarzyszącym w danym roku pracy tematem, w której konfrontuje się swoje stanowiska i myśli. Trzecim wymiarem pracy, jest warsztat obrzędowy, czyli nauka pieśni, tańców oraz przebiegu samego obrzędu. Widowisko kolędnicze/zapustne/allelujkowe zawsze składa się z dwóch części: prezentacji etiud autorstwa uczestników i uczestniczek warsztatów w inscenizacji Wacława Sobaszka oraz odegrania partytury obrzędowej.

Istnieją przeróżne praktyki uzyskiwania transparentności i sprawiedliwości w informowaniu o autorstwie spektaklu. Przyjętą i praktykowaną najczęściej (jednak od jakiegoś czasu silnie kon-

testowaną) formą zapisu, jest dzielenie spektaklu na swoiste części i przypisywanie autorstwa kolejnym osobom (reżyseria, dramaturgia, światła, scenografia, choreografia, itd.). Z praktyki pracy teatralnej wynieść można jedną, niezaprzeczalną uwagę: tak prosty podział nigdy nie oddaje rzeczywistej pracy nad konkretnymi częściami przedstawienia. Role wyznaczane w czasie procesu produkcji spektaklu często nachodzą na siebie. Dlatego coraz częściej osoby decydują o demonstracji kolektywnego charakteru pracy, na przykład poprzez zamieszczanie wszystkich osób odpowiedzialnych za przedstawienie przy każdej z tendencyjnie przyjętych ról powstających w procesie produkcji. Możliwe jest również pominięcie tych zwyczajowych ról i informowanie jedynie o tym, że spektakl został stworzony przez konkretny kolektyw.

Żeby zastanowić się nad kwestią autorstwa w Innej Szkole Teatralnej zadałam osobom uczestniczącym w przeszłości w warsztatach trzy pytania dotyczące poczucia autorstwa, poczucia autonomii w procesie tworzenia treści kolejnych etiud i spektaklu oraz samego przebiegu warsztatu, który ma wpływać na chwilowe poczucie kolektywności i wspólnotowości w pracy⁷. Opiszę je poniżej po kolei, na samym początku opisując swoje doświadczenie.

W warsztatach IST uczestniczyłam tylko raz, były to Zapusty w 2017 roku. Wchodząc w przestrzeń warsztatu teatralnego bardzo się bałam, ponieważ było to moje pierwsze doświadczenie z jakimkolwiek warsztatem ruchowym, teatralnym, przedstawieniowym, którego efektem miał stać się wspólnie odegrany spektakl. To, co pozwoliło mi poczuć się bezpiecznie, to znajomość sporej części uczestników i uczestniczek warsztatu oraz Wacława i Mute Sobaszek. Pierwszy wieczór poświęciliśmy na rozmowy o tym, co ze so-

bą przywieźliśmy – tekstach, inspiracjach, snach, które mają stać się pożywką dla teatralnej reprezentacji hasła wywoławczego warsztatów; w 2017 roku była to „czujność”. Kolejne dni poświęciliśmy na pracę nad ciałem, głosem i szukaniem takiej formy teatralnej, która z jednej strony pozwoli wybrzmieć pożądaney treści, a z drugiej będzie możliwa do realizacji i wykonania dla osoby, biorąc pod uwagę zarówno jej zdolności sceniczne, jak i dostępne materiały (rekwizyty, kostiumy, przestrzeń). Ja skorzystałam z eseju Virginii Woolf „Śmierć ćmy”⁸. Bez żadnego szczególnego powodu. W 2017 roku byłam na trzecim roku studiów i jedno z zajęć fakultatywnych, które realizowałam były poświęcone jej prozie. Wówczas, zafascynowana twórczością jej autorstwa, postanowiłam wykorzystać ten esej, jako podstawę do opowiedzenia o swoim rozumieniu hasła „czujność”.

Zadając pytanie o poczucie autorstwa w tworzonym w IST spektaklu, chciałam przede wszystkim przekonać się o tym, jak uczestnicy i uczestniczki warsztatów pozycjonują Waclawa i Mute w zwyczajowo przyjętych hierarchiach pracy teatralnej. Byłam ciekawa, czy Waclaw, podpisany na plakatach jako odpowiedzialny za inscenizacje, w czasie pracy przyjmuje rolę tradycyjnego reżysera, forsującego swoją wizję przedstawienia i treści. Ważne było dla mnie również to, w jaki sposób osoby definiują pozycję Mute (nie pytając o to bezpośrednio): jako gospodyni, uczestniczki warsztatu, drugiej reżyserki? W niemal każdej z siedmiu uzyskanych odpowiedzi pojawia się podobny sposób definiowania autorstwa: jako rozproszonego i przynależnego każdej osobie uczestniczącej w warsztatach z uwzględnieniem konsultacyjnej roli Waclawa i Mute oraz inscenizacyjnej roli

Wacka⁹. Na pytanie o to, czy można wskazać autora/autorkę spektaklu, jeden z uczestników Martin Rosie, odpowiedział tak: „No właśnie nie. To samo jest ważne nawet w przypadku wielkiego spektaklu IST na Wiosce. Na plakatach co prawda stoi „inscenizacja Waław Sobaszek”, i faktycznie to on wymyśla sobie dramaturgię i zasadniczy kierunek spektaklu, lecz... po prostu tego nie czuć. Nie czuć – i bym powiedział, że tak i nie jest –, że tam siedzi pan reżyser, kto decyduje i dyryguje. Może tego nie czuć dzięki podejściu teatru Węgałty, w którym zawsze też chodzi o rozwój głosu, umiejętności, jakości uczestników, które wszystkie wpływają w pracę i pomagają w procesie. Chcę jeszcze raz podkreślić to samo, co już powyżej opisałem: W ten sposób nie ma rządzącej zasady, która albo samodzielnie albo w rękach władzy jakoś nad wszystkim panuje. W możliwości odkrywania właśnie tej demokracji bazowej i jej specyficznej jakości międzyludzkiej na małą skalę kręgu uczestników warsztatów leży dla mnie cały sens działalności teatru, jego serce. Z tego wynika, że nie ma autora, jednak nie w sensie poststrukturalizmu, że teraz, jak już nie ma króla, tekst sam panuje. Wręcz przeciwnie, nic nie panuje, jesteśmy autonomicznymi osobami jak i częściami wspólnego projektu jednocześnie, i to nie zaprzecza sobie samemu w żadnym sensie” (pisownia oryginalna)

Martin zwrócił uwagę na brak „rządzącej zasady”, która odgórnie miałaby porządkować sposób pracy. Rządzącą zasadą może być na przykład sposób produkowania spektaklu wcielany w szkołach teatralnych, za który odpowiedzialna jest zarówno pielęgnowana w nich hierarchia, jak i sam podział wydziałów i specjalizacji – aktorska, dramaturgiczna, reżyserska, itd., które tworzą

Teatr Węgałty/
projekt terenowy

ZIEMIA

Inszenizacja: Wacław Sobaszek

bioRxiv preprint doi: <https://doi.org/10.1101/000000>; this version posted January 1, 2016. The copyright holder for this preprint (which was not certified by peer review) is the author/funder, who has granted bioRxiv a license to display the preprint in perpetuity. It is made available under aCC-BY-NC-ND 4.0 International license.

© 2000 Blackwell Science Ltd
Journal of Internal Medicine 247: 105–112



kolejne hierarchie jeszcze w ramach samej instytucji szkoły, które potem reprodukowane są w innych instytucjach. Praca w teatrze alternatywnym, w takim teatrze, który aspiruje do wypracowywania demokratycznych form pracy (uważam, że Teatr Węgały jest takim miejscem), może nie zakładać a priori konieczności wypracowania konkretnej formy (zdaje sobie sprawę, że to co raz częściej stosowana metoda pracy również w teatrach instytucjonalnych). W przypadku wypraw Innej Szkoły Teatralnej, najważniejsza staje się wyprawa, obrzęd i spotkanie z odbiorcami i odbiorczyniami, do których dociera teatr¹⁰. To właśnie moment spotkania staje się weryfikujący dla przygotowanych uprzednio etiud – staje się testem komunikatywności i czytelności pożądaných treści.

Powróć teraz do swojej etiudy, którą wykonywałam w trakcie warsztatów zapustnych w 2017 roku. W kontekście tematu i problemu poruszanego w tekście nie jest ważne, w jaki sposób interpretowałam wspomniany esej wobec hasła „czujność”, ważny natomiast wydaje mi się finalny kształt mojej etiudy. Jak wspomniałam, uczestniczyłam w warsztacie z ogromnymi strachem i niepewnością. Zdecydowałam, że moja etiuda będzie miała niezwykle prostą formę sceniczną – siedząc tyłem do widowni na krześle, patrząc w okno, recytowałam fragment eseju. Wówczas zależało mi na tym, żeby ten konkretny fragment wybrzmiał, bez konieczności obudowywania go jakąś formą, ruchem, grą aktorską. Byłam wdzięczna, że nie muszę robić czegoś, co byłoby dla mnie niekomfortowe. Momentem, który zweryfikował moje dobre samopoczucie w etiudzie i pozwolił zastanowić się nad sensem prezentowania treści w takiej formie, był pokaz w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, Domu Pomocy Środowiskowej w Olszty-

nie oraz Domu dla bezdomnych w Warszawie. Dopiero w trakcie pokazów zaczęłam zastanawiać się, czy moja etiuda jakkolwiek komunikuje pożądane przeze mnie treści. Czy moje ambicje, dotyczące skorzystania z tekstu Woolf, jako podstawy dramaturgicznej, nie były egoistyczne? Czy przypadkiem nie było tak, że moja etiuda była po prostu niezrozumiała? Czy metafora, której nadałam znaczenie i potrafiłam ją wyjaśnić przed uczestniczkami i uczestnikami warsztatów, była zupełnie nieczytelna dla widzów i widzek pokazów? Jestem w stanie postawić roboczą tezę, że moja autonomia w budowaniu treści etiudy była tak duża, że zapomniałam o odpowiedzialności, jaką niesie ze sobą widowisko i czytelność komunikatu, za który odpowiadam.

W pytaniu o poczucie autonomii w konstruowaniu treści etiudy zainteresowana byłam trzema obszarami: decyzywnością jednostki w podejmowaniu decyzji artystycznych, formalnych i treściowych; związków z innymi osobami uczestniczącymi w warsztatach; roli Wacława Sobaszka jako inscenizatora. W niemal każdej odpowiedzi osoby zwracały uwagę na niejednoznaczność poczucia autonomii. Martin Rose odpowiedział, że czuje się „Nie zupełnie autonomicznie, bo przecież jestem częścią ekipy a nie aktorem w monodramacie. Ale również nie heteronomicznie, bo przecież mam wielki wpływ na to, co pokazuję w swojej etiudzie. Kolejność scen, dramaturgię więc, co prawda ustala Wacek, co jednak nie znaczy, by z nim o niej nie dało gadać (...) Powiedzmy tak: Gdybym się wcale z czymś nie zgodził, gdybym miał jakiś pomysł lub propozycję lub prośbę, to mam w każdej chwili prawo je wyrazić i o nich gadać. To ani autonomia ani podległość (pisownia oryginalna)”. Martin zwrócił uwagę na ważny wątek dotyczący pracy

INSEROWANIE WIELKI SPOWIEŚĆ



Teatr Węgoty/
inna szkoła teatralna

CZUJNOŚĆ

WYKONANIE: STOWARZYSZENIE WĘGOTY
WSPÓŁFINANSOWANIE: SZKOŁA WĘGOTY I KULTURA WĘGOTY
W STANIE FINANSOWANIA WŁASNYCH WYKONANIE



IST – próby zyskiwania komplementarności prezentowanych etiud, pomiędzy uczestnikami i uczestniczkami warsztatu. Roman Cernik odpowiedział tak: „Jestem przyzwyczajony do wspólnej pracy, podobnie jak podobnych „wymyślających” praktyk. Dlatego spokojnie dałem swoje opcje, doświadczenie, dostępne umiejętności, sprawilem, że chętnie służę całości. Wiele się też nauczyłem od liderów. Podczas pracy w Węgajtach całość jest dyskutowana razem i równo, z poszanowaniem możliwości i dyspozycji uczestników, a jednocześnie oferuje wiele zachęt do dalszego wzbogacania rozwoju, nawet wśród uczestników”. Rzeczywiście, rola Wacława i Mute jest w dużej mierze konsultacyjna i pedagogiczna – oni odpowiedzialni są za nauczanie obrzędu oraz radzenie w kwestiach używania narzędzi teatralnych, ruchowych, głosowych, formalnych i treściowych. Zwróciła na to uwagę również Agata Ziółkowska, pisząc, że „To ty decydujesz o czym chcesz powiedzieć i w jaki sposób. Ale też nie jest tak, że jesteś pozostawiony sam sobie. Jeśli potrzebna jest pomoc, a ja często jej potrzebuję, to ją otrzymujesz”. Rodzaj synergii wytwarzanej w trakcie warsztatów, wagi każdego czynnika, który wpływa na wartość procesu, jest ważny i przejawia się każdej relacji uczestników i uczestniczek warsztatu. Za wytworzenie takiej energii odpowiedzialny jest sam charakter warsztatu – tygodniowy wyjazd na Warmię, do teatru w lesie, gdzie osoby razem pracują, jedzą, rozmawiają, śpią, gotują, sprzątają.

Poprosiłam osoby, które udzieliły mi wywiadu, aby opisały zwyczajowy przebieg warsztatu IST. W wielu wypowiedziach pojawiło się zwrócenie uwagi nie tylko na etapy pracy (dyskusja nad hasłem, praca nad etiudami, nauka obrzędu), ale również na za-

wiązanie się czasowego kolektywu życiowego w momencie trwania warsztatu. Zasadą jest podział obowiązków. Wypełnia się grafik zadań, takich jak: sprzątanie sali teatralnej, sprzątanie sali kominkowej (która służy jako przestrzeń wspólna w czasie warsztatu, tam je się kolacje, rozmawia się, przebiera), przygotowanie kolacji, sprzątanie po kolacji, pakowanie się na wyjazd itd. Wszystkie osoby wpisują się tak, żeby wypełnić pole przy każdym zadaniu, na każdy dzień. Część osób zwróciła uwagę na wytwarzaną atmosferę zaufania i bliskości, która pozwala kolektywny charakter pracy wprowadzać również w obszar pracy teatralnej. Uczestnicy i uczestniczki warsztatów konsultują swoje sceny między sobą, pozwalając na uwagi i komentarze. Relacje współodpowiedzialności za przestrzeń stają się w jakiś sposób wiążące, również biorąc pod uwagę tworzony spektakl.

Odpowiedzialność jednak obowiązuje nie tylko w samej grupie, pomiędzy uczestnikami i uczestniczkami warsztatu, ale powinna być brana pod uwagę każdorazowo przy okazji konstruowania kolejnych etiud, scen, finalnie komunikatów, jakie trafiają do publiczności. Czy pracując nad hasłem, korzystając z przywiezionych inspiracji, konkretyzując społeczny i artystyczny komunikat, myślimy nad jego czytelnością? Czy sprawy dla mnie istotne i niecierpiące zwłoki, mają taką samą wagę dla mieszkańców i mieszanek Dziadówka, Nowicy, Olsztyna, Węgajt? Tych pytań nie zadałam, czego bardzo żałuję. Uważam, że podjęcie tej refleksji jest niezwykle ważne za każdym razem, kiedy „robi się teatr”, a zbyt często się o niej zapomina, w efekcie tworząc przedstawienia niezrozumiałe, niekomunikatywne, ekskluzywne pojęciowo, oderwane od rzeczywistości widza i widzki. Czy tak się

dzieje w Teatrze Węgajty? Nie sędzę, ale nie mogę brać odpowiedzialności za te słowa.

To, co dane na początku każdego warsztatu, to hasło wywoławcze tematów i treści, wokół których powstają etiudy. Cała reszta, czyli inspiracje, powstawanie dramaturgii, działań aktorskich w pełni należy do osób uczestniczących w warsztatach. Każda z nich ma możliwość konsultacji swoich propozycji zarówno z Wacławem lub Erdmute Sobaszskami, jak i resztą uczestników i uczestniczek IST.

Chcę jednak patrzeć na pracę Innej Szkoły Teatralnej i Teatru Węgajty, jak na proces, który wydarza się kontekście miejsc, tradycji i osób w niego zaangażowanych. Pozwala na to socjologia teatru, która postrzega teatr, jako proces kulturowy, społeczny, ekonomiczny i polityczny, który rozgrywa się w wymienionych wyżej kontekstach. Wówczas kwestia autorstwa, na której w dużej mierze skupiłam się w powyższych akapitach, przestaje być istotna, bo nieważne staje się skończone dzieło pokazywane publiczności. Praca Innej Szkoły Teatralnej prosi się o taką analizę, ze względu na wytwarzanie alternatywnych względem instytucjonalnych i tradycyjnych form pracy, kolektywnych form życia i współodpowiedzialności za wytwarzane i prezentowane treści.

Claire Bishop w jednym z wywiadów, odpowiadając na pytanie, jak partycypacja i współpraca zmienia znaczenie autorstwa różnych projektów, odpowiedziała, że dzisiaj poprawnie jest deprecjonować i kontestować pojedyncze autorstwo, jako związane kapitalizmem, prywatyzowanym indywidualizmem i ważnością dla rynku. Mówiła również, że koncepcja „autorstwa” to pokłosie romantycznej koncepcji outsidera, odludka, kontestatora. Zwraca

jednak uwagę, że tak powierzchowne łączenie autorstwa z kapitalizmem, nie pozwala na uchwycenie poziomu skomplikowania tego problemu¹¹. W duchu postmodernistycznym i poststrukturalnym można śmiało stwierdzić, że autorstwo nie istnieje, bo wszystko co mówimy, tworzymy, odgrywamy jest przetworzeniem i parafrazą tego, co już zostało wypowiedziane, odegrane, stworzone. Czy to wszystko jednak odbierać ma podmiotowość twórczą? Czy kwestie autorstwa, w sposób niejednoznaczny, ale jednak związane z kapitalistyczną produkcją i żądzą sukcesu, przestają mieć znaczenie, kiedy tworzy się praktyki artystyczne, które są kontrhegemoniczne do tych komercyjnych? Te pytania pozostawiam bez odpowiedzi.

Teatr Węgałty i sztuka ze społecznością

*Finally, true dialogue cannot exist unless the dialoguers engage in critical thinking—thinking which discerns an indivisible solidarity between the world and the people and admits of no dichotomy between them—thinking which perceives reality as process, as transformation, rather than as a static entity—thinking which does not separate itself from action, but constantly immerses itself in temporality without fear of the risks involved.*¹²

Paulo Freire

Teatr Węgałty od wielu lat w swoich przedstawieniach, projektach, w które się angażuje oraz opracowując program kolejnych Wiosek Teatralnych zwraca uwagę na takie kwestie, jak: prawa czło-

Teatr WegaŃski/ inna szkoła teatralna

Rzeczywistość
jest wspaniałym
wynalazkiem.
Kiedy sny są koszmarnie,
ucieka się
w rzeczywistość.
(Stefan Thamerston)

godzina ZERO

reżyseria: Wacław Sobaszek

alternatywnego, antymilitaryzmu, zaangażowania społecznego.

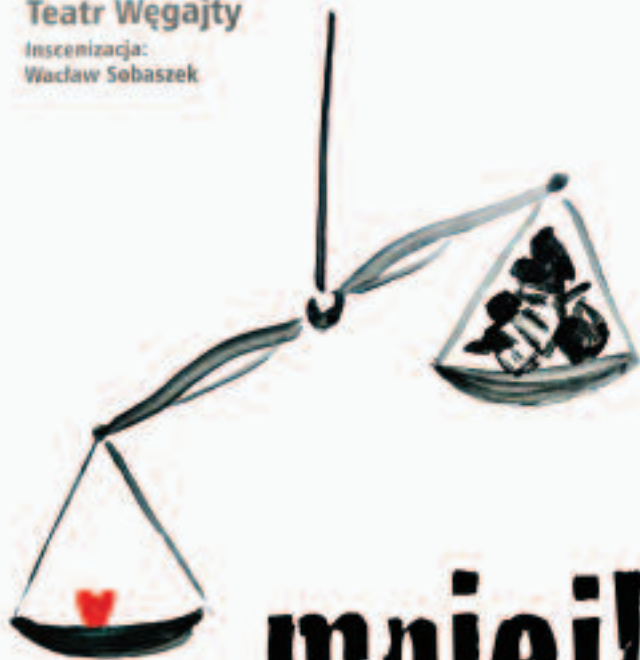
Społeczność, wedle typologii obowiązującej w socjologii stosowanej i pracy socjalnej, dzielimy, między innymi, na terytorialną i kategoriałną. Granice, interesy i cele tej pierwszej wyznacza wspólne terytorium (wsi, osiedla, ulicy, itd.). Społeczność kategoriałna to taka, która ustanawiana jest na podstawie wspólnych problemów, deficytów, interesów¹⁴. Terytorialnie może być rozproszona, o jej zawiązaniu decydują wspólnie forsowane postulaty lub problemy, z którymi się mierzy (społeczność lgbt+, matki samotnie wychowujące, pracownicy i pracownice niedofinansowanego sektora publicznego, obrońcy przyrody, itd.). Zwracam uwagę na tę typologię, ponieważ Teatr Węgałty bardzo wyraziście staje się polem do eksploracji pracy z różnymi społecznościami. Ta praca ma charakter bardziej etnograficzny, teatralny, artystyczny, nie jest animacją kultury czy pracą socjalną sensu stricto. To wszystko nie ma jednak znaczenia, jeżeli zastanowić się nad modelem wypracowywania relacji z publicznością (społecznością lokalną) widowisk pokazywanych przy okazji kolejnych wydarzeń kalendarza obrzędowego. Jak instruują poradniki dotyczące pracy ze społecznościami lokalnymi, „Organizator społeczności lokalnej, budując partnerstwa w ramach osł, powinien pamiętać o ogólnej zasadzie pracy nie tyle dla społeczności, ile ze społecznością i w społeczności”¹⁵. Tym cytatem zwracam uwagę na wciąż innowacyjny sposób pracy animacyjnej i socjalnej w Polsce – równościowy, upodmiotowujący, rezygnujący z protekcyjnych i paternalistycznych relacji. Ten paradygmat myślowy związany z pracą w społeczności, jest ważny, jeżeli myślimy o sposobie konstruowania widowisk kolędniczych, zapustnych i allelujkowych. Kształt warsztatu i same-

wieka, konflikty wojenne, katastrofa klimatyczna, wykluczenie społeczne, nierówności, nasilające się radykalizmy, jak faszyzm i nacjonalizm. Wszystko to dzieje w wyrazistym i praktykowanym poszanowaniu dla środowiska, próbie kolektywnego decydowania o charakterze wydarzeń oraz twórczego korzystania z tradycji. Tomasz Rakowski pisał o znaczeniu „zwrotu działaniowego” w naukach społecznych, który związany jest „z ideą badawczego «odgrywania i pobudzania kultury». Powstaje w ten sposób pewna rama działania, w której działanie i eksperymentowanie nie jest jedynie efektem (dodatkiem do uzyskanej wiedzy), ale może być wręcz kluczowym sposobem istnienia tego, o czym się dowiadujemy. Co więcej, z badawczego punktu widzenia przekraczamy w ten sposób ramy typowej, konwencjonalnej obserwacji etnograficznej i przesuwamy się właśnie w stronę eksperymentalnego współdziałania. Jest to sytuacja, w której wiedza jest wytwarzana poza intencjami i dążeniami samego badacza, artysty czy etnografa – kiedy realizacja np. projektu artystycznego zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia tematu przez samych artystów i pozwala na zaistnienie nowego pola”¹³. Do pobudzania refleksji na temat kultury i redefiniowania jej znaczenia i roli dochodzi bardzo często w trakcie pracy warsztatowej IST. Uczestnicy i uczestniczki warsztatów uczą się partytury obrzędu i pieśni, żeby nabyć narzędzi umożliwiających im bycie wśród społeczności, które tradycję tę praktykują lub praktykowały.

W Teatrze Węgałty sztuka ze społecznością rozumiana będzie wielowymiarowo. Społeczności tworzą się wokół kolektywnego życia, wokół odgrywanej i pielęgnowanej tradycji, wokół podtrzymywania i szerzenia konkretnych idei i myśli z zakresu ekologii, teatru

Teatr Węgajty

Inscenizacja:
Wacław Sobaszek



inniej!

widowisko przyszłości
w wykonaniu
Innej Szkoły Teatralnej

go widowiska został naszkicowany w poprzedniej części tekstu. Teraz zastanowię się nad relacją z publicznością.

W swojej pracy licencjackiej zwróciłam uwagę na finał warsztatów, „który zawsze odbywa się w miejscu zamieszkania widzów. To chyba najbardziej niezwykle i niekonwencjonalny, względem reguł rządzących tradycyjnie rozumianym teatrem, gest wobec widza. W tym wypadku, to teatr chce dotrzeć do swojego potencjalnego odbiorcy”¹⁶. Tak pisała Joanna Kocemba-Żebrowska o charakterze spotkań kołędniczych: „Kołodowanie określane jest przez konwencję dawnego obrzędu. Artyści chcą, we współpracy z gospodarzami, zaprezentować widowisko w każdym odwiedzionym domu. A zatem wszędzie pragną porozmawiać, pośpiewać i pończyć wraz z mieszkańcami. Czas trwania omawianego wydarzenia artystycznego jest uzależniony od relacji, jaka łączy artystów z Teatru Węgajty z konkretnymi mieszkańcami Dziadówka. W zależności także od tego, czy gospodarze z chęcią przystają na wspólne tańce, czy podtrzymują rozmowę, inicjują pieśni, czy wręcz przeciwnie – odpowiadają sceptycyzmem lub niechęcią, spektakl trwać będzie dłużej lub krócej, a w bardziej radykalnych sytuacjach – czy w ogóle zaistnieje”¹⁷. Niewątpliwie, to właśnie obrzędowość widowiska staje się zaproszenie umożliwiającym adeptom i adeptkom przekroczenie progu szeregu domostw. Jedno z pytań, które zadałam w wywiadzie dotyczyło sposobu traktowania i rozumienia pieśni, tańców, obrzędów, których osoby uczone są podczas warsztatu¹⁸. Żaneta Górecka określiła praktykowanie i nauczanie tradycji obrzędowej, śpiewanie pieśni w trakcie wypraw, jako

rodzaj podziękowania kierowanego w stronę mieszkańców Działówka i Nowicy. Przemyślenia najbardziej zbliżone do moich ¹⁹, zaprezentował Martin Rosie. Na pytanie czym jest tradycja, odpowiedział: „Kluczem do tamtejszych ludzi. Nie jest tak, że mamy (no przynajmniej ja nie mam) z nimi dużo do gadania, jakoś wielu wspólnych tematów. Potrzebuje się czegoś wspólnego, co nas łączy. Tak się składa, że śpiewanie, tańcowanie, granie (również picie i jedzenie), spełniają dobrze to wymaganie. To też jakoś wskazuje na cały, czysty, nagi pierwotny sens tych działań: chodzi w nich o łączenie ludzi, o stworzenie choć krótkotrwałej bliskości pomimo przepaści, która przebiega między nami i nimi, więc uczestnikami wyprawy i mieszkańcami wiejskimi. W ogóle panuje taka niejednoznaczność pomiędzy nami i nimi: Czuć i widać, że ze względu na status społeczno - kulturowy, do większości „ich” nie należymy. Mimo wszystko, i w tym cały urok, dochodzi niekiedy do takich chwil wspólnie odczuwanej radości, gdzie jest ważniejsze, że jesteśmy, bardziej niż w co wierzymy, do jakiej warstwy należymy, jakie mamy tła. Wydaje mi się, że, jeśli w ogóle, to tylko w ten sposób ostrożnego zbliżania się do świata drugiego człowieka, można pozbyć się uprzedzeń (pisownia prawie oryginalna)”. W wielu wypowiedziach – zarówno tych osób, którym zadałam pytania, jak osób, z którymi prowadziłam różne rozmowy na temat IST – najbardziej niezwykłym momentem warsztatu jest wyjazd do miejsc wypraw. Nie dość, że to teatr przyjeżdża do publiczności, to jeszcze w innym niż rok wcześniej, składzie. Zwyczajowo i tradycyjnie przyjęte pozycje stają się niejednoznaczne – kto ogląda kogo? Kto z kim wchodzi w interakcje? Czy uruchamiana w trakcie odgrywanego obrzędu tradycja należy do mieszkań-



ców i mieszkańek Dziadówka lub Nowicy czy do aktorów-kolęd-
ników? Według mnie, niejednoznaczność pozycji i zajmowanych
ról świadczy o sile tego rodzaju praktyki społeczno-artystycznej

Zakończenie

*In short, such projects tend to be worthy, but dull. I am more interested in socially-engaged art activities that are perverse, indirect, or antagonistic – too singular, raw or idiosyncratic to be held up and instantiated as a ‘model’. For me, the theoretical consequences of this are that we need to consider socially-engaged projects as political and artistic operations, not simply as ethical gestures.*²⁰

Claire Bishop

Spektakle IST, pokazywane co roku od prawie 10 lat w czasie Wioski Teatralnej, stają się demonstracją rozmów, dyskusji, zaangażowania i wartości, obecnych w trakcie całego roku aktywności teatru. Inna Szkoła Teatralna to rotacyjny kolektyw, to teatr objazdowy, to kolektywny warsztat. Tematy niektórych z dotychczas powstałych spektakli, to: przewidywane wyczerpanie zasobów wody, katastrofa klimatyczna, zagrożenia dla polskiego rolnictwa, konsumpcjonizm, konflikty wojenne, biurokratyzacja, przemysł mięsny, zatrucie środowiska, zamach na demokrację, faszyzm, nierówność płci. Żaden z tych tematów nie przewodził jednemu spektaklowi, za to każdy z nich staje się w jakimś sensie obecny w każdym przedstawieniu.

Zapytałam osoby uczestniczące w wywiadzie o to, jak postrzegają IST, sugerując w pewien sposób możliwe odpowiedzi. Pyta-

nie brzmiało: „Czy uważasz, że IST można nazwać takim wędrującym, rotacyjnym, niestałym, zamiennym zespołem Teatru Węgajty? Czy może IST to raczej właśnie wędrująca szkoła?”. Chciałam dowiedzieć się, czy to, co dla mnie stanowi o unikalności pracy Innej Szkoły Teatralnej, rzeczywiście jest tak samo istotne dla innych. Osoby, podobnie jak ja, zwróciły uwagę na niestały zespół teatralny Teatru Węgajty.

W przywołanym cytacie Claire Bishop mówi, że to właśnie te projekty społecznie zaangażowane, które są niejednoznaczne, pojedyncze, wąskie, być może niewidoczne, są dla niej ciekawe i wartościowe, bo nie stają się proponowanym do realizacji modelem. To, co określa Inną Szkołę Teatralną, to kalendarz obrzędowy, nauka obrzędu (pieśni, tańców), miejsca wypraw oraz zmienny skład uczestników i uczestniczek. Nie istnieje „metoda pracy Teatru Węgajty”, nie istnieje stały zespół. Brak dogmatu i odgórnie realizowanych norm inscenizacyjnych, formalnych i estetycznych to wypadkowa spotkań jednostek, które mają możliwość wolnościowej pracy. Dlatego tak trudno o tym wszystkim napisać, spróbować znaleźć odpowiednią formę i dyskurs. Uważam jednak, że trzeba próbować, bo gra warta jest świeczki. Alternatywne projekty artystyczne, życiowe i polityczne, pozwalają przestać myśleć o utopii, a zacząć rozważać konkretne pomysły i działania, stojące w kontrze do największych zagrożeń współczesnego świata. Należy powrócić do społeczności i dbania o nie, działania w nich i z nimi, porzucić marzenie o możliwości holistycznego ujmowania rzeczywistości. Już wiemy, że to niemożliwe. Co więcej – szkodliwe.

- 1 Wszystkie informacje pochodzą ze strony Teatru Węajty
<http://teatrwegajty.eu/warsztaty/inna-szkola-teatralna/>, [dostęp: 23.10.2019]
- 2 Bardzo dziękuję za udzielenie odpowiedzi, które pozwoliły mi stworzyć ten tekst: Tomasz Puchalski, Martin Rosie, Roman Cernik, Marta Wiśniewska, Żaneta Górecka, Maria Legeżyńska, Agata Ziółkowska
- 3 Z Teatrem Węajty jestem związana od 6 lat. Przez pierwsze dwa lata przyjeżdżałam na Wioski Teatralne jako wolontariuszka, a od 2016 roku jestem zaangażowana w prace organizacyjne kolejnych Wiosiek. Jestem częścią Latającego Kolektywu Wioski Teatralnej – grupy, która współuczestniczy m.in. w organizowaniu festiwalu oraz komentowaniu propozycji programowych. De facto nie istnieją zasady regulujące sposób funkcjonowania w tej grupie, zależy on bardziej od rodzaju zaangażowania w życie teatru.
- 4 Z tego powodu korzystam ze zbioru tekstów o tym tytule: *Sztuka ze społecznością*, pod red.: Jaśminy Wójcik, Igora Stokfiszewskiego, Izabeli Jasińskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018
- 5 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, translated by Myra Bergman Ramos, Continuum, New York, 2005, s.77
- 6 Joanna Kocemba-Żebrowska, Autorstwo w Teatrze Węajty/Archiwum,
<http://wegajty.blogspot.com/2017/04/normal-0-21-false-false-false-pl-x-none.html>
 [dostęp z dnia: 25.10.2019]
- 7 Zadane przeze mnie pytania brzmiały: 1. Kto jest autorem/autorką krótkiego spektaklu, który powstaje w ramach warsztatów? Czy potrafisz go/ją w ogóle wskazać?; 2. Jak duży wpływ mają uczestnicy i uczestniczki ostatnich warsztatów IST (tych, które finalnie prowadzą do powstania spektaklu) na wybór konkretnych etiud i fragmentów, które finalnie stają się częścią spektaklu prezentowanego podczas Wioski Teatralnej?; 3. Opisz proszę, w jaki sposób tworzy się tekst, dramaturgia etiud i spektakli tworzonych w ramach warsztatów IST?; 4.
- 8 Zob.: Virginia Woolf, *Śmierć cmy* [w:] Virginia Woolf, *Eseje wybrane*, tłum.: Magda Heydel, wybór i opracowanie: Roma Sendyka, Magda Heydel, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015, s. 461

- 9 Oto kilka fragmentów wypowiedzi: „(...) tak naprawdę autorami spektaklu są wszyscy uczestnicy IST (Kolędowania, Zapustów, Allelujki) oraz inni, których teksty czy pomysły pojawiają się w spektaklu”; „Wszyscy jesteśmy partnerami, oferta i możliwości są otwarte. Dla mnie zaskakująco długo, aż do ostatniej chwili. Wacek ma decydujące słowo, ale słucha, spostrzega, czasem waha się wystarczająco długo. Z pewnością należy dodać, że warunkiem jest uczciwe i pełne zaangażowanie wszystkich (pisowni oryginalna)”; „Autorem jest ten nieduży zbiór pięknych ludzi, mam problem żeby powiedzieć że to aktorzy są autorami i autorkami, bo gdyby nie ten kolektyw który na ten czas tworzą, to spektakl by nie powstał, gdyby nie energia, gdyby nie to co powstało między nimi, nie było by takiego finału. Wacek jest „inscenizatorem” lub reżyserem, myślę że to zależy od tego jak pewnie czuje się z swoim wpływem na spektakl”.
- 10 Pisałam o tym w pracy licencjackiej...
- 11 On participatory art., Interview with Claire Bishop by Dusan Barok, 29 lipca 2009, s. 3, https://www.academia.edu/771895/On_participatory_art_Interview_with_Claire_Bishop [dostęp z dnia: 31.10.2019]
- 12 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, ..., s.92
- 13 Tomasz Rakowski, *Wież, podmiotowości, działanie: sztuka wśród społeczności* (community art) [w:] *Sztuka ze społecznością*, s. 80-81
- 14 Por.: Barbara Bąbska, Marek Rymsza, *Organizowanie społeczności lokalnej - metodyka pracy środowiskowej*, Instytut Spraw Publicznych, CAL, s. 27-34
- 15 Tamże, s. 61
- 16 Dominika Bremer, tamże, s. 32
- 17 Joanna Kocemba-Żebrowska, tamże
- 18 Pytanie brzmiało: „Opisz, czym jest dla Ciebie (dla Ciebie prywatnie, ale też czym jest ona wg Ciebie w kontekście samej wyprawy, kontaktu ze społecznością lokalną Dziadówka, Nowicy, itd.) nauka tradycyjnych pieśni i obrzędów kolędniczych?”
- 19 Część licencjatu poświęciłam na zastanowienie się, jak dochodzi do spotkania grup ludzi z potencjalnie tak skrajnie różnymi światopoglądami. Dzisiaj ten rozdział napisałabym inaczej, co nie zmienia faktu, że tradycja spełnia w tym wypadku rolę jakiegoś rodzaju przepustki i umożliwia wspólnotowe doświadczanie.
- 20 On participatory art., Interview with Claire Bishop by Dusan Barok, 29 lipca 2009, https://www.academia.edu/771895/On_participatory_art_Interview_with_Claire_Bishop, [dostęp z dnia: 23.10.2019]

BIBLIOGRAFIA:

Bąbska Barbara, Marek Rymśa, *Organizowanie społeczności lokalnej – metodyka pracy środowiskowej*, Instytut Spraw Publicznych, CAL

Bremer Dominika, *Teatr popularny na peryferiach. O poszukiwaniu obszaru dla rozwoju idei teatru popularnego*, praca licencjacka napisana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr Anny Róży Burzyńskiej, Kraków 2017

Freire Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, translated by Myra Bergman Ramos, Continuum, New York, 2005,

Kocemba-Żebrowska Joanna, *Autorstwo w Teatrze Węgajty*/Archiwum, <http://wegajty.blogspot.com/2017/04/normal-0-21-false-false-false-pl-x-none.html> [dostęp z dnia: 25.10.2019]

Mościcki Paweł, *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008

Shevtsova Maria, *Socjologia teatru: problemy i perspektywy*, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/socjologia-teatru-problemy-i-perspektywy> [dostęp z dnia: 28 sierpnia 2019]

On participatory art., Interview with Claire Bishop by Dusan Barok, 29 lipca 2009, https://www.academia.edu/771895/On_participatory_art_interview_with_Claire_Bishop, [dostęp z dnia: 23.10.2019]

Sztuka ze społecznością, pod red.: Jaśminy Wójcik, Igora Stokfiszewskiego, Izabeli Jasińskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018

Joanna Kocemba-Żebrowska

Kłamstwa i zwierzenia

Przedstawienie *Krótki spektakl o zabijaniu i miłości* pokazano dokładnie raz, 21 kwietnia 2014 roku – w Poniedziałek Wielkanocny, w Dziadówku, podczas „zajścia wielkanocnego”. Spektakl powstał w trakcie warsztatów Innej Szkoły Teatralnej prowadzonych w Teatrze Węgajty, przed rozpoczęciem wyprawy do Dziadówka, a później wraz z podobnie krótkimi widowiskami stworzonymi podczas kolędowania i zapustów, stał się częścią przedstawienia *Wielgłos*.

IZA

Dla mnie to jakiś dramatyczny teatr

Tutaj wszyscy kłamią

Pan kłamie

Pani kłamie

Grajek tam też kłamie

Ja kłamię

Prawdziwi są ludzie wychodzący na ulicę i przeżywający swoje prywatne tragedie

Z rozbrajającą szczerością i przekonaniem w głosie Iza Giczewska, uczestniczka warsztatów Innej Szkoły Teatralnej, aktorka Teatru Węgajty, w *Krótkim spektaklu o zabijaniu i miłości*, korzystając z tekstu zaprezentowanego przez Elizę Paś, oskarża wszystkich uczestników wydarzenia teatralnego o kłamstwo. Nie oszczędza swoich koleżanek i kolegów, razem z nią występujących na scenie, nie folguje widzom, nie stosuje taryfy ulgowej nawet wobec samej siebie. Prawdy każe szukać gdzie indziej, na pewno nie w teatrze. Więc gdzie? Na ulicy. Tam są ludzie manifestujący swoje prywatne uczucia.

Wielogłos, spektakl niezwykle zaangażowany w sprawy społeczne i polityczne, powstał w 2014 roku. Żyliśmy wtedy obrazami krwawo tłumionej manifestacji na kijowskim Majdanie. W trakcie pierwszych zjazdów grupy przygotowującej *Wielogłos* trwały brutalne akcje rosyjskiej armii. Gdy odbywał się pokaz w Dziadówku wojna na Ukrainie była już rzeczywistością.

Mając w pamięci obraz kijowskiego Majdanu, właściwie można byłoby zgodzić się z oceną Izy. Każda sytuacja teatralna swoje istnienie zawdzięcza ułudzie. Konwencja teatralna jest już rodzajem kłamstwa. Widzowie i aktorzy umawiają się na to, że to co się wydarzy na scenie istnieje, ale tylko „na niby”. Dzięki temu, artysta może w spokoju umierać, zabijać i kraść, zdradzać bądź błagać o miłość – nikt nie będzie reagował, sztuka potoczy się dalej.

Nie określiłabym jednak uczestników tego wydarzenia kłamcami. Mam wrażenie, że w przypadku *Krótkiego spektaklu o zabijaniu i miłości* wspomniana teatralna umowa chwilowo uległa zawieszeniu, konwencja jakby przedstawiała obowiązować, a status całego wydarzenia stawał się niejasny. To specyficzne przesunięcie, niepewność, chwiejność odnaleźć można w wielu przedstawieniach Teatru Węgajty tworzonych w ostatnich lat, zwłaszcza wtedy gdy prezentowane są przed publicznością taką jak ta w Dziadówku, która niezwykle żywo na nie reaguje, dosłownie odpowiadając występującym na prezentowane przez nich treści. Pozostając jednak jedynie na poziomie intencji twórców, w *Wielogłosie* nie brakuje momentów, w których rzeczywistość spoza świata sztuki wkracza do spektaklu i jego status zamkniętego dzieła sztuki chwieje się.

Na przykład scena Elizy Paś, która została zbudowana na bardzo prostym, choć niezwykle efektownym pomysłem inscenizatorskim. Eliza siedzi na pufie (przypominającej te na jakie można natknąć się w mieszczańskich salonach) i rozmawia z publicznością. Opowiada widzom o dziadku, jego ogromnej samodyscyplinie i chęci rekrutowaniu się do armii. Przyjemna pogawędka odbywa się w dwóch językach – polskim i rosyjskim, większa część publiczności rozumie oba języki. Scena kończy się rosyjską pieśnią, którą Elizę nauczył dziadek. Widzowie nie mogą mieć wątpliwości – opowiadana historia jest autentyczna, zdarzyła się naprawdę. Artystka z jednej strony wykorzystuje konwencję przyjem-

nej pogawędki, by przekazać określone treści, ale z drugiej strony – to jest przyjemna pogawędka. Eliza nikogo nie gra – po prostu jest, przebywa na scenie, prezentuje swoją historię, mając pełną świadomość istniejącej widowni i „tu i teraz”, w którym ona sama jest zanurzona. Porozumienie, opowiadanie to jest celem tej sytuacji komunikacyjnej.

Wątpliwości związane ze statusem oglądanego wydarzenia mogą nasuwać się we wszelkich sytuacjach, w których udaje się wciągnąć widza do akcji, namówić go do wyjścia na scenę. Spektakle Teatru Węgajty często kończą się wspólnym tańcem, tak jest również w *Wielogłosie*. Aktorzy zapraszają publiczność do wspólnego działania, do wyjścia z roli biernego obserwatora i podjęcia postawy aktywnej. Ten wspólny taniec, który wydarza się jeszcze w trakcie trwania spektaklu, zależy zarówno od występujących jak i od oglądających. Nie jest nacechowany dodatkowymi znaczeniami, jego sens związany jest jedynie z jego materialnością. Istotą tańca jest sam fakt jego zaistnienia w teatralnym, ale jednocześnie rzeczywistym tu i teraz. Sztuka i nie-sztuka przenikają się wraz z kolejnymi obrotami tancerzy i nie można mieć wątpliwości, że emocje: wzruszenie, radość, strach – zarówno po stronie aktorów jak i widzów są autentyczne.

Najnowsze spektakle Teatru Węgajty przygotowane przez Inną Szkołę Teatralną (zarówno te z cyklu *Cztery Żywioły* powstającego w latach 2010-2013 jak i *Wielogłos* jak i te jeszcze późniejsze, powstające w ostatnich latach) charakteryzują

się estetyzacją zdarzeniowości i przypadkowości. Nie pretendują do miana dzieł skończonych, nastawione są na realny kontakt z widzem, uzależniają swoją formę i przebieg od miejsca i czasu, w którym toczy się wydarzenie. Nie korzystają z narzędzi sztuki aktorskiej, by zbudować realne postacie, a jedynie zarysowują pewne sytuacje. To wszystko sprawia, że zarówno estetycznie jak i ideowo znajdują się niezwykle blisko sztuki performance.

Wydaje się, że performerom odbiorcy wydarzeń artystycznych ufają w stopniu znacznie większym niż aktorom. Performerów raczej nie oskarża się o kłamstwo bądź nieszczerść intencji. Sytuacja, w trakcie której artysta wykonuje swój performance nie jest także uznawana za bezpieczną. Sztuka performance waloryzująca podstawowe sposoby międzyludzkiej komunikacji staje się autentycznym, niezapośredniczonym doświadczeniem – życia i sztuki jednocześnie.

Artyści Teatru Węgałty są aktorami i performerami. W trakcie prezentowania swoich spektakli z zadań „grania” i „performowania” korzystają na zmianę. Przykładów scen, o których można by powiedzieć, że stoją blisko sztuki performance jest wiele. Wśród nich znalazłby się oczywiście przytoczony już wcześniej taniec kończący spektakl, mogą wziąć w nim udział wszyscy uczestnicy wydarzenia, a także wspomniana scena Elizy Paś opowiadającej widzom o swoim dziadku. W *Wielogłosie* podobnie skonstruowane są jesz-

cze przynajmniej dwie sceny. Jednej z nich autorem jest Moti Aszkenazi.

Na scenie stoi jedynie parawan. Po lewej stronie muzycy, po prawej pozostali artyści czekają na swoją kolej. Performer wchodzi na scenę krokiem nieśpiesznym, choć zdecydowanym. Mówi: „My mother is Jewish American. My father is Muslim Palestinian. Here I am. My mother is white Christian. My father is black Christian. Here I am. My mother was Chinese. My father was a soldier. He raped her. Here I am.” i wzrusza ramionami. Słowa chwilę wiszą w powietrzu, za moment treść, którą niosą zostanie powtórzona. Artysta w tym krótkim działaniu nie odgrywa nikogo, nie teatralizuje swojego działania, po prostu mówi. Jego akcja ogranicza się do tego, co ma zostać powiedziane, sens związany jest ze znaczeniem słów, performer jest jedynie ich przekaznikiem.

Bliska sztuce performance jest także scena Izzy Alwingier. Artystka wchodzi na scenę na czworakach, swoją postawą naśladuje psa. Na tym jednak teatr się kończy. „Kocham go. Zawsze przy mnie jest, gdy go potrzebuję” – mówi patrząc swoim słuchaczom głęboko w oczy. Jej opowieść o relacji pomiędzy psem a właścicielem, zakotwiczona jest we własnym doświadczeniu. To, podobnie jak działanie Elizy Paś, rodzaj zwierzenia, przedstawienia swojego stosunku do określonego rodzaju niechlubnych postępowań. Widzowie, uczest-

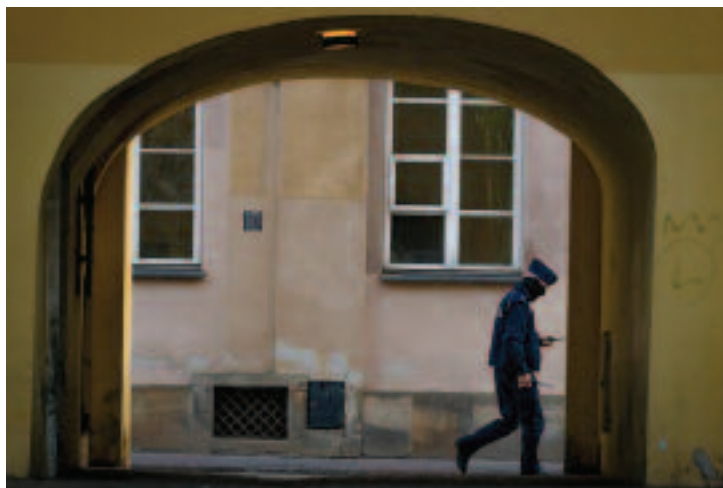
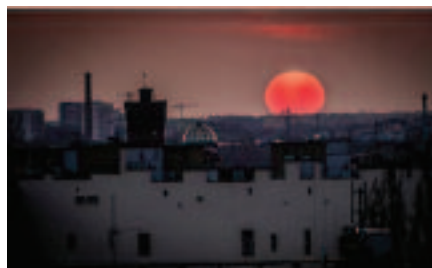
nicy teatralnego zdarzenia, zostają zetknięci z jej autentycznymi emocjami i prawdziwą niezgodą na pewne zachowanie, mają okazję usłyszeć prywatny głos w trakcie trwania widowiska teatralnego.

W spektaklu *Wielogłos* mamy wiele okazji, by usłyszeć prawdziwy, w minimalnym stopniu zapośredniczony przez konwencje teatralne, głos artystów tworzących spektakl. To one zatrzymują na chwilę świat sztuki, ukazując elementy rzeczywistości, osiągalne i autentyczne. Mamy wrażenie, że artyści choć stoją na scenie, tak naprawdę „przeżywają swoje prywatne tragedie” – a publiczność Dziadówka czyni to razem z nimi.

Moti – elMotoLoko

Zdjęcia







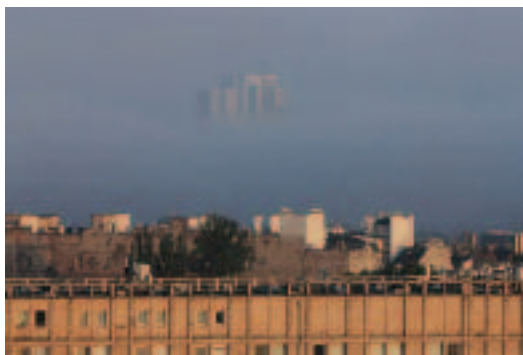
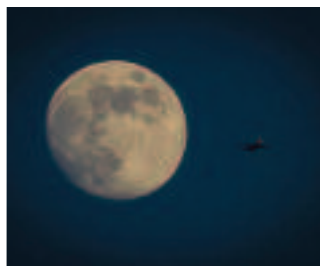












Wacław Sobaszek

Trochę mądrości

trochę mądrości
a można by dalej żyć
na Ziemi

wyrzec się czegoś
czyż możliwa ta rzecz
nadludzka

a gdyby jednak
spróbować powstrzymać się
przed połknięciem zabójczego deseru

to można by
dalej żyć
na Ziemi

ref.
czyż można
tak można
nie można
ach można

Martin Rosie

Teksty i zdjęcia

Cierpię.

Nie ma już rzeki, z której mógłbym wodę pić.

Pragnienie niespełnienia tkwi w nas jak drzazga.

Mnożymy się.

Zapamiętaliśmy mnożymy się.

Niepotrzebnie mnożymy się.

Nonsensownie mnożymy się.

Nieograniczenie mnożymy się.

Określając rzeczywistość zmieniasz ją.

Przestańmy się mnożyć!

Szczęście nie jest skomplikowane.

Skomplikowane jest nieszczęście.

Dotykam ziemi gołymi rękami jak gdybym modlił się
do własnego ciała.

Nie bójcie się strachu.

Nie bójcie się.

Nie ma nieistnienia.

Zostawać w niejasności.
Trwać w ukryciu.
Patrzeć w dal jakby zewnętrzne było dziczą,
z której w każdej chwili zupełnie nieznane istoty
mogłoby się ukazać.
Trzeba uważać.
Oddychać jakąś pokorą.
Obchodzić święto jakiejś ciszy.
Leżeć na podłodze i patrzeć na włókna dywanu
z takiego bliska, że dywanjako całość znika i razem
z nim wewnątrz wszystkiego.
Zatrzymywać się kiedy powinno się biec.
Nadkładać drogi bez żadnego powodu.

Bądź sobą! – mówią nam Puma czy Nike czy Adidas.
To zupełna tautologia.
Koniec świata, koniec wszystkiego. Kim jest to ja,
jeżeli nie sumą więziz rzeczami, z rzeczami, które
bez wątpienia wcale nie są mną? Zapachy dzieciństwa,
migocące obrazy, które od czasu do czasu beczelnie
mówią osobie „ja”.



Psst! Cicho! Słyszysz? Nie? Ja też nie. Ciągłe za głośno.
Ale coś jest!
Musi być! Zbliża się! Zalewa nas! Coś nowego,
czego nigdy nie było. Albo
coś, co już zawsze było, tylko że zapomnieliśmy o tym.
My wszyscy. Tak
czy owak: przyjdzie!
Nie będzie wybuchu. Przyjdzie cicho, powoli.
Może nikt go nie zauważy.
Może nawet nie zauważa samego siebie.
Może będzie gorzkie jak
pożegnanie. Może będzie uroczyste jak święto.
Może wszystko zmieni.
Położy się na nas jak noc. Obudzi nas jak promień słońca.
Albo nic nie będzie. Tylko poznanie, że zawsze będzie tak.
Że nic nie nadejdzie, że tkwimy beznadziejnie, że nie
możemy zrobić więcej niż
czekać. Ale nawet to byłoby coś. Usunęłoby presję.
Tylko nie może zostać tak, jak jest. Nie mamy celu
i mimo to biegamy.
Ale coś będzie, samo z siebie. Coś nowego, coś starego,
coś niejasnego.
Przyjdzie. Musi przyjść. Zalać nas. Abyśmy szli dalej.

Po drugiej stronie było niebo, które upadło na horyzont.
Tu byłem ja ze swoją głową, która była zbyt ciężka.
Pomiędzy było pole.
Więc wybiegłem.
Biegłem i biegłem.
Po drugiej stronie chciałem upaść do nieba.
Chciałem pływać w morzu molekuł.
Wszystko miało się otworzyć i utorować mi drogę.
Krzyknąłem ku słońcu.

Lecz ono mnie nie usłyszało.
Słońce mnie nie usłyszało.
Wszechświat milczał.
Wszechświat jeszcze nie zauważył, że byłem.
Ale byłem. Byłem, czyż nie?

Byłem małym chłopcem pod słońcem.
I mówiłem w tysiącach głosów.
Bo nikt nie chciał ze mną być, nikt nie chciał się
ze mną bawić.
Więc ja byłem tymi ludźmi wszystkimi, których
potrzebowałem, aby przeżyć.
Już nie byłem sam, byłem światem samym,
wszystkim, co mi potrzeba.
I rozmawiałem ze sobą i walczyłem ze sobą.
I byłem wszystkimi ludźmi i wszystkimi myślami.



Jestem nieużytkiem.
Niczego się nie nauczyłem.
Niczego nie umiem.
Niczego nie wykonuję.
Niczego nie stwarzam.
Nawet siebie samego.
Akceptuję siebie takim, jakim jestem.
Przytulam nawet chorobę świata.
Leżę jak pies na podwórzu.
Oglądam świat w jego przypadkach.
Chcę liczyć odcienie błękitu.
Chmura rozpada się na strzępy.
Przychodzi listonosz.
Grecki tydzień u Lidla, przecena serów.
Szczekam szybkim gniewem w dal.
Niczego nie kupuję.
Niczego nie wykonuję.
Kolejna chmura się rozpadła.



Byłem wszystkim!

Zatrzasnąłem drzwi za niebem, za słońcem, za
polem, za wszechświatem.

Pobiegłem tak daleko, że uderzyłem głową.

Usłyszałem upadek.

Usłyszałem, jak upadłem, i coś we mnie pękło.

Głośny dźwięk, i nagle serce mi się zerwało.

Wtedy drzwi się otworzyły.

Przybyłem.

Świat leżał w strzępach.









Ich leide.
Keienn Fluss gibt es mehr, aus dem ich
Wasser trinken könnte.
Der Hunger der Unerfülltheit steckt in uns wie
ein Stachel.

Wir vermehren uns.
Blindwütig vermehren wir uns.
Unnötig vermehren wir uns.
Sinnlos vermehren wir uns.
Grenzenlos vermehren wir uns.

Indem man die Wirklichkeit beschreibt, verändert man sie.
Schluss mit der Vermehrerei!

Das Glück ist nicht kompliziert.
Kompliziert ist das Unglück.

Ich berühre die Erde mit meinen nackten Händen, einem
Gebet an meinen
eigenen Körper gleich.

Habt keine Angst vor der Angst.
Habt keine Angst.
Es gibt keine Nichtexistenz.

Ungefähr bleiben.
Im Verborgenen verharren.
Nach draußen schauen, als wäre das Draußen eine
schweifende Wildnis, aus der jederzeit gänzlich
unbekannte Wesen auftauchen könnten.
Man muss achtsam sein.
Eine gewisse Demut atmen.
Das Fest einer gewissen Stille feiern.
Auf dem Boden liegen und die Fasern des Teppichs
einmal aus so großer
Nähe betrachten, dass der Teppich in seiner Gesamtheit
verschwindet und mit ihm das Innen der Dinge.
Stehen bleiben, wenn zu rennen wäre.
Einen Umweg machen, um gar nichts willen.

Psst! Ruhig! Hörst du? Nein? Ich auch nicht.
Immer noch zu laut. Aber irgendetwas ist da! Muss
da sein! Sich nähern! Uns überkommen! Etwas noch
nie Dagewesenes.

Oder etwas, das schon immer da war, nur dass wir es
vergessen haben. Wir alle. So oder so: Es kommt!
Es wird keinen lauten Knall geben. Es kommt langsam,
leise. Vielleicht

wird es niemand bemerken. Vielleicht bemerkt es nicht
einmal sich selbst. Vielleicht wird es bitter sein wie ein
Abschied. Vielleicht festlich wie ein Feiertag. Vielleicht
wird es alles ändern. Sich sanft auf uns legen wie die Nacht.
Uns aufwecken wie ein Sonnenstrahl.

Oder es kommt gar nichts. Nur die Erkenntnis, dass es
immer schon so war. Dass nichts niederkommt,
dass wir feststecken, bar jeder Hoffnung, dass nichts
mehr zu tun ist als warten. Aber selbst das wäre etwas.
Es nähme den Druck.

Nur kann es nicht bleiben, wie es ist. Wir haben kein Ziel,
und dennoch rennen wir alle. Aber etwas wird kommen,
ganz von allein. Etwas Neues, etwas Altes, etwas Ungewisses.
Es kommt. Muss kommen. Uns überkommen.
Damit wir weitergehen.

Sei du selbst! – das sagen uns Puma oder Nike oder Adidas. Aber das ist eine vollkommene Tautologie. Das Ende der Welt, das Ende von allem. Wer ist denn dieses Ich, wenn nicht die Summe von Verbindungen mit den Dingen, mit Dingen, die ganz ohne jeden Zweifel nicht ich sind? Gerüche aus der Kindheit, flackernde Bilder, die nur ab und zu die Dreistigkeit haben, "ich" zu sagen.

Auf der anderen Seite war der Himmel.
Hier war ich mit meinem Kopf, der zu schwer war.
Dazwischen war ein Feld.
Also rannte ich los.
Ich rannte und rannte.
Ich wollte auf der anderen Seite in den Himmel fallen.
Ich wollte in einem Meer aus Molekülen schwimmen.
Alles sollte sich öffnen und mir den Weg bereiten.
Ich schrie der Sonne entgegen.

Aber sie antwortete mir nicht.
Die Sonne hatte mich nicht gehört.
Das Universum schwieg.
Das Universum hatte noch nicht bemerkt, dass ich da bin.
Aber ich war da. Ich war da, oder nicht?

Ich war ein kleiner Junge unter der Sonne.
Und ich redete in tausend Stimmen.
Denn niemand wollte bei mir sein, niemand wollte
mit mir spielen.
Also war ich all diese Leute, die ich brauchte,
um zu überleben.
Ich war nicht länger allein, ich war die Welt selbst,
alles, was ich brauchte.
Ich redete mit mir und ich kämpfte mit mir.
Und ich war alle Leute und alle Gedanken.
Ich war alles!

Ich schlug die Tür zu hinter dem Himmel, hinter
der Sonne, hinter dem Feld, hinter dem Universum.
Ich war so weit gelaufen, dass ich mich mit dem Kopf anstieß.
Ich hörte den Zusammenstoß.
Ich hörte, wie ich fiel, und etwas in mir zerbrach.
Ein lautes Geräusch, und plötzlich zerriss es mir mein Herz.
Dann öffneten sich die Tore.
Ich war da.
Aber die Welt lag in Trümmern.

Ich bin ein unnützer Mensch.
Nichts habe ich gelernt.
Zu nichts tauge ich.
Nichts stelle ich her.
Nichts schaffe ich.
Nicht einmal mich selbst.
Ich akzeptiere mein Dasein, wie es ist.
Umarme auch die Krankheit der Welt.
Wie ein Hund auf dem Hof liege ich da.
Sehe der Welt beim Passieren zu.
Zähle die Blautöne des Himmels.
Eine Wolke zerfasert in blasse Streifen.
Dann kommt der Briefträger.
Griechische Wochen bei Lidl, Feta preisreduziert.
Ich belle einen kurzen Zorn in den Raum.
Ich kaufe nichts.
Ich stelle nichts her.
Eine weitere Wolke zerfällt.

Redakcja
Magdalena Gosk

Rysunek na okładce
Karolina Placha

Projekt graficzny
Anna Drońska, Tadeusz Burniewicz

ISBN 978-83-926725-2-4

druk:

wydawca:
Stowarzyszenie Węgałty

Dofinansowano ze środków
Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
oraz ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury
loga FWPiN i MKiDN